

**LES FEMMES-POETES DE LA BELLE ÉPOQUE ET
L'HISTOIRE LITTÉRAIRE DU XXE SIECLE
THE FRENCH WOMEN POETS OF THE BELLE EPOQUE
IN 20TH CENTURY HISTORY OF LITERATURE**

Flavie FOUCHARD
(*Universidad de Sevilla*)

1. FIGURES DE PROUE

Dans le poème liminaire de *Figure de Proue*, recueil publié en 1908 chez Fasquelle, Lucie Delarue-Mardrus érige cette figure aux traits féminins emblématiques en une alter ego du poète. Dans les dix premières strophes, qui composent la première partie du texte, l'évocation à la troisième personne de la figure de proue symbolise le départ vers l'Infini que constitue l'exploration poétique. Le poème s'annonce comme une clé pour comprendre le titre du recueil :

La figure de proue allongée à l'étrave,
Vers les quatre infinis, le visage en avant
S'élance ; et magnifique, enorgueilli de vent,
Le bateau tout entier la suit comme un esclave. (Delarue-
Mardrus, 1908 : 3)

Le désir de départ est parfaitement rendu par le rejet du verbe "s'élance". Il est renforcé par la soumission du bateau à la volonté de la figure de proue : c'est elle qui le mène et montre la voie de son "visage en avant", et non le contraire. Dans la suite du poème, Lucie Delarue-Mardrus évoque la première destination de la figure de proue, le Nord, synonyme de l'Inconnu : "Ce jour la mariait, vierge, avec l'Inconnu." (Delarue-Mardrus, 1908 : 4) ; pour ensuite comparer son voyage avec l'exil des poètes : "Seule, elle mènera son vaisseau vers l'exil / Où s'en vont jamais les désirs des poètes" (Delarue-Mardrus, 1908: 4). Cette reprise de

certaines thèmes baudelairiens¹ au seuil du recueil montre une volonté de les réactualiser en leur donnant une nouvelle impulsion. Ainsi, s'il est marqué du sceau de la vocation solitaire du poète maudit ("exil"), ce voyage métaphorique permet aussi de singulariser l'expérience poétique, de la rendre personnelle tout en la mesurant à celle de la tradition.

En effet, dans les deux strophes finales, séparées par un astérisque des précédentes, le *Je lyrique* clairement féminin ("jalouse", "belle") prend la parole pour expliciter l'identification entre le poète et la figure de proue mythique. De fait, dans la suite du recueil, Lucie Delarue-Mardrus ne cesse d'évoquer ses rapports de toujours à la mer dans une poésie qui mêle l'expérience quotidienne (son amour pour son estuaire natal et la ville de Honfleur) et les motifs traditionnels du voyage et du retour. Comme le montre par exemple "Le Poème de l'estuaire" qui offre une variation sur le retour après l'exil symbolique : "Mon beau pays m'a dit quand je suis revenue" (Delarue-Mardrus, 1908 : 235). De nouveau marqué par l'accord de l'adjectif au féminin, le texte s'inscrit dans la lignée d'une individualisation de l'expérience poétique : "individualité qui seule ferait, pour beaucoup, le poète véritable" (Planté, 2002 : 7).

Cette écriture de l'expérience, intimiste, elle la partage avec d'autres femmes poètes contemporaines comme Anna de Noailles². Dans "La chambre du poète", Gayle A. Lévy pose l'hypothèse que cette écriture, dans un contexte de Troisième République entièrement tourné vers les valeurs collectives, a contribué en grande partie au succès d'Anna de Noailles et de ses homologues : "par contraste, et précisément par la qualité très

¹ La virginité évoque également la chasteté d'Hérodiade dans le texte éponyme de Mallarmé (Planté, 2002:95).

