



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale

in Lingue e letterature
europee, americane e
postcoloniali

*Master européen en Études
Françaises et
Francophones*

Tesi di Laurea

Les descendantes

de Sappho

1901 ou l'apogée de la
« poésie féminine »

Relatore

Ch. Prof. Olivier Serge Bivort

Correlatrice

Prof. Mathilde Bertrand

Laureando

Andrea Panizzolo

Matricola 869052

Anno Accademico

2021 / 2022

INTRODUCTION

Quelqu'un, je crois, se souviendra dans l'avenir de nous¹.

La critique s'est toujours intéressée au rôle des écrivaines dans un domaine longtemps considéré comme étant uniquement masculin. À partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, au moment où de plus en plus de femmes font entendre leur voix dans le milieu littéraire et journalistique, se développent une série d'études pseudo-savantes au sujet de la « littérature féminine » terme générique aux acceptions péjoratives regroupant la production des écrivaines en fonction de leur genre. Cette expression genrée sous-entendrait une séparation entre une « littérature masculine », dominante par son nombre et par son importance, et une « littérature féminine », inférieure d'un point de vue quantitatif et de valeur. Cette théorie essentialiste, qui connaîtra un nouvel élan au début du XX^e siècle, fixe des limites esthétiques et formelles des œuvres des poétesses et des romancières en les reléguant à des genres littéraires spécifiques, comme la poésie lyrique, le roman épistolaire et les mémoires, qui seraient mieux adaptés à leur esprit sensible et subjectif. Le point de départ de cette catégorisation est plutôt superficiel : cette poésie est écrite par des femmes et parle souvent de femmes à la première personne. La Belle Époque marque un tournant important pour la visibilité des femmes de lettres, surtout en poésie. Genre littéraire par excellence, à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, la poésie devient le centre d'un débat acharné opposant les écoles issues des cendres du symbolisme. C'est dans un cadre aussi turbulent que chaotique que s'enregistre un essor surprenant de la production poétique féminine. Des poétesses, parmi lesquelles Anna de Noailles, Lucie Delarue-Mardrus et Renée Vivien se distinguent et semblent répondre – grâce à la simplicité de leurs vers qui exaltent les sens et qui réintroduisent en poésie un langage à l'apparence spontané – à la crise que la poésie connaît à partir de 1895². Les critiques et les lecteurs sont conscients de l'« intrusion³ », de « invasion et [de l'] occupation⁴ » des femmes en littérature, comme en témoignent un grand nombre d'ouvrages et d'articles publiés à l'époque à ce sujet. Il faut toutefois remarquer une divergence entre la perception de cet essor à l'époque et le manque d'héritage de ces poétesses, à cause de raisons politiques et sociales parfois difficiles à discerner. Il faut en outre souligner que les poètes masculins de la Belle Époque sont aussi aujourd'hui presque tombés dans l'anonymat, mais il s'agit peut-être de la seule période où les femmes connaissent plus de renommée que les hommes, grâce à la réévaluation de leurs œuvres et de leur image effectué par plusieurs chercheurs à partir des années 1970. Ainsi, Renée Vivien est par exemple évoquée pour ses positions extrêmes face au mariage et aux unions

¹ Renée Vivien, *Sapho : traduction nouvelle avec le texte grec*, Lemerre, 1903, p. 93.

² Michel Décaudin, « Bacchantes ou amazones ? Romancières de 1900 » dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°46, 1994, p. 95.

³ André Billy, *L'Époque 1900*, Tallandier, 1951, p. 264.

⁴ *Ibid.*, p. 93.

hétérosexuelles et pour la particularité de son féminisme, alors que ses vers sont souvent mis en second plan.

Ces textes ayant été écrits il y a plus de cent vingt ans, il n'est néanmoins pas possible de les lire dans une perspective socio-politique ou féministe contemporaine. Pour cette raison, il est important de les insérer dans leur contexte historique et social, car celui-ci joue un rôle fondamental dans l'élaboration de la pensée des artistes comme dans l'expression de leur art. Même si, à la Belle Époque, des changements majeurs du statut social des femmes sont en cours, il est difficile pour une femme écrivain de se reconnaître en tant que *poète*, car ce rôle renvoie toujours, pour une partie de la critique, à un ensemble de caractéristiques que les femmes, ivres de sentiments et d'elles-mêmes, ne possèdent pas, comme la raison ou la capacité d'universaliser leur esprit. Pour cette raison, un groupe de poétesses, qui sera par la suite évoqué sous le nom de « Sappho 1900 », se réapproprie de la figure de la poétesse grecque. La figure de Sappho est associée aux écrivaines depuis des siècles, notamment en fonction de sa poésie lyrique, sentimentale et spontanée. Se réapproprier l'image de Sappho, poétesse louée depuis l'Antiquité, est un moyen pour les artistes modernes de créer un réseau d'antécédents artistiques et d'établir une filiation qui légitime leur prise de plume. Sappho symbolise en outre toutes les femmes de lettres oubliées par l'histoire littéraire et, plus en particulier, les écrivaines lesbiennes dont la production a été hétéronormalisée au cours de l'histoire. La Belle Époque représente en effet le premier moment où des femmes, comme Renée Vivien, Natalie Clifford Barney et Lucie Delarue-Mardrus, abordent la complexité et la réalité des relations lesbiennes en poésie, alors qu'auparavant, il s'agissait d'un thème uniquement masculin, visant plutôt à faire scandale ou à titiller l'imagination du lectorat masculin.

Au cours de ce travail, nous analyserons le triomphe quelque peu fugace, il faut le dire, du génie poétique féminin à la Belle Époque. Il sera tout d'abord question d'insérer dans son cadre ce qui a longtemps été considéré comme un aparté dans l'histoire littéraire, afin de placer les femmes dans l'horizon poétique de leur époque. Pour y parvenir, il sera nécessaire de prendre en considération certains événements clés qui ont pu influencer l'essor d'une poésie « au féminin », notamment le développement d'une presse spécialisée (la revue *Femina*, fondée en 1901 et *La Vie heureuse* en 1902), mais aussi l'évolution des mœurs et des mentalités. La Belle Époque est, en ce sens, fille du XIX^e siècle et de tous les changements qui se produisent au cours de cette période, comme la scolarisation obligatoire et égalitaire. Les femmes sont en outre plus visibles dans des secteurs où elles ne représentent plus une exception : elles figurent en grand nombre dans le monde du travail, dans le domaine culturel et dans celui de l'information, dans la presse et dans l'édition. Tout au long de la Belle Époque, caractérisée par le militantisme en faveur du droit de vote des femmes, celles-ci sont soumises à des règles moins contraignantes : les photos de l'époque témoignent par exemple du

port du pantalon, du goût pour le travestissement ou encore d'une certaine liberté de vivre l'homosexualité féminine et de la défendre, non sans scandale¹. Même si cette époque semble lumineuse et caractérisée par un grand progrès social et idéologique, les normes et les mentalités traditionnelles sont difficiles à éradiquer et le champ littéraire, dans ce contexte, ne fait pas exception : une femme qui veut écrire et se faire reconnaître en tant qu'écrivaine rencontre plusieurs difficultés, sinon des obstacles dans son parcours. La réticence de l'Académie française à accueillir des femmes en son sein constitue un bon exemple de la domination masculine du champ littéraire et de ses institutions, et du rôle subalterne que la femme occupe dans le milieu littéraire. Dans cette optique, il sera intéressant d'étudier le discours misogyne qu'une grande partie de la critique continue de produire à cette époque, tout en portant aussi l'attention à ses antécédents. Si nous avons choisi de nous pencher principalement sur la misogynie littéraire – sans pourtant ignorer l'existence de critiques et de commentaires qui jugent les œuvres sans tenir compte d'une perspective genrée – c'est que ce discours nous semble mettre en lumière des enjeux fondamentaux du rapport entre écrivaines et littérature.

Nous avons choisi l'année 1901 comme focus principal, car elle représente l'apogée de la « poésie féminine », en raison de la parution concomitante de trois premiers recueils – *Le Cœur innombrable* d'Anna de Noailles, *Occident* de Lucie Delarue-Mardrus et *Études et Préludes* de Renée Vivien –, ainsi qu'en raison de la création de la revue *Femina*, lieu de repère pour la plupart de ces femmes de lettres. Ce corpus nous semble représentatif de la poésie de ce début de siècle, mais aussi des trajets que certaines poétesses parcourront dans leurs œuvres, car leurs recueils posent les bases de leur production à venir. Nous ferons par conséquent dialoguer les poèmes de leurs recueils avec les recueils successifs, afin de donner une vision plus ample des arguments que nous avons choisis de développer. Ainsi, après le parcours socio-historique et métalittéraire que nous avons évoqué, nous nous consacrerons à une lecture comparative de certains poèmes, tout en respectant l'unicité de chaque poétesse. Elle se développera à partir de deux fils conducteurs : le « classicisme moderne² », selon la formule d'Henri Ghéon, amplement représentatif de la littérature pendant la première décennie du XX^e siècle, et la figure Sappho, tant comme poétesse que comme lesbienne. La Belle Époque est une période de réflexion sociale, historique, littéraire et philosophique qui trouve souvent des réponses dans l'Antiquité gréco-romaine, perçue comme le berceau de la civilisation. Cette analyse nous permettra de situer l'activité poétique de ces femmes dans le contexte littéraire de leur temps.

¹ Martine Reid (dir.), *Femmes et littérature, une histoire culturelle*, tome II, Gallimard, coll. « Folio essais », 2020, p. 16.

² Formule d'Henri Ghéon, cité dans Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française (1895-1914)*, Champion, nouvelle édition 2013, p. 146.

1. La Belle Époque entre mythe et réalité

La Belle Époque est gravée dans la mémoire collective comme une période de grandes innovations, caractérisée par un optimisme généralisé : elle représente la dernière étincelle du XIX^e siècle, une époque heureuse et pétillante qui ne reviendra plus. Grâce aux représentations cinématographiques et littéraires, la Belle Époque est si bien figée dans notre mémoire qu'elle est difficile à cerner dans le temps, car elle incarne une période légendaire et nostalgique. L'expression *Belle Époque* commence à être employée en 1918 afin de désigner la mythique « ancienne France¹ », dont toutes les caractéristiques avaient inévitablement été altérées par la Grande Guerre. Une certaine prospérité économique, l'amélioration des conditions de vie, le progrès technique et l'enthousiasme culturel connotent un temps dont le souvenir est désormais idéalisé par rapport aux horreurs de la Première Guerre mondiale, en consolidant « l'attachement à une époque où tout semblait possible »².

L'encadrement temporel de la Belle Époque reste toutefois quelque peu complexe. Si la date de la fin de cette période de « transition » est partagée par tous les chercheurs, c'est-à-dire 1914, le début du premier conflit mondial, c'est la date de son commencement qui pose encore des problèmes. Les historiens ont effectivement des avis différents à cause de la pluralité des événements marquants qui se déroulent vers la fin du XIX^e siècle. De notre part, nous avons décidé de retenir comme date initiale de la Belle Époque l'année 1889. L'Exposition universelle organisée à Paris à partir du mai de cette année, centenaire de la Révolution de 1789, atteste le rayonnement, la vitalité et la puissance de la France. Il suffit de penser que c'est en ouverture de cette Exposition que la Tour Eiffel, alors bâtiment plus haut au monde, est inaugurée. La Tour est destinée à devenir, avant qu'un symbole de la France entière, le symbole de son époque, de sa modernité et de son avant-garde. La même année, un autre symbole de la mondanité qui caractérise la Belle Époque ouvre ses portes pour la première fois aux pieds de la butte de Montmartre : le Moulin Rouge.

1.1 CADRE HISTORIQUE

1.1.1 *Le mythe de Paris*

La Belle Époque est une période avant tout parisienne³. Le contexte mondain, son bouillonnement culturel et la modernisation rapide de son aménagement fait de Paris « la vitrine du monde moderne »⁴. La capitale est, après tout, la troisième ville la plus peuplée au monde, après

¹ Géraldi Leroy, Julie Bertrand-Sabiani, *La vie littéraire à la Belle Époque*, Presses Universitaires de France, 1998, p. 4.

² Vincent Duclert, *La République imaginée (1870-1914)*, nouvelle édition, Belin, 2014, p. 612.

³ Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque (1900-1914)*, L'Harmattan, 2009, p. 22.

⁴ Michel Winock, *La Belle Époque. La France de 1900 à 1914*, Perrin, coll. « Tempus », 2003, p. 11.

Londres et New York, et son progrès soudain l'amène à égaliser les autres capitales européennes¹. Il se définit alors un « processus de mythification de la capitale² », raison pour laquelle beaucoup de personnalités étrangères de la haute société s'installent à Paris, notamment, avec une attention particulière à notre sujet principal, Natalie Clifford Barney, d'origine américaine, et Renée Vivien, de nationalité anglaise. Pour elles, Paris représente la liberté de s'exprimer et de vivre selon leurs règles, mais aussi la tolérance et l'ouverture d'esprit³. Dans le champ artistique, Paris constitue le fond parfait pour les intrigues les plus disparates et devient même le sujet d'un roman de 1897 d'Émile Zola, où l'auteur présente la ville dans sa splendeur et dans sa modernité :

Si le monde antique avait eu Rome, maintenant agonisante, Paris régnait souverainement sur les Temps Modernes [...]. Il était le cerveau, tout un passé de grandeur l'avait préparé à être, parmi les villes, l'initiatrice, la civilisatrice, la libératrice. Hier, il jetait aux nations le cri de liberté, il leur apporterait demain la religion de la science, la justice, la foi nouvelle attendue par les démocraties. Il était la bonté aussi, la gaieté et la douceur, la passion de tout savoir, la générosité de tout donner⁴.

À côté du mythe qui entoure Paris, nous pouvons également parler d'une Renaissance provinciale, comme le suggère le titre de la revue fondée en 1915 par la Fédération régionaliste artistique et littéraire. Le XX^e siècle comporte une majeure visibilité du champ artistique de la province et de ses enjeux, notamment grâce à la presse et au développement des transports qui rapprochent la province et la capitale. Sans trop en dire, le milieu littéraire provincial fait preuve d'une certaine hostilité à l'élitisme et à la mondanité parisienne⁵, en réponse à l'infériorité dont les écrivains parisiens avaient coutume de caractériser leurs homologues de la province. Il apparaît alors la volonté de créer une vie littéraire autonome, par la création de revues et par la mise en valeur de la langue régionale et du folklore populaire⁶. Ainsi, Jean Charles-Brun fonde en 1900 la Fédération régionaliste française qui, deux ans après, déclare lors de son Congrès annuel le succès littéraire de la province, en soulignant combien de revues avaient été fondées dans les différentes régions⁷. Des groupes d'artistes se constituent, comme l'école de Toulouse ou celle de la Provence, autre région « foyer du rayonnement poétique⁸ » de l'époque. Dans ce contexte favorable, le roman régionaliste connaît un

¹ Michel Winock, *La Belle Époque. La France de 1900 à 1914*, op. cit., p. 365.

² Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque (1900-1914)*, op. cit., p. 23.

³ *Ibid.*

⁴ Émile Zola, *Paris*, éd. Jacques Noiray, Gallimard, coll. « Folio classique », 2002, p. 635.

⁵ Géraldi Leroy, Julie Bertrand-Sabiani, *La vie littéraire à la Belle Époque*, op. cit., p. 334.

⁶ *Ibid.*

⁷ Anne-Marie Thiesse, « Le mouvement littéraire régionaliste (1900-1945) », *Ethnologie française*, nouvelle série, n° 3, Presses Universitaires de France, 1988, p. 221.

⁸ Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française (1895-1914)*, op. cit., p. 35.

grand succès : ses auteurs, notamment Louis Pergaud, sont primés au Prix Goncourt et au Prix Femina, surtout dans la deuxième partie de la décennie¹, ne remettant toutefois pas en question l'hégémonie de Paris en tant que centre littéraire et culturel². Même si les écrivains régionalistes sont souvent insérés dans le contexte parisien grâce à des médiateurs de la capitale, leur succès reste souvent relégué au régionalisme : une fois qu'ils cherchent à s'en détacher, l'échec est brûlant³. La variété de ce mouvement poétique régional « constitue un important témoignage sur les tendances littéraires⁴ » de ce début de siècle. La plupart de ses acteurs conviennent à proclamer la mort du symbolisme pour « se réclamer de la Vie, de l'Espoir, de l'Homme »⁵. Les débats et les discussions qui animent le milieu littéraire de la capitale arrivent sans doute diluées en province. C'est pour cette raison que la littérature régionaliste représente un passage significatif pour la littérature de son temps, surtout pour la poésie, car ces poètes se concentrent moins sur les théories et plus sur la création.

1.1.2 D'ombres et des lumières

La Belle Époque est marquée par une transformation de la société occidentale. À la sortie de la crise économique qui avait gravé sur les Français pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, nous assistons à un « gonflement démographique considérable⁶ », dans la plupart des villes de France, avant tout Paris. Cela peut s'expliquer en raison d'un développement scientifique et sanitaire⁷ – bien que la tuberculose et la syphilis fassent encore de nombreuses victimes – et par le climat général de paix qui règne en Europe⁸. Il s'agit également de l'époque du progrès technique qui porte à l'invention du téléphone, du train, de l'automobile et du cinéma. Le nouveau siècle est inauguré par nouvelle Exposition universelle de 1900 ayant lieu à Paris et mettant en scène l'effervescence et la modernité du pays et de son temps⁹. Paris et les grandes villes françaises donnent alors une image de prospérité par la construction de théâtres, de music-halls ou encore par l'inauguration de la première ligne du métro.

Le contrôle de l'électricité, survenu dans les années 1870, porte à une deuxième révolution industrielle, encore plus bouleversante que la première. Celle-ci entraîne non seulement de profonds changements au niveau de l'industrie, mais elle engendre aussi des changements majeurs dans la

¹ Géraldi Leroy, Julie Bertrand-Sabiani, *La vie littéraire à la Belle Époque*, op. cit., p. 335.

² *Ibid.*, p. 337.

³ *Ibid.*

⁴ Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française (1895-1914)*, op. cit., p. 130.

⁵ *Ibid.*

⁶ Géraldi Leroy, Julie Bertrand-Sabiani, *La vie littéraire à la Belle Époque*, op. cit., p. 7.

⁷ Jean-Yves Tadié, *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*, Bordas, coll. « Études Supérieures », 1970, p. 11.

⁸ Nicole Savey, « La Belle Époque et... les femmes » dans François Le Guennec, Nicolas-Henri Zmelty (dir.), *La Belle Époque des femmes ?*, L'Harmattan, 2013, p. 13.

⁹ Michel Winock, *La Belle Époque. La France de 1900 à 1914*, op. cit., p. 15.

structure des villes et de la société plus en général. L'industrie métallurgique, d'acier, électrique et du charbon supplante presque l'agriculture, jusqu'alors au centre de l'économie de plusieurs nations. Le développement technique permet de moderniser des secteurs comme le textile et de favoriser l'exportation, notamment de l'automobile, dont la France est la majeure constructrice au début du XX^e siècle¹. Les villes doivent par conséquent adapter leurs espaces afin d'y accueillir les nouvelles usines et leurs ouvriers². L'expansion du secteur industriel génère effectivement des véritables flux migratoires internes et l'abandon des campagnes : des familles entières se déplacent de la province en ville. Pour les accueillir, les grands centres industriels bâtissent des centres résidentiels dans les périphéries, où les conditions de vie sont discutables. Cet aspect s'ajoute aux salaires très réduits, à un temps de travail épouvantable et à la dangerosité et parfois nocivité du travail même³. À la Belle Époque, des agitations ouvrières surviennent, afin d'obtenir des augmentations salariales ou encore pour protester contre leur diminution⁴. À celles-là s'ajoutent des manifestations politiques qui sont arrêtées violemment, ainsi que de nombreuses grèves – dépenalisées en 1864 – souvent violentes, de la part du mouvement ouvrier, à but revendicatif⁵. Comme nous pouvons le constater, des ombres noircissent la mythique lumière qui doit à cette décennie son appellation. Il y a encore une grande disparité entre les conditions de vie en ville et à la campagne et il s'établit également une grande marge de différence entre la bourgeoisie et l'aristocratie et son opposé, les ouvriers et les paysans⁶.

Il ne faut pas non plus oublier que la III^e République est le moment d'expansion majeure du colonialisme français, autre sujet délicat, qui voit s'opposer les « colonistes » et les « anticolonistes », respectivement représentés par les figures emblématiques de Ferry et de Clemenceau⁷. Le premier est un partisan résolu de l'expansion coloniale, sous prétexte d'un intérêt commercial et humanitaire, « la responsabilité des 'races supérieures' devant les 'races inférieures', selon le vocabulaire admis à l'époque »⁸. Une fois au pouvoir, il entreprendra une vraie politique d'expansion. À cette période remonte notamment la constitution de l'Indochine française, de l'Afrique équatoriale française, la conquête du Madagascar et l'expansion coloniale française en Afrique du Nord⁹. Comme le déclare Winock, « le fait colonial est largement admis, soit comme un fait accompli, soit comme un

¹ Michel Winock, *La Belle Époque. La France de 1900 à 1914, op. cit.*, p. 59.

² *Ibid.*, p. 68.

³ *Ibid.*, p. 143.

⁴ *Ibid.*, p. 135.

⁵ *Ibid.*, p. 146.

⁶ Nicole Savey, « La Belle Époque et... les femmes » dans François Le Guennec, Nicolas-Henri Zmelty (dir.), *La Belle Époque des femmes ?*, *op. cit.*, p. 14.

⁷ Michel Winock, *La Belle Époque. La France de 1900 à 1914, op. cit.*, p. 73.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 75.

instrument d'une politique de puissance, soit comme œuvre civilisatrice ou missionnaire, soit encore pour l'intérêt économique qu'on en tire »¹.

Une autre zone d'ombre de la Belle Époque concerne le statut de la femme. Même si des changements sont en cours, la société conserve son caractère androcentrique : les femmes sont subordonnées aux hommes qui dominent la société d'un point de vue politique, économique, idéologique et culturel². Elles n'ont pas de droits civils, étant sous la tutelle de leur père, puis de leur mari – le mariage reste un impératif – ni de droits civiques, vu que jusqu'en 1946, elles ne pourront pas voter³. Elles travaillent pourtant : leur nombre dans le secteur de l'industrie augmente de manière exponentielle pendant la Belle Époque, principalement dans les secteurs alimentaire et textile⁴. Les ouvrières perçoivent toutefois un salaire nettement inférieur à celui des hommes et jusqu'en 1907, elles ne peuvent même pas le toucher ou en disposer sans l'autorisation de leur mari⁵. La loi contribue à l'infériorisation de la femme : entre autres, le code civil dispose que « le mari doit protection à sa femme, la femme obéissance à son mari »⁶. Quant à l'adultère par exemple, la femme risque une peine de trois mois à deux ans de réclusion, alors que le mari, pour le même crime, n'est condamné qu'à une amende de 100 à 200 francs⁷. Dans ce panorama, la politique est secouée par des conflits passionnés qui divisent l'opinion publique, parmi tous l'Affaire Dreyfus, que nous verrons plus tard, et le débat autour de l'Église et de ses rapports à la République : les républicains soutiennent leur réticence à toute religion, et surtout à l'implication de l'Église catholique dans les affaires d'État, alors que les droites en sont plutôt favorables⁸.

Il se profile alors, à travers les exemples que nous avons brièvement exposés, une situation de combinaison entre des ombres et des lumières, dans une société toujours en transformation et dans un pays qui essaie de se modeler pour pouvoir satisfaire les nouveaux besoins de ses citoyens. Nous apercevons alors qu'à cause de l'appellation propre à ces années, les aspects positifs sont très fréquemment mis en avant, en oubliant que, comme à toute époque d'ajustement, il y a aussi des situations négatives. Dans ce contexte, l'engouement pour l'Affaire Dreyfus exemplifie bien ces deux côtés, les lumières et les ombres qui entourent la Belle Époque.

¹ Michel Winock, *La Belle Époque. La France de 1900 à 1914*, op. cit., p. 79.

² *Ibid.*, p. 154.

³ Nicole Savey, « La Belle Époque et... les femmes » dans François Le Guennec, Nicolas-Henri Zmelty (dir.), *La Belle Époque des femmes ?*, op. cit., p. 15.

⁴ Michel Winock, *La Belle Époque. La France de 1900 à 1914*, op. cit., p. 141.

⁵ *Ibid.*, p. 155.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 17.

1.1.3 L’Affaire Dreyfus¹

L’Affaire Dreyfus est une controverse sociale et politique majeure de la III^e République et par l’intérêt qu’il suscite, il révèle les enjeux principaux de son époque : l’imposition de la presse dans la chose publique, la prise de parole des intellectuels et les conflits idéologiques. En 1894, accusé d’avoir livré des documents secrets à l’Allemagne, le capitaine Alfred Dreyfus, juif d’origine alsacienne, est condamné aux travaux forcés à vie à l’île du Diable, en Guyane, et à la dégradation militaire. Si dans un premier temps, l’opinion publique partage la condamne, celle-là s’avérera bientôt avoir été une erreur judiciaire, voire une conjuration. Les républicains voulaient conclure le procès assez rapidement, car il impliquait tout un tas de valeurs et d’idéologies qui pouvaient mettre en discussion les valeurs mêmes de la République. À l’époque, une grande partie de la société était profondément antisémite et la haine pour l’Allemagne était patente, comme le témoigne le slogan « Vive l’armée ! Mort aux Juifs² » qui suit, accompagné d’applaudissements, le premier verdict de culpabilité. La discrimination et « le culte de la nation³ » caractérisant l’Affaire Dreyfus vont dans le sens contraire par rapport à l’héritage démocratique de la III^e République, défini, comme le dit Winock, par l’institutionnalisation d’un « esprit républicain⁴ » résumé par la devise Liberté, Égalité, Fraternité. Par la suite, des journaux antisémites entament une violente campagne injurieuse contre le colonel, alors que d’autres commencent à soutenir l’innocence de Dreyfus et à dénoncer la rapidité avec laquelle le procès avait été conduit. En 1896, la défense prétend avoir identifié le vrai coupable, le commandant Walsin-Esterhazy, dont l’écriture ressemble tout à fait à celle du fameux bordereau, mais le suspect sera tout de suite acquitté. L’affaire explose, l’opinion publique se divise entre dreyfusards et antidreyfusards, des manifestations ont lieu partout en France.

Après l’extradition du colonel, la famille Dreyfus intervient et arrive à obtenir la révision du cas judiciaire. En 1899, à Rennes, le nouveau procès se termine par une nouvelle condamnation de trahison, avec circonstances atténuantes, contre Dreyfus, condamné à dix années de réclusion et à une nouvelle dégradation militaire. Quelques mois plus tard, le Ministre de l’Intérieur, Waldeck-Rousseau dépose une loi visant à donner la grâce au colonel, afin d’éviter un nouveau procès. Ce n’est pourtant qu’en 1906 que cette « bourrasque⁵ » touchant la politique, la presse et la société se termine. Après douze ans, le jugement de 1899 est finalement annulé et toutes les charges contre Dreyfus sont abandonnées : Dreyfus est réhabilité et il est d’abord réintégré dans l’armée, comme commandant et en juillet 1906, il est décoré de la Légion d’honneur.

¹ Vincent Duclert, *L’Affaire Dreyfus. Quand la justice éclaire la République*, Toulouse, Privat, 2010.

² Émile Zola, *L’Affaire Dreyfus, « J’Accuse... ! » et autres textes*, éd. Henri Mitterrand, Le Livre de Poche, 2010, p. 121.

³ Vincent Duclert, *L’Affaire Dreyfus. Quand la justice éclaire la République*, op. cit., p. 23.

⁴ Michel Winock, *La Belle Époque. La France de 1900 à 1914*, op. cit., p. 17.

⁵ *Ibid.*, p. 15.

L’Affaire Dreyfus stimule un engagement littéraire jamais vu auparavant. Aussi bien les dreyfusards que les antidreyfusards prennent la parole pour soutenir leurs idées, soit à l’écrit soit par des manifestations dans la plupart des villes françaises et non seulement. Émile Zola est, sur ce point, l’un des défenseurs de Dreyfus les plus acharnés. En réponse à l’acquittement d’Esterhazy, suspect d’être le vrai coupable de l’Affaire, l’écrivain publie le 13 janvier 1898 dans *L’Aurore* le célèbre article « J’Accuse... ! », sous forme de lettre au Président de la République Félix Faure¹. La longue missive s’ouvre avec une déclaration d’intention de la part de l’auteur : « La vérité, je la dirai, car j’ai promis de la dire, si la justice, régulièrement saisie, ne la faisait pas, pleine et entière. Mon devoir est de parler, je ne veux pas être complice »². En proposant une synthèse de l’Affaire, défini comme « une souillure » de l’histoire française et comme « un crime social »³, Zola dénonce les irrégularités et les illégalités perpétrées pendant le procès du capitaine Dreyfus, en accusant au même temps, noms à la main, les acteurs de l’Affaire, caractérisés d’« esprits de malveillance sociale »⁴. Comme prévu par l’auteur, sa « révolte d’honnête homme »⁵ a des graves conséquences : il est accusé de diffamation et à purger un an de prison et une amende de trois mille francs, mais il décide de s’exiler en Angleterre. À l’instar de cette accusation, qui porte à nouveau en évidence le cas du colonel Dreyfus, un groupe important d’intellectuels s’engage en signant une pétition soutenant, à côté de la famille du condamné, la révision du procès⁶. Pour nous focaliser plus en particulier sur le statut des femmes à la Belle Époque, peu d’entre elles prennent la parole à ce sujet, ce qui prouve que leur rôle dans l’espace public est encore subalterne. Sévérine et Gyp sont les actrices d’un antagonisme qui fait assez de bruit dans le monde de la presse⁷. La première suit et commente le procès dans plusieurs articles parus dans *La Fronde* – dont elle est l’éminente journaliste – en témoignant son parti-pris du côté des dreyfusards, tout en essayant de garder une certaine impartialité⁸. Gyp, antisémite de premier ordre, soutient *a contrario*, la culpabilité de Dreyfus et l’idée que les Juifs sont la cause de tous les problèmes de la société⁹. Pour cette raison, Marguerite Durand, la fondatrice de *La Fronde*, lui prohibe d’exprimer ses opinions dans son journal, car elles contrastent nettement avec celles de la rédaction. Cette interdiction entraîne des débats acharnés autour de la liberté d’expression¹⁰. L’Affaire Dreyfus

¹ Émile Zola, *L’Affaire Dreyfus, « J’Accuse... ! » et autres textes*, éd. cit., p. 11.

² *Ibid.*, p. 126.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 140.

⁵ *Ibid.*, p. 127.

⁶ Michel Winock, *La Belle Époque. La France de 1900 à 1914*, op. cit., p. 19.

⁷ Rotraud von Kulessa, *Entre la reconnaissance et l’exclusion. La position de l’autrice dans le champ littéraire en France et en Italie à l’époque 1900*, Honoré Champion, 2011, p. 205.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 209

¹⁰ *Ibid.*

ne bouleverse pas uniquement le champ social et politique, mais d'après Christophe Charle, il déstabilise aussi le champ littéraire, en provoquant des changements à son intérieur¹.

1.2 LE MILIEU LITTÉRAIRE

La Belle Époque est caractérisée par un frémissement collectif à niveau social et historique qui se reflète aussi dans les arts, en particulier en littérature. Suite à l'alphabétisation croissante, qui touche la majorité de la population, l'industrie du livre et la presse connaissent, vers la fin du XIX^e siècle, un essor extraordinaire, ainsi que la culture écrite « devient une culture de masse »². Des lois se succèdent en outre pour ouvrir l'école à tous – elle n'était jusque-là réservée qu'à une élite – peu importe la couche sociale ou le sexe de l'élève. En raison du progrès de l'éducation féminine, les femmes de tout âge accordent de la valeur aux livres, vu qu'ils leur permettent d'accéder à des connaissances qu'elles ne possédaient pas auparavant. Le nombre de lectrices grandit et l'édition répond en constituant des collections destinées spécifiquement à elles. L'essor sans précédent de la « lecture de masse³ » conduit par conséquent à une nette modification du secteur. Grâce à la modernisation des techniques d'impression, l'édition et la presse arrivent à produire plus en moins de temps, par des moindres dépenses⁴. Cela permet à certaines maisons d'édition de lancer des ouvrages à des prix avantageux et abordables, soutenant encore plus une large diffusion de la lecture⁵. La première décennie du XX^e siècle est communément reconnue en outre comme l'âge d'or de la presse (une cinquantaine de revues se trouvent juste à Paris⁶) : les journalistes sont très renommés et en vue et par conséquent la politique tisse avec eux des liens étroits⁷. L'élargissement du lectorat porte également à une explosion de la production littéraire, dans une période où « le livre n'est pas seulement un pur produit de l'esprit. Il entre dans un processus complexe où la création intellectuelle est loin d'être seule en cause⁸ », car dans ce mécanisme, il faut aussi considérer l'attente du public et la vision de l'éditeur. Parmi les genres à succès, nous trouvons la vulgarisation scientifique, les livres pratiques ou humoristiques⁹. De nombreuses revues participent également à la démocratisation de la lecture en publiant parmi leurs pages des insertions littéraires, c'est notamment la mode du roman-feuilleton qui contribue à fidéliser une partie du public. La démocratisation de la littérature change la

¹ Christophe Charle, *Paris Fin de siècle. Culture et politique*, Paris, Seuil, 1998, p. 201.

² Michel Winock, *La Belle Époque. La France de 1900 à 1914*, *op. cit.*, p. 304.

³ Jean-Yves Mollier, « Les femmes auteurs et leurs éditeurs au XIX^e siècle : un long combat pour la reconnaissance de leurs droits d'écrivains », *Revue historique*, n°638, Presses Universitaires de France, 2006, p. 331.

⁴ Géraldi Leroy, Julie Bertrand-Sabiani, *La vie littéraire à la Belle Époque*, *op. cit.*, p. 12.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 3.

⁹ Michel Winock, *La Belle Époque. La France de 1900 à 1914*, *op. cit.*, p. 311.

perspective que l'on porte sur les livres et sur les auteurs. Si d'un côté, l'opinion littéraire et le succès d'un livre sont désormais remis aux mains du public, de l'autre, l'auteur peut gagner sa vie de son activité, car le livre est devenu un « objet de consommation courante »¹. La société mondaine joue encore à la Belle Époque un rôle important au sein du milieu artistique, en favorisant la prospérité littéraire, à travers des salons littéraires, qui sont tenus dans les plus beaux hôtels particuliers de la capitale.

1.2.1 Les salons

« Ville dominante de l'espace culturel français et carrefour des courants intellectuels européens² », Paris abrite l'élite mondaine qui constitue, au début du XX^e siècle, une des parties les plus éblouissantes du milieu culturel. Le salon n'est pas une réalité nouvelle, mais il continue de représenter un lieu de repère majeur pour la sociabilité littéraire. Institutions féminines par excellence, les salons regroupent des gens appartenant à l'aristocratie, à la bourgeoisie et des artistes (musiciens, peintres, écrivains). Ces rencontres représentent des moments d'échange d'idées politiques et culturelles. Pour les artistes, les salons peuvent d'ailleurs être des véritables tremplins pour leurs carrières. À cet égard, déjà en 1882, Edmond de Goncourt affirmait dans son *Journal* que la « station des jeunes de la littérature, de cinq à sept heures, dans un intérieur de femme à la mode, c'est à l'heure actuelle, le procédé pour arriver »³. Les salons sont en effet fréquentés par des journalistes, des directeurs de revue, des éditeurs, des politiciens, mais aussi d'autres artistes qui peuvent promouvoir les œuvres des émergents⁴. Ces derniers peuvent de même compter sur le bouche-à-oreille parmi les fréquenteurs de ces salons qui constituent d'ailleurs les principaux consommateurs de littérature. Les relations entretenues dans les salons contribuent de manière souvent décisive lors des récompenses et des élections académiques. Pour souligner l'importance que les salons continuent d'avoir, notons que certaines revues et quotidiens, comme *Femina* et *Le Figaro*, proposent des comptes-rendus des différentes soirées, en détaillant les noms des participants et les débats qui y ont lieu⁵.

La microsociété qui gravite autour des salons devient le sujet d'un nouveau genre qui passionne le public : le roman mondain⁶. En mettant en scène un milieu restreint, caractérisé par des rites spécifiques et par un code strict qui règle la mode et le savoir-vivre, ces romans excitent « la curiosité

¹ Anne Martin-Furgier, *Les salons de la III^e République : art, littérature, politique*, Perrin, 2003, p. 334.

² Christophe Charle, *Paris Fin de siècle. Culture et politique*, op. cit., p. 49.

³ E. et J. de Goncourt, *Journal (1879-1890)*, Fasquelle-Flammarion, cité dans Géraldi Leroy, Julie Bertrand-Sabiani, *La vie littéraire à la Belle Époque*, op. cit., p. 37.

⁴ Anne Martin-Furgier, *Les salons de la III^e République : art, littérature, politique*, op. cit., p. 130

⁵ Géraldi Leroy, Julie Bertrand-Sabiani, *La vie littéraire à la Belle Époque*, op. cit., p. 31.

⁶ *Ibid.*, p. 38.

à la fois de ceux qui en étaient irrémédiablement exclus et de ceux qui s’y reconnaissaient »¹. L’élite mondaine y est peinte, souvent avec une touche satirique, comme étant de « nature plus riche, plus raffinée, plus intéressante² » que les gens communs. À partir de notre corpus, nous pouvons rappeler *La Nouvelle Espérance* (1903), roman d’Anna de Noailles qui esquisse « l’existence mondaine³ » et pourtant monotone de Sabine de Fontenay, sorte de Madame Bovary moderne, qui vit dans l’espérance d’une passion qui bouleverse « sa vie monotone et mince »⁴.

Parmi d’autres, rappelons le salon d’Hermine de Rohan⁵, qui reçoit les femmes gravitant autour de la revue *Femina* et qui institue le jeudi du « thé-tournois de poésie⁶ » et celui de Rachilde qui reçoit ses collègues du *Mercur de France*, dont son mari est le directeur⁷. Les réceptions d’Anna de Noailles sont également très réputées par l’habileté de la maîtresse de maison d’entretenir des conversations de qualité, comme le témoigne Jacques-Émile Blanche dans une lettre de 1903 à Gide :

Ces deux magiciennes [la Comtesse de Noailles et M^{me} de Chimay], comme les appelle Barrès – qui ne les quitte guère – sont des sources de vie, de pensée, et une joie pour les rares personnes qui les approchent autrement qu’en passant. Je n’ai jamais, dans ma longue carrière, rencontré de société répondant mieux aux besoins d’artistes, qui aiment le commerce des femmes, sans flirt ni cour à faire. Je ne sais ce que M^{me} de Noailles donnera, comme écrivain, mais tenez pour assuré que son intelligence est celle d’une personne de génie. Chaque conversation avec elle me fait acquérir des notions insoupçonnées⁸.

Dans le panorama salonnier de la Belle Époque, le salon de Natalie Clifford Barney se distingue des autres, surtout par sa contribution à la diffusion d’une culture cosmopolite, par exemple, Hemingway et Joyce le fréquentent souvent⁹. La poétesse américaine accueille dans le temple de l’Amitié (20, rue Jacob), Renée Vivien, Lucie Delarue-Mardrus, Colette et Gertrude Stein, en nourrissant la légende du Paris-Lesbos par le caractère subversif et scandaleux de ces femmes qui

¹ Géraldi Leroy, Julie Bertrand-Sabiani, *La vie littéraire à la Belle Époque*, op. cit., p. 38.

² *Ibid.*, p. 40.

³ Anna de Noailles, *La Nouvelle Espérance*, Le Livre de Poche, 2015, p. 80.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ Cocteau s’en souvient ainsi dans *Portraits-souvenir* (Jean Cocteau, *Romans, poésies, poésie critique, théâtre, cinéma*, éd. Bernard Benech, Le Livre de Poche, 1995, p. 834) : « Lucien Daudet, Mauriac et moi, formions une petite bande et ne nous quitions guère. Surtout nous amusaient les séances des dames du monde poètes. Nous n’en rations pas une. Le mardi, toutes ces bacchantes se réunissaient chez la duchesse de Rohan, dont le génie bizarre obligeait un Max Jacob, un Claudel, un Proust à connaître certains de ses vers par cœur ».

⁶ Anne Martin-Furgier, *Les salons de la III^e République : art, littérature, politique*, op. cit., p. 228.

⁷ *Ibid.*, p. 231.

⁸ Claude Mignot-Ogliastri, *Anna de Noailles, une amie de la princesse Edmond de Polignac*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 158, cité d’après *ibid.*, p. 140.

⁹ Melanie Hawthorne, « Clans and Chronologies : The Salon of Natalie Barney » dans Diana Holmes, Carrie Tarr (dir.), *A “belle époque” ? : women in French society and culture, 1890-1914*, Oxford, Berghahn Books, 2006, p. 70.

vivent librement leur homosexualité¹. Le salon de Clifford Barney avait été constitué comme une sorte d'école de poétesses – bien que des hommes y participaient aussi – pour contraster l'Académie française, considérée par la poétesse américaine comme un bastion de la virilité². Le contexte littéraire de la Belle Époque est en effet principalement masculin. À cette époque, il s'ouvre cependant à certaines femmes de la haute société ou à d'autres appartenant à des cercles littéraires qu'elles ont « hérités », comme Judith Gautier, fille de Théophile, ou Lucie Delarue-Mardrus, femme du traducteur des *Mille et une nuits*³. Bien que ces lumières soient destinées à s'éteindre de manière définitive après la Première Guerre mondiale, au cours de la période précédente, les salons représentent, dans leur ensemble, un centre littéraire, lieu de repère pour les écrivains et les amateurs qui y trouvent une place où débattre des thématiques littéraires qui assaillent cette époque et du renouveau esthétique.

1.2.2 Des cendres du symbolisme

La Belle Époque incarne, comme nous avons pu l'observer, un moment éclectique du point de vue social et politique, ainsi que dans le champ artistique, concernant avant tout la poésie. Le « sentiment fin-de-siècle⁴ » amène les différentes composantes du milieu littéraire à s'interroger sur les enjeux de leur époque et à formuler des tentatives de renouveau et d'innovation esthétique. La Belle Époque n'est pas seulement une période charnière du point de vue historique, mais aussi sur le plan de la poésie, genre perçu à l'époque comme mourant. Il s'agit effectivement d'une vingtaine d'années qui signent le passage de la « crise des valeurs symbolistes », d'après Décaudin, jusqu'aux avant-gardes. Un vif débat sur la poésie et sur son renouveau s'anime, se cristallisant autour d'un poète ou à l'intérieur des nombreux groupes qui voient la lumière pendant ce laps de temps. L'ensemble fortement hétérogène des écoles qui se forment s'identifie de façon différente, mais leurs caractéristiques et leur crédo sont très proches, ainsi que les marges entre eux restent assez flous. Ces écoles conviennent quand même que la notion de symbolisme, néanmoins la difficulté dans sa définition⁵, soit dépassée. En 1891, Jean Moréas affirmait dans une lettre parue dans *Le Figaro* que « Le symbolisme, qui n'a eu que l'intérêt d'un phénomène de transition, est mort »⁶. Le symbolisme est effectivement accusé, par une partie des artistes et de la critique, d'être trop superficiel, trop abstrait et obscur et encore de manquer de profondeur⁷. Ils opposent donc au symbolisme la Vie, la

¹ Melanie Hawthorne, « Clans and Chronologies : The Salon of Natalie Barney », art. cit., p. 66.

² Martine Reid, *Femmes et littérature, une histoire culturelle*, op. cit., p. 71.

³ Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque (1900-1914)*, op. cit., p. 32.

⁴ Géraldi Leroy, Julie Bertrand-Sabiani, *La vie littéraire à la Belle Époque*, op. cit., p. 193.

⁵ Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française (1895-1914)*, op. cit., p. 15.

⁶ *Le Figaro*, 14 septembre 1891, cité d'après *ibid.*, p. 22.

⁷ *Ibid.*

simplicité et la sensation humaine¹. Les premières tendances nouvelles dans le champ littéraire nous montrent une évolution poétique visant à présenter une poésie pure et limpide à l'expression directe et un lyrisme intime qui dénote d'une « participation sensuelle à la vie universelle² » chez des poètes comme Gustave Kahn ou Henri de Régnier. Afin de garder cette pureté, la pensée politique et sociale, souvent présente dans les poèmes symbolistes, n'est pas contemplée dans leurs vers³. Vers la fin du XIX^e siècle, la réaction contre le symbolisme, qui se transforme rapidement dans un « anti-mallarmisme⁴ », se focalise en une mise en relief « de la vie, de la nature, de la cité, des valeurs du cœur, de la simplicité et de la clarté »⁵. La poésie devrait alors être limpide et claire comme l'univers qu'elle décrit, puisant son inspiration dans la vie quotidienne et contemporaine.

À la fin du siècle, le milieu poétique est divisé essentiellement en deux groupes : d'une part, ceux qui sont attachés à la tradition française et qui critiquent les poètes qui regardent ailleurs (notamment à la littérature étrangère) et de l'autre côté, ceux qui, comme René Emery, souhaitent un retour au paganisme, qui serait l'unique remède possible à « la hideur et la désespérance de la Vie moderne⁶ » provoquées par le christianisme. Parmi ces nouvelles écoles, prenons comme exemple le naturisme qui semble se distinguer des autres par son prolongement et qui semble, d'une certaine façon, pouvoir englober les poétesses de notre corpus. Ce mouvement littéraire naît d'une rupture générationnelle sanctionnée par une série d'articles critiques de Maurice Le Blond, intitulée *Documents sur le Naturisme*, parue dans *Le Rêve et l'Idée* à partir de novembre 1895⁷. Il se constitue alors comme un point de rencontre de tous ceux qui étaient sensibles au renouveau de la poésie, en se situant contre la « littérature 'artificielle' »⁸ représentée en particulier par Mallarmé. Le poète phare du mouvement est Saint-Georges de Bouhéliier qui attire aussi la sympathie d'André Gide et de Francis Jammes, en les rapprochant de l'école naturiste⁹. Grâce à l'apport de Le Blond et de Bouhéliier, l'année 1896 est marquée par un engouement toujours majeur pour le mouvement qui apporte des réponses cohérentes aux questions soulevées à ce temps dans le milieu littéraire¹⁰. Décaudin présente une synthèse des idées naturistes exposées dans *L'Hiver en Méditation* de Bouhéliier et *Essai sur le Naturisme* de Le Blond, parus le même jour d'octobre 1896¹¹, que nous essayerons de résumer brièvement. Tout d'abord, le naturisme se fonde sur la Vie authentique qui est

¹ Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française (1895-1914)*, op. cit., p. 11.

² *Ibid.*, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 39.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁶ *La Plume*, 15 juillet 1896, cité d'après *ibid.*, p. 47.

⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰ *Ibid.*, p. 66.

¹¹ *Ibid.*, p. 65.

le résultat de l'acceptation du monde, d'où dérive le retour à la nature caractérisant cette école. L'homme se conforme en effet à l'ordre du monde, il entre en communion avec lui. Ce passage est crucial, puisqu'il est dangereux pour le poète de s'éloigner de la nature, de la tradition, des sentiments populaires et du génie national¹. Le poète est en outre un homme comme les autres, il n'a rien d'extraordinaire, seulement il « sait considérer le ciel, le monde avec les yeux de Dieu lui-même² », ainsi tout lui apparaîtra comme poésie. Bouhéliier et Le Blond considèrent finalement que l'éthique est une condition indispensable pour l'esthétique : le naturisme ne concerne pas uniquement la littérature, mais aussi la société, la vie et le destin³. Les réponses vis-à-vis de ce mouvement ne manquent pas de se faire de plus en plus critiques : les naturistes sont reprochés, car leur « volonté de faire des formes de la vie la matière même de l'œuvre d'art⁴ » reste uniquement un aspect théorique et ne se concrétise pas sur le plan créatif.

L'unique point fixe de ce débat sur la poésie est le reniement de la « formule étroite et artificielle⁵ » condensée dans le symbolisme. Le XX^e siècle s'ouvre alors dans une situation qui peut se résumer entre l'épuisement – les écrivains commencent à se diriger vers le roman ou le théâtre, en abandonnant la poésie – et les ouvertures nouvelles, en particulier au monde contemporain, à la préoccupation sociale et au vers libre⁶. Au niveau formel, cette période se caractérise, en généralisant, par une timide flexibilité des règles, « il s'agit de faire prévaloir contre le vers libre, le vers *libéré*⁷ », l'assonance, la rime entre singulier et pluriel et le hiatus sont donc acceptés⁸. Les différentes écoles qui s'enchaînent (naturisme, Humanisme, école romane) et qui cherchent à s'affirmer en opposition avec le symbolisme témoignent le bouillonnement du milieu artistique de cette époque. Néanmoins, elles sont en fin de compte des échecs, causés par des rivalités personnelles ou par l'absence d'une œuvre marquante et décisive. Cette génération admire Verlaine, qui est considéré comme un maître proche de leurs idéaux, le « Libérateur » comme le définit Le Blond, celui qui « a ouvert les fenêtres⁹ », dira Rachilde. Ils apprécient également Baudelaire, Lamartine et Hugo, le « poète universel », « chantre de toutes les émotions humaines, des joies et des peines du cœur comme des grands enthousiasmes collectifs »¹⁰. La volonté des poètes de cette époque de s'immerger exclusivement dans la vie réelle et contemporaine renferme leur art dans un « positivisme peu

¹ Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française (1895-1914)*, op. cit., p. 65.

² Saint-Georges de Bouhéliier, *L'Hiver en Méditation*, cité d'après ibid.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁷ *Ibid.*, p. 122. [Nous soulignons]

⁸ *Ibid.*

⁹ Enquête sur le rôle de Verlaine dans l'évolution littéraire, *La Plume*, 1 février 1896, cité dans Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française (1895-1914)*, op. cit., p. 62.

¹⁰ *Ibid.*, p. 154.

favorable à la poésie¹ », en s'attachant également à « une matière dépourvue de beauté »². Certains parmi eux commencent alors à considérer le monde en transformation dans lequel ils vivent comme une « valeur nouvelle³ », traduisible dans une esthétique inédite et originale, mais ils n'arrivent pas à exploiter à fond cette idée qui sera pourtant à la base des mouvements d'avant-garde⁴. En outre, la variété des théories poétiques qui occupent les artistes de ces deux décennies s'avère peu concluante dans la plupart des cas, car elles sont plus proches de la philosophie et de la politique que de la littérature.

Dans cette perspective hétérogène et plurielle où les écoles s'acharnent les unes contre les autres, il se crée une certaine confusion. Étant donné que leurs œuvres ne s'encombrent pas de théories, certaines artistes, surtout des poétesses, jouent alors un rôle significatif dans le milieu littéraire. Anna de Noailles, Lucie Delarue-Mardrus et Renée Vivien se démarquent de toutes les autres éditées à la Belle Époque. La « poésie féminine » représente une éclosion surprenante qui garde sa vivacité même quand il y a une sorte d'endormissement des poètes et des différents mouvements. Le « mariage du réalisme et du romantisme⁵ », qui peut être remarqué dans ces vers, semble répondre aux théories de l'époque. Leurs poèmes perdent toutefois rapidement en originalité, car l'union entre l'esthétique ancienne et l'esthétique nouvelle enferme ces poétesses dans un lyrisme élégiaque qui est vite obsolète⁶. Par ailleurs, elles « n'ont pas osé sortir des rets institués par la tradition poétique⁷ », surtout d'un point de vue métrique et thématique, car elles occupaient déjà une place qui, aux dires de beaucoup de personnes, ne leur appartenait pas, comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin.

¹ Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française (1895-1914)*, op. cit., p. 127.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 116.

⁴ *Ibid.*, p. 127.

⁵ Eugène Monfort, *Les Marges*, avril 1907, cité d'après *ibid.*, p. 223.

⁶ *Ibid.*, p. 199.

⁷ Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque (1900-1914)*, op. cit., p. 218.

2. La belle époque des poétesses ?

2.1 AUTOUR DE 1901 : LA BELLE ÉPOQUE DES FEMMES

Le processus de libéralisation des mœurs et des obligations féminines, l'atteinte d'une majeure parité entre les sexes, qui passe aussi par la revendication des femmes de leur place dans la littérature, a évolué progressivement. Au cours du XIX^e siècle, nous pouvons observer les prémices de l'acte « de construction de la nouvelle société libérale¹ », comprenant une série de changements au niveau social et institutionnel à partir des dernières décennies du XIX^e siècle jusqu'aux premières du siècle suivant. En empruntant à Le Guennec et Zmelty le titre de leur ouvrage, nous pouvons affirmer que cette période constitue une « belle époque » dans l'histoire des femmes. Les discours soutenant l'égalité des genres ne manquent pas, du côté des femmes, comme du côté des hommes, mais ils restent souvent marginaux. D'où la nécessité de créer des lieux de rencontre pour discuter sur ces thématiques. À cet effet, un journal se distingue des autres : *La Fronde*. Bien que sa fondation soit précédente à 1901, il est intéressant de s'attarder sur ce quotidien, car il représente un tournant décisif dans la représentation des femmes dans la presse, d'autant plus que plusieurs poétesses y collaborent, y compris Lucie Delarue-Mardrus, qui publie dans *La Fronde* son premier article, consacré aux vers de la poétesse roumaine Hélène Vacaresco².

2.1.1 « La Cité des dames » : la presse

Fondé par Marguerite Durand en 1897, *La Fronde* est le premier quotidien³ à être élaboré et dirigé entièrement par des femmes, constituant un « écho fidèle de leurs approbations, de leurs critiques, de leurs justes revendications⁴ », comme le rapporte sa présentation. En se référant à la période de révoltes ayant eu lieu pendant la régence d'Anne d'Autriche au XVII^e siècle, le titre de la revue est révélateur de son objectif de subversion des rôles de genre. Les articles portent sur les domaines les plus disparates comme l'actualité, la finance, la politique, les questions sociales, la littérature. Célèbres sont aussi les articles féministes de Séverine et son regard sur l'actualité⁵. Parmi les initiatives du journal, soulignons la rubrique *Tribune*, créée pour donner la parole à des femmes qui pouvaient s'exprimer sur différents sujets, des problématiques sociales jusqu'à la vision

¹ Ana Clara Guerrero, « Ce long XIX^e siècle (1789-1914) : revendication sociales des féministes » dans Mercè Boixareu (dir.), *Figures féminines de l'histoire occidentale dans la littérature française*, Honoré Champion, 2016, p. 61.

² Voir : Lucie Delarue, « Princesse Lointaine », *La Fronde*, 17 avril 1898, p. 2.

³ La parution de *La Fronde* est irrégulière : quotidienne jusqu'en 1903, sur une base mensuelle jusqu'en 1905, puis hebdomadaire à partir de 1914, jusqu'en 1930, date du dernier numéro.

⁴ *La Fronde*, 11 décembre 1897.

⁵ Maggie Allison, « Marguerite Durand and *La Fronde* : Voicing women of the Belle Époque » dans Diana Holmes, Carrie Tarr (dir.), *A "belle époque" ? : women in French society and culture, 1890-1914*, Oxford, op. cit., p. 39.

comparative du féminisme dans différents pays du monde, démontrant l'ouverture internationale du journal¹. Comme prévu, l'idée de Durand de créer une rédaction entièrement féminine provoque un grand bruit en France et à l'étranger, même avant la parution du premier numéro : si les détracteurs se demandent comment des femmes auraient pu éditer un journal, les défenseurs y voient en revanche l'axe légitime de la lutte féministe². *La Fronde* part du « refus des identités reçues concernant l'identité³ » féminine pour donner vie à une nouvelle image de femme, celle de la reportrice qui s'intéresse aux thèmes d'actualité et qui en sait autant que les hommes. Ce qui étonnait le plus, c'était pourtant l'habileté des frondeuses à manipuler les identités féminines en conciliant un rôle subversif comme celui de la journaliste – rôle encore exclusivement masculin – et une image tout à fait conventionnelle de femme⁴. *La Fronde* s'inscrit dans une période de floraison de la presse en France, à la suite de la loi du 29 juillet 1881 promouvant la liberté dans la presse⁵. Du fait d'une alphabétisation croissante et des développements techniques, « la presse de masse parisienne a presque triplé son tirage entre 1880 et 1914 »⁶. Il va de soi que, dans cette ambiance, le champ de la presse féministe ou féminine aussi grandisse de plus en plus chaque année, en suivant les copieux débats autour de ces sujets.

Outre *La Fronde*, un nouveau magazine destiné à marquer l'histoire journalistique et littéraire française est fondé à Paris, le 1^{er} février 1901, par Pierre Lafitte : il s'agit de *Femina. La revue idéale de la femme et de la jeune fille*⁷. Le périodique devient un pôle littéraire et culturel très important de son époque, s'engageant à mettre en lumière la production artistique féminine. Pour ce faire, *Femina* organise en 1903 un tournoi de poésie « ouvert seulement aux femmes et jugé par des femmes⁸ » qui connaît un énorme succès, dans la capitale et en province, montrant l'enthousiasme féminin pour ce genre, tout en concourant à « populariser l'image de la poétesse »⁹. L'année suivante, pour le centenaire de la naissance de George Sand, un nouveau concours est lancé, dont la lauréate est Hélène Picard, marquant l'entrée de la poétesse provinciale dans le cercle littéraire parisien¹⁰. Le concours annuel aura lieu jusqu'en 1914, révélant toujours un grand engouement. En dépit des intentions qui semblaient encourageantes, *Femina* ne privilégie pourtant pas le discours féministe, comme le titre

¹ Maggie Allison, « Marguerite Durand and *La Fronde* : Voicing women of the Belle Epoque », art. cit., p. 44.

² Mary Louise Roberts, « Copie subversive : le journalisme féministe en France à la fin du siècle dernier », *Clio. Histoires, femmes et sociétés*, Belin, n°6, 1997, p. 3.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵ Rotraud von Kulessa, *Entre la reconnaissance et l'exclusion*, p. 113.

⁶ Mary Louise Roberts, « Copie subversive : le journalisme féministe en France à la fin du siècle dernier », art. cit., p. 11.

⁷ Martine Reid (dir.), *Femmes et littérature, une histoire culturelle*, op. cit., p. 81.

⁸ « Un tournoi de poésie », *Femina*, 15 janvier 1904.

⁹ Nicole Laval-Turpin, « Femina et le tournoi des poétesses, miroir et mirage de la créatrice nouvelle » dans François Le Guennec, Nicolas-Henri Zmelty (dir.), *La Belle Époque des femmes ?*, L'Harmattan, 2013, p. 117.

¹⁰ *Ibid.*, p. 118.

le pourrait suggérer. Il s'agit d'abord d'un magazine fait *pour* les femmes et non *par* des femmes, comme l'était *La Fronde*, même si la rédaction inclut un certain nombre de journalistes et d'écrivaines. *Femina* propose la représentation d'une femme *idéale*, comme l'annonce le nom, c'est-à-dire avant tout bourgeoise ou aristocrate et mondaine, homologuée au schéma conventionnel, comme le signale la présentation du périodique :

dissipons les équivoques ; il ne s'agit point ici de 'féminisme' ou d'émancipation sociale, nous laissons à d'autres le soin de masculiniser la femme et de lui enlever son charme exquis. "Femina" sera, au contraire, consacrée à la vraie femme, à la Française élevée saintement dans les meilleures traditions d'élégance, de bon ton et de grâce¹.

Femina s'adresse en particulier à un public noble ou bourgeois et il ne se présente pas comme un magazine engagé. Quelques années plus tard, nous pouvons y lire parmi que « tout 'féminisme', dans l'acception que certaines extravagances ont fait octroyer à ce mot, est strictement répudié² ». Il ne faut pourtant pas oublier que cette revue offre la possibilité aux écrivaines de publier, ainsi qu'une grande visibilité, même si les articles et les publications concernent souvent des écrivaines déjà connues dans le milieu littéraire, comme Anna de Noailles, Lucie Delarue-Mardrus ou Gyp³. Ainsi, *Femina* se convertit bientôt dans une institution parisienne parmi les plus renommées. Notamment, en 1907, le Théâtre Femina ouvre ses portes pour la première fois. Ce lieu accueillera notamment les Vendredis de *Femina*, des journées de conférences et représentations théâtrales destinées à l'acculturation du public féminin et à l'encouragement des femmes qui désirent écrire⁴. La Fête de la poésie, journée conclusive du tournoi de poésie, pendant laquelle des personnalités en vue lisent les poèmes couronnés, y est également organisée, à partir de 1908⁵.

Étant donné le succès éblouissant de la revue *Femina* et des activités qui y sont attachées, Hachette lance en 1902 *La Vie heureuse. Revue féminine universelle illustrée*, qui ne se différencie pas trop de son prédécesseur du point de vue des thématiques et de la représentation féminine – les deux revues vont par ailleurs fusionner en 1922⁶. D'un point de vue littéraire, la revue propose des textes des autrices du moment, car, comme rapporté dans sa présentation, l'art « est mêlé à toute la vie de la Femme⁷ », mais surtout, la revue insiste sur sa vision *féminine* de la femme, celle d'une femme qui suit la voie traditionnellement prévue pour elle. Les questions politiques et les

¹ *Femina*, n°1, 1^{er} février 1901.

² *Femina*, 15 décembre 1904.

³ Rotraud von Kulessa, *Entre la reconnaissance et l'exclusion, op. cit.*, p. 119.

⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁷ *La Vie Heureuse*, n° 1, 15 octobre 1902.

revendications restent marginales pour privilégier des sujets qui conviendraient mieux aux femmes, comme nous le déduisons de la présentation :

Jamais, jusqu'à ce jour, l'action de la Femme n'a été plus considérable et jamais la vie féminine n'a été plus complexe, ni plus active. C'est le spectacle infini de cette activité que cette Revue va mettre sous les yeux des Femmes par le texte et par l'image : la suprême élégance, les sports passionnants, les amusements sans cesse renouvelés des unes, la vie d'intelligence, de courage, de bonté, de dévouement, les carrières productives, les œuvres généreuses des autres, les beautés et les talents, les actes d'héroïsme et d'énergie, la figure et l'existence des Femmes qu'une condition exceptionnelle signale, tout ce qui occupe, ennoblit, embellit la vie des Femmes, tout ce qui est grand, gracieux et pur, tout ce qui rend la VIE HEUREUSE¹.

En 1908, à l'instar du Théâtre Femina, *La Vie heureuse* crée elle aussi son propre lieu de rencontre: le Lyceum, dont l'objectif principal diffère de celui du Théâtre². Présenté comme un club suivant le modèle londonien, le Lyceum est conçu comme un endroit visant à promouvoir la figure de la femme dans l'ensemble du champ culturel, par le biais d'un échange entre les différents arts. Comme le rapporte sa présentation :

On a inauguré [...] un centre de réunion offert aux femmes qui écrivent, qui peignent, qui composent. [...] Il est la maison des arts. [...] Quelle aide pour la carrière de se retrouver, romancières auprès des illustratrices, peintres auprès des journalistes. [...] Artistes de tous les arts retrouvent ici, et pour ainsi dire sous leurs mains, les conditions où leur art se fait précisément le mieux valoir ; et c'est ainsi que l'agrément d'un séjour familial s'unit à l'utilité d'une aide naturelle³.

Il s'agit d'un cercle élitiste, destiné aux artistes de profession qu'ont déjà publié un livre ou qui ont déjà exposé leurs œuvres : le seul fait d'y être admises est donc considéré comme un geste de consécration dans le champ artistique⁴. L'objectif du Lyceum est avant tout celui de créer un réseau de connaissances parmi les femmes artistes, afin de promouvoir l'« aide naturelle », la collaboration entre elles et, de façon générale, le mariage des arts. Le club, dont le comité est formé par les figures les plus en vogue du secteur, propose aussi des conférences, des réceptions et des expositions et soutient la vente des ouvrages de ses membres.

Le Lyceum fait partie de tout un ensemble d'associations culturelles et artistiques au féminin qui voient le jour à partir de la fin du XIX^e siècle. À titre d'exemple, citons l'*Union des femmes peintres*

¹ *La Vie heureuse*, n°1, 15 octobre 1902.

² Rotraud von Kulessa, *Entre la reconnaissance et l'exclusion*, op. cit., p. 140.

³ *La Vie heureuse*, n° 1, janvier 1908.

⁴ Rotraud von Kulessa, *Entre la reconnaissance et l'exclusion*, op. cit., p. 141.

et sculpteurs créée en 1881 par la sculptrice Hélène Bertaux comme acte de protestation contre l'hégémonie masculine dans le secteur de l'art¹. Les organisations d'agrégation comme *Femina* et *La Vie heureuse* sont fondées en réponse à la domination masculine du milieu culturel et à son exclusion de la femme. Se voyant exclues des associations sectorielles déjà existantes, certaines femmes décident de s'unir et de créer des lieux de rencontre et d'échange, mais aussi des instances de reconnaissance et de consécration, vouées à mettre en lumière la participation active des femmes dans tous les milieux artistiques.

2.1.2 *Faber est suae quisque fortunae : Les prix Femina et Vie heureuse*

Suite aux différents projets proposés par *Femina* et par *La Vie heureuse*, les équipes respectives et les artistes qui gravitent autour prennent conscience de la place subalterne des écrivaines dans le milieu littéraire, qui se manifeste par la presque invisibilité de figures féminines parmi les lauréats des concours. Ayant remarqué la présence considérable de femmes qui écrivent en France, les deux revues décident alors de s'organiser. Cette démarche passe par une « implantation de la femme² » dans le champ littéraire. Le Tournoi de *Femina*, constitué d'un jury tout au féminin impliquant les poétesses les plus célèbres de l'époque comme Anna de Noailles, Judith Gautier, Daniel Lesueur et M^{me} Alphonse Daudet³, manifestait déjà de cette intention.

Femina va toutefois encore plus loin, en créant, en réponse au Prix Goncourt, le Prix Femina. L'événement déclencheur est le cas de Myriam Harry et du Goncourt de 1904. L'écrivaine était dans la course pour le prix littéraire, étant même considérée comme une gagnante probable, vu que le jury saluait son roman, *La conquête de Jérusalem*, comme le meilleur de l'année, mais finalement elle ne sera pas couronnée⁴. Certaines autrices sont déçues que le Goncourt n'ait jamais été attribué à une femme et aussi par le fait que le jury soit composé uniquement par des hommes (Judith Gautier sera la première femme à y être admise en 1910). Elles sont donc amenées à réfléchir encore une fois sur leur position dans le champ littéraire, ce qui les porte à agir, appuyées par les deux revues⁵. En décembre 1904, le Prix Femina est créé pour être remis aussi bien à des poétesses qu'à des romancières et à des compositrices. Le jury est composé principalement de femmes, presque les

¹ Denise Noël, « Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIX^e siècle » *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, Belin, n° 19, avril 2004, p. 7.

² Rotraud von Kulessa, *Entre la reconnaissance et l'exclusion*, op. cit., p. 128.

³ *Ibid.*, p. 120.

⁴ Delphine Naudier, « Les lauréates du Goncourt : une légitimité en trompe-l'œil ? » dans Delphine Naudier, Brigitte Rollet, (dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, L'Harmattan, 2007, p. 122.

⁵ *Ibid.*, p. 124.

mêmes qui forment le tournoi de poésie¹. La première lauréate est Myriam Harry, signal encore plus évident, car le prix allait se proposer de remédier en quelque sorte aux erreurs du Prix Goncourt.

Le Prix Femina a toutefois une vie assez brève, car il est vite supplanté par le Prix de la Vie heureuse, décerné pour la première fois peu de mois après l'autre, en mars 1905². L'objectif, comme le jury, sont essentiellement les mêmes que ceux du Prix Femina. Le cas Goncourt est aussi mentionné dans l'annonce de la création du prix : « la valeur même du prix répare quelquefois une injustice ; quelquefois elle nous donnera un nouveau chef-d'œuvre. Ainsi, après l'académie Goncourt, a pensé la *Vie heureuse* »³. Afin de permettre la continuation du prix littéraire, après la Première Guerre mondiale, les fondateurs des deux magazines, Hachette et Pierre Lafitte, s'associent et le prix devient officiellement le Prix Femina en 1922⁴.

Il est fondamental de souligner que les femmes écrivains ne sont pas publiées uniquement dans des revues spécifiquement destinées aux femmes, mais qu'elles sont souvent publiées dans des revues littéraires d'ordre général, dont la rémunération qui ne change pas par rapport à leurs collègues hommes⁵. Quant aux prix littéraires, nous n'avons souligné que la spécificité des prix Femina et Vie heureuse, mais les autrices sont régulièrement primées aussi dans les remises de prix génériques. À titre d'exemple, Von Kulesa indique que quatre-vingt-quatre prix de l'Académie Française ont été attribués à des femmes pendant notre période⁶. Il s'agit toutefois de prix mineurs qui privilégient pour la plupart des œuvres conservatrices et consensuelles⁷, mais des changements commencent à se pressentir. Le fait que le débat autour de la position des femmes dans le champ littéraire s'élargisse indique qu'elles sont visibles et que leur présence est remarquée.

Même si tout discours féministe est absente de *Femina* et de *La Vie heureuse*, il est toutefois intéressant de mettre l'accent sur leur prise de parole et sur leur revendication. Les prix Femina et Vie heureuse participent, dans une mesure importante, à cette revendication : si le champ littéraire ne donne pas assez de reconnaissance aux autrices, il vaut mieux créer des instances de consécration qui revendiquent leur présence, ne voulant toutefois pas ghettoïser les femmes. Pour cette raison, *La Vie heureuse* tient à préciser que son prix n'est pas destiné uniquement aux femmes, il s'agit plutôt du « jugement des femmes sur la littérature⁸ », comme le rapporte l'annonce de l'attribution du prix à Romain Rolland, premier lauréat homme.

¹ Delphine Naudier, « Les lauréates du Goncourt : une légitimité en trompe-l'œil ? », art. cit., p. 124.

² Rotraud von Kulesa, *Entre la reconnaissance et l'exclusion*, op. cit., p. 134.

³ *La Vie heureuse*, n° 2, février 1905.

⁴ Martine Reid (dir.), *Femmes et littérature, une histoire culturelle*, op. cit., p. 83.

⁵ *Ibid.*, p. 137.

⁶ Rotraud von Kulesa, *Entre la reconnaissance et l'exclusion*, op. cit., p. 126.

⁷ Martine Reid (dir.), *Femmes et littérature, une histoire culturelle*, op. cit., p. 137.

⁸ *La Vie heureuse*, n° 12, décembre 1905.

En guise de conclusion, nous pouvons remarquer qu'à la Belle Époque la presse devient un domaine prospère pour les femmes. D'une part, le journal devient le pivot de la lutte féministe, le mouvement et la presse se développent mutuellement et le premier trouve une place dans la presse spécialisée. D'autre part, l'évolution soudaine et rapide de la presse vers la fin du XIX^e contribue non seulement à la « démocratisation de la littérature¹ » à travers la publication de romans-feuilletons, poèmes, pièces de théâtre, mais elle contribue aussi à faire ressortir de nombreuses figures féminines qui sont employées en tant qu'écrivaines, mais aussi comme critiques ou chroniqueuses². La création d'une presse « féminine » favorise l'exposition des femmes dans le champ littéraire et participe à la démocratisation de la femme en tant qu'artiste. Parmi l'énorme quantité de « revues féminines », outre les magazines *Femina* et *La Vie heureuse*, nous pouvons évoquer aussi *La Chevauchée*, fondé en 1900, dans le but de promouvoir la littérature soi-disant féminine³. Grâce aux éléments évoqués, nous pouvons appréhender la presse dans l'époque 1900 comme une vraie *Cité des dames*, où elles peuvent faire valoir leur esprit, en apportant leur contribution intellectuelle à la société. D'une certaine façon, ce regroupement pourrait se lire comme un « refuge » des détracteurs, car ils sont évidemment exclu de ce cercle clos. Avec le temps, certaines femmes de lettres, soutenues par ces groupes, commencent à réclamer, à juste titre, leur place parmi leurs homologues masculins et une reconnaissance équitable, qui ne prenne pas en compte des stéréotypes de genre, mais qui se fonde uniquement sur la qualité des œuvres d'art.

2.1.3 Les femmes de lettres face aux institutions « masculines »

À la Belle Époque, la participation aux associations culturelles les plus importantes reste avant tout masculine. Comme nous avons déjà pu le remarquer, la femme en est exclue ou elle subit un traitement différent par rapport aux hommes. Prenons tout d'abord l'exemple de la Société des Gens de Lettres, fondée en 1837, qui s'occupe principalement de questions économiques, comme les droits d'auteur⁴. S'agissant d'une sorte de syndicat, l'admission n'est pas facile : à la candidature d'un écrivain, la Société lance une enquête autour de son œuvre et de sa personne⁵. Comme le rapporte Lejeune-Resnick, si il est comparé à celui des hommes, le processus d'admission des femmes présente des différences éloquentes⁶. En premier lieu, la moralité de l'œuvre constitue un critère de sélection

¹ Martine Reid (dir.), *Femmes et littérature, une histoire culturelle*, op. cit., p. 79.

² *Ibid.*

³ Rotraud von Kulessa, *Entre la reconnaissance et l'exclusion*, op. cit., p. 120.

⁴ *Ibid.*, p. 141.

⁵ Evelyne Lejeune-Resnick, « Des femmes-écrivains à la Société des Gens de Lettres (1840-1870) » dans Alain Corbin (dir.), *Femmes dans la Cité*, Grane, Créaphis, 1997, p. 152.

⁶ *Ibid.*

réservé uniquement aux femmes de lettres¹. Lejeune-Resnick remarque ensuite que dans les rapports d'admission, il y a une tendance à souligner le caractère d'infériorité des autrices. Même si il est un peu antérieur à la Belle Époque, le dossier sur la féministe Maria Deraismes, datant de 1868, révèle le rapport entre la Société et les autrices. Son rapporteur se trouve d'accord pour admettre la femme, car « nous sommes gens aimables envers les femmes, et plus disposés de jour en jour à leur faire leur part »². Il remarque en outre que les membres du comité de la Société ont le « désir assez marqué d'élever, d'ennoblir les femmes par une participation plus large »³. Grace à ces allusions, combinées au fait que les femmes n'accèdent pas dans notre période aux charges supérieures, nous portent à déduire que pour les membres de la Société le fait d'admettre une femme parmi eux serait une concession, une faveur. Ce ne serait donc pas lui donner sa place légitime, qu'elle a obtenue par son travail littéraire. L'admettre dans la Société consiste à l'élever au rang supérieur, composé par des hommes et l'ennoblir. Malgré cette disposition à intégrer les femmes au sein de la Société, le nombre des membres masculins reste toujours nettement supérieur à celui de leurs homologues féminins : jusqu'en 1870, le rapport est de 91/246⁴, alors qu'en 1900, la marge est encore plus abyssale, sur 800 membres, il n'y a que 80 femmes⁵. Dans la presse, *La Fronde* suit attentivement ces changements. Au cours de ces numéros, la revue donne des nouvelles sur les candidatures féminines (elle supporte notamment celle de Daniel Lesueur en 1900), présentant également des comptes-rendus sur les séances de la Société portant sur les autrices et sur leur admission dans l'organisation.

Si la relation entre la Société des Gens de Lettres et les écrivaines est difficile, celle qui se profile à l'Académie Française est encore plus problématique : il suffit de penser que la première femme à y être admise sera Marguerite Yourcenar en 1980. Dans la première décennie du XX^e siècle, au sein du milieu féministe (et non seulement : *Femina* y prend part de manière assidue et prépondérante), un débat s'ouvre sur l'admission des femmes dans le cercle prestigieux de l'Académie⁶. L'accès d'une femme dans ce « bastion longtemps imprenable⁷ » pour son genre représenterait non seulement une consécration de la nouvelle immortelle, mais constituerait une façon de reconnaître l'apport des femmes dans un champ culturel qui les a longtemps considérées comme des artistes inférieures. De même que *La Fronde* s'occupe régulièrement de la Société des Gens de Lettres, le débat au sujet des femmes et de l'Académie se déroule autour de *Femina* :

¹ Evelyne Lejeune-Resnick, « Des femmes-écrivains à la Société des Gens de Lettres (1840-1870) », art. cit., p. 154.

² A.N., 454 AP, rapport du 8 juin 1868, cité d'après *ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 155.

⁵ Rotraud von Kulessa, *Entre la reconnaissance et l'exclusion*, *op. cit.*, p. 126.

⁶ *Ibid.*, p. 144.

⁷ *Ibid.*

C'est un mot qui court maintenant à travers toutes les conversations. On ne parle que de femmes académisable [...] c'est la course à la coupole qui commence. Notez d'ailleurs que, à la lettre, les règlements de l'Académie ne s'opposent pas à l'académisation des femmes : c'est un simple usage qui les exclut de la coupole. [...] Mais vraiment le nombre croissant des femmes de lettres et de valeur devrait décider MM. Les Académiciens de toutes les classes à abolir un usage trop rigoureux¹.

Par la suite, la revue propose un concours à ses lectrices : parmi une liste de 59 autrices du passé et du présent, elles en doivent choisir 40 qui auraient été ou seraient dignes de faire partie de l'Académie Française ou d'une Académie créée *ad hoc* pour les femmes. Pour la rédaction de *Femina*, l'admission d'une femme à l'Académie décréterait une victoire « fémino-littéraire » et non « féministe, grâce à Dieu »². (Nous avons déjà souligné la réticence de *Femina* à se voir attribuer cet adjectif).

Des lieux de rencontre et des associations féminines naissent aussi hors des circuits strictement culturels. Le débat autour du rôle de la femme et de sa position dans la société, nous l'avons vu, se fait toujours plus concret et, pour la première fois, il n'est pas mené uniquement par des hommes, mais les parties prenantes aussi font entendre leur voix. Sans trop nous attarder sur ce sujet, nous ne présenterons ici qu'un seul exemple, pourtant très significatif. Le 18 avril 1901, le Conseil National des Femmes Françaises (CNFF) est fondé sous la direction d'Isabelle Bogelot, affilié au Conseil International des femmes³. Il s'agit d'une structure regroupant différentes associations et groupes déjà existants, afin de progresser dans l'amélioration de la situation féminine au sein de la famille et de la société⁴. Le CNFF se présente comme la première fédération d'associations féminines fondée après la fusion de deux congrès organisés à l'Exposition Universelle de 1900 qui réclamaient l'égalité des genres au niveau politique, économique, éducatif et civil⁵. La date de création du CNFF est considérée par l'historienne Christine Bard comme « une des dates les plus importantes de l'histoire du féminisme, puisqu'elle consacre l'alliance du féminisme réformiste et de la philanthropie féminine en fédérant des forces jusque-là dispersées »⁶.

Dans ce parcours, forcément simplifié, il faut aborder un dernier point, non moins important : l'école. Bien que distincte des groupes et des associations présentés jusqu'ici, l'école représente aussi un lieu de rencontre et de formation indispensable pour les jeunes filles, qu'elles soient ou non

¹ Hélène Avril, « Notre concours des quarante : Une Académie des femmes », *Femina*, 15 avril 1909, cité dans Rotraud von Kulessa, *Entre la reconnaissance et l'exclusion*, op. cit., p. 146.

² *Ibid.*

³ Laurence Klejman, Florence Rochefort, *L'Égalité en marche : le féminisme sous la Troisième République*, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques Des Femmes, 1989, p. 151.

⁴ *Ibid.*

⁵ Site Internet du CNFF : <https://www.cnff.fr/page/a-propos-du-cnff/historique>.

⁶ Christine Bard, cité d'après le site Internet du CNFF : <https://www.cnff.fr/page/a-propos-du-cnff/historique>.

destinées à écrire. L'éducation des jeunes filles est un sujet sensible, débattu depuis des siècles, qui voit vers la fin du XIX^e siècle son couronnement presque définitif. La Troisième République interviendra afin de rendre l'école laïque, gratuite et obligatoire, sans distinction de sexe et de classe sociale¹. La loi Paul Bert de 1879 ouvre finalement les portes des écoles aux filles, exigeant la création d'écoles primaires dans chaque département ; l'année suivante, avec la loi Camille Sée, c'est le tour des collèges et des lycées². Les lois ne servent pourtant pas à changer les esprits et certaines familles continuent d'interdire la scolarisation de leurs filles en raison des stéréotypes de genre³. Néanmoins, les cursus proposés aux filles demeurent différents de ceux qui sont suivis par les garçons, notons par exemple le manque du latin et du grec, deux disciplines centrales dans l'instruction de l'époque⁴. Le parcours d'étude féminin conduisait d'ailleurs à un diplôme de fin d'études sans intérêt professionnel et non au baccalauréat et donc à la possibilité d'entrer à l'université⁵. Les cours suivis par les filles et par les garçons vont au fur et à mesure s'homologuer, permettant aux jeunes filles d'accéder aux études supérieures. En effet, entre 1900 et 1914, le nombre de filles inscrites à l'université quadruple⁶.

Une fois mises en évidence cet ensemble d'instances d'association et de consécration, telles que les prix littéraires, la presse féminine et féministe, les associations sectorielles et finalement l'école, il en ressort qu'autour de 1901 se regroupent plusieurs événements déterminants pour l'histoire des femmes et pour l'évolution de leur participation à la vie culturelle. Si nous comparons le début du XIX^e siècle à la Belle Époque, il apparaît évident que le statut de la femme dans la société s'est amélioré, bien qu'avec du retard et de façon non encore absolue. Nous pouvons donc conclure, quoiqu'en généralisant, qu'au début du XX^e siècle, les femmes conquièrent leur « droit de cité⁷ », du moins en théorie. À partir des exemples évoqués, nous pouvons retenir que l'année 1901 représente également d'un point de vue historique que social, un moment marquant pour l'histoire des femmes et de leur représentation. Il suffit de penser à la coïncidence de la date de création de la revue *Femina* avec l'institution du Conseil National des Femmes Françaises. Les événements répertoriés correspondent d'ailleurs par leurs dates à un essor de la littérature écrite par des femmes se concentrant dans la première décennie du XX^e siècle et en particulier, en 1901, à quelques mois de

¹ Rebecca Rogers, « L'éducation des filles » dans Jacquet-Francillon, François (dir.), *Une histoire de l'école. Anthologie de l'éducation et de l'enseignement en France XVIII^e-XX^e siècle*, Retz, 2010, p. 169.

² *Ibid.*

³ Ana Clara Guerrero, « Ce long XIX^e siècle (1789-1914) : revendication sociales des féministes », art. cit., p. 64.

⁴ Rebecca Rogers, « L'éducation des filles », chap. cit., p. 170.

⁵ *Ibid.*

⁶ Wendy Prin-Conti, « La représentation des poétesses dans la presse de la fin de la Belle Époque (1908-1914) dans Flavie Fouchard, Andrea Schellino (dir.), « La réception des femmes poètes de la Belle Époque en France et en Espagne », *Çédille*, La Laguna (Espagne), Asociación de Francesistas de la Universidad Española, n°20, automne 2021, p. 49.

⁷ Pilar Díaz Sánchez, « Le XX^e, un siècle de guerres et la consolidation de la femme moderne » dans Mercè Boixareu (dir.), *Figures féminines de l'histoire occidentale dans la littérature française*, op. cit., p. 69.

distance l'une de l'autre, Lucie Delarue-Mardrus, Anna de Noailles et Renée Vivien font leurs débuts dans le champ poétique, elles ne sont pourtant pas les seules à alimenter ce phénomène.

2.2 DES CHIFFRES

Le fait de disposer de chiffres exacts du nombre de poétesses françaises et de leurs ouvrages au cours de la Belle Époque pourrait mieux illustrer l'hypothèse d'un essor de la « poésie féminine » à l'époque. Les repérer est toutefois plutôt problématique. Au début du XX^e siècle, la critique et le public sont conscients de la participation massive et de l'intérêt nouveau de la part des femmes pour la poésie. Elles ne s'y intéressent plus uniquement en simples lectrices, mais aussi en tant que créatrices. En 1904, Émile Bergerat témoigne dans *Femina* que « jamais le culte de la poésie ne fut célébré par un si grand nombre de prêtresses et ne fit éclore plus de talents féminins »¹. Dans une même veine, toujours dans *Femina*, Henri Barbusse écrit, après la proclamation du tournoi poétique de 1903 :

À aucune époque nous n'avons vu plus de femmes s'adonner à la poésie. Les nombreux manuscrits depuis que *Femina* est fondé nous attestent chaque jour qu'il y a partout en France d'exquis talents féminins, qui savent enchâsser dans des vers précieux de délicates inspirations².

Dans son ouvrage *Devenir poétesses à la Belle Époque*, Patricia Izquierdo remarque l'imprécision des données fournies par les journalistes et les historiens littéraires³. En effet, si par exemple en 1909, Alphonse Sédard énumère 200 femmes de lettres dans l'anthologie *Les Muses françaises*, la même année, Jean de Bonnefon en compte 778 dans les catalogues des librairies. Privilégiant la poésie, en 1969, Edmée de La Rochefoucauld avance au contraire la présence de 200 poétesses en 1900 en soulignant aussi que :

Avant 1900, il eut été difficile de parler de poésie féminine [...]. Parler des femmes poètes apparues avec le siècle n'est pas plus aisé. Cette fois nous avons abondance d'auteurs – un mot sans féminin – des œuvres en quantité et de qualité⁴.

L'année suivante, l'*Almanach Hachette* compte 519 femmes de lettres dans le panorama national et ainsi de suite⁵. Dans le cadre qui se profile, il n'est évidemment pas fructueux de faire

¹ Émile Bergerat, *Femina*, mars 1904, cité dans Patricia Izquierdo, *Devenir poétesses à la Belle Époque*, op. cit., p. 59.

² Henri Barbusse, *Femina*, 15 septembre 1903, cité d'après ibid.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ Edmée de La Rochefoucauld, *Femmes d'hier et d'aujourd'hui*, Grasset, 1969, cité d'après ibid., p. 37.

⁵ Rotraud von Kulesa, « La femme auteur à l'époque 1900 : débat et tentatives de légitimation » dans Naudier, Delphine, Rollet, Brigitte (dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, op. cit., p. 99.

confiance à des chiffres si divers et si confus. De plus, le recours de la part des critiques à des appellations différentes comme *bas-bleus* ou *muses* et le mélange des genres littéraires constitue une autre difficulté¹. Il faut surtout considérer que le phénomène est nouveau et qu'on ne perçoit probablement pas son éclat à cent pour cent. Comme le confirme M^{me} de La Rochefoucauld, poétesse elle-même, le concept de « poésie féminine » est difficile à discerner avant 1900, consolidant ainsi notre hypothèse de départ d'un zénith de la poésie écrite par des femmes autour de cette année. La duchesse de La Rochefoucauld remarque pourtant que même après son explosion, la poésie soi-disant féminine reste une question épineuse à recenser et à déterminer.

Dans les dernières années, la critique universitaire a essayé d'identifier le nombre de femmes qui écrivent à différentes époques. Pour la période qui précède la Grande Guerre, Rotraud von Kulessa affirme que, dans la période 1900-1905, 20 % des écrivains publiés étaient des femmes et qu'une expansion dans la première partie du XX^e siècle de la poésie écrite par des femmes est évidente. Prenons le cas de 1901, par exemple : trois poétesse qui « devaient dominer la décennie² » publient leurs premiers recueils de vers : en avril, *Études et Préludes* de Renée Vivien, en mai *Le Cœur innombrable* d'Anna de Noailles et, par la suite, *Occident* de Lucie Delarue-Mardrus. Cette concomitance s'inscrit dans un ensemble d'autres parutions poétiques concentrées dans les premières années du siècle. Un an auparavant, Natalie Clifford Barney publie *Quelques portraits-Sonnets de femmes* (1901), son premier recueil. Et puis Marie de Régner, sous le pseudonyme de Gérard d'Houville, qui publie ses mêmes années ses premiers vers, pour ne nommer que quelques-unes. Ces ouvrages présentent souvent des convergences esthétiques ou thématiques qui pousse les critiques à les percevoir comme un mouvement littéraire proprement dit, regroupé sous le nom de *féminin*. La critique voit dans leurs poèmes à la fois des échos – ou mieux des « sacrilèges pastiches³ », pour employer les mots de Baudelaire – de la poésie masculine (Lamartine, Hugo, Baudelaire) et des échos de la poésie féminine remontant à Sappho, c'est-à-dire, une prédilection pour l'amour passionnel et tragique et pour un sentimentalisme excessif⁴. Pour cette dernière raison, maintes critiques, notamment Christine Planté, ont baptisé cette période « la décennie sapphique ».

¹ Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, op. cit., p. 38.

² David Moucaud, « La décennie 'sapphique' des poétesse de 1900 : enquête sur un *style d'époque* » dans Wendi Prin Conti (dir.), *Femmes poètes de la Belle Époque : heurs et malheurs d'un héritage*, Honoré Champion, 2019, p. 15.

³ Charles Baudelaire, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, dans Lloyd James Austin (éd.), *L'Art romantique*, Garnier-Flammarion, 2021, p. 316.

⁴ Christine Planté, (dir.), *Femmes poètes du XIX^e siècle : Une anthologie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998, p. XX.

2.3 UNE POÉSIE FÉMININE ?

Si poésie est présentée comme « le plus beau fleuron des conquêtes des femmes-écrivains au début du vingtième siècle¹ », le genre reste pourtant un domaine masculin, la femme n'y ayant que la place de Muse, d'inspiratrice. En effet, la figure de la poétesse déroute et se heurte à une série d'idées préconçues de nature patriarcale et archétypale. Le concept de « poésie féminine », ou plus généralement de « littérature féminine » ou d'« écriture féminine », fait partie d'un mécanisme tendant à marginaliser les autrices et leurs ouvrages, en les considérant comme une littérature mineure dans l'histoire littéraire, d'un point de vue quantitatif et qualitatif. Le concept se fonde sur la théorie essentialiste qui, en peu de mots, soutient l'existence d'une essence masculine qui s'oppose à l'essence féminine. Ce processus de marginalisation n'est pas une nouveauté introduite au XX^e siècle, mais il s'agit d'un discours qui circule depuis des siècles. Prenons en guise d'exemple le chapitre « Le Bas-Bleu » de Jules Janin contenu dans *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie* (1842) où le critique affirme que :

S'il est vrai que maladie nommée soit à moitié guérie, ainsi pourra se guérir cette maladie de la littérature féminine, quand on saura qu'elle s'appelle la maladie des mains peu lavées, des cheveux mal peignés, des gants troués, des ongles noires et des haillons².

Les références au type social du bas-bleu écartées, mettons en évidence la qualification dépréciative attribuée à la « littérature féminine », qui est comparée dans ce cas à une *maladie* presque pandémique et, plus loin, qualifiée d'« affreuse et pénible »³. Déjà à la moitié du XIX^e siècle, la critique prend conscience de la présence de plus en plus étendue de femmes dans le champ littéraire. Les différents critiques, comme Janin dans ce cas, tendent à souligner l'existence d'une littérature au féminin qui se distinguerait nettement de la Littérature du canon, faite par extension et par exclusion essentiellement par des hommes. Le noyau de ce type de propos ne change pas trop au cours du temps. Par exemple, en 1929, dans son *Histoire de la littérature féminine en France*, Jean Larnac déclare, parmi les objectifs de son travail, le désir de « montrer la continuité de l'effort littéraire des femmes et [de] révéler, dans leurs œuvres, ce qui est proprement féminin et en fait un ensemble fort différent de la littérature masculine »⁴. Il propose donc une nette séparation entre deux unités littéraires simplement sur la base du genre des auteurs. Pour atteindre son objectif de séparation, l'historien part de l'idée qu'il existe une marque du féminin qui transparaîtrait en littérature. Dans le

¹ Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, op. cit., p. 59.

² Jules Janin, « Le Bas-Bleu », *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle*, t. V, L. Curmer, 1842, p. 202.

³ *Ibid.*, p. 224.

⁴ Jean Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France*, Éditions Kra, 1929, p. 5.

même ouvrage, il affirme notamment que « les femmes n’ont pleinement réussi que dans la correspondance qui n’est qu’une conversation à distance, la poésie lyrique et le roman confession, qui ne sont qu’un épanchement du cœur »¹. Cette vision ne surprend pas, car elle est très répandue jusqu’à nos jours. Encore aujourd’hui, la conception d’une littérature *genrée* – où le genre est une raison de séparation – demeure ancrée dans une partie de la critique et la division des sexes dans certaines histoires littéraires en témoigne. Dans son anthologie sur les poétesses du XIX^e jusqu’au début du XX^e siècle, Christine Planté conclut :

Il y a toujours mieux valu pour les femmes poètes, dans la tradition française, s’affirmer ‘féminines’ – fût-ce avec quelques désordres et quelques excès – que paraître disputer aux hommes leur monde, leurs valeurs et leurs modes de pensée et d’expression².

La présence de la nomenclature *poésie féminine* en tant que mouvement ou sous-genre dans des anthologies ou des textes critiques fait certainement sourire, car, comme le précise Martine Reid dans son volume analysant les rapports entre femmes et littérature :

Ces femmes [les écrivaines] ne parlent pas de la même voix et n’ont pas nécessairement les mêmes aspirations. Elles adoptent des positions multiples, disparates, discordantes, des plus conservatrices aux plus radicales, des plus consensuelles aux plus originales, positions qui font écho aux préoccupations d’un temps singulier³.

