

CLARA GIRARD

Université Jean Moulin Lyon 3

Postures ironiques dans deux poèmes en prose de Renée Vivien

Le poème en prose se définit comme une forme-genre du décalage et de l'incertitude. Témoins d'une inaptitude de la poésie à dire le monde, les premiers poètes en prose entendent faire entrer l'éthique dans la poésie : le carcan formel du vers ne convient plus aux conditions d'énonciation de ces auteurs « miséreux, malades, économiquement socialement en marge »¹. En cela, le poème en prose « se révèle donc comme un art de la marge qui métaphorise ses propres conditions d'élaboration, sa propre marginalité littéraire »². Cours texte non versifié, le poème en prose découle de cette posture. Le « je » des poètes en prose du XIX^e siècle était volontiers cinglant, incapable de rentrer dans les normes, aussi bien poétiques que sociales, l'individualité ne pouvant plus se dire sur un mode décalé et marginal : le poète en prose est un homme de l'à-côté. Ces procédés de brouillage entre le « je » et le « moi » sont constitutifs de l'ironie. En effet, dans le poème en prose, le « je » « n'est pas celui du poète lyrique : la présence du sujet dans le discours et l'adresse à l'autre sont bien plus complexes »³. C'est pourquoi nous distinguons le « je » lyrique d'un « je »

1 N. Vincent-Munnia, *Les premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, H. Champion, 1996, p. 325.

2 *Ibidem*, p. 312.

3 M. Sandras, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995, p. 144.

que l'on pourrait appeler critique, ironique, qui est à l'œuvre dans le poème en prose, car celui-ci « ne peut plus dire que sur le mode de la dérision »⁴.

En 1902 et en 1903 paraissent respectivement *Brumes de Fjords* et *Du Vert au Violet*, les deux recueils de poèmes en prose de Renée Vivien. Ils font partie de ses œuvres les moins étudiées : au tournant du siècle, les critiques justifient leur inintérêt pour les poèmes en prose par le caractère vieillissant de cette forme-genre passée de mode. Pour autant, il serait réducteur de considérer que Renée Vivien n'en a pas conscience : bien au contraire, pour la poétesse, la reprise appelle la subversion. Cet article se propose d'analyser deux postures ironiques de Renée Vivien induites par l'utilisation du poème en prose, du point de vue énonciatif, en croisant les outils de la linguistique et des études de genre. Emprunter à la prose ses capacités de délyrisation, de polyphonie et d'hybridation semble permettre la mise en place de jeux énonciatifs où le sujet peut réinvestir et explorer les potentialités d'une parole dévoyée. Il s'agira d'analyser en quoi les usages que fait Renée Vivien de l'ironie permettent de renouveler et de subvertir à la fois la critique littéraire et sa propre poétique. Les textes étudiés cultivent le goût du renversement grâce à l'ambiguïté énonciative, c'est-à-dire qu'ils questionnent la relation entre la parole proférée et la parole pensée, mais également entre le « je » qui parle et l'autrice. Le poème en prose devient le lieu privilégié du déploiement de l'ironie en cela qu'il explore les possibilités de subversion du discours, grâce à la posture distanciée du « je » qui lui est spécifique.

Notre étude se concentrera sur deux poèmes. Le premier, *Hameçons*⁵, est issu du recueil *Du Vert au Violet*.

4 N. Vincent-Munnia, « Premiers poèmes en prose : le spleen de la poésie », [dans :] *Littérature*, 1993, vol. 91/3, p. 3.

5 Les citations suivantes provenant de ce poème seront abrégées

L'Impossible perfection est l'avant-dernier poème de *Brumes de Fjords*. Nous les réunissons ici pour leur dimension d'exemplarité : nous les jugeons représentatifs de deux postures ironiques qui se distinguent selon la situation d'énonciation ; dans *Hameçons*, le « je » rencontre un vieil ami qui lui montre sa collection d'hameçons, tandis qu'il n'y a pas de voix narrative dans *L'Impossible perfection*. D'autres poèmes seront ponctuellement convoqués pour les besoins de l'analyse. L'ironie étant envisagée ici en tant que phénomène discursif, nous étudierons ce qu'implique de parler ou non à la première personne en termes énonciatifs, aussi bien au niveau du narrateur que de Renée Vivien elle-même.