² Anna de Noailles, nous allons le voir, est l'une des seules poétesses à être entrée dans les Histoires littéraires et souvent en qualité de représentante de ce groupe, créé par la critique. L'étude de Patricia Izquierdo s'attache elle à quatorze poètes qui ont joui d'une notoriété certaine de leur temps mais sont régulièrement absentes des histoires littéraires (2009). Douze de la appartiennent à la même génération (nées entre 1870 et 1880): Natalie Barney, Marguerite Burnat-Provins, Gérard d'Houville (pseudonyme de Marie de Régnier), Marie Dauguet, Lucie Delarue-Mardrus, Jean Dominique, Amélie Murat, Anna de Noailles, Cécile Perin, Hélène Picard et Renée Vivien; et deux à la génération antérieure: Judith Gautier et Marie Krzysinska.

intime de leur poésie” (Levy, 2002 : 451). Or, il semble que cette qualité les ait aussi empêchées, paradoxalement, d’accéder à l’Histoire littéraire en raison de la réduction de cette individualité aux contingences du quotidien et à une nature féminine présupposée. Christine Planté montre bien que la marque grammaticale du féminin dans la poésie lyrique écrite par des femmes perturbe l’équation posée par le romantisme entre le *Je lyrique* et l’universel (2002: 83).

Ainsi, si cette période d’engouement pour la poésie de la part des femmes poètes entre 1900 et 1914 “reste sans équivalent dans d’autres périodes” (Planté, 2012), très peu d’entre elles sont passées dans les Histoires littéraires du XXe siècle qui font toutefois de l’individualité une condition *sine qua non* de la création poétique. Nous retracerons donc brièvement la manière dont certains critiques les ont regroupées pour mieux gommer leur individualité puis nous nous attacherons à montrer comment la critique actuelle se penche de nouveau, dans une perspective différente, sur ce formidable essor créateur difficile à analyser sans tomber dans l’écueil de la généralisation réduisant les particularités de chacune.

2. LES FEMMES POETES ET LEUR TEMPS

Favorisées par une démocratisation de l’art, par l’accès plus aisé à l’éducation et donc à la lecture, mais aussi par le développement du féminisme, les femmes françaises semblent être à même d’accéder plus facilement au métier d’écrivain à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle. Leur présence dans le champ littéraire ne se limite plus, même si ce n’était pas entièrement le cas avant cette période, aux rôles attachés à leur sexe, comme celui de salonnière ou d’intermédiaire (amantes, muses) : “[...] cette fois, les femmes écrivent leurs propres livres, et osent de plus en plus afficher leur vrai nom sur la couverture, sans désormais se cacher derrière un pseudonyme masculin ou asexué” (Izquierdo, 2009: 40). L’écriture constitue alors un métier que les femmes peuvent exercer pour gagner leur vie et s’émanciper, dans une certaine mesure, ce que font par exemple Judith Gautier (avant et après sa séparation d’avec Catulle Mendès en 1878), Colette à partir des années 1907-1908 quand

elle se sépare de Willy, Gérard d'Houville (pseudonyme de Marie de Heredia, fille du poète José-Maria de Heredia mariée ensuite au poète Henri de Régnier) ou encore Lucie Delarue-Mardrus après son divorce en 1916.

Mais les motivations économiques ne sont pas les seules à entrer en jeu. Il faut en effet remarquer que malgré les chiffres avancés par de nombreux critiques contemporains³, la production féminine globale, comparée à celle des hommes, semble être en baisse dans les premières années du siècle et surtout s'orienter vers la pratique de genres, comme le théâtre et la poésie, qui ne sont pas rentables économiquement mais indiquent une volonté d'investir pleinement le champ littéraire : cette "montée des petits genres comme la saynète, le monologue ou la poésie est probablement due à un fort encouragement par les instances de consécration créées par les femmes." (Kulesa, 2010 : 34) En ce qui concerne la poésie, elle souffre d'un manque de succès auprès du public⁴ ce qui se traduit par des difficultés pour les poètes à se faire publier par les éditeurs autrement qu'à compte d'auteur (Parinet, 1991 : 170). Ce qui indique que la motivation des femmes qui choisissent la poésie dépasse les préoccupations économiques car cette difficulté les touche également. Certaines n'ont d'ailleurs pas besoin de l'écriture pour vivre, comme Renée Vivien qui possède par exemple une "aisance financière [qui] lui permet néanmoins de publier à compte d'auteur chez Alphonse Lemerre (spécialiste du Parnasse contemporain), avant de privilégier des éditions hors commerce dont elle confie l'impression à Edward Sansot à partir de 1907" (Albert, 2009 : 148).