Ce macro classement littéraire sous-entendrait en effet l’existence de deux groupes constitués uniquement en raison du genre des auteurs. Suivant ce raisonnement, il existerait alors une poésie féminine et une poésie masculine. Vu qu’il n’existe dans aucun volume de notre connaissance la catégorie « poésie masculine », mais juste un groupement féminin, cela nous porte à penser que les femmes représentent une exception à la norme littéraire, dont le développement ne se rencontre pas avec celui de la poésie tout court, non genrée, écrite par des hommes. D’un point de vue purement esthétique et thématique, fondé sur l’écriture même, affirmer l’existence de ces deux groupes est impossible et même absurde. En se penchant sur le genre poétique en particulier, la poésie soi-disant féminine ne peut pas être considérée comme un ensemble unique et univoque, constitué au nom du féminin. C’est pourquoi, nous le spécifions toujours entre guillemets, car en réalité ce sous-genre n’existe pas.

¹ Jean Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France*, op. cit., p. 257.

² Christine Planté (dir.), *Femmes poètes du XIX^e siècle : Une anthologie*, op. cit., p. XX.

³ Martine Reid (dir.), *Femmes et littérature, une histoire culturelle*, op. cit., p. 17.

Dans *Cassandra*, Christa Wolf essaie d'expliquer l'existence d'une écriture « féminine » dans ces termes :

Dans quelle mesure existe-t-il vraiment une écriture 'féminine' ? Dans la mesure où les femmes, pour des raisons historiques et biologiques, vivent une autre réalité que les hommes. Elles vivent la réalité autrement que les hommes, et l'expriment. Dans la mesure où les femmes ne font pas partie de ceux qui dominent, mais de ceux qui sont dominés, depuis des siècles¹.

Le fait de vivre différemment des hommes, d'avoir une perception, voire une vision du monde prétendument différente, se traduirait par une manière différente de concevoir la littérature. D'après Wolf, le « trait féminin » de l'écriture serait imputable à la place *autre* que la femme occuperait dans la société, étant soumise à la domination masculine. Dans l'étude de la place des femmes en littérature, nous ne pouvons par conséquent pas ignorer leur histoire et leur condition sociale, car ces deux aspects influencent, dans une certaine manière leurs carrières ou leurs esthétiques (moins d'ouverture à des formes nouvelles ou à rompre avec les formes fixes), sans que cela se traduise en une « écriture *propre*² », attribuable au sexe de son auteur, qu'il soit homme ou femme. Sous prétexte d'un « féminin essentialisé³ » au cours des siècles, de nombreux critiques ont toutefois soutenu le contraire et ont essayé de trouver des traits stylistiques et de contenu communs, pouvant justifier la constitution de cette prétendue poésie au féminin.

La poésie produite par des femmes semblant constituer « une poésie en marge ou de 'l'entre-deux'⁴ », le concept de « poésie féminine » s'est ancré dans l'usage courant à cause de la difficulté d'encadrer les poétesses dans le panorama littéraire de leur époque, démarche essentielle pour constituer une histoire littéraire. Étant donné la diversité formelle et thématique de l'ensemble des œuvres de ces poétesses, mais aussi la pluralité des genres à l'intérieur de la production d'une même artiste, leur classification dans un mouvement littéraire spécifique est compliquée. Pour cette même raison, les regrouper dans un « mouvement » généré, en dehors du canon, s'avère rapidement être une démarche peu solide. La plupart de ces artistes ont de plus évité tout discours méta-poétique ou théorique⁵ qui auraient pu éclaircir certains de ces aspects et peut-être à résoudre la « contradiction

¹ Christa Wolf, *Cassandra*, Stock, 2003, cité dans Évelyne Lloze, « Eléments de réflexion sur la question du genre dans la poésie moderne et contemporaine », dans Naudier, Delphine, Rollet, Brigitte (dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, op. cit., p. 92.

² Martine Reid, *Des Femmes en littérature*, Belin, 2010, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ Rotraud von Kulessa, *Entre la reconnaissance et l'exclusion*, op. cit., p. 90.

⁵ Lucie Delarue-Mardrus est, à notre connaissance, la seule poétesse de cette période à avoir écrit un art poétique, mais elle est plutôt tardive, ayant été publiée, sous forme de poème, en 1930 dans *Les Sept Douleurs d'octobre*. En quelques mots, la poétesse défend l'idée de la poésie en tant que métier : le poète doit être un ouvrier de la langue. Elle conseille, ensuite, de respecter les règles métriques, tout en trouvant un rythme propre. Elle suggère finalement de favoriser la sobriété et la simplicité, sans rechercher à tout prix l'originalité.

entre femme et poésie¹ », détectable dans une partie de la critique, et qui semble encore loin d'être réglée au XX^e siècle, malgré le foisonnement de la poésie écrite par des femmes. Pour surmonter cette difficulté, Charles Maurras proposait par exemple la dénomination de *romantisme féminin*, mais sa définition porte en soi des connotations péjoratives et elle pousse encore une fois les poétesses dans un ghetto littéraire. Regrouper les poétesses sous le nom de « poésie féminine » s'avère donc réductif et ne contribue qu'à les reléguer à un domaine ad hoc de la littérature qui finit par marginaliser les femmes et leurs œuvres. Afin de surmonter cette catégorisation étanche réduite au féminin, certaines poétesses décident de se faire appeler simplement *poète*, au lieu de *poétesse* ou de *femme poète*. De cette façon, le statut artistique du poète, d'artisan de la langue, est mis au premier plan : le sexe ne s'impose pas en tant que clé de lecture des poèmes. Cette posture souligne la volonté de mettre en avant la poésie – trop de fois le sexe féminin surplante l'œuvre – et l'être humain *neutre* présent en elle, niant l'existence d'une « poésie féminine ». Anna de Noailles, entre autres, adopte cette posture. Comme le rapporte Edmée de La Rochefoucauld dans sa célèbre conférence « Les femmes sont-elles devenues poètes ? »², la comtesse avait *horreur* qu'on l'appelle *poétesse*, car ce terme comportait des qualifications péjoratives et dérisoires.

La théorie de l'existence d'une écriture féminine est en revanche reprise par certaines autrices qui voient dans cette notion soit la possibilité d'émerger dans le milieu artistique, soit une façon de légitimer leur prise de parole dans un champ qui leur reste très souvent fermé. À cet égard, prenons en considération *Comment les femmes deviennent écrivains* d'Aurel, paru en 1907 :

Il va sans dire que parlant d'arts, au sujet de la femme, je pense à ceux qui affectent la sensibilité sentimentale esthétique et morale, car je ne nous crois pas, de sitôt, appelées aux œuvres plus abstraites, qui, du reste, ne sont peut-être plus de l'art. Je ne nous crois appelées aux œuvres d'esprit, mais à celle de l'âme³.

Aurel s'inscrit tout à fait dans le discours critique généraliste du début du XX^e siècle. Elle soutient que le caractère féminin et la prédisposition de la femme aux sentiments et à la sphère sensorielle sont absolument raccordés à sa prédisposition pour les œuvres abstraites et sentimentales. Elle continue par ailleurs en remarquant la nette différence entre les œuvres des hommes et celles des femmes. Ces dernières, pour réussir, doivent suivre leur trajectoire à elles :

Si nous détenons le plus grand pouvoir d'attention pour l'amour [...] c'est nous qui, par destination, devons écrire le roman sentimental. Cela, quand nous aurons trouvé

¹ Christine Planté (dir.), *Femmes poètes du XIX^e siècle : Une anthologie*, op. cit., p. XXX.

² Edmée de La Rochefoucauld, « Les femmes sont-elles devenues poètes ? », *Les Annales Conferencia, Revue mensuelle des Lettres françaises*, 67 année, n°121, 1960.

³ Aurel, *Comment les femmes deviennent écrivains*, Éditions du Censeur politique et littéraire, 1907, p. 7.

les lois du livre de la femme, œuvre qui, pour être viable, ne peut en aucune façon obéir aux lois du livre de l'homme¹.

La notion d'écriture féminine proposée par Aurel se fonde donc sur un discours de nature biologique qui oppose le masculin au féminin :

Les livres de femmes n'existent, c'est-à-dire ne survivent, que s'ils gardent leur pitié, leur inviolabilité, que s'ils nous sont livrés intacts, dans leur charme de relique, et dans leur chaste autorité d'aveux².

Lucie Delarue-Mardrus intervient elle aussi à ce sujet, dans un article paru dans *Le Matin* en 1906 intitulé « Du chignon au cerveau », qui est intéressant à prendre en considération, car il est écrit par une des écrivaines les plus en vogue de son époque. Delarue-Mardrus se propose de rechercher « le cerveau qui, *peut-être*, se cache sous le tout-puissant chignon »³. La féminité est, dès le début, opposée à l'intelligence et à la rationalité, qui sont plutôt du côté masculin. L'article se poursuit avec la description de la femme en tant que « bête divine », « hantée » par ce « monstre féminin »⁴ qui est plus bestial encore que celui des hommes, car il est perpétuel, total et capable d'être à la fois maternel et violent. L'écrivaine se demande alors : « Qu'a-t-elle [la femme] à voir avec ces choses nommées qui sont l'intelligence, la logique, la raison, l'âme et le reste ? »⁵. La réponse sous-entendue est bien évidemment *rien*. Par la suite, Delarue-Mardrus invite les femmes qui ne peuvent pas s'empêcher d'entreprendre une carrière « dans les départements masculins⁶ » comme la littérature, de le faire, mais à condition de respecter leur nature. Elles devraient en somme parler de leurs sentiments, c'est-à-dire « de ce Cœur majuscule dont on l'a toujours dotée avec emphase⁷ » et d'elles-mêmes, car parler de soi représente « essentiellement [le cri] de la femme »⁸. La poétesse reconnaît pourtant que les femmes pourraient créer quelque chose de beau, mais, elle fait une amère constatation : « vous êtes si assimilables, et vos maîtres en savent si long !⁹ », ce qui les réduirait à des simples répliques. Pour conclure, Delarue-Mardrus résume ses propos en déclarant : « mes sœurs, il faut que votre œuvre ait une jupe »¹⁰. Elle se pose donc comme une sorte de conseillère pour les autres écrivaines, s'ancrant dans son temps, en distinguant l'écriture des femmes de celle des hommes. Pour avoir du succès, la

¹ Aurel, *Comment les femmes deviennent écrivains*, op. cit., p. 7.

² *Ibid.*, p. 40.

³ Lucie Delarue-Mardrus, « Du chignon au cerveau », *Le Matin*, N° 8212, 20 août 1906, p. 1 [Nous soulignons].

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

poétesse leur conseille de ne pas faire ce que font les hommes, mais de se distinguer, en parlant de leur nature féminine, instinctive et animalière.

Les œuvres littéraires doivent-elles donc être considérées dans une « perspective ‘genrée’¹ » ? Il n’est pas anodin d’affirmer que les enjeux socio-historiques qui entrent en relation avec la production d’un texte sont nombreux et variés et qu’ils ont longtemps différencié les écrivains des écrivaines, mais cette distinction se traduit-elle dans une écriture qui diffère en raison du sexe de l’auteur ? Les divergences dans ce qui pourrait être appelé l’arrière-plan de la création pourraient expliquer pourquoi les œuvres des femmes sont souvent jugées inférieures par rapport à celles de leur contrepartie masculine. D’une part, la critique et le lectorat doivent faire face à des visions patriarcales de la société qui établissent des rôles à chaque genre, de l’autre, les poétesse sont confrontées à ces jugements et, en règle générale, ne s’hasardent pas à trop expérimenter avec les formes et le contenu.

2.4 « L’IMPORTUNE SUPÉRIORITÉ » : QUÊTE DE GLOIRE ET DE RECONNAISSANCE

Dans *De la littérature*, M^{me} de Staël affirmait que pour la société, le « funeste² » désir de gloire littéraire qui pourrait naître chez une femme ayant reçu une éducation approfondie constituerait une « importune supériorité³ » à l’égard de l’homme. Une telle aspiration ne serait pas prévue par la tradition pour la femme. Si quelques-unes devaient se montrer séduites par cette idée, la société leur montrerait l’« affreuse destinée »⁴ qu’elles subiraient. « Examinez l’ordre social, lui dirait-on, et vous verrez bientôt qu’il est tout entier armé contre une femme qui veut s’élever à la hauteur de la réputation des hommes »⁵. D’une certaine façon, ces propos sont encore actuels à la Belle Époque. À une période où elles ne sont pas reçues comme elles l’espéraient, nos poétesse perdurent toutefois dans leur quête de gloire, ou plutôt de reconnaissance, de la part du lectorat et de la critique. Si pour leur contrepartie masculine, il est normal d’avouer son désir de gloire dans leurs vers, les femmes ont en général tendance à ne pas le reconnaître, peut-être de peur d’ameuter une critique déjà enflammée contre elles⁶. Publication rime encore trop souvent avec prostitution, même au début du XX^e siècle : la chose la plus controversée pour une femme de lettres reste le fait d’être publiée et de rechercher la gloire et la renommée. Certains poèmes datant de cette période témoignent toutefois de la préoccupation, projetée essentiellement vers le futur, de quelques poétesse pour la destinée de leurs vers. Ce problème présent depuis toujours en poésie, prend un sens et une intensité différents sous la

¹ Rotraud von Kulessa, *Entre la reconnaissance et l’exclusion*, op. cit., p. 20.

² Madame de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* dans *Œuvres*, Gallimard, coll. « Pléiade », 2017, p. 239.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, op. cit., p. 286.

plume des femmes. Un exemple éclatant est donné par Anna de Noailles qui, déjà dans son deuxième recueil, *L'Ombre des jours* (1902), se soucie du souvenir qu'elle pourra laisser aux générations futures. Dans le poème « J'écris pour que le jour où je ne serai plus », la comtesse dévoile au lecteur une sorte de testament artistique en éclairant les raisons pour lesquelles elle compose des vers :

J'écris pour que le jour où je ne serai plus
On sache comme l'air et le plaisir m'ont plu,
Et que mon livre porte à la foule future
Comme j'aimais la vie et l'heureuse nature.
[...]
J'ai dit ce que j'ai vu et ce que j'ai senti
D'un cœur pur qui le vrai ne fut point trop hardi,
Et j'ai eu cette ardeur, par l'amour intimée,
Pour être après la mort parfois encore aimée,

Et qu'un jeune homme alors lisant ce que j'écris,
Sentant par moi son cœur, ému, troublé, surpris,
Ayant tout oublié des compagnes réelles,
M'accueille dans son âme et me préfère à elles...¹

La comtesse présente d'abord les axes principaux de sa poétique, tels que la nature, la vie, les sensations et sa perception personnelle du monde, traits qui sont d'ailleurs mis en lumière par la plupart des réflexions sur la poésie des premières décennies du XX^e siècle. Le fil conducteur de ces trois strophes est pourtant le désir de la poétesse de perdurer dans le temps et que ces vers soient appréciés après sa mort. Elle voudrait que son œuvre soit le témoin de sa personne pour la « foule future² » et de la façon dans laquelle elle aimait « la vie et l'heureuse nature »³. Anna de Noailles ne vise pourtant pas à une reconnaissance future globale, elle n'exige pas d'être inscrite dans le panthéon des plus grands poètes français : il lui suffit d'être « parfois encore aimée⁴ », signe de modestie, propres à certains textes écrits par des femmes. Le dernier quatrain se concentre sur le lectorat. L'ambition de la poétesse est de réveiller chez les lecteurs des sensations, comme l'émotion, le trouble et la surprise, et de continuer à les séduire avec ses vers, en atteignant ainsi l'immortalité à travers sa poésie. La hantise de la mort est un *leitmotiv* de la plupart des recueils de la poétesse. Elle désire imprimer ses sensations, son âme et son corps dans ses vers, pour qu'ils puissent atteindre, avec elle, l'éternité. S'adressant à un jeune homme, la dernière strophe ne manque pas d'évoquer une certaine sensualité, par le souhait d'être accueilli dans l'âme du jeune homme et par le désir d'une fidélité réciproque. Dans une même veine, dans le poème « Offrande », tiré des *Éblouissements* (1907), la

¹ Anna de Noailles, *L'Ombre des jours*, Calmann-Lévy, 1902, p. 169.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* [Nous soulignons]

comtesse déclare : « Mes livres, je les fis pour vous, ô jeunes hommes »¹. Il y a là aussi une inversion de la représentation des rôles traditionnels des genres en poésie : cette fois c'est la femme qui écrit et c'est l'homme qui est en position de Muse. La poétesse décide de s'adresser à la postérité, en cherchant en elle la reconnaissance et l'immortalité de ses vers, peut-être en réponse à une partie de la critique toujours prête à la rabaisser et à mettre en question son statut de poète.

Une pareille prise de conscience est abordée par Renée Vivien dans « Mes Victoires », poème contenu dans son recueil *À l'heure des mains jointes* (1906) :

I

[...]

Quand passerai-je, avec mes Victoires dans l'âme,
Sous l'arc édifié pour celui qu'on acclame ?

[...]

Quand passerai-je, ayant sur moi comme un bruit d'ailes
Que font, dans l'air sacré, mes Victoires fidèles ?

Certes, l'heure n'est point aux poètes, et moi
Je n'ai que ma jeunesse et ma force et ma foi.

L'arc triomphal est là, clair parmi les nuits noires.
Quand passerai-je, sous l'aile de mes victoires ?

II

Je le sais, — aujourd'hui cela fait moins de mal, —
Je ne passerai point sous un arc triomphal.

Et je n'entendrai point la voix ivre des femmes
Qui sanglotent : « Voici l'offrande de nos âmes... »

Je passerai, sans fleurs, sans lauriers, sans espoir.
Nulle ne m'attendra, dans la pourpre du soir.

Résignée, et songeant aux Défaites passées,
J'aurai sur moi le bruit de leurs ailes lassées...²

[...]

Dans ces vers, la poétesse exprime toute sa désillusion pour ne pas avoir reçu la reconnaissance qu'elle attendait ou qu'elle croyait mériter après son dur travail. Dans la première partie, Vivien se montre confiante, optimiste : elle aperçoit de loin l'arc triomphal, symbole de la réussite et de la gloire, qui se profile dans l'obscurité. Elle imagine déjà le bruit d'ailes de Niké, la déesse grecque de la Victoire, qui l'accompagne. Elle se demande donc quand elle pourra être consacrée en passant « sous l'aile de [s]es victoires³ », et quand elle sera reconnue en tant que poétesse. Dans la deuxième

¹ Anna de Noailles, *Les Éblouissements*, Calmann-Lévy, 1907, p. 315.

² Renée Vivien, *À l'heure des Mains jointes*, Lemerre, 1906, p. 53.

³ *Ibid.*

partie, le regard se détourne. La poétesse prend douloureusement conscience que, au moins de son vivant, elle n'obtiendra pas la gloire et la reconnaissance dans le champ poétique. Vivien réalise en outre qu'elle ne sera pas couronnée de lauriers comme les grands poètes et qu'elle passera, sans espoir, presque inaperçue. Il n'y aura plus rien à l'attendre dans « la *pourpre* du soir¹ », couleur qui fait référence au pouvoir, à la force, mais qui peut représenter au même temps l'oppression et l'imposition. Dans « Vaincue », poème tiré du même recueil, la deuxième strophe dit la même désolation et le même désenchantement : « Mes vers n'ont pas atteint à la calme excellence/Je l'ai compris, et nul ne les lira jamais... »².

Toujours dans *À l'heure des Mains jointes*, le poème « Vous pour qui j'écrivis » dont nous ne citons ici que la première strophe, reprend le thème de la reconnaissance et de la perdurance poétique :

Vous pour qui j'écrivis, ô belles jeunes femmes !
Vous que, seules, j'aimais, relirez-vous mes vers ?
Par les futurs matins neigeant sur l'univers,
Et par les soirs futurs de roses et de flammes ?³

Dans ce quatrain, Vivien affronte le sujet de son héritage littéraire. D'un point de vue thématique, ce poème pourrait être considéré comme une continuation de « Mes Victoires ». Après avoir pris conscience qu'elle ne recevra pas la gloire de son vivant, la poétesse se montre soucieuse du vestige de sa poésie et de son immortalité. Si dans le poème précédent, elle prenait conscience qu'elle ne recevrait point de la part des femmes la gloire recherchée, dans « Vous pour qui j'écrivis », la poétesse s'adresse aux « belles jeunes femmes⁴ » du futur, premières et uniques destinataires de sa poésie. Elle espère au moins ne pas être oubliée, que ses vers demeurent et qu'elle puisse enfin être appréciée et reconnue pour son travail. Il est d'ailleurs intéressant de considérer ces trois poèmes dans leur ensemble, car ils sont contenus dans *À l'heure des Mains jointes*, paru en 1906, juste une année avant que Vivien ne retire toutes ses œuvres du marché, « bless[ée] de leur [de la critique] incompréhension⁵ », comme nous le dit Natalie Clifford Barney, dans l'article-hommage paru dans *La Grande revue*. Ces vers représentent donc une sorte de testament poétique de la poétesse qui, désenchantée et rancunière pour défaut de reconnaissance de son vivant, confie au futur la conquête de la gloire et de l'immortalité.

Si la soif de gloire et la déception de ne pas l'avoir atteinte reste rare dans la poésie, ces aspects transparaissent plus volontiers dans leurs échanges épistolaires et dans leurs autobiographies. Les

¹ Renée Vivien, *À l'heure des Mains jointes*, op. cit., p. 53.

² *Ibid.*, p. 143.

³ *Ibid.*, p. 137.

⁴ *Ibid.*

⁵ Natalie Clifford Barney, « Renée Vivien », *La Grande revue*, n° 6, 25 mars 1910, p. 262.

deux articles de Lucie Delarue-Mardrus « Mes mémoires : souvenirs littéraires », parus en 1938 dans la *Revue des Deux Mondes* en sont un clair exemple. La poétesse revient sur sa carrière littéraire de ses débuts, en évoquant la déception causée par le manque de reconnaissance de sa poésie :

C'est ma prose qui connut un tel bonheur, alors que mes vers sont restés presque dans l'ombre. Et c'était dans mes vers que je donnais vraiment mon âme. Car ma poésie seule m'explique et me justifie. Mais, sauf un cercle restreint d'amis qui l'aiment, le destin n'a pas voulu qu'elle fût connue de tous¹.

Genre privilégié par l'auteurice, sa poésie ne connaît pas le même succès que ses romans, provoquant chez elle une grande déception, se reflétant dans la première strophe d'« Épilogue », poème qui clôture le recueil *Les Sept Douleurs d'octobre* (1930).

Je donne rendez-vous, dans l'avenir lointain,
À ceux qui liront mes poèmes.
Car j'y aurai laissé, morte, mes moelles mêmes,
À l'écart de mon temps que je n'ai pas atteint².

Dans cette invitation à la lecture posthume, la poétesse souhaite l'immortalité de ses vers, mais aussi une majeure compréhension de la part du lectorat. Elle continue, en effet : « Les générations invisibles encore/[...] Seront plus près de moi que mes contemporains »³. Toutefois, elle s'adresse directement à ces nouveaux lecteurs, soucieuse de l'intelligibilité de ses poèmes :

Comprendrez-vous jamais, races pas encor nées
Parmi quoi j'aurai mes amis,
Tout l'élan, tout l'espoir, tout l'amour que j'ai mis
Dans ces heures de foi que vous ai données ?⁴

Dans le même article autobiographique, Delarue-Mardrus souligne de plus que le milieu mondain et littéraire qu'elle fréquentait commence à la considérer comme « une rivale de la divine Noailles⁵ » qui venait de publier *Le Cœur innombrable*. Cette comparaison frustre Delarue qui avoue sa déconvenue d'avoir toujours été la seconde à elle. À la suite du mauvais accueil d'*Occident*, la poétesse souligne avec une lucidité surprenante : « La comtesse de Noailles venait de faire paraître *Le Cœur innombrable*, et toute la presse, à juste titre, s'extasiait. Moi, j'arrivais comme une gêneuse »⁶. Puis elle ajoute :

¹ Lucie Delarue Mardrus, « Mes mémoires : souvenirs littéraires I », *Revue Des Deux Mondes (1829-1971)*, vol. 44, n°1, 1938, p. 80.

² « Épilogue », Lucie Delarue-Mardrus, *Les Sept Douleurs d'octobre*, Ferenczi, 1930, p. 157.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Lucie Delarue Mardrus, « Mes mémoires : souvenirs littéraires I », art. cit., p. 105.

⁶ *Ibid.*, p. 97.

Le mauvais accueil fait à mes premiers vers fut une atteinte profonde, et dont je ne me suis jamais guérie. Cet accueil, de plus, était un préjudice porté directement à ma vie privée, car il accusait encore la sorte de remords que j'avais d'avoir troublé l'existence de celui qui venait de me choisir par admiration. Il s'était trompé sur ma poésie, voilà tout. Et moi aussi je m'étais trompée sur ma poésie¹.

La conscience que la poétesse porte sur le monde littéraire et sur ses enjeux est manifeste dans ces écrits. Notons aussi la référence au public et à la critique qui mettent en relation la poésie de Delarue avec sa sphère privée, trait toujours présent dans toutes les critiques sur les femmes poètes.

Au moment où le milieu littéraire se fait plus mondain, le public commence de plus en plus à s'intéresser à la vie privée des écrivains, aspect souvent exploité dans des campagnes de marketing proprement dites. Des revues comme *Femina* et *La Vie heureuse* commencent à publier des actualités et des potins sur les écrivaines les plus en vogue, en annonçant les mariages et les fiançailles, en rendant compte des soirées et des réceptions. Les poétesse de notre corpus participent elles aussi de cette mode. *La Revue des Deux Mondes* demande par exemple à Lucie Delarue-Mardrus deux articles autobiographiques, ensuite regroupés et augmentés pour constituer *Mes Mémoires* (1938). Le genre des mémoires connaît un important élan vers la fin du XIX^e siècle². D'après une partie de la critique, il s'agirait du genre féminin par excellence, car il se fonde sur le souvenir de soi-même, dont l'histoire est encadrée par l'histoire de son temps³. A. de Noailles aussi commence à rédiger son autobiographie, *Le Livre de ma Vie* (1933), mais elle meurt avant de la terminer. Quoi qu'il en soit, tous ces textes, les autobiographies, les mémoires et les correspondances, ne sont pas dépourvu de détails et de raisonnements essentiels pour éclairer de manière directe la condition de la femme dans la société et dans le milieu littéraire de son temps. Le lecteur peut y repérer des indices démontrant la volonté et l'attention qu'elles accordent à la publication de leurs volumes ou encore le désenchantement qu'elles éprouvent face à une critique plutôt défavorable. Il faut aussi considérer que le secteur de l'édition change vers la fin du XIX^e siècle, les rapports entre les éditeurs et les auteurs se modifient, exigeant de nouvelles compétences pour émerger. Nos poétesse – exclusion faite de Vivien qui se tient à l'écart du champ mondain et littéraire – se transforment par conséquent en habiles femmes d'affaires, sachant employer la presse, alors éblouissante, la publicité et leurs connaissances en leur faveur. L'article « Une heure chez M^{me} de Noailles » d'Arnyvelde (*Les Annales*, 13 avril 1913), comme « Une heure avec Lucie Delarue-Mardrus » (Frédéric Lefèvre, *Les Nouvelles littéraires*, 21 avril 1934) en sont deux excellents exemples. Les deux articles mêlent mondanité –

¹ Lucie Delarue Mardrus, « Mes mémoires : souvenirs littéraires I », art. cit., p. 97.

² Martine Reid (dir.), *Femmes et littérature, une histoire culturelle*, op. cit., p. 121.

³ *Ibid.*

description de la maison des poétesses et de leur quotidien – et littérature. Le tout étant apparenté à des poèmes encore inédits des deux artistes.

Pour sa propension à exploiter la presse et la publicité, la comtesse est en effet surnommée Madame Réclamier. Comme le rapporte Paul Léautaud :

On a dû vous parler beaucoup de M^{me} de Noailles, n'est-ce pas ? J'aime beaucoup M^{me} de Noailles. Elle a fourni à quelqu'un l'occasion d'un joli « mot » en l'appelant *Madame Réclamier*¹ !

La comtesse partageait ce surnom infamant avec Delarue-Mardrus, suite au fait qu'elles disposaient d'importants appuis mondains et qu'elles côtoyaient les personnages les plus en vue de l'aristocratie et des milieux salonniers de Paris². Isabel Clúa signale également que la figure orientaliste de la poétesse normande, notamment dans les photos publiées dans des revues ou qui complétaient ses articles de voyage, était un mécanisme de marketing avant la lettre, qui jouait avec la soif de curiosité et le mystère qui entouraient l'Orient, mettant ainsi en lumière son travail et son image³. Pourtant, ces mécanismes sont souvent considérés par une partie de la critique comme la seule raison du succès littéraire des poétesses, à l'intérieur d'un processus de dévalorisation dont elles font l'objet. Un bon exemple est constitué par la figure d'Anna de Noailles, perçue comme le chef de file des poétesses de son temps. Ses publications suscitent en effet un grand enthousiasme de la part du public et les premières éditions de ses livres se vendent en peu de jours. La poétesse devient par conséquent la cible de critiques et de remarques sarcastiques et cyniques. Dans *Les Samedis littéraires*, Jean-Ernest Charles commente ainsi l'excitation du public :

Les livres de la comtesse de Noailles ont toujours 'une bonne presse'. Et justement, ils nous fournissent des arguments très forts pour démontrer l'impuissance de la presse. Lorsqu'un volume de Madame de Noailles paraît, les critiques littéraires et assimilés sont secoués d'une fièvre étrange. Ils ont comme une folie d'admiration. Cette fureur les saisit avant même la parution des livres⁴.

Le critique remarque par des termes tels que « fièvre étrange », « folie » et « fureur » la réaction, d'après lui, absurde et déraisonnable du public envers les livres de Noailles, comparable à

¹ Georges Le Cardonnell, Charles Vellay, *La Littérature contemporaine : opinions des écrivains de ce temps*, Mercure de France, 1905, p. 84.

² *Ibid.*, p. 330.

³ Isabel Clúa, « La recepción de Lucie Delarue-Mardrus en la Edad de Plata: tensiones en torno a autoría y feminidad » dans Fouchard, Flavie, Schellino, Andrea (dir.), « La réception des femmes poètes de la Belle Époque en France et en Espagne », *op. cit.*, p. 107.

⁴ Jean-Ernest Charles, « Les Bas-Bleus de la littérature », *Les Samedis Littéraires*, 30 mai 1903, cité dans Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, *op. cit.*, p. 349.

une sorte d'hystérie collective. Il s'agit plutôt d'un effet de mode que d'une raison littéraire, comme le remarquera Jacques Calvert quelques années plus tard :

Il suffit qu'une coterie élégante lance un livre nouveau comme on lance une mode, pour qu'aussitôt la presse spéciale qui se pique d'être au courant de l'usage en célèbre les qualités, et pour que les petits vaniteux qui veulent plaire et paraître renseignés prétendent l'avoir lu et s'être pâmés en le lisant. Ainsi sont nées bien des réputations et bien des gloires. C'est ainsi peut-être que Madame la comtesse de Noailles est regardée par beaucoup comme un des plus grand écrivains de l'heure présente¹.

Anna de Noailles est donc ramenée à son rôle dans le beau monde, son succès étant prétendument lié à la mode et à la fascination qui entourent sa figure en tant que personnage public. Ses livres deviennent des sujets de conversation et sont souvent lus en public lors de réceptions auxquelles le tout-Paris participe, mais la principale raison de cet engouement est en relation avec l'image mondaine de la poétesse. La société mondaine fréquenté par la plupart des artistes, constitue un autre pilier de leur réception. Un cas d'exception est notamment représenté par Renée Vivien, qui même habitant à Paris, se tient en dehors de cette microsociété. La réception, positive ou négative, d'une œuvre, d'un poète ou d'une poétesse, se rattache souvent à sa position sociale et à ses appuis dans le milieu mondain et littéraire. Cet aspect devient vite une autre raison pour railler les poétesses, pour mettre en discussion les raisons de l'engouement du public envers leurs œuvres, ou encore pour contester leur talent. À ce propos, Vivien, très réticente à ces nouveaux mécanismes, dans *L'Album de Sylvestre* (1908), déclare : « La gloire n'est plus — la gloire est morte. La réclame l'a tuée. La célébrité vulgaire a pris sa place »².

2.5 PYGMALIONS ET GALATÉES

À la Belle Époque, il semble que l'appartenance au genre masculin soit encore essentiel à la réussite dans un secteur littéraire dominé par les hommes. Toutefois, si une partie de la critique rejette la figure de l'écrivaine, cette occupation étant traditionnellement associée à la virilité, rien ne prouve d'autre part que les autrices aient été considérées de façon différente par rapport aux hommes dans le secteur de l'édition³. Or, il faut, dans cette optique, mettre en évidence certaines figures masculines

¹ Jacques Calvert, *Les livres au jour le jour : notes de littérature et de morale*, Victor Reteaux, 1908, cité dans Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, op. cit., p. 350.

² Renée Vivien, *L'Album de Sylvestre*, Sanson et Cie, 1908, p. 17. Le petit volume regroupe un ensemble d'aphorismes satiriques et très ironiques déclarés par des personnages de fiction. Celui que nous avons cité est rapporté par Amélie Brou, mais nous pouvons imaginer que ce propos ne s'éloigne pas de la pensée de la poétesse.

³ Jean-Yves Mollier, « Les femmes auteurs et leurs éditeurs au XIX^e siècle : un long combat pour la reconnaissance de leurs droits d'écrivains », art. cit., p. 332.

proches des poétesses et qui les soutiennent dans leur parcours artistique, pour démontrer que la misogynie littéraire n'est pas un sentiment globalement partagé. Dans notre corpus, deux cas sont significatifs : celui de Jean Charles-Brun et de Renée Vivien et celui de Lucie Delarue-Mardrus et de son mari. Comme dans le mythe grec de Pygmalion et Galatée, l'homme en question joue le rôle du sculpteur, qui aide à construire la carrière artistique de la poétesse à qui il est associé.

Jean Charles-Brun, professeur et poète, est d'abord le professeur et puis le confident de Vivien¹. Ils se rencontrent par l'intermédiaire de Natalie Clifford Barney, dont Charles-Brun était le professeur de prosodie². L'homme devient ainsi le mentor de Renée Vivien : il présente ses ouvrages à ses connaissances et il s'occupe aussi de la presse et de la publicité que la poétesse fuit a priori³. Grâce à son aide, elle arrive à écrire dans un français très pur, qui n'est pas sa langue maternelle, des « vers d'une forme classique où la forme la plus pure traduit ses sensations et ses sentiments »⁴. Comme le précisera le fondateur de la Fédération régionaliste française :

Je lui ai donné [à Renée Vivien] leçon presque quotidiennement chez elle, ou, quand elle était absente, par correspondance. Il n'y a pas, dans toute son œuvre, un hémistiche de moi, mais, en revanche, jusqu'à mon départ pour la province, en 1907, elle n'a pas publié un vers qui n'ait été passé par mon crible. [...] Elle m'envoyait ou me soumettait jusqu'à dix versions du vers critiqué, entre lesquelles je choisissais⁵.

Sous rémunération, Charles-Brun est aussi chargé de relire et de corriger les textes de la poétesse, qui confie dans une lettre, être atteinte de « la folie de la perfection »⁶. Cette obsession presque maniaque pour l'excellence formelle et esthétique conduit Vivien à s'occuper elle-même de la publication et de la réédition de ses ouvrages⁷. Sa poésie est effectivement minutieusement travaillée, n'ayant jamais prétendu être investie par une sorte de don, par une inspiration supérieure, comme le faisait par exemple M^{me} de Noailles. Cette dernière soutenait qu'une sorte de Dieu communiquait avec elle⁸, ou affirmait dans une interview : « Je m'offre avec tout mon être, au silence.

¹ Nicolas Berger, « Renée Vivien et Jean Charles-Brun, 'un sentiment qui n'est peut-être pas banal' » dans Nicole G. Albert, Brigitte Rollet (dir.), *Renée Vivien, une femme de lettres entre deux siècles (1877-1909)*, Honoré Champion, 2012, p. 73.

² *Ibid.*

³ Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, op. cit., p. 270.

⁴ Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses. Vie de Renée Vivien*, Régine Deforges, 1986, p. 298.

⁵ Cité dans Nicolas Berger, « Renée Vivien et Jean Charles-Brun, 'un sentiment qui n'est peut-être pas banal' », art. cit., p. 73.

⁶ Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses. Vie de Renée Vivien*, op. cit., p. 120.

⁷ Pour constater l'acharnement de Vivien dans la réédition de ses œuvres chez Lemerre vers la fin de sa vie, voir : Jean-Paul Goujon, « Renée Vivien et les éditions Lemerre d'après des lettres inédites » dans Nicole G. Albert (dir.) *Renée Vivien à rebours. Études pour un centenaire*, Orizons, 2009, p. 43-54.

⁸ Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, op. cit., p. 270.

Il m'apporte mille inspirations, m'ouvre tous les palais, tous les parterres... »¹. Anna de Noailles gomme donc les aspects du travail poétique de création, en insistant sur le fait que sa poésie serait le résultat de l'inspiration et de la contemplation. Une bonne manière donc d'alimenter le jugement de la critique qui estimait la femme incapable de tout travail raisonné. Dans un article paru en 1926 dans *Vogue*, elle affirmera : « je n'ai jamais dit, je ne dis pas, je n'oserais pas dire que je travaille »². De plus, la poétesse ne remaniait jamais ses vers ou sa prose, elle se refusait même à corriger les fautes d'orthographe et les coquilles pour ne pas les dénaturer, en laissant ce soin à ses amis³. C'est par exemple Emmanuel Berl qui corrige le manuscrit de *Les Vivants et les Morts* (1913), comme le rapporte Cocteau dans le volume qu'il consacre à la poétesse en 1963⁴.

Comme Jean Charles-Brun pour Renée Vivien, le mariage de Lucie Delarue avec Joseph-Charles Mardrus constitue un tournant décisif dans le parcours artistique de la poétesse⁵. Éminent orientaliste, J.-C. Mardrus traduit *Les Mille et Une Nuits* à partir de 1899. Sa traduction connaît un énorme succès et le professeur se fait ainsi apprécier du tout-Paris. Dans ses mémoires, la poétesse rappelle que le premier souci de « celui qui [l]'avait épousée par enthousiasme de [s]es vers⁶ » « dès le lendemain des noces, avait été de choisir les meilleurs de [s]es poèmes de jeune fille, afin de les faire éditer le plus vite possible, soin dont il chargeait la *Revue blanche*, qui publiait sa traduction des *Mille et une nuits* »⁷. Grâce aux connaissances du docteur Mardrus, le couple voyage en Afrique du Nord, publiant des reportages de voyage dans *Le Journal*. Le couple décide ensemble le titre du premier recueil de la poétesse, *Occident*, qui sera dédié à son mari. L'homme contribue de plus à stimuler l'écriture de sa femme : il lit et commente ses textes, en l'aidant à trouver son style. Delarue reconnaît le rôle essentiel que son mari a eu dans sa carrière :

Combien je le remercie de la vigueur avec laquelle en ces premiers temps, il a simplifié mon style qui tendait vers la complication, voire la recherche. Ses critiques sans ménagement m'auront épargné, non pas toutes les erreurs, mais au moins quinze ans de tâtonnements, et, si j'ose dire, de gourme littéraire largement jetée à travers ces premiers écrits⁸.

Ou encore elle affirme dans une interview :

¹ André Arnyvelde, « Une heure chez M^{me} de Noailles », *Les Annales*, n° 1555, 13 avril 1913, p. 310.

² Anna de Noailles, « Être juste envers soi-même », *Vogue*, juillet 1926, p. 31.

³ Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, op. cit., p. 270.

⁴ Emmanuel Berl, « Ella a scintillé sur mon adolescence... » dans Jean Cocteau, *Madame de Noailles, Oui et Non*, Perrin, 1963, p. 122.

⁵ Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, op. cit., p. 317.

⁶ Lucie Delarue-Mardrus, « Mes mémoires : souvenirs littéraires I », art. cit., p. 97.

⁷ *Ibid.*, p. 95.

⁸ Lucie Delarue Mardrus, « Mes mémoires : souvenirs littéraires II », *Revue Des Deux Mondes (1829-1971)*, vol. 44, n° 2, 1938, p. 410.

Je lui dois de m'avoir située d'emblée dans la littérature. Il fut magnifique pour moi et pris ma cause bien plus à cœur que la sienne. Il m'épargna dix ans d'absurdités en s'élevant avec violence contre certaines de mes tendances pas assez détachées du symbolisme [...]. Il m'écarta du maniérisme, de la préciosité, m'orientant vers la simplicité humaine¹.

J.-C. Mardrus est décrit comme le plus grand admirateur de la poésie de L. Delarue-Mardrus, qu'il considère comme « le plus grand poète de son époque »². Celle-ci arrive même à affirmer qu'il « préférait les vers de sa femme à son propre ouvrage³ » et que pour se consacrer à la carrière de sa femme, il sacrifia la sienne.

Ces deux figures de pygmaliions montrent que la misogynie en littérature n'est pas un sentiment général, bien qu'elle soit encore ancrée dans les mentalités de la Belle Époque. Les changements sociaux, et plus en particulier l'évolution du statut de la femme dans la société, montrent que les choses sont en train d'améliorer, mais il y a encore beaucoup à faire. Pourtant, la « poésie féminine » est désormais visible et les poétesses se font une place, non seulement dans les revues spécialisées, mais aussi dans la presse générique, montrant leur talent et leur désir de participer à la littérature de leur temps, en faisant entendre leur voix nouvelle.

¹ Frédéric Lefèvre, « Une heure avec Lucie Delarue-Mardrus », *Les Nouvelles littéraires*, 21 avril 1934, p. 4.

² Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, *op. cit.*, p. 318.

³ Lucie Delarue-Mardrus, « Mes mémoires : souvenirs littéraires I », *art. cit.*, p. 96.

3. Réflexions sur la figure de la poétesse à la Belle Époque

Dans *Les hommes de lettres*, les frères Goncourt affirment que : « Le génie est mâle...Une femme de génie est un homme »¹. Cette citation remonte à 1860, mais elle pourrait résumer les propos sur lesquels se fonde une partie de la critique de la Belle Époque au sujet des femmes auteurs. Nous l'avons déjà souligné à plusieurs reprises : pendant cette période, l'activité littéraire féminine s'intensifie, notamment en poésie. La critique cherche alors à expliquer les causes de cet essor soudain et sans précédent, en l'attribuant, en général, à l'évolution des mœurs ou encore à une mutation de la nature même de la femme. Au lieu de reconnaître la spécificité de chaque artiste, la critique tend à généraliser le phénomène et à constituer un genre littéraire « féminin ». Or, malgré l'évidente évolution de la place de la femme dans la société et l'acquisition d'une majeure visibilité sociale et littéraire, sa légitimité à participer au champ littéraire est encore mise en question par plusieurs critiques. La misogynie littéraire étant un discours très ancien, qui ne peut que s'intensifier avec l'épanouissement de la production littéraire féminine au début du XX^e siècle. Il ne faut toutefois pas oublier que ce discours ne représente pas la pensée de toute la critique.

Il est intéressant de s'interroger sur le fonctionnement de ces propos misogynes et négatifs, afin d'en dégager quelques points communs et d'étudier de cette façon le développement de ce type de réflexions autour de la figure de l'écrivaine – comme nous le verrons, une place importante est laissée aux poétesses – au sein de la critique. Pour y parvenir, notre point de départ sera Jules Barbey d'Aurevilly et son volume *Les Bas-Bleus* (1877), car, par ses propos sévères et misogynes, il nous semble créer les conditions pour les critiques à venir, comme pour son disciple Han Ryner. Nous nous concentrerons par la suite sur *Le Romantisme féminin* (1905) de Charles Maurras qui représente un tournant dans la critique au sujet des femmes de lettres. Nous attirerons finalement l'attention sur un groupe de textes de la première décennie du XX^e siècle, période qui voit la figure de la femme artiste s'imposer avec plus de force, venant déranger l'équilibre fragile qui harmonise le monde littéraire fin-de-siècle.. De manière à mettre en lumière la variété de la critique sur cette thématique, il ne sera pas sans importance de se pencher sur la satire en vers de Jean-Marie Lentillon, *Les Poétesses Ridicules* (1908), pour ensuite terminer avec un groupe de volumes constitué par *La Littérature féminine d'aujourd'hui* de Bertaud (1909), *La Corbeille aux Roses ou les Dames de Lettres*, De Bonnefon (1909), *Nos femmes de Lettres* de Paul Flat (1909) et finalement *Muses d'aujourd'hui. Essai de physiologie poétique* de Jean de Gourmont (1910). Il faut cependant préciser que le discours que nous allons étudier n'est pas le seul qui est entretenu à l'époque, rappelons, à titre d'exemple, l'article élogieux de Proust sur *Les Éblouissement* d'Anna de Noailles (*Le Figaro. Supplément*

¹ Edmond et Jules de Goncourt, *Les hommes de lettres*, E. Dentu, 1860, p. 176.

littéraire, 17 juin 1907) ou encore que la poétesse est nommée par huit des auteurs interviewés par Georges Le Cardonnell et Charles Vellay, parmi les poètes les plus talentueux et en vue du début du XX^e siècle¹. De plus, les textes que nous analyserons ne visent pas à invisibiliser le travail des femmes en littérature et ils présentent en réalité deux côtés : la réflexion misogyne sur les femmes auteurs et une reconnaissance de leur talent, du « génie insolite² » et de la « surprenante originalité³ » que les caractérisent.

3.1 « CES FUSIONS CONTRE NATURE » : *LES BAS-BLEUS* DE BARBEY D'AUREVILLY

Bien que précédant à la Belle Époque⁴, la critique de Jules Barbey d'Aurevilly nous semble illustratif de l'acharnement que les poétesses, et les écrivaines plus en général, doivent subir lors de leur entrée dans le milieu littéraire, sans oublier le caractère très provocateur de l'écrivain. Dès la dédicace des *Bas-Bleus*, qui résume bien les propos que Barbey d'Aurevilly développera au fil des chapitres, l'auteur se présente en défenseur des femmes *féminines*, c'est-à-dire de celles qui ne s'écartent pas du chemin que la tradition a prévu pour elle. Il se présente comme un de ceux « qui les aiment et qui ne veulent pas les voir se déformer dans des ambitions, des efforts et des travaux mortels à leur grâce naturelle, et même à leurs vertus »⁵. L'ascendant féminin se trouve en effet « dans un charme qui n'est ni la Littérature, ni l'Art, ni la Science »⁶. La suprématie des femmes est à rechercher dans la toilette, la mode, la sensualité, la sensibilité et dans la satisfaction du désir masculin. Elles doivent se parer pour se faire contempler par les hommes, leur poésie à elles est « le génie de la mise⁷ », qu'elles risquent de perdre, étant devenues « jalouses du génie des hommes »⁸. L'objectif de ce volume est en effet de « défendre ce charme des femmes, menacé par elles-mêmes, et dans l'intérêt des têtes qu'après nous, elles pourraient faire tourner »⁹.