Sur le seuil : « je » critique

Généralement sur le seuil, la posture du « je » dans le poème en prose comme il a été pensé au XIX^e siècle traduit la volonté de s'écarter d'une norme, de quelque chose d'établi, la prise de recul permettant d'adapter le regard et de faire surgir la critique. Dans le poème *Hameçons*, Renée Vivien réinvestit cette posture distanciée, conformément aux attendus du poème en prose : le narrateur « rapporte une circonstance curieuse, une anecdote secrète ou met en scène une vision, afin de faire partager au lecteur une réflexion »⁶.

Un homme présente sa collection d'hameçons
au « je » :

Un Écossais, ami de mon enfance, me montra un jour sa collection d'hameçons. « Regardez, me dit-il, ceci est un véritable musée. Ce sont des objets d'art que les hameçons que vous voyez. Pour attirer le saumon, qui se nourrit de mouches au vol irisé, nous inventons de légers hameçons dorés, verts, bleus et violets. Quelques-uns sont façonnés avec des plumes de faisan : et vous savez que le faisan a toute

en H. R. Vivien, « Hameçons », *Du Vert au Violet*, Paris, Alphonse Lemerre, 1903, p. 33-34.

6 M. Sandras, *Lire le poème en prose*, op. cit., p. 149.

la magnificence du paon, augmentée de la grâce inexprimable des êtres sauvages. Ces hameçons exigent un patient travail et une ingéniosité savante ». (H, 34)

La forme réfléchie du verbe « me montra » implique une distance avec ce qui est vu : les hameçons sont montrés, c'est-à-dire qu'ils sont mis sous le nez du « je » et non regardés volontairement par lui. L'ironie va ainsi pouvoir faire irruption : envisagée ici comme décalage énonciatif, elle est rendue possible par une posture elle-même décalée, la prise de distance étant aussi bien physique que discursive.

Les hameçons sont comparés à des « objets d'art », présentés comme dans un musée : ils sont montrés pour leur beauté, pour leur capacité à charmer et à attirer l'œil ; ils sont dignes d'être exposés. En cela, ils ont une double fonction : ils sont un moyen, celui pour le pêcheur d'attraper le saumon, et à la fois une fin dans leur dimension d'œuvres d'art. Les hameçons métaphorisent ici l'art lui-même : le « patient travail » et l'« ingéniosité savante » (H, 34) peuvent se référer au travail du vers par l'artiste. Nous pouvons aussi avancer que les hameçons renvoient au travail poétique de Vivien elle-même. En effet, nous retrouvons le « vert » et le « violet » qui donnent leur nom au titre du recueil, très liés à l'imaginaire de Vivien, comme le sont l'« arc-en-ciel » et « l'opale » (H, 34). Le fait que l'Écossais se rapproche davantage d'une figure de l'artiste que le « je » amène une dissociation propice au développement de l'ironie. En dispersant des éléments connotés positivement dans son imaginaire à l'intérieur d'une parole qui va être critiquée par la voix narrative, les ruses de l'énonciation ironique diffractent le sujet.

L'analogie avec l'art est aussi développée par l'origine naturelle des hameçons : fabriquer ces « objets d'art », c'est « [façonner] » une nature « sauvage » (H, 34), c'est-à-dire créer au sens de *poiein*. Toutefois, une ombre évidente est portée sur cette création qui

prétend à la beauté : cet artisanat s'effectue par la mort du faisan, et pour la mort du saumon. Art et mort sont intrinsèquement liés. Par ailleurs, il existe comme un devenir saumon du « je », qui trouve les hameçons « fort beaux » (H, 34) jusqu'à s'y pencher, presque tenté de s'y laisser prendre. C'est dans cette proximité avec la victime de cette artistique cruauté que se loge la puissance du poème en prose : par suspension de l'adhésion complète à la beauté, le « je » voit la cruauté qui se loge derrière l'art. La posture spécifiquement distanciée, propre au poème en prose, permet le développement de l'empathie, en ne cédant pas entièrement à l'attrait que les hameçons peuvent lui faire éprouver. Celui-ci n'est alors plus un témoin passif, mais sa position distanciée est motivée et va lui permettre de faire jaillir une ironie qui a trouvé sa cible : une pratique de l'art bien particulière, en lien avec les théories artistiques de Renée Vivien.