Ainsi, Patricia Izquierdo montre que chez les quatorze femmes poètes qu'elle étudie, écrire dépasse la simple

³ Comme pour mieux dramatiser les conséquences menaçantes d'une multiplication des femmes auteurs: celles-ci ne représentent qu'une minorité des auteurs jusqu'à la Deuxième guerre mondiale, en comparaison avec les hommes (Izquierdo, 2009 : 38).

⁴ Phénomène qui touche même le roman dans cette période où la lecture est concurrencée par d'autres activités de loisirs comme par exemple la photographie ou le sport, mais aussi la lecture de la presse. Ainsi celle-ci est-elle touchée par un "phénomène plus général de désaffection pour la lecture." (Parinet, 1991 : 167)

professionnalisation et constitue une nécessité, une vocation conduite par l'Inspiration (2009 : 256-285). Elle fait cas à part de deux exceptions que seraient Anna de Noailles qui, dans un premier temps du moins, aurait écrit de manière plus dilettante, en quête de gloire ; et Marie Krysinska la seule à formuler une volonté de rénover les formes poétiques de son temps en revendiquant la maternité du vers libre (elle l'a pratiqué sans vraiment le théoriser et s'en est donc vu refusé l'invention)⁵.

En effet, cette revendication d'une poésie inspirée, d'un souffle, associée à des thèmes prenant le contre-pied du symbolisme et de l'esprit décadent, favorisa la construction de tout un imaginaire de la femme écrivain la transformant en créature instinctive (Izquierdo, 2009). Cette image de l'inspiration, cette importance des sens et de l'amour, hétérosexuel ou lesbien, n'a pas été compris comme une réaction comme une autre à l'esthétique symboliste, aux thèmes des écrivains de la Décadence et notamment à leur vision de la nature⁶ ou de l'amour exclusivement masculine et/ou centrée sur l'image de la femme fatale⁷. Ni comme s'inscrivant dans le phénomène d'éclatement du champ littéraire qui a lieu après 1880, particulièrement dans le domaine de la poésie, et que signale Rotraud von Kulesa à la suite de Pierre Bourdieu dans son étude sur la position des femmes autrices dans le champ littéraire au début du siècle (2011 : 25-26). Au contraire, cette promotion de

⁵ Pour Christine Planté, son parcours met bien en évidence la double réception critique de la part des hommes, jouant sur les deux tableaux du poétique et du féminin : quand la femme revendique une place attribuée à l'homme, comme c'est le cas de Marie Krysinska, elle n'est pas acceptée au Cénacle et quand elle s'éloigne de la théorie en rejoignant une pratique plus libre de la poésie, moins contrainte par les institutions ou les influences des maîtres, elle est taxée de dilettantisme. Ainsi, Marie Krysinska commet le crime de "revendiquer cette innovation formelle au même moment que des hommes, et de prétendre à la fois créer et penser, dans un siècle où la plupart des grands poètes sont aussi des penseurs de la poésie." (Planté, 2011 : 71)

⁶ Nicole G. Albert différencie à ce titre Lucie Delarue-Mardrus et Anna de Noailles de Renée Vivien en inscrivant les deux premières dans la "veine vitaliste alors en vogue" (Albert, 2009: 149).

⁷ Pour cette question voir l'ouvrage de Mireille Dottin-Orsini (1993) *Cette femme qu'ils disent fatale Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris: Grasset.

l'Inspiration a renforcé le cliché de la femme auteur, incapable de raisonner et, à ce titre, incapable de créer un chef d'œuvre viril, ouvrage "cent fois sur le métier" remis.