Pour railler les femmes de lettres, l'auteur des *Diaboliques* souligne leur désintérêt pour la mode, comme un signe d'abandon de la sphère féminine. Elles devraient s'occuper de mode plutôt que d'écriture. Le terme *bas-bleu* lui-même dérive de ce binôme femme-mode. Les bas-bleus sont

¹ Nous faisons référence à l'enquête *La Littérature contemporaine : opinions des écrivains de ce temps*, Mercure de France, 1905. Les auteurs qui font l'éloge d'Anna de Noailles sont : Catulle Mendès, Remy de Gourmont, Marcel Schwob, Marius-Ary Leblond, Fernand Gregh, Saint-Georges de Bouhélier, André Rivoire et Joachim Gasquet.

² Michel Decaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française (1895-1914)*, op. cit., p. 157.

³ *Ibid.*, p. 155.

⁴ Le volume V des *Œuvres et des Hommes*, consacré aux bas-bleus est paru en 1877. La plupart des 26 chapitres que le composent avaient toutefois paru dans des journaux comme *Le Pays* et *Le Constitutionnel* à partir de 1858.

⁵ Jules Barbey d'Aurevilly, « Les Bas-Bleus » dans *Les Œuvres et les Hommes*, première série (vol. 2), Catherine Mayaux (dir.), *Barbey d'Aurevilly. Œuvre critique*, Les Belles Lettres, 2006, p. 25.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 25.

des femmes qui au lieu de porter des bas « de soie, blanche ou rose¹ », portent des « bas sales et troués² », teints en bleu, comme le remarque Jules Janin, signe qu'elles ne s'intéressent plus aux activités traditionnellement féminines, telles que la toilette ou la mode. Chez Barbey d'Aurevilly, il ne s'agit cependant pas d'interdire aux femmes d'écrire ou de s'instruire. Le critique est bien conscient qu'il y a eu des « poètes femmes, des écrivains femmes, des artistes femmes³ », mais leur sexe s'antépose toujours à leur occupation et leurs ouvrages s'enferment dans « des *arts femmes* »⁴.

Dans la perspective de Barbey d'Aurevilly, la Révolution constitue à cet égard un pivot crucial pour la société, de manière toutefois négative. L'égalité exigée alors par les femmes est à la genèse de la subversion de l'ordre social et moral et de l'« hermaphroditisme social⁵ » qui en dérive. Les changements apportés par la Révolution permettent à certaines écrivaines de transformer ce qui était considéré comme un divertissement mondain en un travail qui leur garantit une subsistance, mais qui conduit la société au chaos. À partir de ce moment, les femmes ont « donné la démission de leur sexe⁶ » pour devenir *femme de lettres*. La femme « qui se croit cerveau d'homme⁷ » par conséquent « s'homme⁸ » : c'est pourquoi l'expression *bas-bleu* est déclinée au masculin. De cette façon, l'écriture est supposée être une activité toute masculine. La femme auteur n'est alors plus une femme, mais elle fait partie des hommes « du moins de prétention, – et manqués ! »⁹. Le bas-bleu appartient en effet à une catégorie hybride, asexuée, une sorte de « Troisième sexe¹⁰ », comme Flaubert désignait George Sand.

Le critique poursuit en se demandant si la femme : « est-elle d'organes, de cerveau, et même de main, lorsqu'il s'agit d'art, capable des mêmes œuvres que l'homme ? »¹¹. La réponse est claire et nette : non. Barbey d'Aurevilly soutient que l'homme et la femme sont différents d'un point de vue physique et intellectuel et, comme il l'affirme « c'est évidemment pour faire des choses différentes et différence implique hiérarchie »¹². L'égalité entre les sexes n'existe donc pas et elle n'est en aucun cas possible, car elle n'est pas prévue en nature. Dès lors, le bas-bleuisme se révèle être « un mensonge », « une prétention de la vanité », « un désordre »¹³, et aucune autrice n'arrive à échapper

¹ Jules Barbey d'Aurevilly, « Les Bas-Bleus », éd. cit., p. 30.

² Jules Janin, « Le Bas-Bleu », chap. cit., p. 202.

³ Jules Barbey d'Aurevilly, « Les Bas-Bleus », éd. cit., p. 37.

⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰ Gustave Flaubert, George Sand, *Correspondence*, éd. Alphonse Jacobs, Flammarion, 1992, p. 196 (Lettre du 19 septembre 1868 : « Mais cependant, quelle idée avez-vous donc des femmes, ô vous qui êtes du Troisième sexe ? »).

¹¹ Jules Barbey d'Aurevilly, « Les Bas-Bleus », éd. cit., p. 37.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

à cette « loi d'infériorité »¹. Barbey reconnaît néanmoins que M^{me} de Staël était une « admirable femme² », « éblouissante de génie³ », « un écrivain d'un prodigieux talent⁴ » et il prône même l'édition de ses œuvres complètes. Il ne manque toutefois pas d'accuser l'autrice de faire illusion dans ses écrits de posséder des qualités qui, en réalité, sont uniquement masculines comme l'objectivité, la capacité de déduction et la rigueur. L'esprit de l'autrice de *Corinne* demeure essentiellement un « génie-femme⁵ », qui n'est pas comparable à celui de l'homme.

L'exemple de M^{me} de Staël résume la thèse de Barbey d'Aurevilly : la femme qui veut se faire auteur serait envieuse du génie masculin, qui lui est supérieur, du moins pour des tâches artistiques ou scientifiques. Elle essayera donc de se masculiniser et d'abandonner son caractère féminin, alors qu'en réalité elle devrait juste le privilégier et le canaliser dans ses ouvrages. La femme qui s'écarte du schéma traditionnel –écrire représente pour elle une rupture du modèle préétabli – n'est plus identifiable par son genre et elle participe ainsi au désordre qui trouble la société. Le critique ne rejette cependant pas toutes les femmes qui écrivent. Outre M^{me} de Staël, Barbey d'Aurevilly fait l'éloge de M^{me} Émile de Girardin (Delphine Gay), condensant en elle « la femme d'esprit et la femme poète⁶ » et d'Eugénie de Guérin, « sœur, non pas seulement de sang, mais de génie⁷ » de Maurice de Guérin, pour qui elle exprime ses « sentiments infinis, dans des lettres incomparables »⁸. Cette dernière est en outre qualifiée par l'auteur des *Diaboliques* de *poète* et non de *bas-bleus*, dans la mesure où elle représente « le plus saisissant contraste [...] avec cette insupportable race »⁹. Selon lui, sa mort prématurée aurait heureusement ôté à cette femme la menace d'être influencée négativement par la gloire et par l'admiration du monde envers elle, avant que « la gangrène du bas-bleuisme¹⁰ » ne puisse contaminer son génie. L'écrivaine est donc l'exemple que « la vraie gloire du talent chez les femmes, c'est surtout de ne pas faire partie de cet abominable bataillon¹¹ » des bas-bleus contre lesquelles il faudrait déclarer une guerre.

3.2 « JE ME REPOSERAI À DISSÉQUER QUELQUES CADAVRES » : *LE MASSACRE DES AMAZONES*

Les Bas-Bleu est un texte fondateur pour toute une généalogie de critiques qui écrivent au sujet des femmes auteurs. Un exemple éclatant est sans aucun doute *Le Massacre des Amazones*.

¹ Jules Barbey d'Aurevilly, « Les Bas-Bleus », éd. cit., p. 38.

² *Ibid.*, p. 42.

³ *Ibid.*, p. 45.

⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 70.

⁷ *Ibid.* p. 142.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 162.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 163.

Études critiques sur deux cent bas-bleus contemporains d'Han Ryner. Paru d'abord en feuilleton dans *La Plume* (1897-1898) et ensuite en volume en 1899, ce texte se présente dans le droit-fil des *Bas-Bleus* de Barbey d'Aurevilly. Le titre est en effet tiré d'une citation de l'ouvrage du maître qui est reportée en ouverture : « Vous entendez Mesdames ? Quand on a osé se faire amazone, on ne doit pas craindre les massacres sur le Thermodon¹ », en référence au fleuve sur les rives duquel habitaient les amazones. Rappelons aussi que *amazone* est un autre terme assez péjoratif pour indiquer une écrivaine. Ryner se propose ainsi, comme l'avait déjà fait son maître, de procéder au massacre des amazones de son temps.

À partir de l'introduction, par l'emploi d'un lexique belliqueux, le critique s'arme pour combattre un *ennemi*, le bas-bleu, afin de lui donner la « mort littéraire »². Outre l'« apparente androgyne qui repousse son rôle naturel et, [qui] naïvement ou perversement, fait l'homme³ », Ryner envisage également la possibilité de rencontrer, pendant sa bataille métaphorique, des écrivaines qui ne sont pas des bas-bleus et qui pourront être épargnées, car essentiellement, elles font « des livres de femme »⁴. En ce sens, il ne sauve pas non plus les *chaussettes-roses*, c'est-à-dire les hommes qui prétendent écrire comme des femmes. Tout comme Barbey d'Aurevilly, la question sur laquelle se fonde cette critique s'articule avant tout sur le rôle des genres dans la société et, par extension, dans la littérature. De plus, d'après le critique, c'est à cause des chaussettes-roses et des bas-bleus, (donc des écrivains qui « négligent » leur sexe et leur rôle), qu'il n'y a pas encore eu de vraie « littérature féminine ». Il reproche en effet aux bas-bleus leur simplicité linguistique et intellectuelle, la banalité de leurs raisonnements et des images esquissées dans leurs œuvres et surtout leur propension à l'imitation de leurs homologues masculins, car « une femme ne peut concevoir et composer qu'en imitatrice une œuvre objective »⁵. Ainsi, il caractérise de « bavardage enfantin⁶ » l'écriture de Paul Georges ; les vers de Gérard d'Houville sont « habile[s] », mais « vide[s] »⁷ et Rachilde possède une « éloquence passionnée, abondante, quoique faite de cris rapides et sans suite »⁸.

Somme toute, chez Ryner, le bas-bleu est la femme qui, victime d'un « ridicule crime cérébral⁹ », croît être un homme et posséder ses capacités intellectuelles, alors que par nature cette juxtaposition n'est pas possible. Il faut aussi souligner que la critique de Ryner part de la lecture

¹ Jules Barbey d'Aurevilly, « Les Bas-Bleus », éd. cit., p. 30.

² Han Ryner, *Le Massacre des Amazones. Études critiques sur deux cent bas-bleus contemporains*, Chamuel, 1899, p. 2.

³ *Ibid.*, p. 4.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 263.

⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁷ *Ibid.*, p. 258.

⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁹ *Ibid.*, p. 5.

approfondie des œuvres, illustrée de plusieurs citations et il ne *massacre* pas tous les ouvrages uniquement parce qu'ils sont écrits par des femmes. Ainsi, Gyp possède un « charme original¹ » et compose des petits chefs-d'œuvre ; le langage d'Adriana Piazzzi a des « grâces inattendues² » et il conseille même le manuel de Jean Dornis sur la poésie italienne contemporaine par son élégance, sa clarté et son organisation. Pour conclure, Han Ryner se demande : « Pourquoi écrire serait-il un geste d'homme plutôt qu'un geste de femme ?³ » et il répond en affirmant que :

les exceptionnelles qui osent se montrer elles-mêmes deviendront un peu plus nombreuses, et, parmi des œuvres intéressantes, nous donneront peut-être quelques chefs-d'œuvre. [...] la femme dira mieux que nous les émotions de l'enfant, et ses propres émotions, et aussi ce qu'il y a de commun à son cœur et au nôtre⁴.

Il termine son ouvrage en ouvrant le champ littéraire aux femmes. Tout en soutenant fermement la différence entre les sexes, il ne conçoit pas la littérature comme un art uniquement masculin. Elles aussi seront poètes, mais tout en restant encadrée dans des thématiques et dans une esthétique apte à leur genre. Il invoque en ce sens la préservation des rapports traditionnels et naturels entre les sexes : « la femme est la sensibilité, l'homme la pensée et le mouvement. La femme est le centre, l'homme la circonférence. Et l'être complet est le couple : femme – homme, harmonie – action »⁵.

3.3 LE ROMANTISME « ÉTERNEL » ET « FÉMININ » DE CHARLES MAURRAS

Avec l'avènement du nouveau siècle, plusieurs critiques s'emparent du sujet des femmes en littérature. Il suffit de songer qu'en 1909 trois ouvrages vont paraître sur ce thème: *La Littérature féminine d'aujourd'hui*, *La Corbeille aux Roses ou Les Dames de Lettres* et *Nos femmes de Lettres*. La première décennie du XX^e siècle est aussi l'époque de l'« institutionnalisation progressive de la critique littéraire⁶ » qui sert aussi d'instrument de diffusion des œuvres. La critique est véhiculée par les revues et les journaux, dont le nombre connaît un essor considérable. Les critiques littéraires, comptes rendus, commentaires, notes de lecture et anticipations sont souvent signés par des auteurs célèbres. La critique est couramment accompagnée d'anecdotes et de potins concernant le milieu littéraire-artistique et ses acteurs principaux.

¹ Han Ryner, *Le Massacre des Amazones.*, op. cit., p. 200.

² *Ibid.*, p. 134.

³ *Ibid.*, p. 261.

⁴ *Ibid.*, p. 263.

⁵ *Ibid.*, p. 264.

⁶ Géraldi Leroy, Julie Bertrand-Sabiani, *La vie littéraire à la Belle Époque*, op. cit., p. 293.

Dans ce contexte, Charles Maurras reprend en 1905, dans son ouvrage *L'Avenir de l'intelligence*, une série d'articles intitulée *Le Romantisme féminin* parue deux ans plus tôt dans la revue *Minerva*. Maurras propose une critique savante et bien documentée qui porte sur quatre poétesses : Renée Vivien, Gérard d'Houville (Marie de Heredia), Lucie Delarue-Mardrus et Anna de Noailles. De cet ouvrage, il ressort, en peu de mots, « le sentiment que le romantisme n'est jamais mort, qu'il existe peut-être un romantisme éternel¹ » qui trouve son expression dans les vers de ces poétesses qui, grâce à leur lyrisme, à leur sensualité et à leur sincérité, dépassent des poètes comme Hugo, Musset, Verlaine et Baudelaire.

Avant toute autre considération, il faut souligner que Charles Maurras reconnaît du talent à ces artistes et qu'il n'est pas avare d'éloges. Il loue notamment Vivien pour la « fluidité remarquable² » de son langage, pour son habileté et sa finesse métrique, en ajoutant qu'elle « joue avec ce vers de onze syllabes, que Verlaine tenait pour le plus savant de tous »³. De même, il rend compte du don de « l'imagination du langage⁴ » propre à Lucie Delarue Mardrus et de ses « ingénieuses images⁵ » et de la capacité d'Anna de Noailles, « le plus brillant esprit féminin⁶ », de peindre les sentiments et les sensations. D'un point de vue globale, en revanche, ces poétesses se regroupent, d'après Maurras, par « la date fatidique de [leur] avènement au ciel troublé de la poésie⁷ », c'est-à-dire 1830, l'année de la bataille d'*Hernani* marquant l'apogée du romantisme. Il considère en effet l'essor de la poésie écrite par des femmes comme une extension et une expansion de ce mouvement littéraire : « en le ressuscitant et en l'amplifiant, elles l'illuminent⁸ » d'une lumière nouvelle, en le complétant. Le critique essaie alors d'expliquer la relation étroite reliant ces quatre poétesses au romantisme, et l'élan sans précédent de la « poésie féminine » à travers huit points :

1. Étant donné que l'origine des poétesses prises en considération n'est pas « de veine française très pure⁹ », il est normal et tout à fait légitime qu'elles fassent revivre un mouvement exogène. Cette « barbarie universelle¹⁰ », causée par le mépris des traditions et des idées françaises, pourrait être réglée par une Renaissance classique et par un conséquent

¹ Charles Maurras, « Le Romantisme féminin. Allégorie du sentiment désordonné » dans *L'Avenir de l'intelligence*, Nouvelle librairie nationale, 1917, p. 217.

² *Ibid.*, p. 164.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, 218.

⁵ *Ibid.*, p. 208.

⁶ *Ibid.*, p. 221.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, 233.

⁹ *Ibid.*, p. 236.

¹⁰ *Ibid.*, p. 235.

retour au génie gréco-latin, qui, mieux que tout autre, les a établies. Paris est, après tout, l'« héritier direct du monde classique »¹.

2. Le romantisme, dans lequel Maurras condense tout le XIX^e siècle, préfère l'originalité et la singularité à la beauté. Les romantiques sont tenaillés par un « besoin maladif² » de renouveler la forme et les sujets de leurs vers, alors que ce serait les poètes eux-mêmes qui devraient briller dans leurs propres œuvres. Les poétesses prennent la même direction et ainsi, il est possible d'apercevoir, dans les vers de Vivien et Delarue le goût pour la perversion (sensuelle chez Vivien et grammaticale et littéraire chez Delarue) et le « libertinage de l'imagination³ » chez Noailles.
3. Le romantisme « désapprit aux écrivains tout art de composer », il place « le Mot sur le trône⁴ », en faisant l'élément poétique principal. Maurras dénonce aussi une certaine mécanicité dans l'emploi des mots, qui ne traduiraient plus l'esprit du poète, mais qui ne serviraient qu'à dévoiler sa personne au lecteur. La « sensualité verbale⁵ » propre au romantisme ne pouvait qu'affecter les poétesses car « c'est un plaisir de femme que d'assortir les mots comme des étoffes »⁶. Il remarque ainsi la négligence et l'irrationalité de leur poésie.
4. La quête acharnée d'originalité aboutit à une anarchie littéraire et sociale. Le sentiment et la sensation prennent le dessus de la raison et de la volonté. Les romantiques se laissent entraîner et dominer par la sensibilité, le « Sentiment est maître de l'âme »⁷. *Le moi* est mis en avant, au point de devenir un modèle philosophique. Vivien crée ainsi un monde personnel dans sa poésie et Delarue met en lumière dans ses vers la valeur de sa personne.
5. Le mouvement romantique a efféminé l'âme et l'esprit français. La sensation, la réception, l'« élan de l'ordre intérieur⁸ », renvoyant par tradition au féminin, priment la création, une activité, quant à elle, toute masculine. Le romantisme engendre en effet « un changement de sexe⁹ », qui peut être juste intellectuel, comme chez Hugo, ou qui peut aussi affecter la vie de l'auteur comme chez Baudelaire, Verlaine et Lamartine. Les romantiques et les postromantiques sont en effet qualifiés de « travesti¹⁰ », car ils opèrent dans des domaines

¹ Charles Maurras, « Le Romantisme féminin. Allégorie du sentiment désordonné », *op. cit.*, p. 235.

² *Ibid.*, p. 237.

³ *Ibid.*, p. 238.

⁴ *Ibid.*, p. 240.

⁵ *Ibid.*, p. 241.

⁶ *Ibid.*, p. 243.

⁷ *Ibid.*, p. 247.

⁸ *Ibid.*, p. 248.

⁹ *Ibid.*, p. 249.

¹⁰ *Ibid.*

essentiellement féminins. Le romantisme est alors simplement retourné à qui il revenait par droit naturel, à savoir aux femmes.

6. En effet, la femme ressent plus que l'homme les émotions, sa vie intérieure est toujours animée. Rien ne peut cependant effleurer son « obsession du moi »¹. Elle ramène à elle tout ce qu'elle observe, tout ce qu'elle éprouve. Vu que l'image du *moi* est plus fréquente et précise dans un esprit féminin, les autrices brillent en écrivant des récits qui trouvent leur inspiration dans leurs vies quotidiennes, car parler d'elles-mêmes est une caractéristique intrinsèque à leur sexe.
7. Le mécanisme de ces écrivaines de sacrifier « quelque chose de [leur] sexe à [leur] art² » est vu comme une trahison envers les autres femmes. Elles devraient effectivement « se cacher éternellement³ », au moins d'un point de vue masculin, car l'homme aime leur « trésor de pudeur »⁴. Le fait de révéler les secrets de l'esprit féminin et de dévoiler ses sentiments est une profanation de l'« Inconnu féminin⁵ », indiscretion encouragée par le romantisme.
8. La femme est en proie à ses émotions, elle exaspère son caractère féminin et soutient qu'elle est la seule à pouvoir comprendre et rendre l'amour. Il serait en train de se constituer une « cité des femmes⁶ » tendant à exclure l'homme, le « risque lesbien⁷ » est donc évident. Les femmes sont ivres de sentiments, elles les amplifient et les exagèrent, conduisant ainsi à la folie, à l'exaspération, à l'accablement. Le sentiment devient juste un exercice, une étude fictive. La femme, étant orientée uniquement vers elle-même, est incapable de s'ouvrir à l'universel et de faire preuve d'une intelligence rationnelle. Elle finit, de cette manière, par perdre cette essence féminine qu'elle voulait mettre en avant, elle n'arrive plus à *sentir*.

En définitive, Maurras peint dans *Le Romantisme féminin* une société dégénérée, en désordre. La France serait victime du romantisme qui « a confondu ce que distinguait l'art classique⁸ », avant tout, les genres sociaux et leurs esprits. Les hommes et les femmes s'aventurent dans des domaines qui étaient jusque-là réservés à l'autre sexe. La poésie a perdu son élément premier, la beauté, car elle a été envahie par une exaspération sentimentale qui ne peut que conduire au chaos et au dérèglement. De même, la création passe au second plan pour céder la place à la sensation qui règne désormais sur

¹ Charles Maurras, « Le Romantisme féminin. Allégorie du sentiment désordonné », *op. cit.*, p. 253.

² *Ibid.*, p. 258.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 259.

⁶ *Ibid.*, p. 263.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

les hommes, alors qu'elle devrait être une prérogative toute féminine. Le romantisme met de plus l'individu au centre et pour cette raison il finit par « se croire et [...] se dire la règle de tout »¹. Les poétesses elles aussi sont victimes de cet excès de sentiments : elles sont ivres, démesurées, irrationnelles. Leur état de *bacchantes*, comme Maurras appelle les quatre poétesses, et leur poésie désordonnée ne sont pourtant pas faites pour durer, car elles seront vite épuisées, se réduisant à une forte apathie, ainsi que par la crise du féminin qu'elles provoqueront. Vite fait, ces poétesses se retrouveront à « copier l'homme, jouer à l'homme, devenir un petit homme elle[s]-même[s] »². Le danger de tourner à « l'être insexué³ » est énorme.

La critique de Maurras ne se fonde pourtant pas sur la misogynie, mais plutôt sur le fait que ces poétesses s'associent au romantisme, qu'il considère comme un concentré de « manque d'observation, arrêt du sens critique, lésion profonde de la faculté logique »⁴. Leurs œuvres « pleines de révolte pensive et de fiévreuse méditation⁵ » sont considérées en effet comme la réalisation et le résultat du principe même du mouvement dont l'origine étrangère se heurte de plus au fervent nationalisme de Maurras. Le point de départ de ses allégations est en effet la dénonciation du romantisme dans toutes ses formes, à partir de ses origines jusqu'à ses intentions et à ses effets sur la société et sur la mentalité des hommes et des femmes. Pour réparer les dégâts du mouvement, Maurras plaide en faveur d'un retour au classicisme : il faut que la société et la littérature passent par une Renaissance solide, caractérisée par un recours aux valeurs gréco-latines d'équilibre, rationalité et de perfection, de clarté et d'ordre. Les propos de Maurras dénotent sans aucun doute un caractère phallocrate, mais le critique soutient également que la vision littéraire poursuivie par le romantisme aplatit en quelque sorte la différence des sexes, ce qui pour les hommes serait une récession encore plus grave. Quant aux femmes, elles semblent créées exprès pour appartenir au romantisme. L'obsession pour l'introspection et l'outrance sentimentale que Maurras leur reproche s'inscrivent parfaitement au sein du mouvement romantique, ainsi la *nature* même des femmes serait essentiellement romantique. Il va de soi que, vu le point de départ de sa thèse, Maurras est dur et violent envers ces *bacchantes* : la femme, esprit romantique par excellence, est enfermée en elle-même, elle est ivre de ses sentiments et de ses émotions et elle ne peut rien faire pour changer. La notion de *bacchante*, désignant premièrement une prêtresse de Bacchus, renvoie, dans son sens figé, à une femme « sans modestie et sans retenue⁶ » ou encore à une femme « en proie à un certain délire

¹ Charles Maurras, « Le Romantisme féminin. Allégorie du sentiment désordonné », *op. cit.*, p. 244.

² *Ibid.*, p. 268.

³ *Ibid.*

⁴ Charles Maurras, *Trois idées politiques : Chateaubriand, Michelet, Sainte-Beuve*, Champion, 1912, p. 32.

⁵ Charles Maurras, « Le Romantisme féminin. Allégorie du sentiment désordonné », *op. cit.*, p. 233.

⁶ *Dictionnaire Littré* [en ligne] : <https://www.littre.org/definition/bacchante>.

sensuel ou spirituel »¹. Constatons donc la double connotation de dérèglement et de sensualité que ce terme implique. De plus, tout un ensemble d'images et de pratiques liées à ce terme entrent en jeu : le délire extatique, les danses sensuelles et les pratiques orgiastiques. Comme les bacchantes de la tradition romaine qui « abandonnent leur métier à tisser pour battre la campagne à la suite Dionysos² », les poétesses se trouvent dans une position subversive, car elles revendiquent une liberté d'expression et de mœurs qui se différencient de celles qui sont, par tradition, associées à la femme, reléguée à la sphère matrimoniale et familiale.

3.4 LES POÉTESSES RIDICULES DE JEAN-MARIE LENTILLON

Les textes qui portent sur les écrivaines à la Belle Époque sont nombreux et leur nature est très variée, englobant critique pseudo-savante, satire et simple raillerie. *Les Poétesses Ridicules* (1908), ouvrage satirique de Jean-Marie Lentillon, se présente comme une référence explicite à la célèbre pièce de Molière *Les Précieuses Ridicules*. Comme Molière qui se moquait des précieuses, Lentillon se propose de tourner en dérision l'engouement nouveau des femmes pour la poésie. L'ouvrage commence par une satire en vers où le *moi* poétique dialogue avec sa Muse. Il lui demande de lui inspirer des vers qui puissent « étonner Paris, la France et les humains³ » en vue de sa participation à un tournoi poétique. La Muse lui conseille alors d'imiter certains poètes de la tradition française, ou encore mieux, d'écrire à la façon d'Anna de Noailles, dont chaque publication provoquait un énorme engouement du public :

Mais la belle soudain, indignée et superbe,
Dit : « Eh bien ! sois Rimbaud, par peur d'être Malherbe,
Aux classiques dont l'art jusqu'ici t'a charmé
Préfère René Ghil ou Monsieur Mallarmé...
Ou mieux, va pérorer au milieu des ouailles
Caquettant, imitant Madame de Noailles.

Sois obscur à souhait, poncif, alambiqué,
Et comme elle, sans peur d'être un jour critiqué,
Mets sur les mots pompeux des « pollens, des arômes »,
Pour chanter du Printemps la saveur et les « baumes ».
Que Mai dise en tes vers « Voyez mes cerisiers,
Entendez les oiseaux de mon brûlant gosier. »

Oh ! ce gosier de « Mai » quelle exquisite trouvaille !
Et ces oiseaux « dedans », est-il rien qui les vaille ? ..
Et ce sont là les vers cotés pour les meilleurs.

¹ *Trésor de la langue française* [en ligne] :

<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2456659290>.

² Françoise Frontisi-Ducroux, « Idéaux féminins : le cas de la Grèce ancienne », *Topique*, vol. 82, n°1, L'Esprit du temps, 2003, p. 114.

³ Jean-Marie Lentillon, *Les Poétesses Ridicules*, Lyon, A. Rey & Cie, 1908, p. 5.

Bon Dieu, que trouverais-je en feuilletant ailleurs ? ...
Pourtant, grâce au pouvoir de quelques particules,
De tels chants ne sont pas taxés de ridicules¹.

La Muse entame là une longue raillerie envers la poétesse. Elle reprend certains vers et certaines combinaisons d'images et de mots du poème « La beauté du printemps », tiré des *Éblouissements* (1907), pour les tourner en dérision. D'abord le sixième quintil :

On ne peut pas avoir d'assez vive mémoire,
Ô mon cher mois de mai, que vous ne nous disiez
« Je suis encor plus beau ! Voyez mes cerisiers,
Voyez mes verts îlots qui flottent sur la Loire,
Entendez les oiseaux de mon brûlant gosier ! »²

Et ensuite le huitième :

Puisque mes mots chargés de pollens et d'arômes,
Puisque mes chants toujours troublés jusques aux pleurs
Ô mon Printemps divin, n'auront pas le bonheur
De pouvoir égaler la saveur de tes baumes,
Je m'arrête et soupire au milieu de tes fleurs³.

La Muse se moque donc du langage ampoulé d'Anna de Noailles, de ses images réputées banales et ridicules. « Et ce sont là les vers cotés pour les meilleurs/Bon Dieu, que trouverais-je en feuilletant ailleurs ? ...⁴ », les trois points de suspicions laissent présager qu'il s'agira selon toute probabilité de quelque chose de terrible et d'exécration. La Muse termine alors en affirmant que c'est en raison de l'appartenance de la poétesse à l'aristocratie (« au pouvoir de quelques particules⁵ ») et à la sphère mondaine plus en général, qu'elle est admirée et idolâtrée. Pour la même raison, elle est élevée au panthéon des plus grands poètes et personne n'ose vraiment critiquer ses vers, bien qu'ils soient mauvais. L'imiter serait par conséquent une façon de se faire apprécier, malgré les évidents défauts métriques et stylistiques. Vu qu'elle est très en vue, l'imiter garantirait au poète un succès retentissant. Avant de passer à une critique du recueil d'Anna de Noailles *L'Ombre des jours*, qui venait de paraître, dans lequel il met en évidence les « fautes inexcusables contre le bon goût⁶ », Lentillon précise qu'il a écrit son ouvrage

pour attirer l'attention [...] sur les extravagances de quelques jeunes Muses et notamment sur l'auteur du *Cœur innombrable* et de *l'Ombre des jours*, qui semble

¹ Jean-Marie Lentillon, *Les Poétesses Ridicules*, op. cit., p. 6.

² Anna de Noailles, *Les Éblouissements*, op. cit., p. 112.

³ *Ibid.*

⁴ Jean-Marie Lentillon, *Les Poétesses Ridicules*, op. cit., p. 7.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 17.

être le porte-étendard de cette phalange de poétesses qui paraît s'être octroyé le rôle de chef d'école¹.

L'auteur ne procède effectivement pas à une raillerie systématique de toutes les poétesses uniquement en raison de leur sexe ou d'une prétendue infériorité de génie. Il soutient en effet ne pas être « anti-féministe en poésie² », et ne se moque que d'Anna de Noailles et de son image. Par sa notoriété et par l'enthousiasme que ses ouvrages suscitaient, elle devient en effet l'emblème de la poétesse à succès, faisant que les autres ne sont que des « Satellites³ » qui tournent autour d'elle. Lentillon remarque que la renommée prend trop souvent le dessus du talent, en obscurcissant la réelle opinion du public et de la critique : « La mode est factice, mais [...] elle influence souvent de bons esprits et [...] elle l'emporte quelquefois assez longtemps sur le vrai bon goût »⁴. Pour terminer, le critique observe certains défauts dans la poésie écrite par des femmes. Il constate alors un « détriment du style et de la beauté de notre poétique [...] et de notre [...] bonne langue française », le retour à une « prosodie incohérente »⁵, un « poétiser faux » et le remplacement du « style imagé » par « des accouplements de mots dénaturés, travestis, défigurés »⁶. Pour conclure, il remarque que, comme Anna de Noailles, chef de file du groupe « toute son école aussi [prend] le ton dans les œuvres des poètes de génie de notre langue »⁷. Les poétesses n'auraient alors pas de ton propre et d'originalité, ni même de génie. Elles seraient juste des habiles imitatrices des poètes hommes.

3.5 RAISON *VERSUS* SENTIMENTS : LE MODÈLE DE LA CRITIQUE À LA BELLE ÉPOQUE

Le Romantisme féminin de Maurras semble placer les fondations pour un ensemble de textes que, dans la première décennie du XX^e siècle, se concentrent sur le sujet de la femme de lettres : on ne parle plus de *bas-bleus* qui transgressent les normes de genre pour égaler les hommes, mais on constate l'existence d'une « écriture féminine », caractérisée précisément par son caractère sexué. Les auteurs qui s'occupent de ce sujet, comme Paul Flat, Jean de Bonnefon, Jules Bertaut ou Jean de Gourmont, ne nient pas la présence des femmes dans le milieu littéraire. Ainsi, si Bertaut constate le succès « prodigieux », la gloire « rapide », de ces autrices, en affirmant qu'il s'agit d'un « problème nouveau »⁸, Flat soutient que :

¹ Jean-Marie Lentillon, *Les Poétesses Ridicules*, *op. cit.*, p. 9.

² *Ibid.*, p. 10.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁸ Jules Bertaut, *La Littérature féminine d'aujourd'hui*, Librairie des annales Politiques et Littéraires, 1909, p. 5. [Nous soulignons]

La Femme-auteur, à notre époque, ne se manifeste plus comme un phénomène isolé, comme une plante de serre chaude, poussée à grand renfort de lumière et de terreau. Elle est devenue un fait collectif, un fait social, car le groupement pressé de celles qui tiennent une plume, et qui s'en servent, suffirait à retenir l'attention de quiconque s'intéresse aux modifications de la Société¹.

Les femmes de lettres représentent, d'après Bertaut, un « bataillon² », un groupe compact se différenciant des hommes, grâce à « cet élan de solidarité qui les unit toutes³ » provoqué par le féminisme. La victoire des unes est ainsi la victoire des autres, de même que les écrivaines les plus médiocres disparaissent derrière les plus talentueuses. La production littéraire féminine est en effet perçue par les critiques comme un bloc, à l'intérieur duquel Bertaut observe une absence d'individualité et d'originalité propre, ce qui, à ses yeux, constitue un indiscutable « signe de l'infériorité de la femme »⁴. Cette unification est le résultat du fait que « la femme de lettres est avant tout Femme, c'est-à-dire un être d'une certaine sensibilité, d'une certaine intelligence, d'un certain goût et d'un certain tempérament, caractères qui varient fort peu selon les individus »⁵. Dans ce contexte *femme* a des connotations spécifiques qui pourraient être résumées par l'incapacité prétendue des femmes de rationaliser le monde qui les entoure et leur perception empirique de l'univers. Chez la femme, l'expérience sensuelle prend le dessus sur la rationalité.

D'après Flat, dans ces « bataillons serrés⁶ » – la terminologie belliqueuse semble indiquer une guerre imminente entre les sexes – il faut cependant établir une distinction entre les écrivaines médiocres, « qui se consacrent à des besognes, fournisseurs attirés des innombrables magazines à images⁷ » et qui succomberont à la « tyrannie⁸ » de leur sentimentalisme, et « celles qui marquent un réel souci d'art littéraire »⁹. Ces dernières, artistes aux « délicieux talents¹⁰ », forment le « premier rang¹¹ » de ce mouvement. Pour Flat, cette distinction est destinée d'abord à Anna de Noailles, « merveilleuse élève¹² » des romantiques, dont l'influence et les emprunts sont cependant trop explicites, à Lucie Delarue-Mardrus, possédant « une incontestable nature de poète¹³ », à Gérard

¹ Paul Flat, *Nos femmes de Lettres*, Perrin et Cie, 1909, p. I.

² Jules Bertaut, *La Littérature féminine d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 11.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶ Paul Flat, *Nos femmes de Lettres*, *op. cit.*, p. II.

⁷ *Ibid.*

⁸ Jules Bertaut, *La Littérature féminine d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 18.

⁹ Paul Flat, *Nos femmes de Lettres*, *op. cit.*, p. II.

¹⁰ *Ibid.*, p. 210.

¹¹ *Ibid.*, p. 205.

¹² *Ibid.*, p. 38.

¹³ *Ibid.*, p. 60.

d'Houville, Marcelle Tinayre et à Renée Vivien, l'« élève de Sapho¹ », dont il souligne la pureté de la forme. Parmi ces poétesses ayant « atteint une généralisation qui dépasse leur personnalité² », Jean de Gourmont ajoute aussi Marie Dauguet.

Comme l'avancé déjà Maurras, d'après l'auteur de *La littérature féminine d'aujourd'hui*, la femme apparaît comme un « être d'instinct³ », « sensible, vibrant, nerveux⁴ », se reflétant dans les héroïnes romanesques qu'elle crée, pour la plupart « déséquilibrées⁵ », en proie à leurs émotions et à leurs sensations. Les uniques personnages convaincants créés par des femmes de lettres sont en effet du côté du féminin, car un autre aspect intrinsèque de leur caractère est que le *moi* prévaut sur tout. Les écrivaines sont ainsi encadrées dans la production d'« éternelles autobiographies »⁶. Bertaut poursuit en mettant en évidence que les hommes de lettres ont pu décrire des héroïnes très vraisemblables, dans lesquelles les femmes se sont reconnues, ils possèdent donc la capacité de sortir d'eux-mêmes, de regarder et de comprendre le monde qui les entoure. Les femmes de lettres, quant à elles, sont toujours et irrémédiablement concentrées sur le *moi*. Les héros qu'elles créent ne sont donc que des images faussées, dépourvues de toute authenticité. Il leur manque en effet la « puissance objective⁷ » nécessaire à l'observation et à la création, elles sont incapables de s'ouvrir à l'universalité et de rationaliser leur pensée.

Bertaut souligne en outre qu'en possédant une « sensibilité frémissante⁸ », les femmes auteurs sentent avec plus de force et d'acuité que les hommes, et qu'elles sont par conséquent douées pour chanter l'amour et la nature, deux sujets qui pourraient résumer toute leur production. Il observe encore dans leurs écrits une exagération des sentiments et des idées – quand il y en a –, un manque d'imagination et d'invention et un goût qui n'est pas très pur. Ces failles stylistiques et de contenu résultent de la « précipitation de l'écriture⁹ » propre au genre féminin. La frénésie et l'impulsivité ne s'accordent pas avec des barrières ou des règles strictes ou avec la raison et la réflexion, dans la mesure où « la femme, qui n'est vraiment émue que par les sentiments ou les sensations, ne vibre pour ainsi dire jamais sous l'influence d'une idée pure »¹⁰. Dans une même veine, Flat affirme que « la femme est l'ennemie née de l'abstrait. Quand elle pense, c'est toujours à travers sa sensibilité »¹¹. Selon Bertaut, c'est précisément cette sensibilité qui constitue un obstacle au plein développement de

¹ Paul Flat, *Nos femmes de Lettres*, op. cit., p. 184.

² Jean de Gourmont, *Muses d'aujourd'hui. Essai de physiologie poétique*, Mercure de France, 1910, p. 28.

³ Jules Bertaut, *La Littérature féminine d'aujourd'hui*, op. cit., p. 47.

⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 199.

⁹ *Ibid.*, p. 274.

¹⁰ *Ibid.*, p. 272.

¹¹ Paul Flat, *Nos femmes de Lettres*, op. cit., p. 225.

l'intelligence féminine. Le sexe féminin « inflige¹ » à la femme une façon particulière de sentir et de penser et par conséquent les écrivaines sont inévitablement condamnées à se replier sur elles-mêmes et à décrire leurs propres sentiments. Bertaut ouvre pourtant à la possibilité d'un changement futur, à une progression de la « littérature féminine ». Il prévoit que les vrais talents « parviendront à se débarrasser comme d'un vêtement encombrant de cette façon de penser, de sentir, d'observer et de raisonner qui est le caractère propre de leur tempérament féminin »². Une fois cet obstacle surmonté, elles pourront se consacrer à des genres qui jusque-là appartenaient au domaine masculin, comme l'histoire, l'humour, les sciences sociales, et personne « ne s'avisera de faire reprocher à la femme d'exercer un métier littéraire »³. De ce fait, elle rejoindra les *artistes*, en démissionnant de son poste d'« ouvri[ère] de lettres »⁴.

De même, dans *Muses d'aujourd'hui*, Jean de Gourmont fait valoir que la poésie écrite par des femmes « n'est pas encore de l'art, [parce qu'elle] est trop près de la sensation directe »⁵. Leurs vers témoignent en outre d'une « assimilation merveilleuse⁶ » des maîtres de la poésie. Après tout, comme le suggérait Paul Flat, elles sont « incline[s] à s'adapter, à se plier aux influences : pareille à la liane qui s'enroule autour de l'arbre dont elle partage le destin, [la femme] épouse la forme de qui elle aime, ou de qui elle admire »⁷. Gourmont associe la « poésie féminine » à la recherche, qui régit toute la vie d'une femme, « d'une vibration eurythmique qui régularise son équilibre nerveux »⁸. L'inspiration féminine et sa production sont donc associées à l'état psychologique de la femme, souvent irrationnel et en déséquilibre, en proie aux émotions. Les poétesses s'efforcent précisément d'exprimer dans leurs poèmes « la vibration immédiate de leur sensibilité, le mouvement même de leur émotion spontanée »⁹. Il s'agit, partant, d'une poésie instinctive, spontanée, qui ne serait pas travaillée, en définitive, une « poésie dionysiaque, ivre d'elle-même »¹⁰. Gourmont reconnaît aussi le talent de certaines poétesses, car elles ont *peut-être*, à travers leur « hypertrophie¹¹ » du sentimentalisme, réveillé quelque chose de nouveau. Leur poésie se limite cependant à un « état d'attente du mâle »¹². Les *Muses d'aujourd'hui* sont représentées en tant que « Muses [...], avec leur âme ouverte, avec leur chair qui s'offre », dans l'attente de l'avènement d'un « Messie », un poète

¹ Jules Bertaut, *La Littérature féminine d'aujourd'hui*, op. cit., p. 18.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ Jean de Gourmont, *Muses d'aujourd'hui. Essai de physiologie poétique*, op. cit., p. 27.

⁶ *Ibid.*

⁷ Paul Flat, *Nos femmes de Lettres*, op. cit., p. IV.

⁸ Jean de Gourmont, *Muses d'aujourd'hui. Essai de physiologie poétique*, op. cit., p. 24.

⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹¹ *Ibid.*, p. 21.

¹² *Ibid.*, p. 30.

homme qui « fera un enfant à ces femmes »¹. Cette scène reflète l'association entre la création littéraire et la procréation : dans les deux cas, l'apport masculin est essentiel. La figure féminine est finalement ramenée à son rôle traditionnel de Muse, car c'est l'homme qui va créer un art véritable, de la vraie poésie, à partir de l'inspiration que la femme lui offre. Comme le synthétise très bien Planté, « les hommes accouchent de livres, les femmes d'enfants »². Jean de Gourmont relègue en définitive les femmes à la simple fonction d'inspiratrices, en leur ôtant la possibilité et la capacité d'être elles-mêmes des créatrices. Au début du vingtième siècle, l'emploi du terme *Muse* pour désigner les poétesses est en effet récurrent, en relation avec Sappho, la dixième Muse. Ce terme symbolise non seulement l'inspiration poétique, mais aussi le rapport étroit liant poésie et féminin³. Le terme *Muse* sous-entendrait en outre que le travail poétique des femmes ne serait pas une activité laborieuse, mais plutôt le fruit de la simple inspiration.

Si Gourmont plaçait l'homme au niveau du Messie, Flat met en évidence le manque d'originalité et le rôle subalterne des femmes de lettres en les comparant à « un chien fidèle⁴ », dévoué à son maître. Elles l'admirent, le vénèrent et, pendues à ses lèvres, elles « commente[nt], en l'affaiblissant⁵ » sa parole. D'où la grande quantité de références explicites et d'influences limpides qui peuvent être repérées dans leurs vers, discrédités comme des « faisceau[x] [...] d'influences »⁶. Les autrices présentées dans *Nos femmes de Lettres* sont liées sur un point : de la même façon que l'amour est esquissé dans leurs œuvres comme une domination, l'élément viril s'impose dans leur création. Seule Renée Vivien « rejette la servitude⁷ », en refusant d'accepter les obligations d'un maître, aussi bien d'un point de vue sentimental qu'esthétique. C'est là, d'après Flat, l'originalité de la poétesse d'origine anglaise.

La critique essaie aussi de chercher les causes de cet élan soudain de la production poétique féminine. Bertaut allègue que la *mode* de la littérature féminine au début du XX^e siècle est imputable, outre au regroupement des écrivaines au sein d'un mouvement, au fait que le lectorat est majoritairement féminin. Les femmes aiment en effet trouver dans les livres des sujets qui leur sont familiers, comme l'amour, alors qui mieux qu'une femme pour les raconter ? Les revues, par le biais de réclames et de reportages, contribuent à accroître la fascination des femmes pour cette nouvelle originalité féminine. Paul Flat partage ce dernier point, en suggérant que ce sont les artistes médiocres

¹ Jean de Gourmont, *Muses d'aujourd'hui. Essai de physiologie poétique*, op. cit., p. 30.

² Christine Planté, *La Petite sœur de Balzac, Balzac : essai sur la femme auteur*, Seuil, 1989, p. 36.

³ José-Luis Diaz, « Avatars de la Muse à l'époque romantique » dans Christine Planté (dir.), *Masculin/féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, p. 121.

⁴ Paul Flat, *Nos femmes de Lettres*, op. cit., p. 29.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁷ *Ibid.*, p. 197.

qui recourent aux moyens de la presse. L'auteur de *Nos femmes de Lettres* ajoute que si les femmes ont trouvé une place dans la littérature c'est parce que, depuis des années, il n'y a pas eu de génies du côté des hommes, et que « le sexe fort¹ » n'a pas affirmé sa domination depuis longtemps. Par conséquent, il est tout à fait normal et prévisible que son « adversaire » ait commencé à réclamer sa place dans le milieu littéraire, car « quand nulle main puissante ne fait sentir la vigueur de son étreinte, les forces adverses redressent la tête »². Les hommes de lettres ne restent pas indifférents à cette avancée, il se crée du ressentiment, voire de la rivalité. Comme le remarque Flat : « Confrère et rival, il [l'homme] se résigne malaisément à ce que soit constatée telle supériorité qui lui prépare la plus cruelle blessure d'amour-propre, la plus douloureuse humiliation d'orgueil »³. De même, Bertaut constate que « le succès de la littérature féminine actuelle a été foudroyant, il nous a tous surpris, il nous a tous mortifiés, il nous a tous un peu humiliés »⁴. Cette observation devient aussi l'aveu que les écrivains – nous sous-entend les hommes – se sentent humiliés, mortifiés, mais aussi gênés par cette exposition nouvelle et surprenante de la production littéraire féminine qui risque de mettre dans l'ombre leur génie, de les déshonorer en tant que sexe fort. Comme le soutient Jean de Bonnefon dans *La Corbeille aux Roses*, les femmes de lettres « soumettront la charge littéraire contre les dernières institutions du passé. [...] On le dit en vérité : la femme est un merveilleux instrument de puissance artistique pour l'œuvre de l'universelle destruction, dans le champ de la vieille morale »⁵. Ces changements ne peuvent que conduire à « fêter la mort de l'homme de Lettres et le triomphe de la femme écrivain »⁶.