Hameçons se rapproche assez nettement de certains poèmes en prose de Baudelaire dans *Le Spleen de Paris*, comme *La Corde*⁷, où la fascination du peintre pour l'enfant qu'il adopte mène à la mort de ce dernier, faisant de la même manière l'analogie entre art, beauté et mort. Mais le pastiche se transforme en parodie lorsqu'intervient la conclusion ironique et grinçante du « je » :

Que pensez-vous de ma collection ? me demanda mon ami l'Écossais.
– Je pense, lui répondis-je, que la Bible (dont je vous ai entendu prodiguer de si copieuses citations) n'a pas menti, et que véritablement Dieu a créé les hommes à son image. (H, 34)

Renée Vivien effectue un dépassement des topoï baudelairiens. Si *a priori* l'art en général est confessé comme violence, il faut y lire un art tout particulier :

7 C. Baudelaire, « La Corde », *Le Spleen de Paris*, Éd. Yves Florenne, Paris, Le livre de poche, 1972, p. 120-125.

celui des « hommes ». L'adverbe « véritablement » est ici à comprendre comme un signal d'ironie, c'est-à-dire qu'il doit avertir le lectorat que la citation de la Bible est volontairement entendue par le « je » de manière littérale : le détournement d'une citation est un procédé énonciatif ironique identifiable. Il faut ici convoquer *La Genèse profane*⁸, *le dernier poème de Brumes de Fjords*, qui assimile la création de l'homme à Dieu, et la création de la femme à Satan. Dans *Hameçons* comme presque partout chez Vivien, les « hommes » ne renvoient pas à l'humanité. Le poème suggère alors l'idée d'une violence originelle qui serait masculine, et ne condamne qu'une forme particulière de poésie. C'est grâce aux ruses énonciatives du « je » qu'il est possible d'asséner cette conclusion grinçante, ce que Berrendonner appelle « s'affranchir d'une contrainte normative, sans avoir à subir les sanctions qu'entraînerait une franche infraction »⁹. En effet, le « je » se contente de citer la Bible, discours manifeste, mais des indicateurs nous poussent à lire le discours latent, qui porte la charge de dénonciation. La critique se fait alors très discrète, mais ravageuse : le « je » assène que les pratiques artistiques masculines sont fondées sur la cruauté et la mort.

Rappelons ici que Renée Vivien développe une théorie poétique fondée sur ce qu'elle appelle la différence entre le Principe Mâle et le Principe Femelle :

Tout ce qui est laid, injuste, féroce et lâche, émane du Principe Mâle. Tout ce qui est douloureusement beau et désirable émane du Principe Femelle. [...] Nous espérons en silence le triomphe définitif du Principe Femelle, c'est-à-dire du Bien et du Beau, sur le Principe Mâle, c'est-à-dire sur la Force Bestiale et la Cruauté.¹⁰