Car la poésie reste au sommet de la hiérarchie des genres, malgré une perte de vitesse dans le domaine éditorial, nous l'avons vue, et au moment leur reconfiguration. Ainsi depuis que Baudelaire a postulé la nécessité pour le poète moderne de s'ériger en critique et théoricien de sa pratique poétique, la poésie participe de l'autonomisation du champ littéraire. Or, dans le cas des femmes poètes de la Belle Époque, leur moindre pratique du méta-discours, commune à de nombreuses femmes poètes (Planté, 2011), les a également desservi dans leur entreprise: l'absence de réflexion théorique clairement dissociée de l'oeuvre semble vouer leurs oeuvres à une exclusion de la logique de la modernité. Même si les voix de la reconnaissance officielles ne leur sont apparemment pas interdites : Judith Gautier est la première femme à entrer à l'Académie Goncourt en 1910, Gérard d'Houville la première à recevoir le Grand Prix de l'Académie en 1918, en 1907 Hélène Picard reçoit le Prix de poésie Prix Archon-Desperouses attribué par la fondation de l'Académie française du même nom⁸.

S'il ne faut pas négliger la part de relations qui entrent dans ces reconnaissances (ces écrivaines sont parfois filles et femmes de...), ce n'est pas le cas pour toutes. Anna de Noailles ainsi que Nathalie Barney connaissent elles aussi la notoriété et l'entretiennent savamment en cultivant leur position dans le monde littéraire de l'époque, en tenant salon ou en entretenant leurs relations avec les auteurs hommes ce que met très bien en lumière l'étude de Patricia Izquierdo. Elle analyse ainsi l'implication de ces femmes sur la scène littéraire en montrant bien que si elles sont loin de se regrouper sous une bannière commune, féministe ou littéraire, elles tentent de contrecarrer l'hégémonie du monde littéraire masculin grâce à leur bonne

⁸ Ce prix avait déjà été attribué à des femmes auparavant : pour le palmarès complet, voir le site de l'Académie française : <http://www.academie-francaise.fr/prix-archon-desperouses>

connaissance de ses mécanismes de reconnaissance.⁹ Toutefois, même leur succès et leur relative occupation du champ littéraire ne vient pas à bout de leur isolement.

3. REGROUPER POUR MIEUX REGNER.

Largement signalée par les critiques contemporains, la production des femmes poètes n'est pas négligée et elle jouit, nous l'avons vu, d'un certain succès. Toutefois, comme le montre Monique de Saint-Martin, elles sont toujours regroupées dans des anthologies féminines et leurs oeuvres sont rarement intégrées dans les catégories de la production des hommes, ou alors toujours en leur défaveur (1990). Ce qui constitue, dès l'origine de cet essor, une tendance à regrouper les femmes poètes, malgré leurs différences, sous une même étiquette et s'inscrit dans le phénomène critique de "construction de catégories à part" qui exclut les femmes du champ littéraire présupposé masculin, sans être explicitement nommé comme tel (Saint-Martin, 56). À ce titre, c'est notamment l'essai de Maurras, *Le Romantisme féminin*, publié en 1905 qui contribuera à donner ces contours précis à cette catégorie¹⁰.

Ainsi, au sujet d'Anna de Noailles il déplore "l'influence persistante des romantiques sur un brillant esprit féminin" (Maurras, 1905 : 3) en raison de son opposition au romantisme et aux valeurs qu'il lui associe. Le lien entre romantisme et féminisme, lui-même synonyme de décadence et d'amollissement, est présente dès 1886 chez Stridberg (Izquierdo,

⁹ Ce que confirme la naissance du Prix Femina en 1904 à l'initiative de vingt-deux auteures pour remédier à la non-reconnaissance masculine exercée notamment par le Prix Goncourt. Ce prix est attribué la première année au roman de Myriam Harry *La conquête de Jérusalem*, poète peu connue à l'époque alors qu'elle avait publié deux recueils. Elle s'est placée sous la protection d'Anatole France et de Huysmans par exemple et elle a été reconnue également par la critique masculine.