Ces propos nous ramènent à un discours séculaire : la femme qui écrit constitue un danger pour l'ordre naturel, social et moral, qui fixe une hiérarchie où la caste des hommes est dominante. « Quel ferment leur œuvre représente dans la dissolution des idées morales qui jadis ont mené le monde⁷ », s'exclame l'auteur de *Nos femmes de lettres*. Dans cet élan créateur féminin, Flat observe de plus le « danger de toute intervention des lois de Nature, laquelle requiert implacablement la supériorité du mâle⁸ » qui est « le traditionnel symbole de toute vigueur, physique et intellectuelle »⁹. C'est pourquoi « La Femme littéraire », qui devient désormais un type, « est un *monstre*, au sens latin du mot », à savoir, un phénomène curieux, singulier, car elle est « anti-naturelle », « anti-sociale » et qu'elle

¹ Paul Flat, *Nos femmes de Lettres*, op. cit., p. 210.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. VIII.

⁴ Jules Bertaut, *La Littérature féminine d'aujourd'hui*, op. cit., p. 1.

⁵ Jean De Bonnefon, *La Corbeille aux Roses ou les Dames de Lettres*, Bouville et Cie, 1909, p. 198.

⁶ *Ibid.*

⁷ Paul Flat, *Nos femmes de Lettres*, op. cit., p. 238.

⁸ *Ibid.*, p. X.

⁹ *Ibid.*

reflète « la plupart des ferments de dégénérescence qui travaillent notre monde moderne »¹. « Dès l'instant qu'elle prend en main la plume, continue-t-il, elle se révèle comme un ferment d'anarchie »². La femme auteur est donc perçue comme une menace de l'ordre moral car « par la plus étrange inversion, qui modifie sa nature en l'élevant au rang littéraire, [...] aussi bien voulant la caractériser, sera peu dire antimorale. C'est amoral que'il faut substituer »³. Il convient cependant de souligner que ce caractère subversif signalé par la critique est éloigné de la réalité. Les romancières, comme les poétesses, sont victimes d'une narration patriarcale et misogyne de l'art et de la société. Elles ne font en réalité rien d'insurrectionnel, mais, comme l'observe Christine Planté, « il suffit que la possibilité existe, qu'une faille soit ouverte, pour que l'ordre soit ébranlé dans ses fondements. L'auteur détient une *autorité* qui ne se concède pas à n'importe qui »⁴.

L'ensemble de ces textes critiques exprime « la tentation de définir une identité-unité artistique collective liée à la différence des sexes » en ciblant des propos qui visent à confiner les écrivaines « dans une altérité qui [est] aussi une infériorité »⁵. Cela dépend également du fait que ces critiques soient des hommes. Ne présentent-ils pas leur sexe comme *humilié* et *mortifié* par l'apparition soudaine d'autant de femmes qui écrivent ? Mieux vaut alors rabaisser la « littérature féminine » et réaffirmer la suprématie masculine, y compris d'un point de vue intellectuel. Il est bien connu d'ailleurs que le génie est homme, comme ces critiques ont amplement tenté de le démontrer. Ces propos influencent les poétesses mêmes, qui parlent souvent d'elles et de leur travail artistique au masculin. Ainsi Lucie Delarue-Mardrus écrit dans ses mémoires : « Je suis venue au monde avec un cerveau d'homme, comme l'a montré depuis ma longue carrière d'écrivain⁶ », en d'autres termes, possédant un esprit rationnel et objectif. Cette affirmation fait peut-être écho à Sully Prudhomme qui, lors de leur première rencontre, après avoir lu les vers de la poétesse, lui demande : « C'est cette petite fille-là qui fait ces vers d'homme ? »⁷. Ou encore à la dédicace d'Edmond Rostand à la jeune femme, « dédié à [s]on nom avec ces mots : “ ... qui est un grand poète. ” »⁸. Comme nous pouvons l'observer, nous assistons à une masculinisation de l'acte d'écriture. À cet instar, afin de louer le talent d'une autrice, la critique et la presse l'associent presque systématiquement au masculin et au génie viril, signifiant que l'association femme-talent ou femme-génie est impossible. De ce fait, Jules

¹ Paul Flat, *Nos femmes de Lettres*, op. cit., p. 218.

² *Ibid.*, p. 233.

³ *Ibid.*, p. 236.

⁴ Christine Planté, *La Petite sœur de Balzac*, op. cit., p. 37.

⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁶ Lucie Delarue Mardrus, *Mes Mémoires*, Gallimard, 1938, cité dans Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque (1900-1914)*, op. cit., p. 307.

⁷ Lucie Delarue Mardrus, « Mes mémoires : souvenirs littéraires I », art. cit., p. 79.

⁸ *Ibid.*, p. 89.

Bertaut caractérise de « génies si parfaitement virils¹ » la nouvelle vague de femmes de lettres à l'aube du XX^e siècle. La plume représente d'ailleurs un « emblème viril »². De même, Paul Flat déclare que Marcelle Tinayre est « la plus virile des plumes féminines d'aujourd'hui³ » pour faire l'éloge de son style. Le rapport sensation-intelligence et génie-masculinité qui est mis en évidence au fil des textes que nous avons lus, apporte pourtant une lumière nouvelle au discours sur la femme auteur. La critique reconnaît l'existence des femmes poètes, mais un autre débat théorique voit le jour, celui du « genre des genres », comme le définit Christine Planté dans son essai sur la femme auteur. Le concept se fonde sur la superposition entre le genre social et le genre littéraire : il y aurait un genre littéraire adapté aux hommes – le traité philosophique, le récit épique ou le roman historique entre autres – et un genre convenable aux femmes, comme le roman sentimental, les mémoires ou la poésie lyrique. Ces formes littéraires, par leur plasticité et par leur simplicité, seraient plus appropriées pour les femmes auteurs et pour les prédispositions de leur caractère qui manquerait de génie et de raison. Les labels *masculin* et *féminin* imposés à un genre littéraire, qui en fait n'a pas de *genre*, ne représente qu'« une tentative de résolution sociale empirique⁴ » d'un phénomène qui dérange, mais cette catégorisation ne se fonde en réalité que sur des idées reçues à caractère misogyne qui n'ont pas de bases solides. Le discours entretenu est très contradictoire, car en réalité, ces poétesses sont en train de suivre les tendances littéraires de leur temps. Il s'agit finalement d'une démarche qui généralise qui se fonde sur une prétendue « essence féminine » qui serait complètement différente de l'« essence masculine » et qui finit pour supprimer la singularité de chaque artiste.

Comme nous l'avons constaté, l'entrée massive des femmes en littérature provoque une séparation au sein de la critique littéraire. D'une part, certains critiques plaident pour la cause des poétesses, en soutenant leur légitimité à participer au champ poétique. D'autre part, la majorité soutient l'inadéquation des femmes pour écrire, d'autant plus s'il s'agit d'écrire de la poésie. Ces critiques reprochent aux poétesses leur approximation esthétique ou accusent leur excessive sensibilité d'altérer le génie de la langue et la mécanique des vers. Les femmes voulant écrire de la poésie sont alors dans une impasse : soit elles restent attachées aux thématiques considérées comme plus *féminines*, au risque de tomber dans l'insignifiance poétique, soit elles se détachent de la « norme », étant alors accusées d'imiter les hommes et de subvertir les rôles sociaux. Personne ne reste toutefois insensible à la nouveauté apportée par ces autrices, à « la richesse des sensations, à la sensualité avouée, à la ferveur un peu éperdue⁵ » découvertes dans leurs écrits. Les textes critiques

¹ Jules Bertaut, *La Littérature féminine d'aujourd'hui*, op. cit., p. 2.

² Paul Flat, *Nos femmes de Lettres*, op. cit., p. 28.

³ *Ibid.*, p. 165.

⁴ Christine Planté, *La Petite sœur de Balzac*, op. cit., p. 184.

⁵ Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française*, op. cit., p. 156.

misogynes, satiriques ou dérisoires participent, malgré eux, à un phénomène littéraire de grande envergure. Il n'est pas anodin d'affirmer qu'un texte comme celui de Maurras ou celui de Gourmont stimulent la curiosité des lecteurs, en contribuant à les mettre en avant et à leur faire de la publicité. Il est vrai qu'elles y sont décrites de manière péjorative et que leurs ouvrages sont disqualifiés, mais dans une période où l'invisibilisation de la femme est encore courante, l'apport indirect de cet ensemble de textes au discours sur la femme auteur n'est pas indifférent. Ils contribuent effectivement à recenser les écrivaines et témoignent de leur présence active et dynamique dans le champ littéraire. Si la représentation des écrivaines dans les textes que nous avons mentionnés atteste la misogynie patente de l'époque, elle témoigne aussi d'une démocratisation des pratiques littéraires, dérivant d'un accès majeur au savoir et d'un changement – même si limité – du statut de la femme au sein de la société. Ces portraits rappellent en effet que les écrivaines « doivent leur existence à une société bouleversée, où le mariage et la famille font l'objet de débats de toutes sortes »¹.

Les critiques semblent cependant « incapables d'émettre un jugement [critique] indépendamment du sexe de l'auteur »². La figure de l'autrice est bien souvent réduite à son sexe et à une prétendue « nature féminine ». Il s'agit en effet d'un discours où *poétesse* et *femme* se confondent de manière courante. Dans les réflexions des critiques, le point de départ est la mise en discussion du rôle des femmes de lettres dans le champ littéraire, mais en réalité la plupart des critiques finissent par mettre en question le rôle de la femme dans la société. Les représentations des femmes qui écrivent sont alors à considérer par rapport au rôle social attribué à la femme par la tradition : en décidant d'écrire, les autrices se détachent de la fonction normative et patriarcale prévue pour elles. Toutefois, bien que le discours fortement misogyne autour de la femme auteur continue de se rependre, comme se repend la soi-disant littérature féminine, ces critiques n'influencent guère l'essor et la renommée de plus en plus notable des écrivaines qui continuent leur activité et commencent à s'affirmer dans le panorama littéraire de la Belle Époque.

¹ Martine Reid, *Des femmes en littératures*, op. cit., p. 60.

² Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, op. cit., p. 49.

DEUXIÈME PARTIE

1. Le « classicisme moderne¹ »

La fin du XIX^e siècle marque en littérature un retour à l'Antiquité et un goût pour l'art antiquisant qui répond à l'attirance de l'époque pour les mystères de l'Orient. Pendant une période de grands bouleversements comme la Belle Époque, le regard et l'admiration pour un passé identifié comme le berceau de la civilisation relèvent d'une réaction à l'esprit décadent fin-de-siècle. La réflexion sur ce temps passé permet, en ce sens, d'interroger ses origines, et par conséquent de reconsidérer le présent et d'être à même de répondre aux questionnements soulevés par les changements sociaux et politiques. Le paradigme gréco-romain étant associé à un imaginaire de paix, de valeurs solides et de « civilisation extrême² » s'oppose à l'« anarchie profonde³ », perturbant l'art et l'État, reconnue par Maurras dans le romantisme. Comme nous l'avons déjà observé, le critique souligne en effet l'impératif d'une renaissance classique, associée à un renouveau politique, moral et social afin de rétablir l'ordre dans la société française.

Classicisme et littérature ne cessent de se rejoindre depuis que la littérature existe, l'Antiquité étant naïvement perçue comme un « univers cohérent⁴ » provoquant une grande fascination et rendant nostalgiques. La Grèce est vue comme une patrie idéale renfermant un patrimoine commun. L'idée principale du néo-classicisme littéraire est celle d'éviter tout obscurantisme et tout excès, en leur préférant des vers équilibrés, des termes clairs et des formes classiques. Dans cet ensemble, nous retrouvons aussi une énorme quantité de renvois à des figures de la mythologie gréco-romaine qui sont évoquées dans les poèmes et dans les romans. Comme dans les trois recueils de notre corpus la présence de figures mythiques est majoritaire et assidue, nous avons décidé de nous pencher sur cet aspect du néo-classicisme. Au fil du temps, le mythe a inévitablement subi un changement de perspective. Les mythes se fragmentent en images, en « une 'phraséologie'⁵ » assez discontinue qui finit par se cristalliser dans l'imaginaire commun en tant qu'allégorie ou symbologie. Comme le souligne Zenkine, « dans tous les genres, à tous les niveaux, le mythe [...] a tendance à passer de l'état d'*histoire* à celui de *figure* »⁶. Son emploi en littérature est alors très souvent proche d'un jeu fait de réminiscences et de comparaisons. Dans son passage en littérature, le mythe se qualifie, en généralisant, comme « *un récit* (ou en personnage impliqué dans un récit) *symbolique*, qui prend

¹ Henri Ghéon, *L'Ermitage*, décembre 1904, cité dans Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes*, *op. cit.*, p. 146.

² Jean de Palacio, « Mythe des origines et civilisation fin-de-siècle » cité dans Donald Wright, *L'Antiquité moderne*, L'Harmattan, 2012, p. 45.

³ Charles Maurras, « Le Romantisme féminin », *op. cit.*, p. 232.

⁴ Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et Mythe*, Hachette Supérieur, 2001, p. 151.

⁵ Roland Barthes, « La mythologie aujourd'hui », cité dans Alain Montandon (dir), *Mythe de la décadence*, Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. Littérature, Clermont-Ferrand, 2001, p. 12.

⁶ *Ibid.*, p. 13.

valeur fascinante (idéale ou répulsive) et plus ou moins totalisante *pour une communauté humaine plus ou moins étendue* »¹.

Dans l'agitation du milieu littéraire de la Belle Époque, le retour au classicisme-paganisme et aux sources littéraires ancienne semble répondre à la remise en cause, en particulier poétique, du symbolisme. Les positions par rapport à ce « retour en arrière » sont, comme nous pouvons l'imaginer, plutôt hétérogènes. La figure de Nietzsche participe aussi de ce débat, le philosophe se présentant comme « l'annonciateur d'une humanité supérieure, réconciliée avec elle-même et avec le monde » et d'un « paganisme libérateur et vivifiant »² influence ainsi de nombreux artistes, comme Anna de Noailles. Les réponses des écrivains à l'enquête de Georges Le Cardonnell et de Charles Vellay sur la littérature de leur temps (*Mercur de France*, 1905) sont, en ce sens, très révélatrices. Le poète Stuart Merrill affirme par exemple que :

Toutes les écoles auxquelles peuvent appartenir ces nouveaux et admirables poètes [...] affirment le même désir de clarté. Voilà qui est absolument louable. Mais qu'elles évitent de retomber dans le classicisme, de rogner les ailes de la poésie, de la réduire aux lois de la raison. La poésie est avant tout l'expression des passions et du mystère. Elle est éminemment déraisonnable³.

Merrill prône donc pour une poésie claire, mais qui ne soit pas uniquement le fruit de la raison. Une partie des partisans de ce nouveau classicisme voudrait effectivement écarter les sentiments et les émotions de la littérature, pour rétablir la poésie uniquement en tant que travail raisonné. Dans une position diamétralement opposée, le poète lyonnais Louis Mercier commente :

La poésie de demain sera, je l'espère, largement et exclusivement classique. Elle proclamera, non par des manifestes mais par des œuvres, que l'essence du grand art réside en la claire eurythmie, et qu'il n'est pas de beaux poèmes sans le concours de la Raison⁴.

Dans la perspective d'une recherche d'un nouveau classicisme, un « classicisme moderne⁵ » selon la formule d'Henri Ghéon, plusieurs groupes se forment. Entre autres, René Emery encourage la renaissance païenne comme le seul remède « à la hideur et la désespérance de la Vie moderne⁶ », provoquées par le christianisme. Dans une même optique, en opposition directe avec le symbolisme,

¹ André Dabezeis, « Des mythes primitifs aux mythes littéraires » dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires* (Nouvelle édition augmentée), Rocher, 1988, p. 1179.

² Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes*, op. cit., p. 46.

³ Stuart Merrill, réponse à l'enquête Georges Le Cardonnell, Charles Vellay, *La littérature contemporaine : opinions des écrivains de ce temps*, op. cit., p. 182.

⁴ Louis Mercier, d'après ibid., p. 266.

⁵ *L'Ermitage*, décembre 1904, cité dans Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes*, op. cit., p. 146.

⁶ René Emery, *La Plume*, 15 juillet 1896, cité d'après ibid., p. 47.

critiqué pour son hermétisme, l'école romane naît de la prise de conscience de Moréas « qu'il fallait revenir au vrai classicisme et à la vraie antiquité, ainsi qu'à la versification traditionnelle la plus sévère »¹. Le concept de « renaissance classique » (ou française, ou latine) est en effet souvent au centre de ce débat, qui ne concerne pas exclusivement la littérature, mais aussi la politique, manifestant l'exigence d'un renouveau moral et social. Ces mêmes années, un groupe de jeunes artistes partageant ces idéaux se regroupent autour de la revue *Minerve*². Ils appellent, en résumé, un retour aux formes plus classiques de la poésie pré-baudelairienne, car ils sont hostiles aux innovations barbares (comme ils les définissent) apportées par le symbolisme. Ce groupe s'appuyant sur la thèse de Maurras, ne pouvant pas compter sur des œuvres marquantes, reste toutefois assez faible. Des orientations poétiques vers une combinaison du moderne et du classique persistent pourtant jusqu'à la Première Guerre mondiale. Paul Castieux, par exemple, définit en 1909 l'idée de néo-paganisme comme un « retour à la grande inspiration de plein-air, lumière, soleil³ », qui n'a néanmoins rien à voir avec les bucoliques et les églogues, désormais épuisées. Il s'agit de « revivre largement, avec le *cerveau contemporain très cultivé*, les larges inspirations éternelles qui ont fait vivre de façon si belle les œuvres grandes »⁴. Ce qu'il propose est donc une synthèse du sens de tradition et de l'esprit moderne. Le groupe néo-romantique partage une position proche de Castieux : pour eux, le romantisme et le classicisme se compléteraient. En définitive, comme le résume très bien Décaudin :

la recherche d'un nouveau classicisme, qui se développe depuis le début du siècle, exprime le besoin d'une stabilité morale et esthétique, d'une organisation introduite dans le chaos de la vie affective et des perceptions du monde extérieur⁵.

Les différentes écoles qui encouragent un retour aux origines antiques se présentent en tant que courants littéraires, mais aussi philosophiques. La renaissance classique envisagée ne concerne en effet pas uniquement l'art dans toutes ces formes, mais aussi les mœurs et la pensée. Le point de départ de cette réflexion est la mise en question de la littérature contemporaine et du passé proche, évidemment indissociable de son contexte social. Pour cette raison, ces écoles repoussent d'un côté la sécheresse et l'automatisation du symbolisme et de l'autre, prônent une réintégration de la raison dans la production artistique, dont les classiques, comprenant aussi bien Ronsard, Molière et Racine, ont donné le meilleur exemple. Le « néo-néoclassicisme⁶ » tend en somme à opposer la décadence

¹ Jean Moréas, réponse à l'enquête Georges Le Cardonnell, Charles Vellay, *La littérature contemporaine : opinions des écrivains de ce temps*, op. cit., p. 38.

² Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes*, op. cit., p. 137.

³ *Ibid.*, p. 283.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 499.

⁶ Donald Wright, *L'Antiquité moderne*, op. cit., p. 217.

fin-de-siècle à l'origine de l'humanité, représentée par le classicisme gréco-romain. Partageant la même origine, l'art et la culture françaises se révèlent en outre être indissociables de l'antiquité : le classicisme antique est aussi le classicisme français. Jules Bois, dans une lettre publiée dans *Littérature contemporaine : opinions des auteurs de ce temps* (1905) répond comme suit à Remy de Gourmont qui critiquait la reprise des tragédies grecques par ses contemporains :

à des écrivains, à des poètes de tradition et même de race gréco latine (c'est encore une bonne manière d'être Français), il est puéril de reprocher d'user des mythes helléniques, que les Anglais et les Allemands n'ont pas dédaignés. Nos aïeux de la Divine Péninsule surent créer, pour les sentiments humains, leurs conflits, leurs exaltations, des cadres incomparables, que la vie moderne est loin de toujours nous offrir. (Il n'empêche pas qu'il faut y revenir à cette vie moderne, mais on peut lui être infidèle quelquefois.) Reprendre ces thèmes immortels avec un cerveau différent, mais filial, ce n'est pas rétrograder vers le passé et s'y assoupir, c'est, au contraire, y dilater, jusqu'aux plus hautes généralisations, des émotions personnelles¹.

Encore une fois, reprendre la mythologie semble une façon de résoudre les problèmes et les questions au sujet de la littérature et de son avenir. Le goût pour le classique n'est évidemment pas exclusif de la Belle Époque. C'est à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle que plusieurs romans et poèmes à *l'antique* voient le jour. Leconte de Lisle est notamment considéré comme le « maître penseur de la tendance antiquisante² » : songeons par exemple à ses *Poèmes antiques* (1852) ou à ses nombreuses traductions d'auteurs anciens comme Homère et Horace ou des tragiques grecs Sophocle, Euripide et Eschyle³.

Le best-seller de la Belle Époque est *Aphrodite, mœurs antiques* (1896) de Pierre Louÿs, réimprimé pendant toute la première décennie du XX^e siècle. L'énorme succès du roman, situé à Alexandrie au I^{er} siècle av. J.-C., représente bien l'engouement pour le genre antiquisant. Ce dernier constitue en effet un terrain artistique très propice permettant la rencontre et le dialogue entre deux discours et deux champs culturels ainsi que l'interférence d'une voix extérieure (celle du passé) avec une voix individuelle (celle de l'auteur)⁴. La matière antique est en effet ductile et malléable, permettant de nombreuses relectures et variations, ainsi que la création de nouveaux textes à partir des vestiges antiques.

¹ Georges Le Cardonnell, Charles Vellay, *La littérature contemporaine : opinions des écrivains de ce temps*, op. cit., p. 316.

² Donald Wright, *L'Antiquité moderne*, op. cit., p. 62.

³ *Ibid.*

⁴ Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et Mythe*, op. cit., p. 77.

Dans ce panorama où le « rêve païen » et le mythe de l'Antiquité règnent en maîtres, les trois recueils de notre corpus participent aussi, de manière différente entre eux, à ce goût pour l'Antiquité gréco-romaine, en englobant toute une série d'images et de motifs qui sont « à la fois une référence hors-texte [...] et un élément constitutif du texte »¹. Le mythe de l'Antiquité est de plus souvent perçu par la critique comme une thématique centrale de la « poésie féminine » de la Belle Époque, se mêlant avec une sensualité prononcée. Il sera donc intéressant d'étudier la façon dont la matière classique est abordée par Lucie Delarue-Mardrus, Anna de Noailles et Renée Vivien, afin d'en dégager les convergences et les divergences.

1.1 LUCIE DELARUE-MARDRUS, CHANTRE OCCIDENTALE

Par son titre, le premier recueil de Lucie Delarue-Mardrus, *Occident*, anticipe un contexte poétique essentiellement occidental. Dans une partie prépondérante de l'œuvre, la poétesse chante en effet sa Normandie natale, avec une simplicité familiale, dédicant quelques poèmes à sa sœur ou à sa mère et décrivant les paysages et les scènes quotidiennes de sa région d'origine. Toute la première section du recueil, *En plein vent*, rappelle des aperçus normands, alors que la deuxième, *L'âme et la mer*, met en scène l'union de la poétesse avec la « Manche française, mer normande, mer natale² » et l'attraction sensuelle et morbide que cette dernière exerce sur la femme, au point qu'elle lui vaut le sobriquet de « Muse marine »³. Dans deux vers presque programmatiques, l'autrice souligne en effet ce lien poétique : « J'ai crié mon amour aux paysages fous/Au vent paroxysmal, aux fureurs des marées »⁴. Le rapport de Lucie Delarue Mardrus avec la Normandie est indissoluble et se lie étroitement à l'enfance, thématique chère à la poétesse, de sorte que dans *Ferveur* (1902), nous lisons : « Ah ! je ne guérirai jamais de mon pays ! [...] Et qui donc a jamais guéri de son enfance ? »⁵. Dans ce cadre témoignant de l'union poète-nature, il ne manque toutefois pas de références à l'Antiquité.

Dans « Buste », par exemple, la poétesse normande décrit la statue d'une divinité sculptée dans « ce marbre [qui] dormait, brut, depuis l'antiquité⁶ » et plus loin, elle ajoute : « l'hommage ira toujours, ainsi qu'une corolle/Fleurir et caresser cette chair de Paros »⁷. Delarue-Mardrus se réfère ici à l'île grecque de Paros, dans la Mer Égée, célèbre pour son marbre précieux, utilisé pour sculpter, entre autres, la Vénus de Milo. Ce fin renvoi reste toutefois de l'ordre de l'allusion.

¹ Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et Mythe*, op. cit., p. 4.

² « Hymne marin », Lucie Delarue-Mardrus, *Occident*, Revue blanche, 1901, p. 58.

³ Robert de Montesquiou, *Professionnelles Beautés*, Félix Juven, 1905, p. 67.

⁴ « Pour plusieurs abolis », Lucie Delarue-Mardrus, *Occident*, op. cit., p. 124.

⁵ « L'Odeur de mon Pays », Lucie Delarue-Mardrus, *Ferveur*, Revue blanche, 1902, p. 96.

⁶ Lucie Delarue-Mardrus, *Occident*, op. cit., p. 172.

⁷ *Ibid.*

Dans « Ville du soir », nous nous confrontons à une référence similaire. Le moi lyrique est représenté sur un bateau, dont le voyage se transforme vite en une traversée du salut, s'adressant à son cœur « pudique », « pervers », « amer »¹. Par la suite, une ville illuminée apparaît de loin :

C'est la ville du bout du monde, c'est Thulé
C'est le conte bleu, c'est le rêve
Appareillons, partons vers ces lointaines grèves !²

Thulé désigne, d'après l'explorateur grec Pythéas (III^e siècle av. J.-C.), l'île la plus reculée de la Mer du Nord, dont la localisation reste toujours mystérieuse. Pour cette raison, ce mythe est repris par plusieurs écrivains et philosophes dans les siècles suivants, prenant aussi le nom d'Ultima Thulé³. « Ville du soir » fait partie de la section intitulée *Vespéral*, qui regroupe des poèmes au sujet nocturne ou onirique. Chez Delarue-Mardrus, l'île prend forme d'un endroit chimérique, hors du temps et de l'espace. L'alternance d'alexandrins et d'octosyllabes rappelle le mouvement du bateau sur la mer :

Montes et partons ! Tes yeux pleureront de bonheur
En grosses larmes sur la mer.
Nous avons tant souffert, nous avons tant souffert !
Mais nous aborderons la Ville où nous attendent
Nos désirs irréalisés
Et nos pauvres espoirs brisés⁴.

L'île mythique est du côté du rêve, un « conte bleu », c'est-à-dire une histoire invraisemblable, une utopie. Il n'a en effet jamais été démontré que Thulé existe, mais c'est dans l'état de rêve que les désirs et les espoirs peuvent être réalisés. La Ville est aussi personnifiée au moment où elle accueille dans ses bras l'« âme, en sa beauté pensive »⁵ ; elle représente un endroit de paix et de compréhension totale, typique du rêve.

Dans *Occident*, le poème le plus significatif du recours à l'Antiquité est « Héroïca », qui ouvre la section *L'encensoir* – le poème « Buste », que nous avons vu plus haut, fait aussi partie de cette section, comprenant des poèmes à l'allure mystique, parfois religieuse. La poétesse entend cependant le mot *encensoir* dans son sens figuré de flatterie et de louage⁶, comme dans les pièces « Hommage » et « Salut », destinées à deux figures féminines, respectivement Sarah et Hélène, ou encore dans « Héroïca ».

Ô belle ! je voudrais comme quelque Athéné
Te voir surgir du fond de mes rimes guerrières,
Tout l'être d'un atour héroïque orné.

¹ Lucie Delarue-Mardrus, *Occident, op. cit.*, p. 235.

² *Ibid.*, p. 234.

³ Barry Cunliffe, *Pythéas le Grec découvre l'Europe du Nord. IV^e siècle av. J.-C.*, Autrement, 2003, p. 113.

⁴ Lucie Delarue-Mardrus, *Occident, op. cit.*, p. 234.

⁵ *Ibid.*, p. 235.

⁶ « encensoir », TLFi : [http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?78;s=1504067265](http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?78;s=1504067265;);

Car il siérait fort bien à tes grandes manières,
 À ce port belliqueux que fuient les nonchaloirs
 De vêtir l'appareil des époques premières ;

Car nul chef, redressé pour de rudes vouloirs,
 Ne te vaudrait coiffant du casque des batailles
 Le casque ténébreux de tes longs cheveux noirs ;

Car ton torse vivrait à l'aise dans les mailles
 De la cotte moulant la gloire de tes seins
 Parmi le chatolement poissonneux des écailles ;

Car ton col est de ceux qui pourraient être ceints
 Par le quadruple tour des colliers de Palmyre
 Que, sans ployer, portait la reine aux grands desseins ;

Car enfin, comme au temps que notre rêve admire,
 Au front de quelque horde on te voit aisément
 Étinceler ainsi qu'un vivant point de mire.

Ah ! pendant qu'attiré comme par un aimant
 Mon regard obstiné te suit et te contemple,
 Laisse mon fol esprit s'abuser un moment !

Laisse-moi remplir l'air avec ton appel ample
 Menant tes escadrons aux sauvages refrains
 Vers la destruction de la ville et du temple ;

Laisse-moi, cependant que se cambrent tes reins,
 Mêler le cliquetis de tes armes brandies
 Au choc des bijoux lourds sortis de tes écrins ;

J'allume tes yeux noirs au feu des incendies,
 J'étale la blancheur féroce de tes dents
 Dans un rire annonçant de proches tragédies,

Je mets derrière toi des horizons ardents,
 Devant toi le butin qu'indiqué ton grand geste
 À qui répond le chœur de mille cris stridents,

Pour, parmi ce décor fictif de plaine agreste
 Que foulent au galop les pieds des étalons
 À la suite desquels nulle moisson ne reste,

Terrible, frémissant de la nuque aux talons,
 La poigne exaspérée au manche de l'épée,
 La course déployant au vent tes cheveux longs,

Animer de toi seule une immense épopée !¹

¹ Lucie Delarue-Mardrus, *Occident, op. cit.*, p. 169.

Le titre du poème renvoie directement à l'Antiquité : *héroïca* est en effet le féminin du mot latin *heroicus* dans le sens de « héroïque, mythique, épique »¹. Par une recherche croisée entre le TLFi et le *Littre* du mot *héroïque*, nous pouvons conclure que le titre est chargé de sens. Le *Littre* rapporte : « Qui appartient aux anciens héros mythologiques », « Il se dit des personnes qui montrent de l'héroïsme », « Il se dit de la poésie primitive qui chanta les héros »². Le TLFi rapporte en outre qu'au XIX^e et au XX^e siècle, *héroïque* était aussi employé comme synonyme d'épopée. Les deux dictionnaires présentent de plus une autre entrée très intéressante : le vers *héroïque* désigne en France, depuis le Moyen Âge, l'alexandrin. Or, Lucie Delarue-Mardrus respecte toutes ces définitions dans son poème : il s'agit d'un poème composé uniquement d'alexandrins célébrant les gestes d'une héroïne, dans un ton propre à l'épopée.

Le poème semble d'abord dévoiler l'acte même d'écriture. La voix poétique s'adresse, par un vocatif typique de la poésie lyrique, à une figure féminine qu'elle compare dès le premier vers à Athéné, déesse de la guerre et de la stratégie militaire. Le réseau lexical de la guerre est d'ailleurs manifeste. La femme invoquée se présente alors comme une sorte de moderne Athéna, dont la figure et l'action naissent de l'écriture et de leur comparaison. La première strophe illustre ce processus, dans la mesure où la femme surgit des « rimes guerrières³ » de la poétesse. Notons qu'Athéna est aussi la déesse de « l'activité intelligente⁴ » et des artistes. La double perspective, belliqueuse et créatrice, se poursuivant tout au long du poème, prend par conséquent encore plus de sens. La description de la scène, dans les premières strophes, est rythmée par l'anaphore, associée au conditionnel qui indique que les actions décrites sont du côté du souhait et qu'il s'agit d'actions potentielles.

La figure féminine est fugitive, occupée par le combat ; le moi poétique suit et contemple, comme attiré par un aimant, la sensualité de son corps enveloppé dans « l'appareil des époques premières⁵ » – référence à la Grèce antique – qui bouge dans la bataille (strophe 2). La sensualité de la femme et sa beauté sont mises en valeur par l'équipement militaire : elle ne porte pas de casque, ses longs cheveux sont au vent et sa cote de mailles, moulant la forme des seins, reflète la lumière, comme les écailles d'un poisson. Puisque la voix poétique, à la strophe 7, est attirée comme un aimant par cette femme, nous pourrions aller plus loin et associer cette comparaison de la figure féminine à une sorte de femme-poisson, au *topos* de la sirène enchantant les navigateurs.

¹ « hērōicus » dans Felix Gaffiot, *Le Grand Gaffiot. Dictionnaire latin-français*, Hachette, 2000.

² « héroïque », *Littre* en ligne : <https://www.littre.org/definition/h%C3%A9ro%C3%AFque>.

³ Lucie Delarue-Mardrus, *Occident, op. cit.*, p. 169.

⁴ « Athéna », Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Rocher, 2002, p. 194.

⁵ Lucie Delarue-Mardrus, *Occident, op. cit.*, p. 169.

Les dernières strophes présentent le moi poétique décrivant le modelage de la scène, entre le rêve et le réel, pour construire « une immense épopée »¹. Aux strophes 8 et 9, on retrouve une autre anaphore, « Laisse-moi » – demandant la concession – et le changement du temps verbal vers le présent. Par la suite, une série de touches destinées à rendre le texte final plus charmant et superbe se succèdent, en stimulant les sens et l’imagination du futur lecteur. Des images et des sons évocateurs de la bataille s’enchaînent : le cri de la femme exhortant la troupe à attaquer, le bruit des armes se mêlant à celui des bijoux – en rappelant le côté féminin de l’héroïne –, le feu se reflétant dans ses yeux, ses longs cheveux au vent pendant le galop, son rire annonçant la tragédie, mais aussi le positionnement dans l’arrière-plan d’« horizons ardents² » et le chœur victorieux du régiment. Voilà donc l’épopée montée dans l’intemporalité du « temps que notre rêve admire³ », sans doute l’Antiquité, et dans un « décor fictif »⁴.

La référence à la ville gréco-romaine de Palmyre (dans l’actuelle Syrie), à la strophe 5, renvoie encore une fois au temps des dieux. La « reine aux grands dessins⁵ » est Zénobine qui, au III^e siècle, après la mort de son mari, « roi des rois » de Palmyre, s’autoproclame régente et, après avoir libéré ses territoires de l’autorité romaine, arrive à annexer une grande partie de l’Égypte⁶. Ayant eu le courage de défier Rome et l’empereur Aurélien, et ayant marqué l’histoire de la ville, Zénobine participe à cet ensemble de références à une épopée au féminin. Dans la ville, il existe en outre un sanctuaire dévoué au culte de la déesse guerrière préislamique Allat, assimilée à Athéna par les Grecs⁷. Les liens sont donc bien visibles pour un lecteur avisé.

En guise de conclusion, « Héroïca » met en scène les « coulisses » de la création de cette épopée toute au féminin. Les alexandrins sont employés pour une sorte de « préparation » à une chanson de geste, ou encore à un tableau représentant une femme hardie, qui n’est pas sans évoquer la figure de Jeanne d’Arc, dont la fiction mythique dépasse souvent l’histoire réelle.

Les trois références à l’Antiquité gréco-romaine mises en évidence dans *Occident* de Lucie Delarue-Mardrus font preuve d’une bonne connaissance de l’histoire et de la culture de ces lieux et de ce temps, peut-être par la médiation du docteur Mardrus, éminent orientaliste. La référence à la ville de Palmyre est en particulier très intéressante, car, bien que la ville soit déjà connue et étudiée, les fouilles n’ont commencé que pendant la période de parution de ce volume de vers, ce qui montre une attention particulière aux sujets orientales et anciens. Le néo-classicisme chez Delarue-Mardrus

¹ Lucie Delarue-Mardrus, *Occident, op. cit.*, p. 171.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 170

⁴ *Ibid.*, p. 171.

⁵ *Ibid.*, p. 170.

⁶ Patrick Michel, *Palmyre, Que sais-je ?*, 2020, p. 83.

⁷ *Ibid.*, p. 50.

est évidente dans les formes qui sont très classiques et fixes. Du point de vue des évocations faisant référence à l'Antiquité, la poétesse semble évoquer des images qui appartiennent à une culture partagée. Elle n'entend pas exhumer les dieux ou l'imaginaire antiquisant plus en général, mais elle semble plutôt jouer avec le goût de son époque pour le passé gréco-romain et pour l'Orient par des renvois savants. Le rapport de Delarue-Mardrus avec l'Antiquité s'intensifie dans ses recueils successifs : *Horizons* (1904) contient par exemple une section entière consacrée à des *Phantasmes* antiquisants. Dans le poème « Antique », la poétesse arrive même à s'identifier avec une « akhائية hétéaire¹ », une courtisane de la Grèce antique, et à se décrire comme un « corps classique, une âme grecque »². L'intérêt de la poétesse pour cette partie du monde englobe aussi sa contemporanéité, surtout à partir de 1908 avec le recueil *La figure de proue*, comprenant des sections intitulées *En Kroumirie* ou encore *Poèmes oranais et kabyles*.

1.2 LE CŒUR BUCOLIQUE D'ANNA DE NOAILLES

Je me suis appuyée à la beauté du monde
Et j'ai tenu l'odeur des saisons dans mes mains.
J'ai porté vos soleils ainsi qu'une couronne
Sur mon front plein d'orgueil et de simplicité³.
Anna de Noailles, « Offrande à la Nature ».

Si dans le recueil de Lucie Delarue-Mardrus la présence d'éléments renvoyant au passé gréco-romain est modeste, *Le Cœur innombrable* d'Anna de Noailles présente de nombreuses allusions à des figures mythologiques, ressuscitées pour l'occasion, s'inscrivant dans une contemporanéité « nimbé[e] d'intemporalité antique »⁴. Il s'agit bien d'un « livre païen⁵ », pour reprendre la formule de Robert de Montesquiou. La deuxième section du recueil regroupe en effet dix poèmes au sujet antiquisant, introduits par une épigraphe de Taine : « L'antiquité est la jeunesse du monde »⁶. À cet égard, la poétesse participe des réflexions des artistes de son époque à ce sujet : le retour à l'Antiquité gréco-romaine est un retour aux sources de la civilisation, concernant aussi la France. Le recueil d'Anna de Noailles est d'ailleurs dédié « Aux paysages d'Île-de-France, ardents et limpides ». Nous pourrions donc voir dans *Le Cœur innombrable* une inscription des mythes antiques dans le contexte français. Ce mariage s'opère aussi en la figure même de la poétesse, qui, dans son discours

¹ Lucie Delarue-Mardrus, *Horizons*, Eugène Fasquelle, 1904, p. 165.

² *Ibid.*, p. 164.

³ Anna de Noailles, *Le Cœur innombrable*, Calmann Lévy, 1901, p. 7.

⁴ Anna de Noailles, *Œuvre poétique complète*, t. I, éd. Thanh-Vân Ton-That, Éditions du Sandre, 2013, p. 44.

⁵ Robert de Montesquiou, *Professionnelles Beautés*, op. cit. p. 44.

⁶ Anna de Noailles, *Le Cœur innombrable*, op. cit., p. 93.

à l'Académie royale de langue et littératures françaises de Belgique, parlait d'elle-même comme d'une « fille de l'Orient, mais née sous le ciel de France »¹.

Le poème liminaire de la section, « Offrande à Pan », qui semble être une continuation du poème à valeur programmatique « Offrande à la Nature », anticipe les thèmes qui y seront développés. Le je lyrique « consacre à Pan² », pendant ce qui semble un rite religieux, une tasse de bois, sculptée par lui-même et dans laquelle il vient de boire. Le cadre est donc païen, mais il évoque aussi une certaine sensualité : « mon cœur a le goût continu/D'un baiser plus profond, plus durable et plus proche... »³. Dans le recueil : les renvois mythologiques sont multiples : Cupidon dans « L'Amour », Priape, Daphnis, Éros et Priapos dans « L'Appel », Aphrodite dans « L'Offrande à Kypris », Hébé, la déesse de la jeunesse, à laquelle un poème entier est consacré, « L'Enfant Éros », « Les nymphes », « Rhodocleia » et « Bittô ». Parmi cet ensemble, « L'Appel », « Offrande à Kypris » et « Rhodocleia » se distinguent des autres poèmes, car ils constituent des variations autour d'un même thème. Les trois poèmes se développent en effet autour d'un axe commun : l'union entre une femme et un berger et la présence d'une offrande à un dieu de l'amour ou de la fertilité, renouant ainsi le lien avec la puissance des dieux.

| « Offrande à Kypris » | « Rhodocleia » |
|--|--|
| <p>Clarté du temps, Kypris au sourire innombrable Je t'offre, afin qu'aux bras du berger, aujourd'hui, Je demeure joyeuse, ardente et désirable, Ma lampe, confidente aimable de la nuit.</p> | <p>Rhodocleia, penchée aux buissons du chemin, Emplissait de feuillage et de haies sa corbeille, Quand le berger Hylas lui a mordu la main D'un baiser plus cuisant que le dard de l'abeille.</p> |
| <p>— Vois, je t'apporte aussi ces herbes odorantes ; La sauge humide où boit l'abeille dans l'été, Et le cerfeuil plus frais aux mains que l'eau courante Mêleront leurs parfums d'onde et de crudité.</p> | <p>Elle a senti glisser jusqu'au fond de son cœur L'aiguillon et le miel de la rude caresse, Et les pas chancelants de plaisir et de peur Elle a marché longtemps dans la luzerne épaisse.</p> |
| <p>Mon sein est puéril, mais mon cœur est farouche, Damétyas le sait bien à l'heure de l'accord, Car la flûte est moins vive et chaude sur sa bouche Que ne l'est mon baiser qui s'appuie et qui mord.</p> | <p>Et quand elle est rentrée à la maison, le soir, Son cœur était si lourd et si chaud dans sa gorge Qu'elle a dû regagner sa couche sans s'asseoir Autour du plat de noix, de châtaignes et d'orge.</p> |
| <p>Le soleil de midi couché dans la luzerne S'abat moins lourdement sur la plaine et les champs Que ne pèse l'amour sur les corps qu'il gouverne De son désir jaloux et de ses jeux méchants...</p> | <p>Ce repas odorant qu'elle n'a pu manger — Pensant que c'est ainsi que l'amour se révèle — Rhodocleia qu'émût le baiser du berger L'offre pieusement à Vénus immortelle...⁵</p> |
| <p>La paix des jours légers et doux s'en est allée ; — Ô Vénus Cypria qui naquis de la mer</p> | |

¹ « Discours de réception de la Comtesse de Noailles à l'Académie Royale de Belgique », cité dans Jean Cocteau, *Anna de Noailles, Oui et Non, op. cit.*, p. 192.

² Anna de Noailles, *Le Cœur innombrable, op. cit.*, p. 95.

³ *Ibid.*, p. 96.

⁵ *Ibid.*, p. 109.

| | |
|--|--|
| Je t'offre à toi qui prends plaisir aux eaux salées Les larmes de ma joue et de mon cœur amer... ¹ | |
|--|--|

À une première lecture, l'inspiration des trois poèmes est bucolique et pastorale, nourrie de textes anciens. Quant à la forme, elle est très classique, voire académique : chaque strophe d'alexandrins est constituée par une phrase.

Les poèmes « Offrande à Kypris » et « Rhodocleia » sont strictement liés entre eux car le je lyrique y fait un geste sacré et ancestral, en louant Aphrodite par des offrandes modestes. Dans le premier, la figure féminine assimilée au je poétique, offre à Aphrodite « qui prend(s) plaisir aux eaux salées³ », ses larmes et sa douleur, sa tristesse, peut-être pour un amour perdu vu qu'au vers 16, sont évoqués le « désir jaloux » et les « jeux méchants »⁴. Il semble, de plus, que cet amour soit terminé à l'arrivée de l'automne, « le soleil [...] s'abat moins lourdement sur la plaine et les champs »⁵. L'amour pastoral ne serait alors possible que pendant la saison estivale. Rappelons que la jeune fille demandait à demeurer entre les bras du berger « joyeuse, ardente et désirable⁶ », ce qui ne se réalise pourtant pas. Il n'est pas anodin d'ailleurs de rapprocher ce poème de l'« Ode à l'Aphrodite » de Sappho, où le je lyrique s'adresse à la déesse afin que la personne qu'elle désire réponde à son amour.

Le choix d'offrir à la déesse de la « sauge » et du « cerfeuil⁷ » n'est pas fortuit, il renvoie à des plantes humbles, mais aussi estivales, qui encadrent bien avec l'atmosphère du poème. Rhodocleia consacre en revanche à Aphrodite le baiser que lui a donné Hylas. Nous comprenons qu'il s'agit de l'éveil amoureux d'une jeune fille car, une fois rentrée à la maison, elle n'arrive pas à manger et son estomac est noué, « pensant que c'est ainsi que l'amour se révèle⁸ ». Ce dernier vers est de plus encadré par deux tirets qui représentent un aparté où la voix de la poétesse se fait entendre. Les côtés sensuel et sexuel jouent eux aussi un rôle important dans le poème. Hylas, dans une inversion du baisemain, mord la main de Rhodocleia, en l'abordant donc de manière charnelle. Ce qui devrait être un geste délicat est au contraire un geste violent, sous-entendant une perversion : il s'agit d'une « rude caresse⁹ », assimilé à l'aiguillon d'une abeille, qui n'est pas sans rappeler le baiser de Chloé qui éveille les sentiments de Daphnis, décrit comme une « piqûre envenimée¹⁰ » par Longus. L'amour est donc comparé à un lent venin qui s'empare du corps de la victime. Dans « Offrande à Kypris », la même association baiser-morsure se répète à la troisième strophe, complétant le vers : « Mon sein est

¹ Anna de Noailles, *Le Cœur innombrable*, op. cit., p. 107.

³ *Ibid.*, p. 109.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁶ *Ibid.*, p. 107.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 110.

⁹ *Ibid.*, p. 109.