8 R. Vivien, « La Genèse profane », *Brumes de fjords*, Paris, Alphonse Lemerre, 1902, p. 115-118.

9 A. Berrendonner, *Éléments de pragmatique linguistique*, op. cit., p. 222.

10 R. Vivien, *Une Femme m'apparut...*, Paris, France, Alphonse Lemerre, 1904, p. 18-19.

L'ironie semble être associée au principe mâle, car elle relève aussi volontiers d'une forme de cruauté. Berrendonner la définit à ce sujet comme un « sadisme sémiologiquement licite »¹¹. L'ironie peut donc être au service de la critique de ce même principe mâle duquel elle semble à première vue relever. Le « double jeu énonciatif »¹² construit un « je » mouvant qui peut transiter de l'un à l'autre des principes. Il s'y trouve, certes, une critique du principe mâle, mais aussi la critique en creux par Renée Vivien de sa propre pratique, qui conscientise la complication de son idéal. En effet, Vivien admet que les principes s'interpénètrent. La théorie des principes se fonde sur les notions de « mâle » et de « femelle », comme pour citer un état brutal de la différence entre les genres. Le caractère *a priori* essentialiste a pour fonction de radicaliser le propos pour que le renversement s'effectue de manière plus efficace, sans laisser de place à la nuance. Chacun des principes peut alors néanmoins tout à fait s'affirmer autant chez les hommes que chez les femmes, états sociaux qui prennent le pas sur les termes biologisants de « mâle » et de « femelle », en témoigne l'inclusion discrète de Renée Vivien elle-même dans le personnage de l'Écossais. En s'incluant dans la critique, elle admet que l'idéal recherché du principe femelle s'est contaminé du principe mâle : le beau s'est confondu avec la cruauté.

Le procédé ironique de dissimulation d'un discours latent sous le discours manifeste est par ailleurs constitutif de l'œuvre entier de Renée Vivien, qui érige la reprise et la réécriture comme principes poétiques. L'ironie est un moyen de mise en pratique discursive des théories vivienniennes : la dissimulation se constitue comme la possibilité d'une parole paradoxalement

11 A. Berrendonner, *Éléments de pragmatique linguistique*, op. cit., p. 222.

12 *Ibidem*, p. 214.

plus libre. Dans un autre poème en prose, *Le Magasin d'Idées*¹³, un marchand propose plusieurs idées au « je » : une idée d'« utopiste [...] de paix et de bonheur universels », « une idée de financier », « un songe de poète », et « une magnifique idée de libertin » (*MI*, 61). Toutes sont déclinées par le « je » qui répond : « Je désire une idée que vous ne pourrez jamais me vendre : une idée personnelle » (*MI*, 61). Grâce à Camille Islert, nous savons que Vivien emprunte l'expression « magasin d'idées » à Rousseau, dans *Les Confessions*¹⁴, expression qui « convient d'ailleurs assez bien au rapport que Vivien entretient avec la littérature »¹⁵. En effet, tout l'œuvre de Renée Vivien est construit comme un immense système de correspondances, de renvois et de réécritures, explicites ou non. Au-delà de réinvestir la métaphore de Rousseau, « le "magasin d'idées" prend une forme matérielle dans le texte de Vivien »¹⁶. On peut d'abord comprendre la sentence finale dans le sens où il est impossible de marchandiser quelque chose qui vient d'une espèce de soi profond, détaché de ses conditions de création. Mais il est également possible d'envisager que le discours du « je » porte une charge ironique : on peut tout à fait comprendre que les idées personnelles ne peuvent être vendues parce

13 R. Vivien, « Le Magasin d'Idées », *Du Vert au Violet*, Paris, Alphonse Lemerre, 1903, p. 61-63. Les citations suivantes provenant de ce poème seront abrégées en *MI*.

14 « En lisant chaque auteur, je me fis une loi d'adopter et de suivre toutes ses idées sans y mêler les miennes et celles d'un autre, et sans jamais disputer avec lui. Je me dis : "Commençons par me faire un magasin d'idées, vraies ou fausses, mais nettes, en attendant que ma tête en soit assez fournie pour pouvoir les comparer et choisir" ». J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, Paris, Firmin-Didot frères, 1844, cité par C. Islert, *Renée Vivien, une poétique sous influence ?*, Thèse de doctorat en Lettres Modernes, sous la direction de H. Scepti, Sorbonne Nouvelle, 2021, p. 183.

15 C. Islert, *Renée Vivien, une poétique sous influence ?*, *op. cit.*, p. 183.

16 *Ibidem*, p. 184.

qu'elles n'existent pas. Suivant cette lecture, il faut entendre l'utilisation de l'ironie par Renée Vivien comme un reflet de sa propre pratique artistique : les procédés de dissimulation énonciatifs miment les dissimulations intertextuelles à l'œuvre aussi bien dans sa poésie que dans sa prose. Le poème en prose devient le lieu privilégié pour la mise en œuvre formelle de cette poétique.