¹⁰ Paru à la suite de *L'Avenir de l'intelligence* chez Albert Fontemoing à Paris, le texte regroupe quatre articles sur Renée Vivien, Gérard d'Houville alias Mme de Régnier, Lucie Delarue-Mardrus et Anna de Noailles paru dans *Minerve* en 1903.

2009 : 53). Maurras suit cette ligne¹¹ en attaquant le romantisme, basé sur une esthétique et une morale contraire au classicisme, véritable principe créateur et viril selon lui (Compagnon, 2005). Ainsi, “romantisme féminin” est une formule doublement péjorative puisque le romantisme met au premier plan des valeurs que Maurras considère comme féminines et devraient pour cette raison rester au second plan de la création littéraire. Cette formule constitue donc presque un pléonasme puisque d’une part elle réduit l’expression des Sentiments du romantisme à une sensiblerie dont le Sublime a été évacué (Compagnon, 2005 : 542) et que d’autre part, elle fait de cette sensiblerie une caractéristique de la nature féminine. Ainsi, Maurras explique par exemple que la poésie de Renée Vivien n’est intéressante que pour les émotions qu’elle transmet, qu’on ne peut nullement y rechercher de vérité “philosophiqu[e]” :

Nous n'attendons point de Renée Vivien des idées philosophiquement vraies, mais des émotions justes, quelle qu'en soit la cause, folle ou sage, pourvu qu'elle soit puissante et profonde. [...]

Ces enchaînements de rêveries ne se jugent point en eux-mêmes. Il ne faut point dire qu'ils sont faux. Ils sont femmes. La nature a voulu que les femmes fussent portées à concevoir à peu près tout ce qui les touche dans une connexion étroite avec les idées vagues du bonheur, de la chance, de la fatalité, du destin. L'avenir est dans leur obsession naturelle. [...] Toute femme écoute magnifiquement résonner jusqu'au fond des entrailles les moindres conjectures sur le rapport de ce qui est ou fut avec ce qui sera. Un instinct maternel construit leur univers en forme de berceau, tout n'y doit conspirer qu'à recevoir leurs fruits. (Maurras, 1905 : 184-185)

La différence fondamentale avec Baudelaire, le maître de Renée Vivien, selon lui, et avec qui il la compare, pas toujours à son désavantage d’ailleurs, est que la poésie de Renée Vivien ne dépasse pas le plan “naturel” et donc féminin. Le féminin recouvrant ce que la nature humaine a de plus instinctif et de

¹¹ Antoine Compagnon souligne qu’il l’avait empreintée dès 1894 dans sa Préface à *Chemin de Paradis* (Compagnon, 2005: 524).

moins intellectuel pour Maurras comme en témoignent ces termes : “émotions justes, puissante, profonde, idées vagues, obsession naturelle, entrailles, conjectures, instinct”. Remarquons de plus que la femme ne raisonne pas, mais qu’elle “écoute magnifiquement résonner” en elle et ne joue même pas un rôle actif dans son rapport à soi. Ces propos illustrent bien la misogynie à l’œuvre dans la critique masculine ainsi que la question de la possibilité pour le sujet lyrique de s’ériger en dehors du masculin universel illustrant bien ce “passage beaucoup plus problématique quand surgit la marque du féminin qui signe le sexe du sujet de l’énonciation” (Planté, 2002 : 83).

Par ailleurs, quand Maurras date l’esthétique d’Anna de Noailles de 1830 (1905 : 222), il fait peser une accusation d’anachronisme et d’imitation sur ces créatrices¹², comme l’explique Christine Planté qui montre que, pour les hommes, les femmes ne sont généralement que des “épigones” (2003: 666). Si cette critique reste insérée dans une certaine logique de la pensée de Maurras qui accuse “le romantisme du mal français” (Compagnon, 2005 : 524), elle jouira d’un succès durable, surtout dans la pratique du regroupement qu’elle permet d’entériner¹³ et dans la disqualification que suppose une esthétique jugée comme tournée vers le passé, opposée à la modernité en marche.