¹⁰ Longus, *Les amour pastorales de Daphnis et de Chloé*, traduit du grec ancien par Jacques Amyot, revu par Paul-Louis Courier, Lemerre, 1872, p. 145.

puéril, mais mon cœur est farouche »¹. Le sein puéril renvoie à l'enfance, à la naïveté, au corps qui n'est pas encore complètement développé et s'oppose à la férocité du cœur, qui représente le désir d'aimer et une pulsion sexuelle.

L'origine des personnages des deux poèmes a différentes sources. Tout d'abord, Damétas, le berger de l'« Offrande » est issu de la troisième *Bucolique* de Virgile. Après avoir été accusé de vol par Ménalque, Damétas propose de l'affronter dans un tournoi de chant qui se traduit par « l'heure de l'accord² » du poème noaillen. La vivacité de la flûte de Damétas, absence remarquée par le je lyrique, est *a contrario* mise en évidence chez Virgile, où le berger chante : « Mais vaincu par mon chant, que ne m'a-t-il donné/Ce chevreau bien gagné par le son de ma flûte ? »³. Ce passage souligne la froideur du Damétas noaillen face à son aimée. Le renvoi à Vénus est présent aussi chez Virgile, dans un des chants de Damétas : « Mes présents sont tous prêts pour ma Vénus⁴ », dont le thème sera repris dans le poème du *Cœur innombrable*.

Le berger de « Rhodocleia », Hylas, est lui aussi présent chez Virgile, dans la septième *Bucolique*, en référence à son enlèvement par les Muses. Le sujet est repris ensuite par André Chénier, auteur de prédilection de la poétesse, qui consacre, vers 1784, un poème à Hylas :

Sur leur sein, dans leurs bras, assis au milieu d'elles,
Leur bouche, en mots mielleux où l'amour est vanté
Le rassure et le loue et flatte sa beauté.
Leurs mains vont caressant sur sa joue enfantine
De la jeunesse en fleur la première étamine,
Où sèchent en riant quelques pleurs gracieux,
Dont la frayeur subite avait rempli ses yeux⁵.

Anna de Noailles connaît certainement ce poème lorsqu'elle écrit « Rhodocleia » et il est probable qu'elle s'en inspire. Ces vers ont un écho dans le poème du *Cœur innombrable*. Les caresses des naïades à Hylas sont comparables à la « rude caresse » reçue par Rhodocleia, qui est à la fois « l'aiguillon et le miel », « [l]e plaisir et [la] peur⁶ », en évoquant les mêmes sensations éprouvées par Hylas dans le poème de Chénier. La position des deux personnages est toutefois inversée, car si chez Chénier, il s'agit de l'éveil amoureux et sexuel du jeune berger « en fleur⁷ », dans le poème noaillen, il est question de la révélation de l'amour à la jeune fille. Rhodocleia est une figure féminine qui apparaît deux fois dans l'*Anthologie grecque*. D'abord sous la plume de Rufin (V, 36), où elle

¹ Anna de Noailles, *Le Cœur innombrable*, op. cit., p. 108.

² *Ibid.*

³ Virgile, *Bucoliques. Géorgiques*, traduites par Jacques Delille, éd. Florence Dupont, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 67.

⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁵ André Chénier, *Bucoliques*, dans *Œuvres complètes*, éd. Gérard Walter, Gallimard, coll. « Pléiade », 1958, p. 29.

⁶ Anna de Noailles, *Le Cœur innombrable*, op. cit., p. 107.

⁷ André Chénier, *Bucoliques*, éd. cit., p. 29.

s'affronte avec Rhodopê et Mélitê sur la beauté de leur sexe¹, et puis dans un épigramme de Léontios (XIII, 283), où elle est décrite comme une danseuse, louée comme la dixième Muse et la quatrième Grâce². Le nom est en outre repris dans le roman de Loÿs, *Aphrodite*. Anna de Noailles connaît sans aucun doute ces deux textes. Les sections IV et VI du *Cœur innombrable* s'ouvrent effectivement sur une citation tirée de l'*Anthologie grecque*, dont la première traduction en français avait été publiée en 1863 chez Hachette³.

« L'Appel », poème précédant « Offrande à Kypris » et « Rhodocleia », partage avec eux le même univers bucolique et la même thématique. Il est intéressant de remarquer que cette triade est précédée de « L'Amour » – où la voix poétique adresse une prière à Cupidon, demandant de réveiller le sentiment dans les cœurs des gens – formant une sorte d'anticipation des trois poèmes qui suivent.

Priape, dieu clément qui fleuris les vergers,
Je te consacre, afin que tu veuilles m'entendre,
Des bouquets de persil, des feuilles d'orangers
Et la première cosse où gonflent les pois tendres...

Toi qui ris aux amants dans le fond des jardins,
Mènes vers moi Daphnis, le chevrier farouche ;
Jaloux du cours égal de mes calmes destins,
Éros a tendu l'arc meurtrier de sa bouche.

Pourquoi ne vient-il pas comme d'autres bergers
Suspendre à ma maison des branches d'hyacinthe ?
Nul avant lui n'aurait d'un caprice léger
Dénoué le ruban dont ma tunique est ceinte.

— Daphnis, si tu voulais, sur le chaud de midi
Tu m'aimerais tandis que tes chèvres vont paître,
Je rirais de plaisir sous ton baiser hardi
Et nous boirions ensemble à ma tasse de hêtre.

Regarde ! mes pieds nus sont comme deux pigeons
Posés légèrement au bord de mes sandales ;
Mes bras luisants, polis et pareils à des joncs,
Ont la fine senteur des huiles végétales.

Vois mes agneaux laineux : de leurs belles toisons
Nous ferons une couche à nos baisers offerte ;

¹ « Une querelle s'était élevée entre Rhodopê, Mélitê et Rhodocleia : laquelle des trois avait le sexe le plus beau ? », Rufin, 36, dans *Anthologie grecque*, t. II, livre V, éd. Pierre Waltz, Les Belles Lettres, 1990, p. 34.

² « Des Muses la dixième, des Grâces la quatrième, Rhodocleia, délices des mortels et splendeur de la cité ! Oh ! ton œil ! et tes pieds rapides comme le vent ; tes mains, tes doigts ont du génie ; tu surpasses vraiment et les Muses et les Grâces ! », Léontios le Scholastique, 283, *Anthologie grecque. Anthologie de planude*, livre XIII, éd. Robert Aubreton, Les Belles Lettres, 1980, p. 186.

³ Pierre Waltz, « L'Anthologie grecque » dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°20, juillet 1928, p. 14.

Nous compterons les mois à l'odeur des saisons,
Au parfum des fruits mûrs et des roses ouvertes.

— Ô joueur de syrinx ! quand le soir violet
Endormira tantôt la cigale sonore,
Viens instruire mon cœur au fond du bois muet,
Des mystères charmants que ma jeunesse ignore ;

Et demain au matin, par les sentiers mouillés,
Afin d'honorer mieux la nuit initiale,
Nous irons, les bras pleins de bouquets déliés,
Porter à Priapos l'offrande prairiale¹

Le poème en question puise son inspiration dans le roman pastoral grec *Daphnis et Chloé*, attribué à Longus et datant du II^e-III^e siècle. Une nouvelle traduction du texte de la main de Paul-Louis Courier, comprenant les scènes descriptives des symptômes de l'amour naissant et quelque épisode plus sulfureux éliminés en précédence, était parue chez Lemerre en 1872. Les thèmes sont l'épanouissement amoureux et sexuel d'une jeune fille. Il s'agit de Chloé, assimilée, dans le poème noallien, au je lyrique. Le contexte est païen : la jeune fille s'adresse dans les trois premières strophes à Priape, dieu ithyphallique de la fertilité, protecteur des jardins et des troupeaux, implorant son action, afin que Daphnis tombe amoureux d'elle. Les premières strophes pourraient prendre la place de l'invocation que la jeune fille fait aux Nymphes dans le texte de Longus. L'invocation de Priapos annonce en outre deux motifs développés par la suite : l'ambiance pastorale et la sensualité érotique. Le premier aspect est mis en évidence par la grande quantité de renvois à la nature et à l'union avec elle, le je lyrique chante notamment : « Nous compterons les mois à l'odeur des saisons/Au parfum des fruits mûrs et des roses ouvertes » (v. 28-29). Les deux personnages sont par ailleurs des bergers, comme dans le roman de Longus : Daphnis est qualifié par l'épithète de « chevrier farouche », alors que la voix féminine fait référence à « [s]es agneaux laineux »².

Priape se tait néanmoins, car faire parler le dieu serait comme l'humaniser. La voix poétique se tourne alors vers Daphnis, invoqué au vers 30 comme « joueur de syrinx » (la flûte de Pan, d'après la dénomination des Grecs). Dans le roman de Longus, la musique est un des éléments qui éveillent l'amour de Chloé : « elle avait les yeux sur Daphnis jouant de la flûte, et alors aussi elle le trouvait beau ; et pensant que ce fût la musique qui le faisait paraître ainsi, elle prenait la flûte après lui, pour voir d'être belle comme lui »³. Le côté érotique est évoqué au vers 8, par la mention du dieu du désir et de l'amour charnel, Éros. Il s'agit là d'un renvoi à la scène des *Pastorales de Daphnis et de Chloé*,

¹ Anna de Noailles, *Le Cœur innombrable*, op. cit., p. 103.

² *Ibid.*

³ Longus, *Les amour pastorales de Daphnis et de Chloé*, op. cit., p. 141. [Orthographe modernisée par nos soins]

où la jeune fille voit pour la première fois le garçon nu, tandis qu'il prend son bain. Cette vision éveille son amour pour lui et son instinct sexuel.

Chloé le regardait, et lors elle s'avisa que Daphnis était beau ; et comme elle ne l'avait jusque-là trouvé beau, elle s'imagina que le bain lui donnait cette beauté. [...] et de là en avant Chloé n'eut plus autre chose en l'idée que de revoir Daphnis se baigner. Quand ils furent le lendemain de retour au pâturage, [...] elle voulut qu'il se baignât encore, et pendant qu'il se baignait elle le voyait tout nu, et le voyant elle ne se pouvait tenir de le toucher ; puis le soir, retournant au logis, elle pensait à Daphnis nu, et ce penser-là était commencement d'amour¹.

À partir de la quatrième strophe, les références à l'union charnelle entre les deux bergers se font toujours plus explicites. Le je poétique s'adresse maintenant directement à l'aimé – le tiret marquant le changement de perspective : « Daphnis, si tu voulais [...] / Tu m'aimerais tandis que tes chèvres vont paître / Je rirais de plaisir sous ton baiser hardi »². Et encore, la référence au dénouement du ruban (v.12) symbolise l'union charnelle, car, comme le remarque François Lissarrague, il s'agit d'une métaphore de l'acte sexuel chez les anciens Grecs³. Par la suite, la jeune fille imagine de créer, à partir de la laine de ses agneaux, une alcôve où pouvoir s'unir avec Daphnis : « de leurs belles toisons / Nous ferons une couche à nos baisers offerte »⁴. Et, pour terminer, « quand le soir violet / Endormira tantôt la cigale sonore / Viens instruire mon cœur au fond du bois muet / Des mystères charmants que ma jeunesse ignore »⁵. Ces scènes érotiques sont reprises par Noailles des *Pastorales*. Dans un premier temps, les deux jeunes essaient d'imiter l'accouplement de leur bétail, afin d'assouvir leur désir, mais puisque Daphnis « savait moins que les belins accomplir les œuvres d'amour⁶ », rien ne se passe, car le couple se couche en gardant ses vêtements. C'est pendant leur nuit de noce, leur « nuit initiale⁷ », que les deux amoureux ont leur premier rapport sexuel, après lequel, ils retournent ensemble louer Priape, afin de rendre fertile leur union.

Dans les trois poèmes, il est question de l'éveil sentimental et sexuel de trois jeunes filles. Ce sont trois voix féminines qui s'adressent à l'objet de leur amour et de leur désir. Anna de Noailles est donc en train de rétablir une sorte de puissance féminine – la Nature aussi chez elle est toute au féminin – renversant en même temps les rôles poétiques traditionnels entre le sujet – homme/poète –

¹ Longus, *Les amour pastorales de Daphnis et de Chloé*, op. cit., p. 140.

² Anna de Noailles, *Le Cœur innombrable*, op. cit., p. 104.

³ François Lissarrague, « Amazones, entre peur et rêve » dans Guyonne Leduc, *Réalité et représentations des amazones*, L'Harmattan, coll. « Des idées et des femmes », 2008, p. 50.

⁴ Anna de Noailles, *Le Cœur innombrable*, op. cit., p. 104.

⁵ *Ibid.*

⁶ Longus, *Les amour pastorales de Daphnis et de Chloé*, op. cit., p. 201.

⁷ Anna de Noailles, *Le Cœur innombrable*, op. cit., p. 104.

et l'objet – femme/muse. La poétesse transforme figures passives en des figures actives, dont l'érotisme est une source d'action et d'inspiration. Le contexte sentimental et érotique se mêle en effet à la simplicité du cadre bucolique et à la simplicité des personnages. Le côté pastoral, ancestral et païen est essentiel dans ces rêveries idylliques, car il donne une dimension mystique à l'amour et à l'union charnelle, ce n'est pas une union luxurieuse ou licencieuse. La sensualité et le désir participent des mouvements de la nature, elle aussi divinisée et mythifiée, en créant une fusion entre les actions humaines et la mécanique naturelle. Longus soulignait dans son roman que « plus encore les enflammait la saison de l'année. Il était déjà la fin du printemps et commencement de l'été, toutes choses en vigueur »¹. Partout présente, symbole de perfection et d'absolu, la Nature est la pierre angulaire de l'œuvre noaillienne, synonyme de « l'idéal et du bonheur² », au point que dans « Les Animaux », la poétesse invoque les dieux païens, en leur demandant de rendre aux hommes les qualités suprêmes de la faune, telles que l'innocence, l'indolence, le calme et la candeur :

Dieux gardiens des troupeaux qui tenez des houlettes
Rendez-nous l'innocence ancestrale des bêtes
[...]
– Et délivrez nos corps, misérables en somme,
De l'âme glorieuse et maudite de l'homme !³

Le retour au paganisme perpétré par Noailles est authentique et complet et il est synonyme d'un retour à la nature, la « joie » et le « domaine »⁴ de la poétesse, comme elle le dit elle-même. Robert de Montesquiou aussi met en évidence cet aspect : « bien qu'elle les nomme souvent, Junon, Éros, Priapos, les Dieux ne sont pour elle que de poétiques mythes. Sa déesse, la seule qu'elle invoque avec foi, c'est la Nature ! »⁵. La poétesse n'emploie pourtant pas uniquement les végétaux traditionnellement exploités en poésie. La flore noaillienne est très humble : dans « Le Verger » notamment, elle énumère les tomates, les courges, les haricots. Il s'agit d'une nature multiple, avec laquelle la poétesse se fonde, dans une union syncrétique, aussi bien émotive que sensorielle et intellectuelle, sans oublier la tension érotique qu'elle engendre. Le poème « L'Inspiration » (*L'Ombre des jours*, 1902) s'ouvre exactement sur cette constatation :

Lorsque l'ardent désir au fond du cœur descend,
La belle strophe naît et prolonge le sang.

Et quand la forêt verte au bord du rêve tremble,
Le verbe qui s'émeut l'imité et lui ressemble⁶.

¹ Longus, *Les amours pastorales de Daphnis et de Chloé*, op. cit., p. 150.

² Marie-Lise Allard, *Anna de Noailles, entre prose et poésie*, L'Harmattan, 2013, p. 34.

³ Anna de Noailles, *Le Cœur innombrable*, op. cit., p. 143.

⁴ « L'Empreinte », *ibid.*, p. 30.

⁵ Robert de Montesquiou, *Professionnelles Beautés*, op. cit., p. 47.

⁶ Anna de Noailles, *L'Ombre des jours*, op. cit., p. 117.

Dans ces vers, la poétesse décrit sa poésie comme la combinaison du désir (amour, sensualité) et de la nature, en tant que sujet, mais aussi dans le sens d'une poésie naturelle, non travaillée.

Les trois poèmes que nous avons choisis nous ont permis de mettre en évidence un réseau intertextuel très vaste, se traduisant par une transposition de la littérature grecque ancienne à la poésie noaillienne, témoignant la connaissance de cette dernière par la comtesse. La poétesse puise en outre ses références dans les vers d'André Chénier, nourris d'Orient et d'Antiquité, et dans la prose de Pierre Loti, qu'elle rencontre en 1895, et qu'elle définira dans ses mémoires comme « le donateur prodigue de l'Orient »¹. Cet auteur partage avec elle le goût pour un Orient « nourri d'exotisme et d'érotisme² », qui influence les vers de la poétesse. L'œuvre noaillienne est en effet marquée par un « romantisme nourri de culture classique et de souvenirs antiques³ », pour reprendre les mots de Décaudin. Sa poésie est une poésie de la sensation : la poétesse s'interroge sur l'être et sur les ressentis qui s'instaurent entre lui et la vie. Il s'agit en même temps d'une poésie de la subjectivité, de la simplicité, dans un registre haut et avec une régularité métrique. La Grèce peinte par Anna de Noailles est la Grèce ancienne des mythes, nourrie de ses lectures et complétée par son imagination. Pour conclure, laissons la parole, encore une fois, à Montesquiou, qui commente : « Ses strophes sont des frises de vases où jouent des bergers tendres et tristes, vivants et rêveurs, rieurs et sérieux »⁴.

1.3 RENÉE VIVIEN : *ÉTUDES ET PRÉLUDES* D'UN UNIVERS FÉMININ

Le rapport entre Renée Vivien et la Grèce antique, celle de Sappho et de ses disciples, est désormais bien connu. La poétesse d'origine anglaise entretient toutefois une relation avec tous les éléments de l'imaginaire gréco-romain, comme il apparaît dès son premier recueil *Études et Préludes*⁵. Bacchantes, ondines, naïades, Amazones et l'incontournable Psappha – c'est avec la transcription grecque que Vivien fait référence à la poétesse grecque – Renée Vivien y déploie tous les personnages qui habiteront son œuvre jusqu'à son dernier recueil. Le titre *Études et Préludes* peut être lu comme la présentation d'un ensemble d'esquisses de la production de l'artiste et des *préludes* introduisant son autrice dans le panorama littéraire, tout en proposant une association directe avec la musique. Le contexte du premier recueil de Renée Vivien est fortement ancré dans la matière mythique et le païen. « Je me sens grandir jusqu'aux Dieux⁶ » chante notamment le je lyrique pour

¹ Anna de Noailles, *Le Livre de ma Vie*, éd. François Broche, Bartillat, 2008, p. 206.

² Roxana M. Verona, *Parcours francophones : Anna de Noailles et sa famille culturelle*, Honoré Champion, 2011, p. 200.

³ Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes*, op. cit., p. 164.

⁴ Robert de Montesquiou, *Professionnelles Beautés*, op. cit., p. 47.

⁵ Pour cette étude, nous nous focaliserons sur la première édition de 1901. Le recueil a été réédité, avec des variations importantes, en 1903. Où nous le retiendrons utile, nous indiquerons aussi les variations.

⁶ « Chanson », Renée Vivien, *Études et Préludes*, Lemerre, 1901, p. 52.

décrire l'extase amoureuse. Chez Vivien, il est beaucoup question d'extase, qui peut se référer à l'amour sentimental, à l'amour charnel ou encore à la contemplation de l'aimée et au flux poétique. Le contexte du poème qui ouvre le recueil, « Bacchante triste » est celui de l'extase des prêtresses de Bacchus :

Le jour ne perce plus de flèches arrogantes
Les bois pleins d'ombre tiède et de rayons enfuis,
Et c'est l'heure troublée où dansent les Bacchantes
Parmi l'accablement des rythmes alanguis.

Leurs cheveux emmêlés pleurent le sang des vignes,
Leurs pieds vifs sont légers comme l'aile des vents,
Et le rose des chairs, la souplesse des lignes
Remplissent la forêt de sourires mouvants.

La plus jeune a des chants qui ressemblent au râle :
Sa gorge d'amoureuse est lourde de sanglots.
Elle n'est point pareille aux autres, — elle est pâle,
Son front a l'amertume et l'orage des flots.

Elle est ivre à demi, mais son ivresse est triste,
Sans éblouissements de rêves amoureux :
Le vin de pourpre et d'or, où le soleil persiste,
Le vin des vieux chanteurs lui laisse un goût fiévreux.

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

Car elle se souvient des baisers qu'on oublie,
Elle n'apprendra pas le désir sans douleurs,
Celle qui voit toujours avec mélancolie
Au fond des soirs d'orgie agoniser les fleurs¹.

Le cadre de la première strophe est celui d'un festin dionysiaque. C'est le soir, « l'heure troublée où dansent les Bacchantes », les « flèches arrogantes » du soleil ont laissé la place à l'« ombre tiède »². Le soir favorise cette fête-prière, en cachant ce qui s'y passe. Dans la tradition, Dionysos est en effet toujours présenté comme un dieu nocturne, non sans négliger la proximité de ce moment et du dieu même aux enfers³.

¹ Renée Vivien, *Études et Préludes*, op. cit., p. 7.

² *Ibid.*

³ Marie-Catherine Huet-Brichard, *Dionysos et les Bacchantes*, Éditions du Rocher, 2007, p. 46.

Les Bacchantes sont emportées par la musique qui rythme leur danse sensuelle et faire que « leur pieds sont légers comme l'aile des vents¹ », elles semblent en train de graviter. La représentation de la Bacchante dans les premiers vers correspond à celle de la tradition. Ses cheveux sont détachés, défaits par le mouvement et peut-être par l'orgie qui a eu lieu. Rappelons que dans l'imaginaire commun, les Bacchantes sont presque systématiquement associées à des comportements lascifs, à des pratiques orgiastiques. De leurs cheveux coule du vin, « le sang des vignes² », signe de leur adoration pour Dionysos et parce qu'elles sont en plein délire extatique, provoqué par la consommation d'alcool. La communion avec le dieu a lieu en effet grâce au vin, assimilé à son sang. Les « sourires mouvants » du vers 8 soulignent l'extase produite par le vin, mais ils pourraient aussi suggérer que quelqu'un est en train de regarder la scène et d'en profiter, car les sourires ne sont pas associés de manière spécifique aux Bacchantes. De plus, « le rose des chairs, la souplesse des lignes³ » indique que les prêtresses de Bacchus sont nues, ce qui accentue la charge érotique de la scène. Le contraste entre cette première description et la figure de la Bacchante décrite à partir de la troisième strophe est net. La plus jeune est à l'écart, ses chants disent l'agonie et la souffrance : « aux festins, elle seule est sombre quand on rit⁴ ». Elle est « lasse des fausses allégresses » causées par le vin, son état d'âme et ses pleurs s'opposent à « la flamme et [au] miel des caresses »⁵, à la sensualité de la fête à laquelle elle devrait participer. Le « Elle est ivre à demi, mais son ivresse est triste⁶ » renverse l'image traditionnelle de la Bacchante, de cette femme en proie au délire sensuel et spirituel. Vivien humanise la Bacchante, en la dissociant de son imaginaire stéréotypé. La dernière strophe apporte une signification nouvelle au poème. Nous retrouvons la Bacchante triste dans un état de rêverie, car elle voit au-delà des choses. Comme le désir a toujours un côté malheureux et douloureux, elle voit « au fond des soirs d'orgie agoniser les fleurs⁷ » et elle perçoit la désolation au fond de ces femmes et des moments de jouissance qu'elles sont en train de vivre. La strophe 4 présente en outre une variante importante dans la deuxième édition du recueil :

Le vin où le soleil des vendages persiste
 Ne lui ramène plus le généreux oubli ;
 Elle est ivre à demi, mais son ivresse est triste,
 Et les feuillages noirs ceignent son front pali⁸.

¹ Renée Vivien, *Études et Préludes*, op. cit., p. 7.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Renée Vivien, *Poèmes de Renée Vivien : Études et Préludes, Cendres et Poussières, Évocations, Sapho, La Venus des aveugles*, Lemerre, 1923, p. 6.

Dans cette strophe, la Bacchante n'arrive pas à se laisser transporter et à profiter du moment, car elle est accablée par ses pensées et par sa mélancolie. Le vin ne lui apporte plus l'oubli désiré, elle est plongée dans ses sentiments et ses émotions et le vin ne fait qu'intensifier cette rêverie. Grâce à l'alcool, « celle qui voit toujours avec mélancolie¹ » arrive à voir encore mieux en elle-même et à percevoir sa souffrance dans la beauté et dans la joie. Elle arrive à voir au-delà de la simple *vue*. Dans cette optique, Marie-Catherine Huet-Brichard soutient que :

Ivresse, transe extase, possession, ces différentes étapes d'une célébration des mystères ont été comprises comme les divers degrés de toute accession à un pouvoir ou à un savoir qui transforme celui qui le possède en créateur, donc en dieu².

L'état psycho-physique induit par l'alcool permettrait donc d'accéder à une dimension *autre* et supérieure. La fureur poétique, ou toute activité artistique, serait, dans cette situation, une « expérience de l'altérité³ » et surtout une expérience mystique, car elle permet d'accéder à une partie cachée du moi, rendue possible par la démesure. La chercheuse insiste sur ce point : « la bacchante, parce qu'elle exprime l'altérité à soi-même qui caractérise l'acte créateur, devient figure d'une parole autonome, parole en train de naître et de se dire »⁴. Il s'agit cependant d'une parole qui n'arrive jamais à s'exprimer et à atteindre son plein accomplissement.

La figure de la Bacchante revient dans un autre poème d'*Études et Préludes*, « L'Odeur des Vignes », dont nous ne reproduisons que les deux strophes centrales, qui mettent en scène une Bacchante correspondant à l'imaginaire plus traditionnel de sa représentation :

Un spectre de Bacchante erre parmi les treilles,
Sa rouge chevelure et ses lèvres vermeilles,
Ses paupières de pourpre aux replis somptueux,
Brûlent du flamboiement des anciennes luxures,
Et, dévoilant sa chair aux sanglantes morsures,
Elle chante à grands cris le vin voluptueux.
Les baisers sans amour sur les lèvres stupides,
Les regards vacillants dans le fond des yeux vides
Sortiront, enfiévrés, de l'effort du pressoir.
L'air se peuple déjà de visions profanes,
De festins où fleurit le front des courtisanes...
Les effluves du vin futur troublent le soir...⁵

¹ Renée Vivien, *Études et Préludes*, op. cit., p. 8.

² Marie-Catherine Huet-Brichard, *Dionysos et les Bacchantes*, op. cit., p. 102.

³ *Ibid.*, p. 108.

⁴ Marie-Catherine Huet-Brichard, « Bacchantes », Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, op. cit., p. 211.

⁵ Renée Vivien, *Études et Préludes*, op. cit., p. 82.

Nous retrouvons la Bacchante errant dans un champ de vigne au moment des vendages. Dans la première strophe, un ensemble d'adjectifs et de substantifs renvoient à la couleur rouge, celle du vin. La chevelure de la Bacchante est rouge, comme ses lèvres et ses yeux, dans lesquels se reflète l'ombre des « ancienne luxures », référence à l'antiquité gréco-romaine. Elle est nue, dans un contexte sensuel et érotique, fait de « sanglantes morsures » et de « baisers sans amour sur les lèvres stupides »¹. Elle chante Dionysos et le vin qui est en train d'être pressé, Dionysos étant lié aussi à l'abondance, à une « nature généreuse »². C'est le produit de l'« effort du pressoir »³ qui provoque ces chants et l'explosion de l'éros, en troublant le calme du soir. Le festin dionysiaque a lieu, peuplé de « visions profanes », où s'épanouissent les courtisanes, participant à cet univers érotique.

Le contexte divin est écarté des deux poèmes, où ne se rencontre pas de référence à un dieu ou à un culte. Il semble que la femme et son comportement, renvoyant à l'imaginaire bachique n'ont pas besoin de justification. Vivien reprend donc l'image de la Bacchante en tant que femme « hors du commun », à même de vivre indépendamment de l'homme, emblème d'une figure féminine émancipée des contraintes imposées par la société. Elle incarne la rupture des oppositions de genre, telles que « dedans et dehors, cité et forêt, humanité et animalité »⁴. L'univers dionysiaque est sauvage et anarchique, car les lois de la nature s'opposent aux contraintes de la cité. La poétesse impose en effet l'image d'une nouvelle femme, libre et émancipée. Ses critiques féroces contre le mariage et la maternité, contraignants pour les femmes, sont célèbres. À ce titre, la Bacchante, sortant du cadre prévu pour les femmes par la société, afin de vivre librement, s'inscrit à juste titre dans l'univers que Vivien entend créer.

Les recueils de Vivien sont parsemés de ces figures féminines qui se passent des hommes, aussi bien d'un point de vue social que sexuel, comme L'« Amazone » d'*Études et Préludes* :

L'amazone sourit au-dessus des ruines,
Tandis que le soleil, las de luttes, s'endort.
La volupté du meurtre a gonflé ses narines :
Elle exulte, amoureuse étrange de la mort.

Elle aime les amants qui lui donnent l'ivresse
De leur fauve agonie et de leur fier trépas,
Et, méprisant le miel de la mièvre caresse,
Les coupes sans horreur ne la contentent pas.

Son désir, défaillant sur quelque bouche blême
Dont il sait arracher le baiser sans retour,

¹ Renée Vivien, *Études et Préludes*, op. cit., p. 82.

² Marie-Catherine Huet-Brichard, *Dionysos et les Bacchantes*, op. cit., p. 173.

³ Renée Vivien, *Études et Préludes*, op. cit., p. 82.

⁴ Marie-Catherine Huet-Brichard, *Dionysos et les Bacchantes*, op. cit., p. 126.

Se penche avec ardeur sur le spasme suprême,
Plus terrible et plus beau que le spasme d'amour¹.

Vivien propose dans ce poème une image de femme glorieuse et victorieuse. L'Amazone se trouve au-dessus des ruines laissées par la bataille, exultant. Elle assume d'ailleurs une posture de supériorité, dominant l'homme qui se trouve au-dessous d'elle, renversant ainsi l'imaginaire traditionnel de la domination masculine. Une superposition entre la mort et la petite mort, le côté belliqueux se mêlant au côté érotique, se développe dans le poème. L'Amazone est haletante, « amoureuse étrange de la mort² » et son tempérament sanguinaire et cruel trouve son couronnement dans la dernière strophe. Son désir est en effet « défaillant³ », il ne peut pas s'assouvir par des baisers « sur quelque bouche blême », mais elle sait toutefois « arracher le baiser sans retour⁴ », c'est-à-dire le baiser de la mort. La satisfaction de son désir est plutôt du côté du « spasme suprême », le dernier souffle de sa victime, que du « spasme d'amour⁵ », à savoir l'orgasme. Vivien place aussi l'Amazone dans une posture de mante religieuse, car, à la fin du poème, elle tuerait son amant. Elle préfère en effet l'ivresse provoquée par le meurtre à l'extase des « mièvres caresses⁶ ». Le mot *volupté* au vers 3 acquiert à ce point une double signification, à la fois de sensation extrêmement agréable et d'orgasme. La figure de la femme guerrière participe de l'univers féminin de Vivien et elle revient effectivement dans « Les Amazones » (*Cendres et Poussières*, 1902).

Leur regard de dégoût enveloppe les mâles
Engloutis par les flots nocturnes du sommeil
[...]
Elles gardent une âme éclatante et sonore
Où le rêve s'émousse, où l'amour s'abolit,
Et ressentent, dans l'air affranchi de l'aurore,
Le mépris du baiser et le dédain du lit.
Leur chasteté sanglante et sans faiblesse abhorre
Les époux de hasard que le rut avilit⁷.

Dans « Amazones, entre rêve et peur », Lissarrague propose une synthèse des points communs des récits sur les amazones, entre Antiquité et modernité. Ces femmes, associées aux peuples barbares, sont courageuses et se battent avec des moyens typiquement masculins, pour leur liberté d'être Amazones et de vivre selon leurs propres règles, en disposant librement de leur corps⁸. La

¹ Renée Vivien, *Études et Préludes*, op. cit., p. 143.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* p. 144.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 143.

⁷ Renée Vivien, *Cendres et Poussières*, Lemerre, 1902, p. 16.

⁸ François Lissarrague, « Amazones, entre peur et rêve », art. cit., p. 49.

figure de l'Amazone créée par conséquent une tension entre le binôme masculin-féminin, car elle représente l'incarnation d'une femme autonome, vivant hors du monde de l'homme, libre de toute sujétion, refusant la « complémentarité¹ » avec le mâle. Nicole G. Albert insiste en outre sur le fait que l'Amazone « penche clairement vers l'amour lesbien depuis que Baudelaire a baptisé du nom d'Hippolyte [la reine des Amazones] la compagne docile de Delphine, dans ses *Femmes damnées* »². Alain Bertrand remarque par ailleurs que, suivant le mythe, la ville principale de Lesbos, qui a ensuite donné naissance à Sappho, aurait été fondée par les descendantes d'un peuple d'Amazones³. Le lien entre amazonisme et saphisme se fait alors très étroit. Les deux figures mythiques de la Bacchante et de l'Amazone que nous avons brièvement analysées dans *Études et Préludes* entrent à part entière dans l'univers poétique vivienien. Ce sont des femmes qui sortent des cadres sociaux pour vivre selon leurs propres règles. Elles sont à la fois séductrices et effrayantes, conscientes et délirantes et elles renversent la représentation traditionnelle des genres. Leur ardeur et leur indépendance les apparentent plus à l'homme qu'à la femme, ou à ce fameux « troisième sexe » qui revient toujours lorsqu'on aborde ces sujets. Il est aussi intéressant de noter que ces deux appellations, Bacchante et Amazone, sont aussi employées depuis longtemps pour faire référence aux femmes de lettres, car elles abandonnent leur place d'épouses et de génitrices pour écrire (voir Maurras et son *Romantisme féminin*). Renée Vivien entend alors, à travers ces figures récurrentes « réveiller un héritage mental et esthétique permettant aux femmes de se penser autrement⁴ » et créer « une nouvelle mythologie favorable à la femme⁵ » où la Bacchante représente la norme et où la figure dominante est féminine, à savoir l'Amazone. Les deux univers, amazonien et bachique excluent l'homme et ravive le spectre de la préparation d'une « tuerie générale des hommes⁶ » afin d'établir un matriarcat. Comme l'affirme Izquierdo, Vivien « transforme la patrie en matrice »⁷. En peu de mots, suivant les propos de San Giovanni dans *Une Femme m'apparut...*, Vivien envisage un univers idyllique où le « Principe Femelle » l'emporte sur le « Principe Mâle », où l'incarnation « du Bien et du Beau », c'est-à-dire la femme, triomphe « sur la Force Bestiale et la Cruauté »⁸ masculine.

¹ Nicole G. Albert, « Penthésilée 1900 ou Les Amazones du nouveau siècle » dans Guyonne Leduc, *Réalité et représentations des amazones*, op. cit., p. 92.

² *Ibid.*, p. 89.

³ Alain Bertrand, « Amazones antiques », Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, op. cit., p. 88.

⁴ Marie-Ange Batholomot Bessou, « Renée Vivien, Sappho et le verger lesbien » dans Nicole G. Albert, Brigitte Rollet (dir.), *Renée Vivien, une femme de lettres entre deux siècles (1877-1909)*, op. cit., p. 14.

⁵ Pascale Joubi, « Réappropriation et reconfiguration du *gender*, du saphisme et de Mytilène par Renée Vivien » dans Andrea Berhuber, Alexandra Arvisais, Marie-Claude Dugas (dir.), *Fictions modernistes du masculin-féminin: 1900-1940*, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 217.

⁶ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Grasset, 1993, p. 258.

⁷ Patricia Izquierdo, « Entre tradition et subversion, stratégies d'écriture des femmes poètes à la Belle Époque (1900-1914) » dans Patricia Godi-Tkatchouk (dir.), *Voï(es)x de l'autre. Poètes femmes siècles*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2010.

⁸ Renée Vivien, *Une Femme m'apparut...*, Lemerre, 1904, p. 19.

Les images renvoyant à l'Antiquité que nous avons prises en compte dans cette analyse sont construites à la façon d'une mosaïque, autour de morceaux de figures et de circonstances, fruits d'une littérature faisant un clin d'œil à ce temps ancien, perçu comme l'origine du monde et de la civilisation actuels. L'Antiquité retrouvée dans la littérature au tournant du XX^e siècle présente des frontières chronologiques et géographiques assez floues, comme nous avons pu le constater dans les poèmes choisis. La littérature de cette période, et jusqu'à la Grande Guerre, participe en effet d'une pulvérisation de l'Orient ancien dans la prose et dans la poésie. Les trois recueils de notre corpus participent eux aussi de ce mécanisme, même si de façon différente. Lucie Delarue-Mardrus renvoie à un espace temporel et géographique identifiable avec l'Antiquité, même si elle transpose ces images dans son temps. Chez elle, il n'y a pas de dieux, mais elle privilégie des images, certes non aléatoires, qui dérivent plutôt d'une culture partagée que d'une volonté de récapituler l'Antiquité. Chez Anna de Noailles, le je lyrique se présente « démultiplié » et « kaléidoscopique »¹. Il est effectivement *innombrable* et multiforme, atemporel et ubiquiste, pouvant bouger entre les temps et les lieux. L'orientalisme et le goût antiquisant de la comtesse sont de « nature hybride et zig-zaguée² », nourris par des références savantes à des textes antiques ou encore par des reprises de certains thèmes, aboutissant à une théâtralisation et à une fragmentation de la matière mythique, employée d'une manière assez traditionnelle. Le cas de Renée Vivien est en revanche plus particulier. La poétesse transpose en effet les mythes anciens dans la modernité et surtout elle les implante dans sa propre vision artistique et sociale. Bacchantes et Amazones sont une mise en scène de sa pensée radicale qui voit dans le mariage une « soumission » à l'« époux vulgaire » et dans l'union hétérosexuelle un « stupide plaisir »³, comme elle le résume dans le poème « Je Pleure sur Toi... » (*À l'heure des mains jointes*, 1906). Elle envisage donc la création d'un univers mythologique à elle, strictement gynocentrique. Ces modalités de retour à l'Antiquité exemplifient les tendances de l'emploi du mythe, et de l'univers antique à la Belle Époque, soit par des références classiques et savantes, soit par le renversement du mythe traditionnel et par son emploi presque archétypal. Le renvoi à la poétesse grecque Sappho est toutefois plus particulier. Elle n'est pas seulement une figure féminine légendaire aux mœurs sulfureuses pour l'époque, mais Lucie Delarue-Mardrus et Renée Vivien, comme maintes autres poétesse avant et après elles, s'y associent en tant que parangon de la femme de lettres et en tant que lesbienne.

¹ Anna de Noailles, *Œuvre poétique complète*, éd. cit., p. 44.

² Roxana, M. Verona, *Parcours francophones : Anna de Noailles et sa famille culturelle*, op. cit., p. 175.

³ Renée Vivien, *À l'heure des Mains jointes*, op. cit., p. 71.

2. Sappho, sapphisme et saphisme 1900

Viens, écaille divine, et pour moi deviens harmonieuse¹.

Renée Vivien, *Sappho*.

Comme le montre Joan DeJean dans *Les Fictions du Désir*, la présence de la figure de Sappho dans les lettres françaises est « continue et obsessionnelle² », plus que dans d'autres littératures, entrelaçant la « force de sa séduction poétique [avec] la menace d'une sexualité potentiellement déviante »³. À partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'image de Sappho revient en littérature avec une excitation nouvelle. Des poèmes, des romans et des pièces ayant comme thème principal la poétesse grecque se succèdent. En manque d'un récit fondateur, l'image de Sappho est ouverte aux interprétations les plus disparates. Soit elle est l'amoureuse de Phaon, mettant tragiquement fin à sa vie par un chagrin d'amour se jetant du rocher de Leucade, soit elle est la prêtresse d'Aphrodite, maîtresse de plusieurs jeunes filles avec lesquelles elle entretient des rapports lesbiens. La vie de la poétesse est si peu connue qu'elle est en soi un « mythe qui va au-delà des faits vérifiables [...], ce qui donne vie à la légende que la postérité connaîtra »⁴. Les limites entre histoire et fiction étant de plus en plus floues, la « fictionnalisation⁵ » du personnage historique contribue à alimenter la légende autour de la poétesse. Dans une période où le mythe gréco-romain entre à nouveau, avec force, en littérature, l'« œuvre mutilée⁶ » de Sappho favorise la mythification du personnage, en autorisant différentes interprétations et manipulations⁷, tout en nourrissant le mystère qui entoure sa figure. Sappho devient par conséquent un mythe à la fois poétique et sexuel. Nous nous appuyerons d'ailleurs sur la distinction proposée par Joan DeJean entre *sapphisme* et *saphisme*, le premier, avec deux *p*, renvoyant à « de Sappho », faisant par exemple référence à la présence de son image dans les arts, alors que le deuxième terme indique l'homosexualité féminine⁸.

Depuis la redécouverte et la publication des fragments des poèmes de Sappho, l'homosexualité féminine aussi devient un sujet littéraire à la mode, en peinture, en sculpture et en littérature et la première traduction intégrale des fragments de Sappho connus jusque-là, de la main d'André Lebey sont publiés en 1895, au *Mercure de France*. Il s'agit cependant d'une thématique strictement masculine, où l'auteur assume une posture presque voyeuriste. Le talent littéraire de la poétesse est

¹ Renée Vivien, *Sappho : traduction nouvelle avec le texte grec, op. cit.*, p. 53.

² Joan DeJean, *Sappho. Les Fictions du Désir : 1546-1937*, trad. François Lecerclé, Hachette, 1994 [*Fictions of Sappho (1546-1937)*, University of Chicago Press, 1989], p. 8.

³ *Ibid.*, p. 6

⁴ Donald Wright, *L'Antiquité moderne, op. cit.*, p. 56.

⁵ Mercè Boixareu, (dir.), *Figures féminines de l'histoire occidentale dans la littérature française, op. cit.*, p. 15.

⁶ Nicole G. Albert, « Sappho décadente : réécriture d'un mythe ou réécriture d'une œuvre ? » dans Alain Montandon (dir), *Mythe de la décadence, op. cit.*, p. 87.

⁷ *Ibid.*

⁸ Joan DeJean, *Sappho. Les Fictions du Désir : 1546-1937, op. cit.*, p. 11.

souvent mis de côté, pour faire place à ses mœurs sulfureuses. Le débat autour de l'homosexualité de Sappho remonte au moment de la découverte de ses poèmes. Cette controverse se joue sur l'ambiguïté, recherchée par la poétesse elle-même, dans ses vers. Les autorités dans ce champ d'études n'arrivent pas à trouver un accord, à cause de la fragmentation des vers et aux « failles¹ » dans leur interprétation et transmission manuscrite.

L'exemple le plus connu est celui de Baudelaire qui avait anticipé *Les Fleurs du Mal* dans la presse sous le titre « pétard », comme il le définissait, *Les Lesbiennes*. Même si à cette époque ce terme ne renvoie pas directement aux amours saphiques, la connotation était déjà présente. Suite à sa parution en 1857, avec son nouveau titre, l'œuvre est condamnée pour outrage aux bonnes mœurs et Baudelaire doit retirer certains poèmes du recueil, entre autres « Lesbos » et « Femmes damnées. Delphine et Hippolyte », à sujet lesbien. Le saphisme est alors employé comme un sujet érotique, au scandale facile, qui titille l'imagination du public masculin. Le renvoi au lesbianisme est aussi une façon d'« insister sur une forme de voyeurisme qui donnait la parole au poète masculin exclu des pratiques tribadiques² », comme le souligne Myriam Robic. Au cours du XIX^e siècle, l'image de Sappho change en effet de manière radicale : le camouflage autour de sa sexualité, établi par les Lumières, se dissipe. Sa sensualité est mise en avant : elle est parfois une courtisane et parfois une lesbienne³. La Belle Époque, ensuite, « fabrique, façonne la lesbienne moderne » et ensuite « la redoute et la condamne »⁴. Souvent associée à la sensualité, à l'érotisme et à des mœurs peu orthodoxes, les œuvres qui mettent en scènes des femmes lesbiennes soulignent, à cette époque, son penchant pour l'adultère et pour le changement fréquent de partenaires, qui peuvent être des femmes, mais aussi des hommes. L'union entre deux femmes est souvent perçue, à cette époque, comme quelque chose d'enfantin et de l'ordre du jeu, alors qu'une relation hétérosexuelle conduirait la femme à sa maturité.

Sappho est à mettre en relation avec la sexualité plus en général : maints critiques voient en effet dans ses vers le premier exemple d'expression du désir féminin. Au tournant de siècle, l'opinion publique croyait encore que la femme se sentait pas de désir sexuel, qu'elle ne pouvait pas vivre une sexualité hors de la simple union reproductive. Ce qui pour l'homme était normal et à la lumière du jour, pour la femme était encore un tabou. C'est pour cette raison aussi que les écrivaines qui crient leurs amours saphiques dans leurs écrits font tant de scandale. Le saphisme étant considéré comme un thème réservé aux hommes, il commence, au début du XX^e siècle, à être exploité aussi par certaines écrivaines. Non sans raisons, Marta Segarra indique la Belle Époque comme le « premier moment⁵ »

¹ Joan DeJean, *Sappho. Les Fictions du Désir : 1546-1937*, op. cit., p. 21.

² Myriam Robic, « Femmes damnées » : *saphisme et poésie (1846-1889)*, Classiques Garnier, 2012, p. 158.

³ Joan DeJean, *Sappho. Les Fictions du Désir : 1546-1937*, op. cit., p. 15.

⁴ Nicole G. Albert, « La Lesbienne, nouvelle héroïne de la Belle Époque » dans François Le Guennec, Nicolas-Henri Zmely (dir.), *La Belle Époque des femmes ?*, op. cit., p. 89.

⁵ Marta Segarra, « Pour une généalogie de la littérature lesbienne française » *Feminismo/s*, n° 34, 2019, p. 83.

de la littérature lesbienne. Ces femmes de lettres ont fait du « saphisme la lecture dominante du Sapphisme »¹. Dans un panorama encore hostile aux femmes en littérature, où leur production devait être « corseté[e] de morale et de vertu² », ces écrivaines relatent leurs relations avec d'autres femmes, d'une façon qui n'est plus uniquement érotique, avec pour objectif de réveiller les fantasmes des hommes, mais décrivent leur quotidien et leurs amours³. Leurs œuvres mettent ainsi en scène « un sujet désirant au féminin qui s'oppose à l'image de la femme en tant qu'objet du désir hétérosexuel »⁴. Entre autres, Natalie Clifford Barney publie en 1900 son premier recueil *Quelques portraits-Sonnets de femmes* – le titre est parlant –, tandis que l'année suivante paraît le roman *Idylle saphique* de Liane de Pougy, où l'écrivaine raconte sa relation avec la poétesse américaine. Lucie Delarue-Mardrus, quant à elle, écrit entre 1902 et 1905 des vers destinés uniquement à sa Muse, Clifford Barney, avec laquelle elle entretenait une relation et qui, après la mort de la poétesse, publie ces poèmes dans *Nos secrètes amours* (1951). Puisqu'elles contestent les représentations traditionnelles des rapports homme-femme et qu'elles ont du succès au-delà du scandale, la critique arrive à définir ce groupe d'écrivaines gravitant autour du salon de Natalie Clifford Barney le « Paris-Lesbos »⁵.