Lire entre le poème et la prose

Au tournant du siècle, face à la publication croissante d'œuvres de femmes, certains critiques théorisent ce qu'ils appellent « lyrisme féminin »¹⁷ : une adéquation sensible, intime et évidente entre l'instance énonciative et la personne qui écrit, qui ne serait propre qu'aux écrivaines. L'ironie de Renée Vivien se constitue alors comme une manière de réponse à cette catégorie réductrice, en accord avec la définition de Ducrot selon laquelle l'ironie est le moment où le locuteur n'est pas confondu avec l'énonciateur¹⁸.

Dans *L'Impossible Perfection*, l'instance énonciative va jusqu'à l'effacement : l'ironie repose ici sur la connivence avec le lecteur, ou la lectrice. Il s'agira alors de repérer les marques de subjectivité dans un poème qui en est apparemment dépourvu, donc à ce sujet de lire

17 On trouve cette expression chez M. Raymond, qu'il définit à l'égard des poétesses comme une « volonté d'accepter leur nature », ou encore en ces termes : « C'est l'univers des choses et des sensations, ce sont les délices du moi qui attirent et fixent un regard intérieur », *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1966, p. 83-87. M. Décaudin repare de « lyrisme féminin » dans *La crise des valeurs symbolistes*, Genève, Slatkine, 1981, p. 155. Plus tôt, Maurras parle de « romantisme féminin », qui recouvre sensiblement la même définition misogyne : voir C. Maurras, « Le romantisme féminin », [dans :] *L'avenir de l'intelligence*, Nouvelle Librairie nationale, 1909, p. 157-255.

18 D'après O. Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 204.

entre la poésie et la prose : quand est-ce que quelqu'un parle, alors qu'il n'y a pas de « je » ?

Au début du recueil *Brumes de Fjords*, le « je » est plus volontiers lyrique, puis il s'efface progressivement des poèmes, dans un effort de délyrisation qui résonne avec la volonté de ne pas confondre la subjectivité de l'auteur avec la personne qui parle. C'est avec une absence de marques de P1 que le recueil s'achève : la subjectivité ici convoquée est donc celle du lectorat. Le poème raconte l'histoire d'un « homme » : comme il n'y a pas de « je » narrateur dans le poème, l'ironie sera délivrée par une voix narrative neutre, ce qui permet une libre interprétation de la sentence finale : le poème en prose ne tranche pas, c'est à nous de le faire. L'absence d'énonciation permet à la critique de se déployer dans un principe de connivence entre l'auteur et le lectorat. Ici, le concept d'ironie est compris comme « acte de langage qui tente d'établir une relation de connivence avec l'auditoire au détriment d'un tiers »¹⁹. Pour que l'ironie se déploie, l'allocutaire, c'est-à-dire la personne à qui l'on parle, doit être renseigné sur les intentions de la personne qui écrit. Ainsi, « le destinataire doit assumer le rôle qu'on lui a préparé : recevoir un discours qui ne représente pas la prise en charge réelle du locuteur, [...] il peut choisir d'assumer complètement ce rôle, par connivence avec le locuteur »²⁰.

L'ironie présente dans *L'Impossible Perfection* se développe d'abord par l'utilisation du blasphème. On sait que Vivien, dans *Le Christ, Aphrodite et M. Pépin*²¹, témoigne d'un respect réel pour la figure du Christ.

19 P. Charaudeau, « L'arme cinglante de l'ironie et de la raillerie dans le débat présidentiel de 2012 », *Langage et société*, vol. 146/4, 2013, p. 35-47.