En effet, dans les histoires littéraires postérieures, seules Anna de Noailles et parfois Renée Vivien restent présentes comme représentantes de ces femmes auteurs regroupées sous les mêmes appellations de poésie féminine ou romantisme féminin. Dans l’ouvrage de Lagarde et Michard, les auteurs consacrent une section du chapitre “La poésie avant 1914” à la “poésie féminine”. Seule y est l’objet d’une notice Anna de Noailles, qu’accompagnent cinq autres femmes dont Catherine Pozzi

¹² Le terme apparaît chez Maurras (1905: 222). Colette commentera de manière très dure cette anachronisme chez Renée Vivien dans *Le Pur et l’Impur*, tout en reprenant certains compliments de Maurras : “Admirablement au fait de notre langue, rompue aux rigueurs du mètre français, Renée Vivien trahit sa qualité d’étrangère, – c’est-à-dire l’assimilation ralentie des chefs d’œuvre français – en n’exsudant son baudelairisme qu’entre les années 1900 et 1909.” (Colette, 1991: 606).

¹³ Antoine Compagnon souligne l’importance de la critique de Maurras au début de sa carrière (2005 : 518).

(mentionnée comme directement influencée par Valéry), et qui représente la “revanche poétique de la vie et du sentiment” après la domination de la scène poétique par un Symbolisme majoritairement masculin : “Le Symbolisme, préférant l’effet médité au pur élan lyrique, n’avait guère suscité de participation féminine.” (Lagarde, Michard, 1962 : 32) L’adjectif “pur” ne réussit pas ici à faire oublier la dévalorisation de la création féminine au regard des valeurs littéraire dominantes qu’implique l’opposition entre “lyrique” et “médité”. Réduisant les oeuvres des créatrices au “pur élan lyrique”, ces historiens excluent toute possibilité pour les femmes auteurs d’intégrer le champ littéraire prestigieux.

C’est encore le cas dans le volume *Littérature XXe siècle*, de la collection Henri Mitterand publié en 1989. Dans le chapitre “Les évolutions poétiques (1895-1914)”, la formule “Romantisme féminin” réapparaît pour caractériser l’un des multiples mouvements qui participent d’un renouvellement de la poésie : “le naturisme, la poésie populaire et sociale, l’unanimité, le romantisme féminin, les fantaisistes, les avant-gardes...”. S’il est vrai qu’il est question de renouvellement, les femmes poètes sont une fois de plus regroupées sous une seule catégorie alors qu’elles n’avaient nullement vocation à faire école comme leurs homologues masculins pour qui la diversité des postures, même minoritaires, est respectée. Sur quinze noms retenus, seuls figurent Anna de Noailles et Renée Vivien. Pour les créateurs, même si l’effet “palimpseste¹⁴” existe également – comme le souligne Michèle Touret (2010) – les nuances faites pour les hommes priment sur celles qui mettraient en évidence des individualités créatrices bien marquées chez les femmes : “plus une histoire littéraire est courte, plus les femmes s’en voient exclues — plus massivement, semble-t-il, que des hommes écrivains mineurs.” (Planté, 2003 : 658).