Une mention spéciale revient à Renée Vivien, décrite comme l'« élève de Sapho⁶ » par Paul Flat ou « Sapho 1900, Sapho cent pour cent » et « la Sapho française »⁷ par André Billy. Saphisme et sapphisme fusionnent dans son œuvre, constituant un des thèmes portant de la production de l'artiste, qui aboutit à la publication en 1903 d'un volume de traductions du grec des fragments de Sappho, accompagnées par des adaptations en vers sapphiques. Vivien désire démontrer la totale absence de l'élément masculin dans l'œuvre de Sappho, qui seraient entièrement consacrée à des femmes. La poétesse anglaise crée une « filiation culturelle⁸ » avec son prédécesseur Sappho garantissant et légitimant la valeur de la production poétique féminine. Mais non seulement avec la dixième muse : en 1904, *Les Kitharèdes* regroupe pour la première fois dans l'histoire éditoriale, les traductions du grec vers le français de tous les poèmes et les fragments retrouvés de quatorze poétesse grecques de l'Antiquité. Pour Vivien, par le biais de Sappho et de ses consœurs, il s'agit de remettre en question les rôles et les rapports entre les sexes. En rejetant le masculin, elle construit un univers à elle, où le saphisme est un choix assumé pour se libérer du joug masculin et pour échapper au schéma préfixé par la société pour les femmes. S'agissant de l'union de deux êtres similaires dans le corps et dans

¹ Joan DeJean, *Sappho. Les Fictions du Désir : 1546-1937*, op. cit., p. 25.

² Hélène Maurel-Indart (dir.), *Femmes artistes et écrivaines dans l'ombre des grands hommes*, Classiques Garnier, 2019, p. 10.

³ Marta Segarra, « Pour une généalogie de la littérature lesbienne française », art. cit., p. 82.

⁴ *Ibid.* p. 80.

⁵ Martine Reid, *Des femmes en littérature*, op. cit., p. 239.

⁶ Paul Flat, *Nos femmes de Lettres*, op. cit., p. 184.

⁷ André Billy, *L'Époque 1900*, op. cit., p. 227.

⁸ Marie-Ange Batholomot Bessou, « Renée Vivien, Sappho et le verger lesbien », art. cit., p. 20.

l'âme, unis par leur « destin lourd¹ » en commun, l'amour lesbien représente chez elle l'« hymne parfait² ».

Dans une même perspective, *Une Femme m'apparut...* (1904) représente le noyau de la philosophie de Renée Vivien. Par le choix du titre, emprunté à un passage de la *Divine Comédie* de Dante, où il décrit sa rencontre avec Béatrice. Vivien se situe alors dans la tradition des hommes chantant l'amour pour leur aimée, mais à cette occasion, le sujet et l'objet poétique sont deux femmes. Dans ce roman d'autofiction, la poétesse décrit l'hétérosexualité comme une « aberration antiphysique », « une passion anormale »³, contrastant avec la norme représentée par l'homosexualité. Elle défend en outre sa position de femme lesbienne, en critiquant le patriarcat et la perception des hommes – représentés comme des êtres repoussants et bestiaux – du saphisme, ainsi que les limites de leur voyeurisme :

Les hommes ne voient dans l'amour des femmes pour les femmes qu'une épice dont se relève la fadeur des rites habituels. Mais, dès qu'ils se rendent compte que ce culte de la grâce et de la délicatesse n'admet point d'équivoque, point de partage, ils se révoltent contre la pureté de cette passion qui les exclut et les méprisent⁴.

Une fois que les hommes comprennent qu'ils sont exclus de cette union et qu'il n'y a pas de place pour eux, ils se révoltent en la déclarant contre-nature. La publication d'un roman comme *Une Femme m'apparut...*, successivement édulcoré dans l'édition de 1905, ne pouvait que scandaliser le milieu littéraire : les propos subversifs de la poétesse contribuent à la discréditer aux yeux de la critique. Fernand Vialle confesse dans *La Brise* ne pas avoir eu « le courage d'aller jusqu'au bout⁵ » de l'œuvre et affirme que :

une grande mélancolie m'envahit en songeant qu'une femme dont le sens poétique est indiscutable et dont le talent se serait magnifiquement affirmé, ait consenti à patauger dans une littérature dont seuls peuvent se réjouir les hystériques et les névrosés⁶.

Dans ce roman, Renée Vivien défend le lesbisme en tant qu'unique voie possible pour la création artistique féminine, l'homme incarnant « tout ce qui est laid, injuste, féroce et lâche », alors que la femme est tout « ce qui est douloureusement beau et désirable »⁷.

¹ « Union », Renée Vivien, *Sillages*, Sansot et Cie, 1908, p. 114.

² *Ibid.*

³ Renée Vivien, *Une Femme m'apparut...*, *op. cit.*, p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 158.

⁵ Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses. Vie de Renée Vivien*, *op. cit.* p. 275.

⁶ Fernand Vialle, *La Brise*, mai 1904, cité d'après *ibid.*

⁷ Renée Vivien, *Une Femme m'apparut...*, *op. cit.*, p. 18.

On ne saurait célébrer littérairement ce qui est inesthétique [...] et l'homme est l'Inesthétique par excellence. S'il n'y a qu'un petit nombre de femmes écrivains et poètes, c'est que les femmes sont trop souvent condamnées par les convenances à célébrer l'homme. Cela a suffi pour paralyser en elles tout effort vers la Beauté¹.

La vraie beauté réside dans la femme, ce n'est qu'elle qui peut avoir une fonction de Muse et inspirer de l'art. Sappho s'en est rendue compte, son œuvre ne porte pas la « souillure² » de l'homme, raison pour laquelle elle est devenue immortelle.

À la Belle Époque, un groupe important de poétesses se réapproprie la figure de Sappho en tant qu'artiste, mais aussi en tant que lesbienne. Si Vivien et Delarue-Mardrus, à partir de leurs premiers recueils, invoquent Sappho et s'identifient avec elle et à sa force créatrice et à son génie, Anna de Noailles se retient de faire référence à la poétesse grecque ou de s'y associer, probablement pour ne pas s'assimiler à une thématique licencieuse comme le lesbianisme. Les deux poétesses se plongent dans un héritage poétique au féminin où l'île de Lesbos devient « génitrice d'un imaginaire »³. Nous examinerons par la suite la présence de la figure de Sappho dans *Études et Préludes* de Vivien et dans *Occident* de Delarue-Mardrus, ce qui nous conduira à élargir notre étude aussi bien au saphisme qu'à la représentation de la femme plus en général. Il sera toutefois intéressant d'analyser d'abord la particularité de l'affirmation d'Anna de Noailles en tant qu'autrice.

2.1 POSTURE AUCTORIALE D'ANNA DE NOAILLES

Dans *Le Cœur innombrable*, comme dans l'ensemble de sa production, Anna de Noailles affiche une filiation toute masculine. Il n'y a pas de référence dans les vers, dans les dédicaces ou dans les épigraphes à quelques-unes de ses consœurs, comme le font certaines de ses collègues avec Sappho. Son premier recueil est placé sous le signe de Victor Hugo, par l'épigraphe qui l'ouvre, tirée de « Dans l'église de *** », (*Les Chants du crépuscule*, 1835) : « Murmurer ici-bas quelques commencements/Des choses infinies ». Ce parrainage inscrit la poétesse dans une descendance directe avec la tradition romantique, qu'elle continue d'explicitier dans les recueils successifs, notamment dans « Le vallon de Lamartine » (*Les Éblouissements*), – une allusion au poème « Le vallon » des *Méditations poétiques* – où la poétesse revient sur les pas de son maître :

– Dans ce vallon tintant de fraîcheur argentine
J'ai mis mes faibles pas dans vos pas, Lamartine,
Et je vais, le cœur grave et le regard penché,
Sur les chemins étroits où vos pieds ont marché⁴.

¹ Renée Vivien, *Une Femme m'apparut...*, op. cit., p. 151.

² *Ibid.*

³ Donald Wright, *L'Antiquité moderne*, op. cit., p. 130.

⁴ Anna de Noailles, *Les Éblouissements*, op. cit., p. 223.

Outre les références aux romantiques, chez Anna de Noailles, nous retrouvons plusieurs renvois aux grands classiques français, notamment dans le premier poème du *Cœur innombrable*, « Le Pays ». La voix poétique déclare, en s'adressant à la France invoquée par le pronom possessif *ma*, avoir nourri « son cœur latin/Du lait de votre Gaule »¹. Elle énumère ensuite certains auteurs qui ont contribué à son réveil poétique :

Quand jaloux de goûter le vin de vos pressoirs,
Vos fruits et vos châtaignes,
On a bien médité dans la paix de vos soirs
Les livres de Montaigne,
Quand pendant vos étés luisants, où les lézards
Sont verts comme des fèves
On a senti fleurir les chansons de Ronsard
Au jardin de son rêve,
Quand on a respiré les automnes sereins
Où coulent vos résines,
Quand on a senti vivre et pleurer dans son sein
Le cœur de Jean Racine².

Anna de Noailles affirme son rôle auctorial par l'association avec des pairs masculins qui font partie de la tradition française. Elle fait non seulement preuve de sa culture en célébrant ses maîtres, mais elle montre son appartenance au peuple français – elle affirme d'ailleurs posséder un « cœur latin » –, dans une période où les nationalismes et la xénophobie reviennent avec force. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le remarquer, la poétesse d'origine roumaine écrit ce que le public et la critique s'attendent d'elle, c'est-à-dire qu'elle respecte les concepts réducteurs associés à la « littérature féminine » (subjectivité et sentimentalisme excessifs, ivresse des sens) : elle se montre plus attachée au *féminin* qu'au féminisme ou à toute revendication concernant le rôle de la femme. Elle obéit de plus à l'image de la Muse romantique, puisqu'elle prétend ne pas travailler ses vers qui seraient le résultat de la seule inspiration. Ces deux stratégies de « soumission à la tradition³ » qu'Anna de Noailles déploie contribuent en part à son succès littéraire et à la réponse positive qu'elle reçoit de la part du public et de la critique, en la reconnaissant comme la poétesse la plus célèbre de son temps. Le cas d'Anna de Noailles est intéressant à prendre en considération car elle n'assume pas de références à des modèles de poétesses ou des femmes créatrices, mais elle renvoie uniquement à des figures masculines. Il se crée alors un conflit entre sa position de femme et sa posture *féminine* et les modèles virils qu'elle déploie.

¹ Anna de Noailles, *Le Cœur innombrable*, op. cit., p. 3.

² *Ibid.*, p. 4.

³ Patricia Izquierdo, « Entre tradition et subversion, stratégies d'écriture des femmes poètes à la Belle Époque (1900-1914) » dans Patricia Godi-Tkatchouk (dir.), *Voi(es)x de l'autre. Poètes femmes XIX^e- XXI^e siècles*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2010, p. 216.

2.2 RENÉE VIVIEN, UNE « ÂME TOUTE IMPRÉGNÉE DES SENTEURS DE LESBOS¹ »

Renée Vivien s'éloigne de l'image stéréotypée de la poétesse imposée par un champ littéraire androcentrique. *Études et Préludes* est signé R. Vivien, afin de masquer le genre de l'auteurice, mais après la publication de sa traduction des fragments de Sappho en 1903, Vivien commence à signer Renée. La critique et le lectorat découvrent alors que toutes les invocations amoureuses et sexuelles adressées à des femmes provenaient d'une autre femme : c'est le scandale. Le choix de ne pas révéler son genre dès le début de sa carrière était pour Vivien probablement un mécanisme pour faire ses débuts littéraires en mettant en avant sa poésie et en laissant de côté le fait d'être une femme – nous avons en effet vu les propos très misogynes d'une grande partie de la critique. Sans doute, dans un premier temps, elle ne voulait pas voir sa poésie réduite à la seule thématique sapphique, alors très en vogue. Elle décide d'ailleurs d'écrire sous pseudonyme par égard à sa famille. Cette discrétion est justifiée par Vivien dans une lettre à Pierre Louÿs, où elle explique que le choix de ne pas révéler son nom n'avait pas été prise « pour moi, à qui toutes ces choses sont profondément indifférentes, mais pour ma famille qui se désolerait si elle apprenait de mes pèlerinages à Mytilène »².

Pour son premier recueil, Vivien met en place deux processus différents d'appropriation du sujet sapphique : soit elle réélabore la voix de Sappho dans des adaptations/inspirations, comme c'est le cas pour « Aurore sur la Mer », « Sourire dans la Mort » et dans la dédicace « À une Femme aimée », soit la poétesse évoque des aspects de l'univers sapphique, notamment les disciples de la poétesse dans le sonnet « Elles passent au loin... » :

Elles passent au loin, frêles musiciennes.
Leur présence est pareille à l'ombre d'une voix,
Et leur souffle est dans l'air plein de légers émois,
D'accords agonisants aux langueurs lesbiennes.

Elles vont enseigner, formes aériennes,
L'harmonie et la règle aux rossignols des bois
Et murmurent en chœur leurs amours d'autrefois,
Aux sons luxurieux des lyres anciennes.

Leurs vers de passion pleurent au fond des nuits.
Elles mêlent des vols, des frissons et des bruits
Aux forêts de mystère et d'ombre recouvertes.

Comme pour exhaler le chant ou le soupir
On les sent hésiter, les lèvres entr'ouvertes...
Et le poète seul les entend revenir³.

¹ Paul Flat, *Nos Femmes de lettres*, op. cit., p. 190.

² Lettre à Pierre Louÿs (1902), cité dans Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque (1900-1914)*, op. cit., p. 313.

³ Renée Vivien, *Études et Préludes*, op. cit., p. 121.

Dans ces quatorze vers, les musiciennes sont mises en scène dans leur rôle de poétesses, de joueuses de lyre. De plus, Vivien met en lumière leur mariage avec la nature : ce serait elles qui apprennent au rossignol, chanteur de l'amour, « l'harmonie et la règle¹ » de son chant mélodieux. Les « vers de passion » des musiciennes sont associés aux « sons luxurieux des lyres anciennes »². Ce dernier vers rime avec « langueurs lesbiennes³ », qui est à comprendre comme *saphique*, même si le terme a un double sens. Dans son premier recueil, les références au lesbianisme sont en effet présentes, mais la poétesse joue avec l'ambivalence des mots et de leurs sens. Rappelons que le nom d'auteur rapporté sur la page de titre était au masculin. La thématique des chants des musiciennes est en réalité facilement décryptable : il s'agit de l'amour des femmes pour d'autres femmes, en plein style « école de Sappho ». L'ambiance semble pourtant obscure, l'action se déroulant en cachette. Les musiciennes chantent en effet « au fond de la nuit », dans des « forêts de mystère »⁴ et elles sont dissimulées par les ombres. Le côté luxure et érotisme est présent aussi : les chants des musiciennes sont indissociables de leur « soupir » (v. 12), à savoir l'orgasme. Les trois points de suspensions au vers 13 sont d'ailleurs un clin d'œil au lecteur. La tension sexuelle est perceptible dès le début et elle trouve son expression maximale dans le dernier tercet. En regardant ces femmes chanter, on ne saurait dire ce qui sortira de leurs bouches, car elles sont si impliquées dans leur art à les conduire à l'extase.

Pour mettre en lumière la présence de Sappho dans la poésie vivienne, nous nous pencherons surtout sur la dédicace d'*Études et Préludes*, car elle nous semble assez représentative de l'appropriation de la voix de la poétesse ancienne par Vivien. Il s'agit de plus du premier poème du premier ouvrage de Vivien et il semble fixer plusieurs aspects qui seront ensuite repris dans les recueils à venir. Si dans « Aurore sur la Mer » et « Sourire dans la Mort » le rapport avec les vers sapphiques est explicité par des épigraphes en grec – traduites en français à partir de la deuxième édition – le lien entre la dédicace et Sappho est plus caché, le titre « À une Femme aimée » qui le rend plus clair n'apparaissant en effet qu'à partir de l'édition 1902.

« Dédicace »

*Lorsque tu vins, à pas réfléchis, dans la brume,
Le ciel mêlait à l'or le cristal et l'airain.
Ton corps se devinait, ondolement incertain,
Plus souple que la vague et plus frais que l'écume.
Le soir d'été semblait un rêve oriental
De rose et de santal.*

Je tremblai. De longs lys religieux et blêmes

¹ Renée Vivien, *Études et Préludes*, op. cit., p. 121.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

*Se mouraient dans tes mains, comme des cierges froids.
Leurs parfums expirants s'échappaient de tes doigts
Dans le souffle pâmé des angoisses suprêmes.
De tes clairs vêtements s'exhalaien tout à tour
L'agonie et l'amour.*

*Je sentis frissonner sur les lèvres muettes
La douceur et l'effroi de ton premier baiser.
Sous tes pas, j'entendis des lyres se briser
En criant vers le ciel l'ennui fier des poètes.
Parmi des flots de sons languissamment décrus,
Blonde, tu m'apparus.*

*Et l'esprit assoiffé d'éternel, d'impossible,
D'infini, je voulus moduler largement
Un hymne de magie et d'émerveillement.
Mais la strophe monta puérile et pénible,
Piètre et piteux effort rempli de vanité,
Vers ta Divinité¹.*

Le poème renvoie clairement à l'« Ode à une Femme aimée » (fragment 31), le poème le plus célèbre et le moins lacunaire de Sappho, avec l'« Ode à l'Aphrodite »². Le fragment 31 est sans aucun doute le plus traduit et le plus imité, dès l'Antiquité – nous en trouvons notamment une version chez Catulle –, jusqu'à nos jours³. Il s'agit d'un poème lyrique chantant la jalousie du moi poétique envers une jeune fille et décrivant les sensations provoquées par sa vue, dans une sorte de coup de foudre réitéré, que l'on peut associer à une symptomatologie pathologique. Comme le souligne Casevitz, « il s'agit d'un poème à la fois d'absence et de présence⁴ » : la voix poétique oppose la distance séparant les deux femmes au souvenir de la proximité et du bouleversement qu'elle provoque. Il faut pourtant préciser, suivant Glenn W. Most dans « Réflexions sur Sappho », que la fragmentation du poème et son caractère indéterminable, voire non genré, de certains passages ne permettent pas de conclure avec exactitude si le je poétique est jaloux car l'homme pourrait lui dérober la femme ou le contraire⁵. Nous nous pencherons ici sur l'interprétation de Renée Vivien, sa Sappho étant tout à fait lesbienne. Dans *Sappho*, elle défend en effet l'homosexualité de la poétesse grecque en qualifiant son amour pour Phaon comme une « erreur grossière⁶ » des historiens. L'emploi du rythme impair dans « À la Femme

¹ Renée Vivien, *Études et Préludes*, op. cit., p. 3.

² Pour tout renvoi aux vers de Sappho, nous ferons référence au volume de Renée Vivien déjà cité.

³ Voir : Philippe Brunet, *L'Égal des dieux. Cent et une versions d'un poème de Sappho*, Allia, 1998.

⁴ Michel Casevitz, « Fortune de Sappho : l'exemple de l'ode à l'aimée », *L'Univers épique : rencontre avec l'Antiquité classique*, t. II, Besançon, Université de Franche-Comté, 1992, 144.

⁵ Glenn W. Most, « Réflexions de Sappho », trad. Sophie Rabau, Marie de Gandt, *Fabula-LhT*, n° 5, « Poétique de la philologie », dir. Sophie Rabau, November 2008, URL : <http://www.fabula.org/lht/4/most.html>, page consultée le 29 April 2022.

⁶ Renée Vivien, *Sappho*, op. cit., p. IX.

aimée » est révélateur du rapport entre les deux poèmes, mais aussi de la valorisation de la production poétique de Sappho effectuée par Vivien : l'association d'une strophe de cinq alexandrins et d'un sixain rappelle la construction des strophes sapphiques, composées par trois hendécasyllabes et un adonique de cinq syllabes. L'assimilation de cette forme est pourtant encore à l'état d'ébauche et elle culminera dans *Sappho*, où Vivien proposera des adaptations des fragments en vers sapphiques.

La version du fragment 31 présent dans *Études et Préludes* ne se présente pas directement liée avec les vers sapphiques, même si un lecteur attentif peut en reconnaître la parenté, néanmoins les divergences présentes dans les deux poèmes. La dédicace de Vivien ne décrit par exemple pas la jalousie comme chez Sappho, la figure de l'homme étant par ailleurs complètement effacée. Dans ses vers, la poétesse anglaise décrit la vision de l'aimée et le trouble qu'elle provoque en elle : les sensations qui chez Sappho étaient associées à la jalousie sont chez Vivien des émotions amoureuses. En outre, ce n'est plus l'homme qui se trouve avec la femme aimée à être « l'égal des Dieux¹ », mais c'est directement l'aimée qui est associée à la « Divinité »². Il est de même possible de rapprocher les sensations et les sentiments éprouvés par Sappho et par Vivien. Si la première écrit : « un tremblement m'agit toute³ », Vivien confesse : « Je tremblais »⁴. De plus, les vers de Sappho qui rapportent « mes yeux ne voient plus, mes oreilles bourdonnent, la sueur m'inonde⁵ », ne traduisent-elles pas la jalousie, les « angoisses suprêmes », l'« agonie » et « l'effroi »⁶ que Vivien ressent à la vue de son aimée ? Chez Vivien, comme chez Sappho, la vue de l'être aimé est troublante. La pâleur de la poétesse grecque, contrastant avec le « feu subtil⁷ » qui l'enflammait, revient dans « À la Femme aimée » par l'association de deux substantifs contrastants entre eux. Cette combinaison se répète d'ailleurs deux fois : d'abord aux vers 11-12, « De tes clairs vêtements s'exhalaien tour à tour/L'agonie et l'amour » et ensuite aux vers 13-14, « Je sentis frissonner sur mes lèvres muettes/La douceur et l'effroi de ton premier baiser »⁸. Si Sappho « semble presque une morte⁹ » – à cause de sa jalousie ou de sa proximité à l'aimée – l'agonie meurtrière de Vivien est le tourment et le supplice de l'attente de l'union avec la femme aimée. Cette dernière est d'ailleurs représentée comme une sorte de figure funèbre, qui apparaît dans la brume, « Parmi des flots de sons languissamment déçus »¹⁰.

*Je tremblai. De longs lys religieux et blêmes
Se mouraient dans tes mains, comme des cierges froids.*

¹ Renée Vivien, *Sappho*, op. cit., p. 12.

² Renée Vivien, *Études et Préludes*, op. cit., p. 4.

³ Renée Vivien, *Sappho*, op. cit., p. 13.

⁴ Renée Vivien, *Études et Préludes*, op. cit., p. 4.

⁵ Renée Vivien, *Sappho*, op. cit., p. 13.

⁶ Renée Vivien, *Études et Préludes*, op. cit., p. 4.

⁷ Renée Vivien, *Sappho*, op. cit., p. 13.

⁸ Renée Vivien, *Études et Préludes*, op. cit., p. 4. [Nous soulignons]

⁹ Renée Vivien, *Sappho*, op. cit., p. 13.

¹⁰ Renée Vivien, *Études et Préludes*, op. cit., p. 4.

*Leurs parfums expirants s'échappaient de tes doigts
Dans le souffle pâmé des angoisses suprêmes¹.*

La fleur du lys, symbolisent, outre que la royauté et la sacralité, le sexe féminin aussi, ce qui suggère une connotation érotique du poème. Les mains – et les doigts par extension – symboles de force, mais aussi de possession, participent eux aussi de l'évocation sexuelle. Il faut noter qu'au vers 7, la césure est entre *lys* et *religieux*, ce qui, en séparant les deux termes, met en évidence la fleur. Vivien ne respecte toutefois pas la division en deux hémistiches, car elle coupe le vers avec un point, après « Je tremblai », scandant l'action/réaction du moi lyrique et soulignant son sentiment de peur et d'inquiétude. L'association du lys à la religion révélerait le caractère sacré de la figure féminine qui s'approche, annoncée par le parfum enivrant de ces fleurs. La référence, aux vers 5-6, des parfums « de rose et de santal² » mettait déjà l'accent sur le pouvoir évocateur de l'odorat, qui permet à la voix poétique de s'immerger dans un « rêve oriental »³.

Le réseau lexical qui traduit des sensations négatives provoquées par cette figure quelque peu ambiguë, pourrait impliquer une condamnation de la voix parlante, dévouée uniquement à son amour après la découverte de ce sentiment. Ce « premier baiser⁴ » pourrait aussi s'entendre comme une initiation aux pratiques lesbiennes. L'effroi serait alors imputable à la méconnaissance de cet univers et à la peur de la damnation. Au début du XX^e siècle, l'image de la lesbienne était encore associée à la condamnation : dans la description des amours saphiques, il y a toujours une senteur de péché. Comme le met en lumière Nicole G. Albert, dans les lettres et dans les articles de l'époque, Gomorrhe est présentée comme le double biblique de Lesbos, berceau par excellence du lesbisme⁵. La punition divine et la destruction de la ville biblique servent alors à montrer le destin malheureux de ces unions⁶.

La description de la perte de la faculté à s'exprimer, suite à la vue de la femme aimée est un autre passage fondamental (voire le plus célèbre) du fragment 31 : « lorsque je t'aperçois, ne fût-ce qu'un instant, je n'ai plus de paroles, ma langue est brisée »⁷. Vivien reprend évidemment l'idée de cette « aphasie », illustrant à la fois la perte de la capacité à s'exprimer et du talent poétique. À mesure que la femme aimée s'approche, les lyres se brisent (v. 9).

Il n'est d'ailleurs pas anodin de rapprocher cette apparition au vers 12, « Blonde, *tu m'apparut*⁸ », au chant 30 du *Purgatoire* de la *Divine Comédie* de Dante. Le poète italien décrit ainsi sa rencontre avec Béatrice, avant d'accéder au paradis : « Ceinte d'olivier sur un voile blanc/Une

¹ Renée Vivien, *Études et Préludes*, op. cit., p. 4.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, La Martinière, 2005, p. 56.

⁶ *Ibid.*

⁷ Renée Vivien, *Sapho*, op. cit., p. 14

⁸ Renée Vivien, *Études et Préludes*, op. cit., p. 4 [Nous soulignons].

femme m'apparut »¹. C'est à ce passage que Vivien empruntera en 1904 le titre de son roman *Une Femme m'apparut*.... La même scène est d'ailleurs reprise, pour en détourner l'image et le sens, dans le poème « Donna m'apparve », tiré de *La Vénus des Aveugles* (1904). La présence de deux renvois à ce vers dantesque chez Vivien montre que la poétesse connaît très bien Dante – qu'elle lit en italien – et qu'elle est attachée pour quelque raison à ce vers en particulier. Dans une série de lettres à Amédée Moullé, Vivien souligne en effet à plusieurs reprises son admiration pour le poète italien, qui « tient la première place dans [s]on cœur » et qu'elle confesse lire « religieusement »². En revenant à notre poème, Vivien voudrait, comme Dante pour Béatrice, « moduler largement/Un hymne de magie et d'émerveillement³ », mais cette initiative est impossible, car sa lyre est brisée. Ayant perdu son talent poétique, elle n'arrive pas à saisir et à enfermer dans les mots l'« éternel, [l'] impossible/[l'] infini »⁴. La rime entre *poètes* (v.16) et « lèvres *muettes* » (v.13) exprime bien ce contraste : comment faire des vers si sa voix poétique est muette ? Il en résulte donc une strophe « bégayante et pénible/Reflet naïf, écho puéril, vol heurté⁵ », tout un ensemble de termes qui disent la rupture et la fragmentation.

La décision de Vivien d'utiliser ces poèmes en tant que pièce liminaire et dédicace de son premier recueil – conçu comme une sorte de prologue à son œuvre en construction – est particulièrement révélatrice. Elle établit en effet, dès ses premiers vers, le lien avec Sappho – le « divin Poète⁶ », comme elle la définit – non seulement en tant que créatrice, mais aussi en tant que femme aimant les femmes. Il est alors évident que ce poème pose les bases d'une œuvre qui sera entièrement consacrée à la poétesse ancienne. Le « verger lesbien qui s'ouvre sur la mer⁷ » devient pour Vivien la source d'inspiration. Sappho est d'ailleurs l'image suprême de la Musicienne, sachant conjuguer musique et poésie. La poétesse « finit par s'approprier l'âme et la voix de la poétesse grecque⁸ » qui ressuscite grâce à Vivien. Cette corrélation entre Sappho et Vivien, qui fera dire à André Billy « combien il serait plus indiqué de dire, au lieu de saphisme, vivianisme !⁹ », trouve une explication épiphaniqne dans l'œuvre même de la poétesse, plus précisément dans *La Dame à la louve*, un tout petit recueil de nouvelles paru en 1904. Dans « Psappha charme les Sirènes », l'héroïne, identifiable à l'autrice, raconte à la première personne sa rencontre avec une jeune fille « qui incarna

¹ La citation apparaît en épigraphe à *Une Femme m'apparut* à partir de la deuxième édition de 1905.

² Renée Vivien, lettre à Marie, cité dans Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, op. cit., p. 167.

³ Renée Vivien, *Études et Préludes*, op. cit., p. 4.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Renée Vivien, *Sappho*, op. cit., p. I.

⁷ « Ainsi je parlerais », Renée Vivien, *À l'heure des Mains jointes*, op. cit., p. 11.

⁸ Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, op. cit., p. 43.

⁹ André Billy, *L'Époque 1900*, op. cit., p. 227.

ma Destinée, celle qui, la première, me révéla à moi-même¹ » et qui la conduit dans une grotte où se trouve Sappho jouant sa lyre. La jeune fille introduit Vivien dans une sorte de culte :

« Viens, » me dit la vierge qui incarna mon Destin. « Mais souviens-toi que celles qui entrent dans cette grotte ne s'en retournent jamais parmi la foule des vivants. « Comme elles, tu subiras éternellement le sortilège du Passé. [...] Le Passé, plus vivant et plus sonore que le Présent, te retiendra dans ses filets argentés. Tu seras la captive du songe et des harmonies disparues. Mais tu respireras les violettes de Psappha et les crocus d'Éranna de Télôs. Tu contempleras les blancs péplos des vierges qui s'inclinent en cueillant les coquillages aussi délicatement mystérieux que les sexes entrouverts. Parfois, assises sur une roche, elles écoutent l'âme marine des conques. Vers le soir, les Kitharèdes leur chantent les chants de leur pays². »

Cette religion, ou idolâtrie, dans laquelle l'héroïne est introduite est à la fois poétique et amoureuse. Le lien avec le passé y est indissoluble, car il s'agit d'un culte fondé sur l'horreur du présent et focalisé sur le passé, « plus vivant et sonore³ », dans un sens poétique. La vierge qui incarne le destin du personnage principal énumère ainsi tous les noms des disciples de Lesbos, entre autres Érinna, « la plus ardente et la plus inspirée⁴ » d'entre elles. Le rapport entre cette dernière et Sappho est souvent mis en avant par Vivien, qui souligne sa nature amoureuse et sexuelle et non seulement artistique. Il s'agit donc du culte de Sappho sous toutes ses formes : du sapphisme au saphisme. De l'admiration pour la poésie de Lesbos, à la contemplation des jeunes filles qui se baissent sensuellement pour cueillir des coquillages, comparés d'ailleurs à des « sexes entrouverts »⁵. Dans une lettre à son amie Kérimé Turkhan Pacha, Vivien écrivait : « Je vous apprendrais de quelle véhémence et suave façon Psappha caressait Atthis et Eranna. Car certaines d'entre nous ont conservé les rites de Mytilène⁶ » et c'est bien de ces rites dont il est question dans cet extrait, mais aussi dans toute l'œuvre poétique de Vivien. Comme nous l'avons déjà remarqué pour « À une Femme aimée », mais aussi à travers les images des Bacchantes et des Amazones, la poésie de Vivien ressemble au dispositif d'un rituel païen, fondé sur le culte de la Femme et des figures féminines de « résistance »⁷. Dans cette perspective, comme le résume très bien Marie-Ange Bartholomot Bessou : « R. Vivien

¹ Renée Vivien, *La Dame à la louve*, Lemerre, 1904, p. 167.

² *Ibid.*, p. 168.

³ *Ibid.*, p. 169.

⁴ Renée Vivien, *Sappho, op. cit.*, p. III.

⁵ Renée Vivien, *La Dame à la louve, op. cit.*, p. 169.

⁶ Lettre à Kérimé, dossier Renée Vivien constitué par Salomon Reinach, BNF, cité dans Nicole G. Albert (dir.) *Renée Vivien à rebours. Études pour un centenaire, op. cit.*, p. 15.

⁷ Marie-Ange Bartholomot Bessou, « Réécritures des féminités dans l'œuvre de Renée Vivien », Nicole G. Albert (dir.), *Renée Vivien à rebours. Études pour un centenaire, op. cit.*, p. 153.

interroge les vestiges de témoignages de femmes libres du passé, explorant un ordre féminin ancien, détourné et recouvert par les offensives successives¹ » d'un univers phallogocentrique.

2.3 LUCIE DELARUE-MARDRUS, SŒUR ET AMANTE MARINE

Et puis la mer rythmique, où j'ai rêvé longtemps,
A chanté toute sa signifiante profonde
En moi, et ses couchants furieux ont grandi
Dans mon âme toujours plus ample, et j'ai redit
Sa douceur qui chuchote et sa houle qui gronde².

Dans son premier recueil, Lucie Delarue-Mardrus s'approprie la figure de Sappho, évoquée dans cinq poèmes. Les références, comme nous le verrons, sont assez contradictoires, renvoyant soit à l'image légendaire de Sappho se suicidant par amour, soit à Sappho en tant que poétesse.

« Berceuse marine » et « L'âme fidèle » évoquent ainsi l'amour de la poétesse grecque pour Phaon et son suicide du rocher de Leucade :

Ta berceuse sera rude et désespérée ;
Soufflant l'horreur sans trêve et sans remissions,
Ta berceuse sera rude et désespérée,

Racontant les Saphos sanglotant leurs Phaons
Du haut de Leucades farouches,
Racontant les Saphos sanglotant leurs Phaons³.

Dans les deux cas, la référence à la poétesse ancienne est une allusion à la légende, comme métaphore du désespoir et du tourment amoureux, plutôt qu'un renvoi réel à la poétesse de Mytilène.

Et ce spectre s'en va rôder dans ton fracas
Et, tel qu'une Sappho hantant quelque Leucade,
Dans des mots furieux que le sanglot saccade
Se plaint de sa souffrance en se tordant les bras⁴.

Dans « À une » aussi, l'allusion à Sappho est assez allégorique, exprimant, encore une fois, l'angoisse, mais, dans ce cas, elle participe d'un imaginaire de révolte et de pouvoir. La poétesse est en effet évoquée, avec Carmen et la Liberté, en tant qu'image d'une femme forte et indépendante. Le vers 27, « Il y aura Sappho brisant sa lyre d'or⁵ » est d'ailleurs une allusion au fragment 31, « ma langue est brisée⁶ », dans la double acception d'« aphasie » poétique et communicative. Dans ce vers, il y a donc une référence explicite à l'activité poétique de la femme : elle n'est plus uniquement la figure destructrice se jetant à la mer par amour, mais elle est aussi une créatrice. La Sappho de

¹ Marie-Ange Bartholomot Bessou, « Réécritures des féminités dans l'œuvre de Renée Vivien », art. cit., p. 142.

² « Sur le seuil », Lucie Delarue-Mardrus, *Occident, op. cit.*, p. 159.

³ « Berceuse marine », *ibid.*, p. 48.

⁴ « L'âme fidèle », *ibid.*, p. 66.

⁵ « À une », Lucie Delarue-Mardrus, *Occident, op. cit.*, p. 179.

⁶ Renée Vivien, *Sappho, op. cit.*, p. 14.

Delarue-Mardrus est, contrairement à celle de Vivien, hétérosexuelle. Toutefois, si nous prenons en considération les poèmes saphiques de *Nos secrètes amours*, écrits entre 1902 et 1905¹, à peu de distance de ceux d'*Occident*, nous trouvons, notamment dans « Si tu viens », un renvoi très explicite à l'homosexualité de Sappho :

– Or, les lèvres au sein, je veux que ma main droite
Se souvienne à tâtons du geste de Sappho,
Et sache, insinuée à la place qu'il faut,
Contenter cette chair molle, sensible et moite².

Ce poème érotique n'était cependant pas destiné à la publication, mais écrit pour Natalie Clifford Barney, avec laquelle l'autrice entretenait une relation amoureuse. Ce sera la poétesse américaine à les faire publier en 1951, après la mort de Delarue-Mardrus, sans nom d'auteur, édulcorant les vers les plus scabreux³. L'homosexualité de la poétesse est avouée dans cet ensemble de poèmes pour la plus part érotiques. Par exemple, dans « Sanglot » elle se positionne, avec son amante, au centre d'une Gomorrhe en flamme, signe de la damnation de leur amour : « Mais, au rythme muet de nos charnelles strophes/Gomorrhe brûle autour de nous ! ... »⁴. Étant donné que dans ces vers privés, Sappho est interpellée en tant que lesbienne – nous pouvons aussi noter l'évocation d'un parallélisme entre le geste de jouer la lyre et la masturbation féminine –, nous pouvons imaginer que Lucie Delarue-Mardrus a autocensuré son expression dans ses poèmes officiels. Cette soumission, pour ainsi dire, à l'hétéronormativité est flagrante également dans le changement du titre de la pièce *Sappho désespérée* en *Phaon victorieux*⁵. Patricia Izquierdo a en effet consulté un tapuscrit dans lequel le premier titre était barré, en faveur du deuxième⁶. Le processus d'autocensure est évident : Lucie Delarue-Mardrus ne laisse publier, ou mettre en scène, que des textes conformes et acceptables. La figure de Sappho est un bon exemple de ce mécanisme : chez Delarue-Mardrus, la poétesse grecque est souvent invoquée comme un simple fantasme ou une allégorie, mais son homosexualité est mise de côté et cachée.

¹ Lucie Delarue-Mardrus, *Nos secrètes amours*, ErosOnyx, coll. « Poche classiques », 2018, p. 11.

² *Ibid.*, p. 82.

³ Pour remplacer ces vers, nous trouvons dans la version publiée :

– Or, les lèvres au sein, je veux que ma main droite
Fasse vibrer ton corps – instrument sans défaut,
Que tout l'art de l'Amour inspiré de Sappho,
Exalte cette chair intime et moite.

⁴ Lucie Delarue-Mardrus, *Nos secrètes amours*, *op. cit.*, p. 44.

⁵ Le poème tragique en deux actes, relatant d'une Sappho désespérée à cause de l'amour unilatéral pour le jeune Phaon, est mis en scène pour la première fois au théâtre antique d'Orange en 1906 et successivement au Théâtre Femina, où la poétesse même joue le rôle de Sappho.

⁶ Patricia Izquierdo, « Posture et imposture de Lucie Delarue-Mardrus de 1908 à 1939 » dans Andrea Berhuber, Alexandra Arvisais, Marie-Claude Dugas (dir.), *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940*, *op. cit.*, p. 153.

Mais les différentes représentations de la figure de Sappho dans *Occident* sont pourtant contradictoires, comme le témoigne sa présence dans « Belle nuit » :

« Belle nuit »

La lune était aux cieux à l'heure de minuit
Comme une grande perle au front noir de la nuit.
Tout dormait et j'étais comme seule sur terre.
J'ai regardé la lune étrange et solitaire
5 Sur laquelle, Sappho, se sont fixés tes yeux
Aux temps antiques quand, de ton pas orgueilleux,
Tu hantais par les nuits l'île coloniale,
Toute seule, levant ta tête géniale
vers le ciel où mettait l'astre son pâle jour.
10 C'est alors qu'à ta lyre, ô Muse de l'amour !
Ô Muse du désir et des folles tendresses,
Frissonnaient tes beaux doigts habiles aux caresses
Et que chantait parmi la marée et les vents
Ta bouche ivre aux baisers complexes et savants...
15 Oh ! de songer tout bas qu'à cette lune blême
Tes yeux s'étaient rivés, grande Sappho, de même
Que les miens quand, parmi le sommeil de la nuit,
Je veillais seule avec mon éternel ennui !
20 Prêtresse de l'amour qu'ils appellent infâme,
Ô Sappho ! qu'a donc pu devenir ta grande âme ?
Sous la lune qui vit ta joie et ta douleur,
Je t'ai chantée, aimée, admirée en mon cœur,
Moi poétesse vierge, ô toi la poétesse
Courtisane, ô toi l'aigle orgueilleuse, l'Altesse !¹

Le poème se déroule comme une sorte de prière nocturne – il est d'ailleurs contenu dans la section *Vespérales* – adressée à la poétesse grecque, qui est invoquée comme « tête géniale », « grande Sappho » et « Altesse »², qui nous font comprendre l'admiration de Delarue-Mardrus pour l'Aède. Par une nuit de solitude, le moi lyrique commence un dialogue avec Sappho, en s'incarnant dans ses actions, dans la contemplation de la lune, qui est la même que celle qu'elle regardait quand, toute seule, elle se promenait à Mytilène en chantant et en jouant de la lyre. Nous pouvons observer alors une conjonction entre les deux poétesse : en regardant la lune, elles font de la poésie, même si c'est à plusieurs siècles de distance l'une de l'autre : Sappho joue sa lyre et Delarue-Mardrus compose cette invocation sous forme de poème.

Dans un deuxième moment, la poétesse ancienne est invoquée – par ce *ô* typique de la poésie lyrique et si cher à Delarue-Mardrus – en tant que « Muse de l'amour/Du désir et des folles

¹ Lucie Delarue-Mardrus, *Occident*, *op. cit.*, p. 248.

² *Ibid.*

tendresses¹ », qui met en lumière un certain érotisme, mais aussi le penchant lubrique de la poétesse. Ces « folles tendresses » ne peuvent que faire songer au saphisme, aux « baisers complexes et savants »², évoqués au vers 14, qui enivrent la femme. L'adjectif *savant* renvoie peut-être à l'école de jeunes filles dirigée par Sappho, souvent peinte avec des mœurs très lascives, suggérant des pratiques homosexuelles entre les élèves et leur maîtresse. Les « instruments » poétique de Sappho, sa bouche pour chanter et ses doigts pour jouer de la lyre, sont d'ailleurs connotés d'une manière sexuelle (comme dans « Si tu viens ») : la bouche est « ivre³ » de baisers, alors que les doigts sont « habiles aux caresses⁴ », où *caresses* rime avec *tendresses*. Nous pouvons remarquer une double connotation de *caresses*, en même temps sexuelle et poétique-musicale. Delarue-Mardrus compare souvent les rapports sexuels entre deux femmes au pincement des cordes de la lyre, les deux actions trouvant d'ailleurs leur origine dans l'amour : Sappho n'est pas seulement la Muse de l'amour chanté, mais aussi celle de l'acte d'amour. Il ne faut pourtant pas oublier qu'elle n'est pas la Muse d'un amour quelconque, mais qu'elle est la « Prêtresse de l'amour qu'ils appellent infame »⁵. Étant même perçue comme la lesbienne par excellence, ayant jusque donné son nom à cet amour jugé comme indigne et contre-nature, le moi poétique lui demande : « Ô Sappho ! qu'a donc pu devenir ta grande âme ? »⁶. A-t-elle été damnée comme l'avait prédit Baudelaire⁷ ? Il s'agit peut-être d'une question qui vise à répondre à une remise en question intérieure de la poétesse même. Elle admet, en effet, avoir « chantée, aimée, admirée en [s]on cœur⁸ » Sappho, c'est-à-dire en grand secret, dans l'ombre de son intimité. Delarue-Mardrus semble avouer qu'elle fait partie des disciples de la poétesse grecque, aussi bien comme artiste que comme femme lesbienne. Elle se soucie pourtant de mettre une distance entre elle et Sappho, entre sa virginité et la promiscuité de la « poétesse courtisane »⁹.

Chez Delarue-Mardrus, la relation entre la mer et Sappho est indissoluble. Dans « Belle nuit », la poétesse grecque est peinte en chantant « parmi la marée et les vents¹⁰ », alors que dans « Supplique », le moi lyrique se figure l'« âme étrange de Sappho/Hurlant d'amour et de génie avec ton flot [de la mer] »¹¹. Trois des cinq poèmes où figure la poétesse sont en effet tirés de la section

¹ Lucie Delarue-Mardrus, *Occident, op. cit.*, p. 248.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 249.

⁶ *Ibid.*

⁷ Dans les cinq dernières strophes de « Femmes damnées – Delphine et Hippolyte », Baudelaire se transfigure dans une sorte de Charon, faisant descendre les lesbiennes à l'enfer, en leur disant que « [leur] châtimement naîtra de [leurs] plaisirs ». *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 155.

⁸ Lucie Delarue-Mardrus, *Occident, op. cit.*, p. 249.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 248.

¹¹ *Ibid.*, p. 53.

L'âme et la mer et révèlent un rapport étroit entre les deux. La poétesse entretient un rapport significatif avec la mer – qui lui rappelle sa Normandie natale – autour duquel se construit une grande partie de sa poésie. Dans « La voix de la mer », par exemple, le je lyrique est représenté dans une posture monastique, s'approchant de la mer comme une prêtresse, pour finalement se définir : « [s]a folle, orgueilleuse et sombre poétesse »¹. Dans « L'Amie », elle décrit en revanche la mer comme « [s]a belle et grandiose amie² » et dans « Salut », la mer devient « [s]on amante »³. La poétesse est en même temps effrayée et attirée par cet élément, qui est à la fois mère – ce mot se confond souvent avec son homophone *mer* –, sœur et amante. La mer est changeante, tantôt sauvage et passionnelle, tantôt chaste et virginal, mais aussi purificatrice, comme dans « La voix de la mer » :

Ah ! cingle, frappe, mords de ta saine rudesse
L'adulte chair qui songe à de la volupté,
Car je me veux pudique en ma virginité⁴.

Cette multiplicité montre également le tourment de la poétesse. Son rapport avec la mer la rapproche de Sappho, au point qu'elle la supplie :

Prends-moi donc ! Roule-moi dans ta force, âme et chair,
Pour que je puisse aussi par tes sombres vesprées
Crier comme Sappho dans la voix des marées⁵ !