20 D. Forget, *Figures de pensée, figures de discours*, Québec, Nota bene, 2000, p. 123.

21 R. Vivien, *Le Christ, Aphrodite et M. Pépin*, Paris, E. Sansot et Cie, 1907.

Ici, « la lecture du christianisme [sera] corrompue par les hommes »²² : le blasphème devient une charge portée contre le protagoniste, dont l'appréciation est laissée au lectorat. L'incrimination commence subtilement : « Un homme, soucieux de développer son âme jusqu'à la perfection, méditait longuement les paroles des Saints et des Prophètes » (*IP*, 109). L'égotisme de l'homme est ici mis en avant : sa méditation n'est pas dirigée dans le but d'adorer Dieu, comme elle devrait l'être, mais dans le but d'être parfait. Le blasphème se redouble, cette fois-ci dans le discours direct : « Le Christ, songea-t-il, ne fut point l'Être parfait » (*IP*, 109). La stratégie ironique se met en place en donnant la parole à l'homme sans émettre de commentaire sur son discours : une absence de jugement peut signifier aussi bien un assentiment qu'un désaveu. Par une connaissance de l'œuvre de Renée Vivien, le lecteur peut éclairer sa lecture en décelant d'ores et déjà une charge, non pas contre Jésus-Christ, mais contre cet homme, qui va incarner toute la cruauté du principe mâle. Pour lui, la perfection serait de tout connaître :

« Ce Dieu qui s'est fait homme a ignoré la moitié des joies et des douleurs humaines...

« Il fut étranger à l'éblouissement du désir et aux angoisses magnifiques du remords.

« Celui qui n'a point péché n'est point l'Être parfait. »

Et l'homme qui aspirait à la beauté absolue de son âme décida de connaître toutes les défaillances et toutes les luxures qui damnent et qui sauvent les hommes. (*IP*, 109).

, Dans un principe d'exploration absolue, il veut se faire prophète. Jésus se sécularise, dans une époque déjà bien marquée par le déclin des religions, ce qui permet à Renée Vivien d'ironiser sur le fait que tout le monde peut devenir « l'Être parfait » (*IP*, 109).

22 C. Isler, *Renée Vivien, une poétique sous influence ?*, op. cit., p. 365.

De là, on constate de nombreux procédés de renversement qui deviennent des signaux d'ironie, c'est-à-dire une manière discrète d'informer le lectorat d'un possible discours latent, car le discours manifeste est dévoyé. Renée Vivien renverse l'isotopie de la « femme damnée », c'est-à-dire de la lesbienne²³ : ici, les hommes aussi peuvent être damnés et sauvés. De plus, la damnation et la salvation sont mises sur le même plan syntaxique : « qui damnent et qui sauvent » sont deux propositions subordonnées adjectives coordonnées. En les mettant à égalité syntaxique, c'est comme si le système de valeur masculin était corrompu quoi qu'il en soit. Ici, ce n'est plus la lesbienne qui est potentiellement damnée, mais c'est l'homme qui torture. Plus loin, l'homme « [crucifié] [...] des éphèbes » (*IP*, 109) : il prend le rôle du bourreau, et crucifie pour être crucifié. Le renversement est ici également un signal d'ironie, que le lecteur décèle.

Enfin, le débordement d'horreur participe au déploiement de l'ironie, car les procédés d'amplification instruisent discrètement le lectorat de la présence d'une critique malgré l'absence de « je ». Ne relevons que « le charme du meurtre », le fait de « brûler des femmes nues », les « raffinés supplices où l'amour épousait la mort », la « passivité des éphèbes », la « pollution des enfants », le fait qu'« il viola sa sœur » et qu'« il tua son père » (*IP*, 109) pour saisir la très grande violence du poème, qui s'exalte dans l'esthétique décadente poussée à son paroxysme. Cette accumulation d'actes dévastateurs tourne à la parodie, procédé ironique : le débordement de violence permet au lecteur de

23 Voir les « Femmes damnées », C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Le livre de poche, 1972, p. 123 et 129. Rappelons également que *Renée Vivien, femme damnée, femme sauvée* est l'un des premiers grands travaux sur Vivien, largement critiqué depuis. Voir Y. Le Dantec, *Renée Vivien, femme damnée, femme sauvée*, Aix-en-Provence, Éditions du Feu, 1930.