Donc, s’il est vrai que l’histoire littéraire est nécessairement une affaire de renoncements, il est évident que ces choix ont été et sont encore clairement déterminé par le sexe de l’auteur. Ce

¹⁴ Défini par Audrey Lasserre comme “phénomène d’effacement de la production féminine en direct ou en différé, au cours des décennies” (2009: 49).

que Michèle Touret appelle l'effet minorant dû à la perspective adoptée le plus couramment qui consiste à considérer la littérature "comme corpus des œuvres majeures ou considérées comme telles qui composent un Panthéon légué à la postérité ; elle est plus fréquemment pratiquée que l'histoire de la vie littéraire, c'est-à-dire des pratiques autour des œuvres et qui les rendent possibles, de la création à la réception" (2010). Dans ce sens, l'étude de Patricia Izquierdo qui analyse les conditions sociales, historiques et littéraires de l'essor de la poésie féminine dans les premières années du siècle a permis de retrouver cette perspective¹⁵. Si Christine Planté souligne la contradiction de principe dans l'élaboration du corpus quand Patricia Izquierdo choisit elle aussi de regrouper ces femmes si différentes dans un même volume, elle reconnaît également l'importance de ce travail dans ce qu'il analyse très précisément les liens entre les femmes poètes et le milieu littéraire de leur époque (2012).

D'autre part, la perspective monographique qu'elle regrette pour une meilleure analyse des créatrices est inaugurée : nous pouvons citer à titre d'exemple les travaux de Patricia Izquierdo sur Lucie Delarue-Mardrus, la thèse de Nicole Laval soutenue en 2000 à l'Université d'Orléans sur Hélène Picard, la thèse de Florence R. J. Goulesque sur Marie Krysinska, publiée en 2001. Dans le cas de Renée Vivien, "évitée par ses consoeurs qui la jugent trop sulfureuse, rapidement mise à l'index par la critique qui condamne la perversité de sa plume" (Albert, 2009 : 147), son oeuvre est étudiée depuis les années 1980 : Jean-Paul Goujon a établi l'édition des oeuvres complètes en 1986 chez Régine Deforges¹⁶. Les analyses se sont alors multipliées selon le même

¹⁵ Une perspective qui s'inscrit dans la lignée de travaux de Christine Planté ou de Martine Reid qui refuse le point de vue de la "littérature féminine : "[...] le temps est assurément venu de considérer le champ littéraire comme un tout, mais comme un tout genré, avec toutes les implications historiques et théoriques entendues par cette qualification." Elle continue en affirmant son souci de "de penser la femme auteur non seulement comme différente de l'auteur masculin mais comme participant aussi, nécessairement, du même milieu, celui de la littérature et de tout ce qui en assure le fonctionnement, l'imaginaire, la réception à une époque donnée" (2010).

¹⁶ *Œuvre poétique complète de Renée Vivien*, Paris: Régine Deforges, 1986. Cette édition est sortie, en même temps et chez la même editrice, que la

mouvement d'essor qui a vu croître les études sur les femmes-poètes de la Belle Époque pendant la période 2000-2010. En novembre 2009, une journée d'étude intitulée Renée Vivien était organisée au University of London Institute de Paris avec pour titre "Renée Vivien : une femme de lettres entre deux siècles 1877-1909" qui a donné lieu à la parution chez Champion du volume collectif *Renée Vivien, une femme de lettres entre deux siècles* dirigé par Nicole G. Albert et Brigitte Rollet (2012). Sa figure a également été très présente dans deux séminaires plus récents : "Femmes poètes de la Belle-Epoque (1890-1914)" organisé le 7 décembre 2017 à la Sorbonne Nouvelle dans la continuité du premier, organisé à la Maison de la recherche à Paris le 28 novembre 2016, et ayant pour titre : "Femmes poètes de la Belle Époque (1890-1914) Quel héritage ?" Dans ce dernier, Nicole G. Albert a présenté une communication qui comparait la postérité des figures de Renée Vivien et d'Anna de Noailles et montrait que la tendance s'inversait en faveur de la première après que la reconnaissance officielle avait souvent privilégié la seconde (Albert, 2016). Sa présence dans l'histoire littéraire dirigée par Michèle Touret (200) confirme cette tendance auquel nous pouvons penser que l'instauration d'un autre canon, celui des études gays et lesbiennes, n'est pas étrangère. Preuve qu'un déplacement de la perspective permet également de réexaminer des oeuvres de qualité.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Albert, N. G. (2009). Renée Vivien, d'un siècle à l'autre, *Diogenes*, 2009/4, n° 228, 146-150.
- Albert, N. G. (novembre, 2016). "Le dur désir de durer" : Renée Vivien vs Anna de Noailles. In Prin-Conti (Prés.), *Femmes poètes de la Belle Epoque (1890-1914) : quel héritage ?*, Journée d'étude de l'Université Paris 3, Paris.
- Brunel, P., Lecherbonnier, B., Moatti, C., Rincé D. (1989). *Littérature, XXe siècle : textes et documents*. Paris : Nathan.