S'immerger, voire se noyer dans la mer, permettrait l'union ultime avec Sappho et avec sa voix poétique, qui est désormais un tout avec la voix marine, leurs destins étant liés pour toujours. Le lien entre la poétesse grecque et la mer dérive sans aucun doute de l'épisode de son suicide, mais cet élément devient par la suite une matrice de rêves. La mer est de plus l'élément féminin par excellence, il suffit de penser à la divinité qui l'incarne, génitrice de Vénus, à laquelle l'eau est depuis indissolublement liée et d'où dérive son côté maternel.

La relation de Delarue-Mardrus avec cet élément est décrite comme une connexion amoureuse, sensuelle et passionnelle qui peut se lire en tant que relation lesbienne. Comme nous l'avons déjà souligné, dans « Salut », la mer prend la place d'une amante, pour suggérer une union charnelle se transformant en fusion avec l'eau :

Enveloppe-moi toute avec ton souffle rauque
Dont les visages sont baisés et souffletés,

Amène à mon assaut ta brise qui m'éreinte
Et te fait follement écumer aux brisants :
Je veux te quitter lasse ainsi qu'après l'étreinte
La maîtresse s'arrache aux bras trop épuisants ;

¹ Lucie Delarue-Mardrus, *Occident, op. cit.*, p. 56.

² *Ibid.*, p. 68.

³ *Ibid.*, p. 45.

⁴ *Ibid.*, 56.

⁵ « Supplique », *ibid.*, p. 53.

Surtout, allonge-toi jusque sur ma semelle,
Car, ô perverse ! il faut me rendre mes saluts,
Parce qu'en moi je porte une âme, ta jumelle,
Capable comme toi de flux et de reflux¹.

Dans « Étreinte marine », la mer devient en revanche l'arrière-plan d'une relation-union saphique, vécue comme une relation avec la mer même. L'amante est en effet une « sirène » vivant dans les « abîmes », représentant un amour idéalisé et insaisissable.

[...]
Je sais l'eau qui ruisselle à ta nudité rose,
Visqueuse et te salant journallement ta chair
Où une flore étrange et vivante est éclosé ;
[...]
Je te sais, ô sirène occulte qui circules
Dans le flux et reflux que hante mon loisir
Triste et grave, les soirs, parmi les crépuscules,

Jumelle de mon âme austère et sans plaisir,
Sirène de ma mer natale et quotidienne,
O sirène de mon perpétuel désir !

Ô chevelure ! ô hanche enflée avec la mienne,
Seins arrondis avec mes seins au va-et-vient
De la mer, ô fards clairs, ô toi, chair neustrienne !

Quand pourrai-je sentir ton cœur contre le mien
Battre sous ta poitrine humide de marée
Et fermer mon manteau lourd sur ton corps païen,

Pour t'avoir nue ainsi qu'une anguille effarée
À moi, dans le frisson mouillé des goémons,
Et posséder enfin ta bouche désirée ?

Ou quel soir, descendue en silence des monts
Et des forêts vers toi, dans tes bras maritimes
Viendras-tu m'emporter pour, d'aval en amonts,

Balancer notre étreinte au remous des abîmes?...²

Dans ce poème à la forme très classique, il y a pourtant un renversement du sujet traditionnel, car il s'agit d'une femme chantant son amour et son attirance pour une autre femme, avec une tension sexuelle assez évidente. Contrairement à d'autres poèmes qui tendent à cacher le genre de l'énonciateur, dans celui-ci, le fait qu'il s'agit de deux femmes est explicité par le vers « seins arrondis avec mes seins »³. La charmante figure aquatique est décrite comme une « sirène de ma mer natale », renvoyant encore une fois à la thématique de la mer comme extension de la Normandie natale. Elle

¹ Lucie Delarue-Mardrus, *Occident, op. cit.*, p. 45.

² *Ibid.*, p. 63.

³ *Ibid.*, p. 64.

n'envoûte toutefois pas un marin, comme la légende le raconte, mais une femme. Dans les poèmes saphiques de Delarue-Mardrus, l'union homosexuelle est d'ailleurs toujours rapprochée des éléments marins et l'image de la sirène ne pourrait mieux représenter ce désir « perpétuel »¹. Cet amour est en effet destiné à rester une chimère. Les verbes au futur s'accumulant vers la fin du poème signalent une action toujours à venir, éventuelle, mais qui n'aura probablement pas lieu. L'union sensuelle entre les deux femmes ne se concrétisera pas et restera dans l'ordre du désir. La femme aimée est de plus comparée à une « anguille effarée² », par son caractère fugitif, qui glisse hors de l'étreinte du je lyrique. La figure de la sirène est du reste souvent connotée négativement, car elle est séductrice, mais aussi dangereuse. Le vers détaché et rejeté à la fin du poème suggère en effet, par son contenu et par sa position, une noyade à la fois érotique et mortelle des deux personnages. D'après le mythe, la sirène, une fois attirée sa proie, la traîne au fond de la mer. Les « remous³ » mentionnés au dernier vers emprisonnent et poussent les deux personnages encore plus vers les abîmes.

La quatrième strophe nous présente une scène explicite d'union charnelle. La « chair neustrienne⁴ » fait référence à la région médiévale de la Neustrie, qui englobait aussi l'actuelle Normandie. Le frottement des hanches et des seins est ponctué par le « va-et-vient de la mer⁵ » : le mouvement des deux corps suit le mouvement naturel de la mer. La sirène « s'écrase » sur l'autre femme comme les vagues sur les rochers. Par extension, cette image renvoie encore une fois à une union éphémère, comme celle entre la terre et l'eau et les éléments terrestres – la voix poétique – et les éléments aquatiques – la sirène. Ces vers rappellent le poème « L'Amante marine » de *Nos secrètes amours*, où la poétesse déploie des références marines pour décrire un rapport sexuel avec la femme aimée, comparée toujours à une « sirène⁶ ». La scène amoureuse est toujours décrite suivant le mouvement de la mer : « Et les vagues s'enflent vers moi comme des hanches/Et tout le rythme, et tout le spasme de la mer... »⁷.

La mer est, chez Delarue-Mardrus, un synonyme de puissance active et de liberté. Dans « Hymne marin », en s'adressant à l'élément marin, la poétesse renforce ce point, y ajoutant aussi la dimension de la virginité : « Primordiale, libre, ô libre! et toujours vierge »⁸. Ces trois points contrastent toutefois de manière nette avec la description que la poétesse fait des femmes dans ses poèmes considérés comme féministes. La mer, symbole féminin par excellence, représente l'image

¹ Lucie Delarue-Mardrus, *Occident, op. cit.*, p. 64.

² *Ibid.*, p. 65.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁵ *Ibid.*

⁶ Lucie Delarue-Mardrus, *Nos secrètes amours, op. cit.*, p. 48.

⁷ *Ibid.*

⁸ Lucie Delarue-Mardrus, *Occident, op. cit.*, p. 60.

de la femme idéale, libre d'agir et de sentir, sans être emprisonnée par des stéréotypes masculins. La première strophe de « Femmes I » (*Ferveur*) illustre un changement du ton poétique de la poétesse, mais aussi de l'opposition entre la femme et la mer :

Complexe chair offerte à la virilité,
Femme, amphore profonde et douce où dort la joie,
Toi que l'amour renverse et meurtrit, blanche proie,
Œuf douloureux où gît notre pérennité¹.

La métaphore de l'amphore peut se lire comme une opposition directe à la mer, car il s'agit d'un objet créé afin de contenir des liquides, de limiter leur flux. En y associant de plus l'image de l'œuf, la strophe se fait encore plus dure. La poétesse souligne d'abord l'attitude passive des femmes, victimes des hommes, qui sont emprisonnées dans le mécanisme de la procréation. Tant qu'elles ne se libéreront pas de cette posture passive de « récipient » qui attend d'être fécondé afin de garantir une continuité à l'humanité, elles ne pourront qu'être malheureuses. La métaphore de l'amphore est reprise dans « Femmes élues », poème de *Nos secrètes amours*, dont l'écriture est contemporaine à *Ferveur*, mais, à cette fois, l'amphore se duplique. Le poème en question est une référence aux « Femmes damnées » de Baudelaire, mais chez Delarue-Mardrus, il n'y a pas de damnation et, bien au contraire, le saphisme est « la dernière beauté du monde » et le « dernier sacerdoce »².

Nous sommes le miroir de nous-mêmes, l'aurore
Qui se répète au fond du lac silencieux,
Et notre passion est un vin précieux
Qui brûle, contenu dans une double amphore³.

L'image de l'amphore dans « Femmes élues » contraste avec celle de « Femmes I », qui était passive et contraignante. Déjà, dans ce poème, il y a deux récipients, la femme n'est donc plus seule. Elle adopte de plus une posture active, contenant un liquide « précieux⁴ », à savoir la passion et le plaisir, qui manquaient aux femmes décrites dans « Femmes I », impliquées dans une relation hétéronormative. Encore une fois, nous pouvons souligner le lien entre l'élément aquatique-liquide et l'union lesbienne, par la référence au « lac silencieux⁵ », berceau de l'amour des deux femmes.

Occident se présente en fin de compte comme un recueil qui présente plusieurs contradictions. La poétesse peint des scènes saphiques, pour ensuite les tacher d'impureté. Le cas du poème conservateur « Litanies féminines » constitue en ce sens un exemple éclatant. Les lesbiennes figurent en effet à côté des prostituées et des femmes adultères dans la liste établie par la poétesse des femmes

¹ Lucie Delarue-Mardrus, *Ferveur*, *op. cit.*, p. 52.

² Lucie Delarue-Mardrus, *Nos secrètes amours*, *op. cit.*, p. 61.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

« qui vivent dans le mal et l'impureté »¹. Le je lyrique adresse sa prière à la Vierge Marie afin qu'elle puisse insuffler à toutes ces femmes damnées un peu de sa chasteté. L'amour saphique est donc inscrit parmi les péchés charnels et les vices.

Ô Dame ! regardez enfin ces raffinées,
Celles qui vont fuyant les baisers masculins,
Pour entre elles unir par des gestes câlins,
Leurs féminines chairs de l'homme détournées...

Regardez ! Et qu'un peu de votre chasteté
Tombe de votre front étoilé de couronnes
Sur ce monde d'enfants, de femmes, de matrones
Qui vivent dans le mal et dans l'impureté !²

Rappelons, en passant, les poèmes « Vade retro » (*Ferveur*) et « Refus » (*Horizons*), qui, à leur parution, choquent les lecteurs et la critique, par la position « hors la loi naturelle » qui prévoyait la reproduction en tant que but de l'existence. Delarue-Mardrus se montre, dans ces deux poèmes, réticente, voir horrifiée à l'idée d'enfanter. Elle défend en outre la liberté de disposer de son corps et celle de ne pas considérer la maternité comme une obligation. Dans « Vade retro », la poétesse, s'adressant à la Naissance, « sœur jumelle de la mort », la « repousse »³. Elle recherche au contraire la stérilité, car, pour elle, porter un enfant serait comparable à un « monstrueux péché »⁴ :

Loin de moi donc le faix de ton œuvre incertaine,
Et que puisse la Vie oublier l'œuf caché
Où couvrirait, ainsi qu'un monstrueux péché,
Dans mes flancs, malgré moi, l'horreur d'une âme humaine !⁵

« Refus » se construit en revanche comme une réflexion surgie de l'observation, de part de la poétesse, de son corps pendant les jours du cycle menstruel, préparant le corps à une éventuelle grossesse. La poétesse imagine alors comment ce serait d'avoir un enfant, pour finalement conclure :

Ayant trop écouté le hurlement humain,
J'approuve dans mon cœur l'œuvre libératrice
De ne pas m'ajouter moi-même un lendemain
Pour l'orgueil et l'horreur d'être génitrice.

Je songe qu'on n'a pas inévitablement
Le courage qu'il faut pour accepter de vivre...
– Et, parmi mes coussins pleins d'ombre, je m'énivre
De ma stérilité qui saigne lentement⁶.

¹ Lucie Delarue-Mardrus, *Occident, op. cit.*, p. 68.

² *Ibid.*

³ Lucie Delarue-Mardrus, *Ferveur, op. cit.*, p. 151.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Lucie Delarue-Mardrus, *Horizons, op. cit.*, p. 177.

Delarue-Mardrus montre son refus de se continuer dans l'avenir à travers la reproduction, car enfanter serait condamner un enfant innocent aux malheurs et à la souffrance de la vie. Elle appréhende donc le flux menstruel comme une « œuvre libératrice¹ », symbolisant l'infécondité. La virginité est en outre vécue comme une liberté du désir masculin. Natalie Clifford Barney, dans le IV sonnet de ses *Quelques portraits-Sonnets de Femmes* (1900), associait déjà le lesbisme à la stérilité :

Et la limpidité de ta chair lesbienne
[...]
Sous le charme mouvant de ta marche alanguie
La nature s'incline et l'amour mendie
Ta bouche s'exaltant de ta stérilité².

La poésie de Lucie Delarue-Mardrus se présente en conclusion comme un plaidoyer de la virginité, soulignée et célébrée à plusieurs reprises dans différents poèmes. La maternité, comme les relations avec les hommes, ne sont que des « faix », pour reprendre les mots de « Vade retro ». Les allusions à Sappho et au saphisme sont toutefois, au moins dans les poèmes officiels, très cryptiques et souvent cachées, comme si la poétesse voulait modeler son identité autour des attentes d'un public hétéronormatif et phallogentrique.

L'héritage poétique de Sappho offre à ces poétesse l'occasion de s'identifier à des figures féminines composant des vers. Il est perçu en ce sens comme une possibilité de « féconder la capacité créatrice des femmes »³. Sappho est en effet la seule poétesse de l'Antiquité – et non seulement – à être reconnue et célébrée. Un grand nombre de poétesse de la Belle Époque s'identifie à elle et aux thèmes de ses poèmes. Si certaines ne tiennent pas à se rapprocher de cette figure quelque peu ambiguë, comme cela semble être le cas chez Anna de Noailles, c'est alors la critique qui ramène la poésie écrite par des femmes à l'héritage sapphique. La Comtesse de Noailles tend à mettre en avant dans ses vers, d'un côté le concept de *fémininité* de son temps (subjectivité, sentimentalisme, communion avec la Nature), tandis que de l'autre côté, elle évoque une filiation toute masculine avec les grands poètes français, se dissociant d'une certaine manière de la « poésie féminine ».

La réappropriation de l'image de Sappho permet à ces poétesse de valider leur présence dans le milieu artistique, qui leur est encore très hostile, par la filiation artistique avec des pairs féminins, dans le but de « libérer le rapport des femmes à l'écriture »⁴. Renée Vivien essaie, à travers ses deux volumes consacrés aux poétesse grecques anciennes, d'établir un lien entre passé et présent, en restaurant le culte de Sappho. Dans son cas spécifique, il s'agit aussi de s'associer à une identité

¹ Lucie Delarue-Mardrus, *Horizons*, op. cit., p. 177.

² Natalie Clifford Barney, *Quelques Portraits-Sonnets de Femmes*, Paul Ollendof, 1900, p. 7.

³ Marie-Ange Bartholomot Bessou, « Les poétesse de la Grèce antique dans la poésie de Renée Vivien » dans Patricia Godi-Tkatchouk, *Voi(es)x de l'autre. Poètes femmes XIX^e- XXI^e siècles*, op. cit., p. 198.

⁴ Marie-Ange Bartholomot Bessou, « Des Muses originelles dans l'œuvre de Renée Vivien » dans Eric Francalanza (dir.), *Muses et Nymphes au XIX^e siècle*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 189.

poétique féminine sortant de l'hétéronormativité, afin de « rectifier la fausse image de l'identité féminine, de la lesbienne et de l'île de Lesbos »¹. Le cas de Lucie Delarue-Mardrus est plus équivoque et sa Sappho est plus ambiguë. Elle semble apparaître, dans ses vers publiés, comme vestige, car elle est surtout représentée par rapport à son suicide pour Phaon, donc comme une femme hétérosexuelle. Dans « Belle nuit », Sappho est en revanche invoquée en tant que femme homosexuelle, suggérant un lien en ce sens avec la poétesse normande. Puisque dans ses vers saphiques, l'association Sappho-lesbianisme est évidente, tout laisse entendre une autocensure de la part de la poétesse qui s'ancre par ce mécanisme dans les mentalités de son temps. Les deux poétesses qui se retrouvent dans la récupération du caractère féminin de Sappho, qui n'est plus simplement celle d'une femme qui a réussi à égaler les hommes dans l'art poétique² – la « mascula Sappho³ » d'Horace ou « la mâle Sappho⁴ » de Baudelaire – mais une *poétesse*, alliance parfaite entre femme et poésie, qui est arrivée à créer une voi(e)x à elle. Les vers analysés illustrent en effet la mise en valeur de la puissance créatrice féminine, qui n'est en rien inférieure au génie masculin.

¹ Pascale Joubi, « Réappropriation et reconfiguration du *gender*, du saphisme et de Mytilène par Renée Vivien », art. cit., p. 211.

² Andrea Cucchiarelli suggère en effet de lire le qualificatif *mascula* qu'Horace associe à Sappho, comme la mise en relief du mérite de la poétesse à avoir égalé les hommes dans une activité qu'ils monopolisent.

³ Horace, *Épîtres*, 1, 19, 28, cité dans Andrea Cucchiarelli, « Hor. Epist. 1, 19, 28 : 'Pede Mascula Sappho' », *Hermes*, vol. 127, n° 3, 1999, p. 328.

⁴ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, éd. cit., p. 56.

CONCLUSIONS

Au cours de la Belle Époque, le statut de la femme dans la société, et par conséquent dans la littérature engendre un vif débat. Les mécanismes du champ littéraire dépendent d'aspects historiques et sociaux étroitement liés, ce qui est encore plus visible pour la « décennie sapphique ». Ainsi, il est difficile de commenter la trajectoire d'une écrivaine ou l'essor d'une poésie écrite par des femmes sans comprendre ce que signifie être femme et poétesse à cette époque. L'essor de la production littéraire féminine à la Belle Époque se produit dans une période d'efflorescence du milieu littéraire. La littérature se démocratise en effet grâce au développement de la presse, suite à la loi sur la liberté de presse votée en 1881, à la création et au développement de plusieurs institutions liées au milieu littéraire. En outre, l'écart entre l'éducation des garçons et celle des filles se réduit. Edmée de La Rochefoucauld soutient que l'enseignement est essentiel pour devenir poète, car il permet d'apprendre la langue à un niveau élevé et d'enrichir son vocabulaire¹. Elle considère d'ailleurs que le nouveau siècle amène des changements qui confèrent plus de liberté aux femmes : pour cette raison, être poétesse ne scandalise plus autant qu'auparavant². Les combats féministes et féminins, ainsi que les débats sur le rôle social et littéraire des femmes, favorisent l'entrée massive des femmes en littérature, sans oublier qu'elles sont, à cette époque, moins invisibles dans la plupart des professions : 36,5 % des femmes sont notamment insérées activement dans la société en 1901³. Cette même année ont lieu plusieurs événements qui nous permettent de considérer 1901 comme le zénith de la « poésie féminine » : d'abord la fondation de la revue spécialisée *Femina* et ensuite la parution concomitante de trois premiers recueils de celles qui seront considérées comme les figures de proue de ce « mouvement » : *Le Cœur innombrable* d'Anna de Noailles, *Occident* de Lucie Delarue-Mardrus et *Études et Préludes* de Renée Vivien. À cet égard, André Billy, dans *L'Époque 1900*, essaie d'expliquer l'expansion de la « littérature féminine » au début du XX^e siècle par la sensibilité du public et par le retour à la Nature après la « bataille » contre le Symbolisme et le Parnasse⁴. Nature et sensibilité, d'après l'écrivain, sont « affaires de femmes⁵ » : le contexte historique et le champ littéraire étaient donc propices à cette « brillante et jeune⁶ » littérature écrite par des femmes. Ce « néo-romantisme essentiellement féminin⁷ », comme le définit Billy, s'insère dans l'atmosphère littéraire du début du siècle et il semble répondre aux questionnements qui tenaillent la critique et les écrivains. Les nouvelles voix de cet ensemble de poétesses participent au renouveau lyrique, de même

¹ Edmée de La Rochefoucauld, « Les femmes sont-elles devenues poètes ? »

² *Ibid.*

³ Géraldi Leroy, Julie Bertrand-Sabiani, *La vie littéraire à la Belle Époque*, op. cit., p. 264.

⁴ André Billy, *L'Époque 1900*, op. cit., p. 217.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 216.

⁷ *Ibid.*, p. 220.

qu'elles « travaillent à construire une voix autre¹ ». Le groupe de poétesses qui écrivent et publient pendant la première décennie du XX^e siècle démontrera vite, et par leur talent et par la profusion de leurs œuvres, que les insinuations négatives qu'elles suscitent et qui présument l'incapacité des femmes de créer, ne sont que des suppositions dictées par la misogynie et par le sexisme ancrés dans les mentalités de l'époque, comme le témoigne notre corpus critique. Les textes de Flat, Bertaut et Gourmont portent en effet peu sur la littérature, car ils sont surtout intéressés à la figure de l'écrivaine en tant que *Femme* qui écrit, dans une démarche visant à déceler son essence. Comme le souligne Von Kulessa : « la femme auteur est donc, selon la tradition du discours phallogocentrique, réduite à la simple nature² », à sa nature de femme, à la nature en tant que thème principal de ses vers et à la naturalité presque amatrice de son esthétique, dont le travail de poète est toujours écarté. L'émotion, la simplicité, la sincérité, l'attention à la Vie, ainsi qu'une absence de prétention, sont, d'après les idées générales, des qualités à la base de la poésie postsymboliste. Les critiques de notre corpus retrouvent précisément ces aspects dans les œuvres des écrivaines qu'ils analysent, ce qui porte à une impasse, car ils démontrent, malgré eux, que les femmes poètes qui écrivent pendant la Belle Époque ne remplissent pas uniquement les attentes d'une poésie au féminin, sinon celles de la poésie de l'époque tout court.

Si les articles et les critiques sont si féroces envers les femmes auteurs, c'est parce que s'impose, au sein de la critique, une figure mythifiée de la poétesse, dont les vers adhèrent aux caractéristiques *féminines* attribuées à cette poésie, elle aussi mythifiée, et qui devrait révéler l'essence même de la *Femme*, traitant uniquement d'amour (hétérosexuel bien sûr) et de l'enivrement des sens provoqué par la Nature. La femme auteur, dont se moque ce filon critique, est un *type*, une figure englobant les idéologies et les craintes de son temps, comme l'étaient les bas-bleus au XIX^e siècle. Les poétesses, comme leurs œuvres, sont en réalité nombreuses et ne peuvent donc pas être réduites à ces connotations négatives. Elles représentent des figures subversives qui incarnent les changements amenés par le XX^e siècle et qui, inévitablement, effraient une partie de la société patriarcale qui se sent exclue par des femmes qui deviennent indépendantes et qui sont à même de subvenir à leurs besoins. De plus, une série de stéréotypes de genre qui survivent encore aujourd'hui au sujet des femmes et de leur rôle dans la société et dans la littérature entrent en jeu. La place des femmes en poésie a longtemps été celle de Muses ou de dédicataires, mais non de créatrices. Bien que la femme ait toujours été une « figure dominante *dans* le texte poétique, elle demeure néanmoins sans voix

¹ Wendy Prin-Conti, Martine Reid, « Introduction », art. cit., p. 10.

² Rotraud von Kulessa, *Entre la reconnaissance et l'exclusion*, op. cit., p. 161.

propre¹ », du moins idéologiquement, car en réalité les écrivaines possèdent une voix qui se fait entendre de plus en plus fort. Malgré les critiques souvent négatives et les obstacles auxquels les poétesses doivent faire face, la poésie écrite par des femmes a désormais, à la Belle Époque, une existence visible et concrète.

Il est toutefois évident que le bruit que ces poétesses ont fait à leur époque s'est affaibli avec le temps. Plusieurs aspects entrent en jeu lorsqu'on essaie de justifier le défaut de legs ou même l'effacement de la presque totalité des femmes de lettres des histoires littéraires. D'un point de vue socio-historique, la prétendue infériorité des femmes en littérature – qui motiverait leur absence dans l'héritage culturel – pourrait se lire comme un reflet de leur aliénation et de leur soumission dans la société : vu que la femme occupe une place subalterne, la littérature qu'elle produit ne peut être jugée que comme *mineure*. La conquête de leur liberté et leur émancipation seraient alors des conditions *sine qua non* afin d'atteindre le même niveau *créateur* que celui des hommes. La première décennie du XX^e siècle est de plus une période de l'entre-deux, d'un point de vue historique et poétique – entre le XIX^e siècle et le bouleversement provoqué par la Grande Guerre et entre le symbolisme et les avant-gardes. Ainsi, étant étroitement liée à son temps et à une préoccupation métaphysique, la poésie de la Belle Époque ne survit pas à l'épreuve du temps, peu importe le genre de l'auteur. Aussi bien les poètes que les poétesses qui écrivent à cette époque ne connaissent pas aujourd'hui la célébrité et leur poésie est tombée dans l'oubli. La poétique de la Belle Époque est en effet en décalage par rapport au symbolisme et aux préoccupations formelles des avant-gardes qui la supplanteront.

À la lumière de notre lecture, suivant le parcours du retour au paganisme et au classicisme en littérature (formel, philosophique et de contenu), nous pouvons conclure que nos trois poétesses suivent les mêmes voies littéraires que les hommes : leur littérature ne se développe donc pas en parallèle au canon, comme le prétendaient la plupart des critiques de l'époque. Nous nous sommes penchés surtout sur la présence de figures mythologiques dans leurs poèmes, qui constituent une sorte de puzzle allégorique : chaque poétesse s'en approprie et l'associe à sa vision littéraire et à sa vision du monde. Anna de Noailles inscrit le mythe dans l'expression de son désir de communication et de communion avec la Nature, Renée Vivien reprend certains mythes féminins pour dire la supériorité de la femme sur l'homme ou afin de plaider la liberté de la femme à vivre selon ses règles et Delarue-Mardrus évoque des images et des figures qui participent de l'imaginaire de son temps et des tendances antiquisantes plutôt que d'un vrai souci néo-classique. Pour ces mêmes raisons, la catégorisation de « poésie féminine » n'a aucun rapport concret avec la littérature. Par exemple, si

¹ Évelyne Lloze, « Éléments de réflexion sur la question du genre dans la poésie moderne et contemporaine » dans Delphine Naudier, Brigitte Rollet (dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, op. cit., p. 90.

Anna de Noailles se conforme à une image plus traditionnelle et *féminine* de la poétesse, Renée Vivien prend en revanche une direction opposée. Ériger le genre social des écrivaines au rang de genre littéraire – ce qui se passe encore aujourd’hui dans plusieurs histoires littéraires – tend en effet à effacer la diversité esthétique, idéologique et de contenu des femmes poètes. Elles travaillent suivant les tendances esthétiques de leur temps : leur écriture s’avère n’être pas *autre*, comme le prétendent certains critiques. La présence de Sappho dans leurs vers est toutefois originale et à l’avant-garde dans leur temps en ce qui concerne le lesbianisme, jusque-là traité en littérature principalement par des hommes. Elles s’associent en outre avec Sappho en tant que *femme poète*, constituant une descendance qui leur sert de légitimation pour l’art poétique.

En définitive, grâce aux aspects socio-historiques et littéraires que nous avons pris en considération dans notre travail, il ressort que l’année 1901 représente le point de départ d’une « revendication d’un féminin en poésie *par des femmes*¹ ». Des revues comme *Femina* et *La Vie heureuse* qui supportent la création poétique féminine, ainsi que les progrès sociaux et au niveau des idéologies, permettent aux femmes de conquérir leur place dans la poésie et de se reconnaître en tant que poétesses, au même niveau que leurs collègues masculins. Elles suivent des parcours différents les unes des autres et elles assument des postures multiples et distinctes, faisant entendre la pluralité de leurs voix.

¹ Christine Planté, « Quel compte donc fais-tu des femmes ? », *Romantisme*, 1994, n° 85, « Pouvoirs, puissances : qu’en pensent les femmes ? », p. 69.

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITÉS

Le lieu d'édition, sauf indication contraire, est Paris.

1. SOURCES PRIMAIRES

1.1 Corpus

Lucie Delarue-Mardrus, *Occident*, Revue blanche, 1901.

Anna de Noailles, *Le Cœur innombrable*, Calmann-Lévy, 1901.

Renée Vivien, *Études et Préludes*, Lemerre, 1901.

1.2 Des mêmes autrices

Lucie Delarue Mardrus, *Ferveur*, Revue blanche, 1902.

– *Horizons*, Eugène Fasquelle, 1904.

– « Du chignon au cerveau », *Le Matin*, n° 8212, 20 août 1906, p. 1.

– *Les Sept Douleurs d'octobre*, Ferenczi, 1930.

– « Mes mémoires : souvenirs littéraires I », *Revue Des Deux Mondes (1829-1971)*, vol. 44, n° 1, 1938, p. 71-107.

– « Mes mémoires : souvenirs littéraires II », *Revue Des Deux Mondes (1829-1971)*, vol. 44, n° 2, 1938, p. 385-414.

– *Nos secrètes amours*, éd. Mirande Lucien, ErosOnyx, coll. « Poche classiques », 2018 [1^{re} édition 1951].

Anna de Noailles, *L'Ombre des jours*, Calmann-Lévy, 1902.

– *La Nouvelle Espérance*, Le Livre de Poche, 2015 [1^{re} édition 1903].

– *Les Éblouissements*, Calmann-Lévy, 1907.

– « Être juste envers soi-même », *Vogue*, juillet 1926, p. 31.

– *Le Livre de ma Vie*, éd. François Broche, Bartillat, 2008 [1^{re} édition 1932].

– *Œuvre poétique complète*, t. I, éd. Thanh-Vân Ton-That, Éditions du Sandre, 2013.

Renée Vivien, *Cendres et Poussières*, Lemerre, 1902.

– *Sapho : traduction nouvelle avec le texte grec*, Lemerre, 1903.

– *Une Femme m'apparut...*, Lemerre, 1904.

– *La Dame à la louve*, Lemerre, 1904.

– *La Vénus des Aveugles*, Lemerre, 1904.

– *À l'heure des Mains jointes*, Lemerre, 1906.

– *Sillages*, Sansot et Cie, 1908.

– *L'Album de Sylvestre*, Sanson et Cie, 1908.

– *Poèmes de Renée Vivien : Études et Préludes, Cendres et Poussières, Évocations, Sapho, La Venus des Aveugles*, Lemerre, 1923.

1.3 D'autres auteurs

Anthologie grecque. Anthologie de planude, livre XIII, éd. Robert Aubreton, Les Belles Lettres, 1980.

Anthologie grecque. Anthologie palatine, t. II, livre V, éd. Pierre Waltz, Les Belles Lettres, 1990.

AUREL, *Comment les femmes deviennent écrivains*, Censeur politique et littéraire, 1907.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, « Les Bas-Bleus » dans *Les Œuvres et les Hommes*, première série (vol. 2), Catherine Mayaux (dir.), *Barbey d'Aurevilly. Œuvre critique*, Les Belles Lettres, 2006, p. 15-353.

BAUDELAIRE, Charles, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, dans Lloyd James Austin (dir.), *L'Art romantique*, Garnier-Flammarion, 2021, p. 303-358.

– *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

BERTAUT, Jules, *La Littérature féminine d'aujourd'hui*, Librairie des annales Politiques et Littéraires, 1909.

CHÉNIER André, *Œuvres complètes*, éd. Gérard Walter, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958.

CLIFFORD BARNEY, Natalie, *Quelques Portraits-Sonnets de Femmes*, Paul Ollendorf, 1900.

COCTEAU, Jean, *Portraits-souvenir*, dans *Romans, poésies, poésie critique, théâtre, cinéma*, éd. Bernard Benech, Le Livre de Poche, 1995, p. 723-854 [1^{re} édition 1935].

DE BONNEFON, Jean, *La Corbeille aux Roses ou les Dames de Lettres*, Bouville et Cie, 1909.

FLAT, Paul, *Nos femmes de Lettres*, Perrin et Cie, 1909.

FLAUBERT, Gustave, SAND, George, *Correspondence*, éd. Alphonse Jacobs, Flammarion, 1992.

GONCOURT, Edmond et Jules de, *Les hommes de lettres*, E. Dentu, 1860.

GOURMONT, Jean de, *Muses d'aujourd'hui. Essai de physiologie poétique*, Mercure de France, 1910.

JANIN, Jules, « Le Bas-Bleu », *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle*, t. V, L. Curmer, 1842, p. 201-232.

LENTILLON, Jean-Marie, *Les Poétesses Ridicules*, Lyon, A. Rey & Cie, 1908.

LONGUS, *Les amours pastorales de Daphnis et de Chloé, traduit du grec ancien par Jacques Amyot, revu par Paul-Louis Courier*, Lemerre, 1872.

MAURRAS, Charles, « Le Romantisme féminin. Allégorie du sentiment désordonné » dans *L'Avenir de l'intelligence*, Nouvelle librairie nationale, 1917, p. 161-269 [1^{re} édition 1905].

– *Trois idées politiques : Chateaubriand, Michelet, Sainte-Beuve*, Champion, 1912.

MONTESQUIOU, Robert de, *Professionnelles Beautés*, Félix Juven, 1905.

RYNER, Han, *Le Massacre des Amazones. Études critiques sur deux cent bas-bleus contemporains*, Chamuel, 1899.

STAËL, Madame de, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* dans *Œuvres*, éd. Catriota Seth, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.

VIRGILE, *Bucoliques. Géorgiques*, traduites par Jacques Delille, éd. Florence Dupont, Gallimard, coll. « Folio », 1997.

ZOLA, Émile, *L’Affaire Dreyfus, « J’Accuse... ! » et autres textes*, éd. Henri Mitterrand, Le Livre de Poche, 2010.

– *Paris*, éd. Jacques Noiray, Gallimard, coll. « Folio classique », 2002. [1^{re} édition 1897]

2. SOURCES SECONDAIRES

2.1 Sur les femmes en littérature (et plus particulièrement en poésie)

ALBERT, Nicole G. (dir.), *Renée Vivien à rebours. Études pour un centenaire*, Orizons, 2009.

– avec ROLLET, Brigitte (dir.), *Renée Vivien, une femme de lettres entre deux siècles (1877-1909)*, Honoré Champion, 2012.

ALLARD, Marie-Lise, *Anna de Noailles, entre prose et poésie*, L’Harmattan, 2013.

ARNYVELDE, André, « Une heure chez M^{me} de Noailles », *Les Annales*, n° 1555, 13 avril 1913, p. 310-311.

BARTHOLOMOT-BESSOU, Marie-Ange, « Des Muses originelles dans l’œuvre de Renée Vivien » dans Eric Francalanza (dir.), *Muses et Nymphes au XIX^e siècle*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 187-193.

BOIXAREU, Mercè (dir.), *Figures féminines de l’histoire occidentale dans la littérature française*, Honoré Champion, 2016.

CLIFFORD BARNEY, Natalie, « Renée Vivien », *La Grande revue*, n° 6, 25 mars 1910, p. 260-264.

COCTEAU, Jean, *Madame de Noailles, Oui et Non*, Perrin, 1963.

DÉCAUDIN, Michel, « Bacchantes ou amazones ? Romancières de 1900 », *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, n°46, 1994, p. 93-104.

FOUCHARD, Flavie, SCHELLINO, Andrea (dir.), « La réception des femmes poètes de la Belle Époque en France et en Espagne », *Çédille*, La Laguna (Espagne), Asociación de Francesistas de la Universidad Española, n° 20, automne 2021.

GODI-TKATCHOUK, Patricia (dir.), *Voi(es)x de l’autre. Poètes femmes XIX^e-XXI^e siècles*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2010.

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

- IZQUIERDO, Patricia, *Devenir poétesse à la Belle Époque (1900-1914)*, L'Harmattan, 2009.
- « Postures et imposture de Lucie Delarue-Mardrus de 1908 à 1939 » dans Andrea Berhuber, Alexandra Arvisais, Marie-Claude Dugas (dir.). *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940*, Presses Universitaires de Rennes, 2016.
- JOUBI, Pascale, « Réappropriation et reconfiguration du *gender*, du saphisme et de Mytilène par Renée Vivien » dans Andrea Berhuber, Alexandra Arvisais, Marie-Claude Dugas (dir.). *Fictions modernistes du masculin-féminin: 1900-1940*, Presses Universitaires de Rennes, 2016.
- KULESSA, Rotraud von, *Entre la reconnaissance et l'exclusion. La position de l'autrice dans le champ littéraire en France et en Italie à l'époque 1900*, Honoré Champion, 2011.
- LA ROCHEFOUCAULD, Edmée de, « Les femmes sont-elles devenues poètes ? », *Les Annales Conferencia, Revue mensuelle des Lettres françaises*, 67 année, n° 121, 1960.
- LARNAC, Jean, *Histoire de la littérature féminine en France*, Éditions Kra, 1929.
- LEFÈVRE, Frédéric, « Une heure avec Lucie Delarue-Mardrus », *Les Nouvelles littéraires*, 21 avril 1934.
- LEJEUNE-RESNICK, Evelyne, « Des femmes-écrivains à la Société des Gens de Lettres (1840-1870) » dans Alain Corbin (dir.), *Femmes dans la Cité*, Grane, Créaphis, 1997, p. 151-162.
- MAUREL-INDART, Hélène (dir.), *Femmes artistes et écrivaines dans l'ombre des grands hommes*, Classiques Garnier, 2019.
- MOLLIER, Jean-Yves, « Les femmes auteurs et leurs éditeurs au XIX^e siècle : un long combat pour la reconnaissance de leurs droits d'écrivains », *Revue historique*, n° 638, Presses Universitaires de France, 2006, p. 313-333.
- NAUDIER, Delphine, ROLLET, Brigitte (dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, L'Harmattan, 2007.
- PLANTÉ, Christine, *La Petite sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, Seuil, 1989.
- « Quel compte donc fais-tu des femmes ? », *Romantisme*, 1994, n° 85, « Pouvoirs, puissances : qu'en pensent les femmes ? », p. 67-78.
 - (dir.), *Femmes poètes du XIX^e siècle : Une anthologie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998.
 - (dir.), *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002.
- PRIN CONTI, Wendi (dir.), *Femmes poètes de la Belle Époque : heurs et malheurs d'un héritage*, Honoré Champion, 2019.
- REID, Martine, *Des Femmes en littérature*, Belin, 2010.

– (dir.), *Femmes et littérature, une histoire culturelle*, tome II, Gallimard, coll. « Folio essais », 2020.

ROBERTS, Mary Louise, « Copie subversive : le journalisme féministe en France à la fin du siècle dernier », *Clio. Histoires, femmes et sociétés*, Belin, n°6, 1997.

SEGARRA, Marta, « Pour une généalogie de la littérature lesbienne française » *Feminismo/s*, n° 34, 2019, p. 79-96.

VERONA, Roxana, M., *Parcours francophones : Anna de Noailles et sa famille culturelle*, Honoré Champion, 2011.

2.2 Sources dans la presse

Femina, 1^{er} février 1901.

– 15 janvier 1904.

– 15 décembre 1904.

La Fronde, 11 décembre 1897.

– 17 avril 1898.

La Vie heureuse, 15 octobre 1902.

– février 1905.

– décembre 1905.

– janvier 1908.

2.3 Autres et divers

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

BILLY, André, *L'Époque 1900*, Tallandrier, 1951.

BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Rocher, 1988.

– *Dictionnaire des mythes féminins*, Rocher, 2002.

BRUNET, Philippe, *L'Égal des dieux. Cent et une versions d'un poème de Sappho*, Allia, 1998.

CASEVITZ, Michel, « Fortune de Sappho : l'exemple de l'ode à l'aimée », *L'Univers épique : rencontre avec l'Antiquité classique*, t. II, Besançon, Université de Franche-Comté, 1992, p. 141-156.

CHARLE, Christophe, « Naissance d'une cause. La mobilisation de l'opinion publique pendant l'affaire Dreyfus », *Politix*, n° 16, 1991.

– *Paris Fin de siècle. Culture et politique*, Paris, Seuil, 1998.

CUCCHIARELLI, Andrea. « Horace Epist. 1, 19, 28 : 'Pede Mascula Sappho' », *Hermes*, vol. 127, n° 3, 1999, p. 328-344.

CUNLIFFE, Barry, *Pythéas le Grec découvre l'Europe du Nord. IVe siècle av. J.-C.*, Autrement, 2003.

- DÉCAUDIN, Michel, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française (1895-1914)*, Champion, 2013 [1^{re} édition 1960].
- DEJEAN, Joan, *Sapho. Les Fictions du Désir : 1546-1937*, trad. François Lecercle, Hachette, 1994 [*Fictions of Sappho (1546-1937)*, University of Chicago Press, 1989].
- DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Grasset, 1993.
- DUCLERT, Vincent, *L'Affaire Dreyfus. Quand la justice éclaire la République*, Toulouse, Privat, 2010.
– *La République imaginée (1870-1914)*, nouvelle édition, Belin, 2014.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, « Idéaux féminins : le cas de la Grèce ancienne », *Topique*, vol. 82, n° 1, L'Esprit du temps, 2003, p. 111-119.
- GAFFIOT, Felix, *Le Grand Gaffiot. Dictionnaire latin-français*, Hachette, 2000.
- HOLMES, Diana, TARR, Carrie (dir.), *A "belle époque"?: women in French society and culture, 1890-1914*, Oxford, Berghahn Books, 2006.
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine, *Littérature et Mythe*, Hachette Supérieur, 2001.
– *Dionysos et les Bacchantes*, Éditions du Rocher, 2007.
- KLEJMAN, Laurence, ROCHEFORT, Florence, *L'Égalité en marche : le féminisme sous la Troisième République*, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques Des Femmes, 1989.
- LE CARDONNEL, Georges, VELLAY, Charles, *La Littérature contemporaine : opinions des écrivains de ce temps*, Mercure de France, 1905.
- LE GUENNEC, François, ZMELTY, Nicolas-Henri (dir.), *La Belle Époque des femmes ?*, L'Harmattan, 2013.
- LEDUC, Guyonne, *Réalité et représentations des Amazones*, L'Harmattan, coll. « Des idées et des femmes », 2008.
- LEROY, Géraldi, BERTRAND-SABIANI, Julie, *La vie littéraire à la Belle Époque*, Presses universitaires de France, 1998.
- MARTIN-FURGIER, Anne, *Les salons de la III^e République : art, littérature, politique*, Perrin, 2003.
- MICHEL, Patrick, *Parmyre, Que sais-je ?*, 2020.
- MONTANDON, Alain (dir), *Mythe de la décadence*, Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. « Littérature », Clermont-Ferrand, 2001.
- MOST, Glenn W., « Réflexions de Sappho », trad. Sophie Rabau, Marie de Gandt, *Fabula-LhT*, n° 5, « Poétique de la philologie », Sophie Rabau (dir.), Novembre 2008.
- NOËL, Denise, « Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIX^e siècle » *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, Belin, n° 19, avril 2004.
- ROBIC, Myriam, « *Femmes damnées* » : *saphisme et poésie (1846-1889)*, Classiques Garnier, 2012.

ROGERS, Rebecca, « L'éducation des filles » dans François Jacquet-Francillon (dir.), *Une histoire de l'école. Anthologie de l'éducation et de l'enseignement en France XVIII^e-XX^e siècle*, Retz, 2010, p. 165-171.

TADIÉ, Jean-Yves, *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*, Bordas, coll. « Études Supérieures », 1970.

THIESSE, Anne-Marie « Le mouvement littéraire régionaliste (1900-1945), *Ethnologie française*, nouvelle série, n° 3, Presses Universitaires de France, 1988, p. 220-232.

WALTZ, Pierre, « L'Anthologie grecque » dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 20, juillet 1928, p. 3-23.

WINOCK, Michel, *La Belle Époque. La France de 1900 à 1914*, Perrin, coll. « Tempus », 2003.

WRIGHT, Donald, *L'Antiquité moderne*, L'Harmattan, 2012.

Table des matières

| | |
|--|-----------|
| INTRODUCTION | 01 |
| PREMIÈRE PARTIE | |
| 1. La Belle Époque entre mythe et réalité | |
| 1.1 Cadre historique | |
| 1.1.1 <i>Le mythe de Paris</i> | 05 |
| 1.1.2 <i>D'ombres et des lumières</i> | 07 |
| 1.1.3 <i>L’Affaire Dreyfus</i> | 10 |
| 1.2 Le milieu littéraire..... | 12 |
| 1.2.1 <i>Les salons</i> | 13 |
| 1.2.2 <i>Des cendres du symbolisme</i> | 15 |
| 2. La belle époque des poétesses ? | |
| 2.1 Autour de 1901 : la Belle Époque des femmes | |
| 2.1.1 « <i>La Cité des dames</i> » : la presse..... | 19 |
| 2.1.2 <i>Faber est suae quisque fortunae</i> : les Prix Femina et Vie heureuse..... | 23 |
| 2.1.3 <i>Les femmes de lettres face aux institutions « masculines »</i> | 25 |
| 2.2 Des chiffres..... | 29 |
| 2.3 Une poésie <i>féminine</i> ? | 31 |
| 2.4 « L’importune supériorité » : quête de gloire et de reconnaissance..... | 36 |
| 2.5 Pygmalions et Galatées..... | 43 |
| 3. Réflexions sur la figure de la poétesse à la Belle Époque | |
| 3.1 « Ces fusions contre nature » : <i>Les Bas-Bleus</i> de Barbey d’Aurevilly..... | 48 |
| 3.2 « Je me reposerai à disséquer quelques cadavres » : <i>Le Massacre des Amazones</i> 50 | |
| 3.3 Le romantisme « éternel » et « féminin » de Charles Maurras..... | 52 |
| 3.4 <i>Les Poétesses Ridicules</i> de Jean-Marie Lentillon..... | 57 |
| 3.5 Raison <i>versus</i> Sentiments : le modèle de la critique à la Belle Époque..... | 59 |
| DEUXIÈME PARTIE | |
| 1. Le « classicisme moderne »..... | 71 |
| 1.1 Lucie Delarue-Mardrus chantre occidentale..... | 75 |
| 1.2 Le <i>Cœur</i> bucolique d’Anna de Noailles..... | 80 |
| 1.3 Renée Vivien : <i>Études et préludes</i> d’un univers féminin | 89 |

| | |
|---|---------|
| 2. Sappho, sapphisme et saphisme 1900 | 97 |
| 1.1 Posture auctoriale d’Anna de Noailles..... | 101 |
| 1.2 Renée Vivien, une « âme toute imprégnée des senteurs de Lesbos »..... | 103 |
| 1.3 Lucie Delarue-Mardrus, sœur et amante marine..... | 110 |
| CONCLUSIONS | 121 |
| BIBLIOGRAPHIE | 125 |
| TABLE DES MATIÈRES | 133 |