pointer du doigt la contradiction inhérente au projet de l'homme. Lorsqu'« autour de sa demeure, grimaçaient des visages de faim et de désespoir » (*IP*, 109), il sème le chaos jusqu'à ne plus avoir de compassion pour les autres, et pervertit la morale chrétienne. Le conte nous propose une réécriture anarchique et cruelle de la Bible par un homme. À la première lecture, le lecteur peut se questionner sur la relativité de ce que l'on appelle « perfection », sur fond de nihilisme : on pourrait adhérer à l'idée selon laquelle l'exploration du bien et du mal forge une connaissance plus accrue de l'humanité, peut-être une plus grande sagesse. Cependant, l'épanouissement du principe mâle est ici extrême : nous sommes très loin de la Beauté, alors que c'est ce que l'homme veut atteindre, et l'ironie nous permet de récuser ses pratiques. En connaissance des théories vivieniennes, il ne faut pas voir cet homme comme un exemple à suivre qui remettrait en question les traditions qui restreignent l'être humain. Il faut l'appréhender sous la forme d'une concrétisation du principe mâle, aux antipodes de l'idéal de Renée Vivien. La conclusion ironique nous est alors laissée à lire : « Ainsi passa celui à qui il avait manqué peu de chose pour devenir l'Être parfait » (*IP*, 109). L'accumulation d'horreurs contraste avec le « peu de chose », constat ironique qui fait surgir la condamnation par le lecteur : l'homme, à nos yeux et dans notre système de valeurs, est bien loin d'avoir été « l'Être parfait ». Il n'est pas devenu un Être, figure idéale androgyne ou non genrée de l'artiste qu'on retrouve ailleurs chez Vivien, notamment dans le personnage de San Giovanni qui explicite la théorie des principes mentionnée plus haut dans *Une Femme m'apparut*²⁴, mais il est resté un homme.

24 R. Vivien, *Une Femme m'apparut*, Paris, France, Alphonse Lemerre, 1904, p. 18-19.

L'ironie repose ici sur la connivence avec le lecteur, ou la lectrice. Lorsqu'il n'y a pas de « je », la double énonciation ne se construit pas entre celui qui parle et ce qu'il dit, mais entre celle qui écrit et ce qu'elle écrit. La distinction est déplacée dans l'acte même d'écrire, et le poème en prose s'écrit alors comme un jeu de dissimulation et de discrétion où il s'agit de retrouver le vrai du faux. Dans un mouvement parallèle, cette posture ironique qui se construit sur le mode de la dissimulation et de la discrétion permet de se dresser comme une manière de réponse aux critiques misogynes de l'époque : écrire des poèmes en prose en mobilisant les potentialités ironiques de leurs modalités particulières d'énonciation est, en soi, un acte significatif qui engage Renée Vivien dans la légitimité auctoriale féminine, au tournant du siècle.

Conclusion

On a souvent dénié l'usage et l'appréciation de l'ironie aux femmes : « Les femmes préfèrent la brutalité à l'ironie. Le brutal se met nettement dans son tort à leur égard ; l'ironiste les met en méfiance vis-à-vis d'elles-mêmes, et cela ne se pardonne pas »²⁵. Utiliser l'ironie en la retournant contre les discours masculins dont elles sont victimes permet pour les femmes d'invertir les positions de domination. En cela, écrire des poèmes en prose au tournant du XX^e siècle est déjà en soit un acte de contestation. En effet, alors que les discours dominants sur les écrits de femme leur dénie toute capacité de diffraction auctoriale, être poétesse en prose implique une prise de position, à contre-courant des attendus de l'époque. Scruter minutieusement le texte, c'est se détacher des critiques misogynes qui

25 H. de Régner, *L'égoïste est celui qui ne pense pas à moi*, Présenté par Bernard Quiriny, Paris, GF Flammarion, 2015, [s.p.].

pensent qu'une femme qui écrit ne le fait qu'avec une immédiate sensibilité, en confondant le « je » et le « moi ». De ce postulat, nous avons dégagé deux postures ironiques de Renée Vivien, analysées depuis la situation d'énonciation. La première consiste à remobiliser le « je » traditionnel des premiers poètes en prose : sur le seuil, sa position distanciée permet de questionner ce qui lui est présenté. Cette stratégie énonciative permet d'intégrer un discours théorique novateur, qui redéfinit la bipartition idéal-réel en « principe Mâle » et « principe Femelle ». En ce sens, le poème en prose, mixte par définition, se propose d'être un lieu de liberté paradoxale, où la voix énonciative, distanciée et peu marquée, peut transiter de l'un à l'autre des principes grâce aux jeux de dissimulation. L'ironie devient alors l'incarnation véritable des théories artistiques de l'autrice, par les procédés de brouillage entre discours manifeste et discours latent, qui miment les multiples dissimulations intertextuelles. Alors intervient la deuxième posture ironique, qui s'établit entre l'autrice et le texte lui-même : lorsque le « je » est absent du poème en prose, c'est l'écriture même qui peut se constituer en geste ironique, dont le discernement est laissé au lectorat.