biographie de Jean-Paul Goujon *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*.

- Colette, (1991). *Le Pur et l'Impur* En Colette, *Oeuvres*, (p. 551-653). Paris : Gallimard.
- Compagnon, A. (2005). Maurras critique. *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 105, no. 3, 517-532.
- Parinet, E. (1991). L'édition littéraire, 1890-1914. In Chartrier, R. & Martin, H.-J. (Dir.), *Histoire de l'édition française Le livre concurrencé 1900-1950*, (p.161-209). Paris: Fayard.
- Delarue-Mardrus, L. (1908). *La Figure de proue*. Paris : Fasquelle.
- Izquierdo, P. (2009). *Devenir poétesse à la belle époque (1900-1914). Étude littéraire, historique et sociologique*. Paris: L'Harmattan.
- Lagarde, A. et Michard, L. (1962). *XXe siècle : les grands auteurs français du programme*. Paris-Montréal: Bordas.
- Lasserre, A. (2009). Les femmes du XXe siècle ont-elles une Histoire littéraire ?. *Cahier du CERACC*, 4, 38-54.
- Levy A., G. (2002). La Chambre du poète. In Planté, C. (Ed.), *Masculin-Féminin dans la poésie et les poétiques du XIXe siècle* (p.449-457). Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- Maurras , C. (1905). *L'Avenir de l'intelligence* suivi de *Auguste Comte - Le romantisme Féminin – Mademoiselle Monk*. Paris : Albert Fontemoing.
- Planté, C. (2002). Quand Je est un(e) autre. In Planté, C. (Ed.), *Masculin-Féminin dans la poésie et les poétiques du XIXe siècle* (p.81-100). Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- Planté, C. (2003). La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003/3 (Vol. 103), 655-668.
- Planté, C. (2010). La Petite Sœur de Balzac. Vingt-cinq ans après. *Fabula-LhT*, n° 7. Disponible sur : <http://www.fabula.org/lht/7/plante.html> [15 avril 2018].
- Planté, C. (2011). La place problématique des femmes poètes. In Reid, M. (Dir.), *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire* (p. 55-72), Paris: Honoré Champion.
- Planté, C. (2012). Patricia IZQUIERDO, *Devenir poétesse à la belle époque (1900-1914)*. *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 36 | 2012, mis en ligne le 19 avril 2013: <http://journals.openedition.org/cli/10906> [18 juin 2018].
- Reid, M. (2010). Quelques observations à propos de *The Sentimental Education of the Novel* de Margaret Cohen, *Fabula-LhT*, n° 7, disponible sur <http://www.fabula.org/lht/6/index.php?id=189> [26 juin 2018].

- Kulesa, R. Von (2011). *Entre la reconnaissance et l'exclusion. La position de l'autrice dans le champ littéraire en France et en Italie à l'époque 1900*. Paris : Honoré Champion.
- Saint-Martin, M. de. (1990). "Les femmes écrivains" et le champ littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 83, 52-56.
- Touret, M. (2000). *Histoire de la littérature française du XXe siècle, t. I, 1898-1940*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Touret, M. (2010). Où sont-elles ? Que font-elles ? La place des femmes dans l'histoire littéraire. Un point de vue de vingtiémiste. *Fabula-LhT*, n° 7, disponible sur : <http://www.fabula.org/lht/7/touret.html> [15 avril 2018]