bibliographie

- Baudelaire C., *Les Fleurs du mal*, Paris, Le livre de poche, 1972.
- Baudelaire C., *Le Spleen de Paris*, Paris, Le livre de poche, 1972.
- Berrendonner A., *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.
- Charaudeau P., « L'arme cinglante de l'ironie et de la raillerie dans le débat présidentiel de 2012 », [dans :] *Langage et société*, 2013, vol. 146/4.
- Décaudin M., *La crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française*, Genève, Slatkine, 1981.
- De Régnier H., *L'égoïste est celui qui ne pense pas à moi*, Présenté par Bernard Quiriny, Paris, GF Flammarion, 2015.
- Ducrot O., *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- Forget D., *Figures de pensée, figures de discours*, Québec, Nota bene, 2000.
- Islert C., *Renée Vivien, une poétique sous influence ?*, Thèse de doctorat en Lettres Modernes, sous la direction de Scepti H., Sorbonne Nouvelle, 2021.
- Le Dantec Y., *Renée Vivien, femme damnée, femme sauvée*, Aix-en-Provence, Éditions du Feu, 1930.
- Maurras C., « Le romantisme féminin », [dans :] *L'avenir de l'intelligence*, Nouvelle Librairie nationale, 1909.
- Raymond M., *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1966.
- Sandras M., *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995.
- Vincent-Munnia N., *Les premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, H. Champion, 1996.
- Vincent-Munnia N., « Premiers poèmes en prose : le spleen de la poésie », [dans :] *Littérature*, 1993, vol. 91/3.
- Vivien R., *Brumes de Fjords*, Paris, Alphonse Lemerre, 1902.
- Vivien R., *Du Vert au Violet*, Paris, Alphonse Lemerre, 1903.
- Vivien R., *Le Christ, Aphrodite et M. Pépin*, Paris, E. Sansot et Cie, 1907.
- Vivien R., *La Dame à la louve*, Paris, Alphonse Lemerre, 1904.
- Vivien R., *Une femme m'apparut...*, Paris, France, Alphonse Lemerre, 1904.

abstract

Uses and purposes of irony in the prose poems of Renée Vivien

Renée Vivien's prose poems have been set aside by critics in 1902 and 1903, the publication dates of *Brumes de Fjords* and *Du Vert au Violet*. However, even though the use of prose poems seemed outdated at the beginning of the 20th century, it would be a mistake to consider that Renée Vivien was unaware of this. Prose poems provide prime opportunities for the display of irony, which we consider as a discrepancy between what is thought and what is said, as prose poems themselves straddle the line between two genres: prose and poetry. This article highlights the fact that the use of irony in Vivien's prose poems allows her to subvert what was expected from women writers, enabling her to explore her own poetic principles with a diffracted voice.

keywords

Renée Vivien, prose poems, irony, early 20th century French women writers, enunciation

mots-clés

Renée Vivien, poème en prose, ironie, écrivaines françaises XX^e siècle, énonciation

clara girard

Clara Girard est doctorante en littératures comparées. Elle s'est intéressée aux questions de genres littéraires, en lien avec les études de genre, et poursuit ses recherches dans les domaines de l'épistémocritique et de l'éco-poétique.

PUBLICATION INFO		
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 14.03.2024 Accepted : 08.07.2024 Published : 20.12.2024	ÉTUDES	ASJC 1208
		
ORCID: 0009-0009-1200-8388		
C. Girard, « Postures ironiques dans deux poèmes en prose de Renée Vivien », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2024, nr 40, pp. 55-72. DOI : https://doi.org/10.26881/erta.2024.40.05		
www.ejournals.eu/CahiersERTA/		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		