

MORGANE LERAY

ÉCOGRAPHÈMES DE FÉMINITÉS FIN-DE-SIÈCLE : LES NATURES SENSIBLES DE RACHILDE ET DE RENÉE VIVIEN

Résumé. Sur le modèle des termes « mythes » ou « lexèmes », nous proposons d'identifier les « écouphèmes » – des éléments d'écriture d'un *oïkos* entendu comme lieu traversé par des habitants humains comme non humains – qui structurent l'œuvre de Rachilde et de Renée Vivien. La présence d'animaux sauvages, leur rapport souvent de connivence avec le principe féminin, la végétation, le minéral ainsi que le régime nocturne et humide des paysages dessinent une cartographie sensible de l'imaginaire de la nature chez ces deux autrices. Il s'agit ainsi d'étudier les interconnexions écopoétiques entre animalité, paysages, « cruauté des eaux et de la nuit » (*La Dame à la louve*), féminin, mythes et sensibilités, celles de deux femmes et celles de la fin-de-siècle.

Mots-clés : écopoétique ; nature ; Rachilde ; Renée Vivien ; fin-de-siècle

EKOGRAFEMY KOBIECOŚCI *FIN DE SIÈCLE*'U: WRAŻLIWE NATURY RACHILDE I RENÉE VIVIEN

Abstrakt. Wzorując się na terminach „mity” i „leksemy”, proponujemy zidentyfikować „ekografemy” – elementy pisarskie *oïkos* rozumianego jako miejsce przemierzane przez ludzkich i nie-ludzkich mieszkańców – które nadają strukturę twórczości Rachilde i Renée Vivien. Obecność dzikich zwierząt, ich związek często współgrający z zasadą kobiecości, roślinnością, minerałami oraz nocnym i wilgotnym charakterem krajobrazów rysują wrażliwą mapę wyobrazonego świata natury w twórczości Rachilde i Renée Vivien. Celem artykułu jest zbadanie ekopoetyckich powiązań między zwierzęcością, krajobrazami, „okrucieństwem wód i nocy” (*La Dame à la louve*), kobiecością, mitami i wrażliwością, zarówno tych dwóch kobiet, jak i *fin de siècle*'u.

Słowa kluczowe: ekopoetyka; natura; Rachilde; Renée Vivien; *fin de siècle*

MORGANE LERAY – docteur ès lettres, maître de conférences en langue et littérature françaises à l'Institut National Supérieur de l'Éducation d'Aix-Marseille Université ; e-mail : morgane.leray@univ-amu.fr ; ORCID : <https://orcid.org/0009-0003-4899-8930>

Attribution – Utilisation non commerciale – Pas d'Œuvre dérivée 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

ECOGRAPHEMES OF *FIN-DE-SIÈCLE* FEMINITY:
THE SENSITIVE NATURES OF RACHILDE AND RENÉE VIVIEN

Abstract. Following the model of the terms ‘mythemes’ and ‘lexemes’, we propose identifying ‘ecographemes’ – textual elements of the *oikos*, understood as a place inhabited and traversed by humans and non-humans – which give structure to Rachilde’s and Renée Vivien’s work. The presence of wild animals, their often collusive relationship with the feminine principle, as well as vegetation, minerals, and the nocturnal and humid nature of the landscapes draw a sensitive map of the imaginary world of nature in these authors’ works. The aim is to study the ecopoetic interconnections between animality, landscapes, ‘the cruelty of water and night’ (*La Dame à la louve*), femininity, myths and sensibilities, both in the works of these two women and those of the *fin-de-siècle*.

Keywords: ecopoetics; nature; Rachilde; Renée Vivien; *fin-de-siècle*

Il est risqué de rapprocher nature et féminité tant la tradition littéraire et notamment la poésie masculine en ont fait un *topos* stéréotypé, qui ne fut pas sans participer à implanter dans l’imaginaire collectif des figures de femmes-fleurs ou de femmes-animales, supposément purs produits d’une nature éternelle et irrationnelle que les hommes, appelés à devenir « comme maîtres et possesseurs de la nature »¹, doivent dompter dans leur mission civilisatrice. C’est précisément sur ce fil ténu entre clichés et sincère « naturophilie » que se tiennent Rachilde et Renée Vivien ; c’est justement sur cette ligne de crêtes entre cimes et abîmes que ces deux autrices progressent, aussi puissamment – quoique différemment – éprises d’absolu. Aussi étudierons-nous quelques écographèmes² caractéristiques de leurs imaginaires respectifs et tout à la fois communs, propres à dessiner la cartographie de sensibilités féminines fin-de-siècle, aux prises avec une nature médiée par la culture d’une époque.

¹ René Descartes, *Discours de la méthode* [1637], sixième partie (Paris : GF-Flammarion, 2000), 98–100.

² « sur le modèle des termes *mythèmes* ou *lexèmes*, nous proposons d’appeler *écographèmes* les unités spatiales entendues comme dynamiques structurantes de l’écriture de la nature. Prises dans l’acception étymologique de l’*oikos*, ces unités convoquent des lieux aussi bien que les actants qui les traversent, humains et non humains », introduction de Morgane Leray et Anita Staroń (dir.), *Rachilde et la nature*, Paris : Honoré Champion, 2027 (à paraître). Cette entrée permet de placer notre étude sous les auspices de Jean de Palacio qui invitait à explorer la sensibilité fin-de-siècle comme on arpente un lieu : « Le propre de la Décadence étant d’organiser son univers en espaces privilégiés qui constituent comme autant de catégories de l’imaginaire, toute approche critique de ce phénomène devrait, semble-t-il, prendre la forme d’une topologie plutôt que d’une thématique », Jean de Palacio, *Figures et formes de la décadence* [2^e série] (Paris : Séguier, 2000), 105.

ÉCOGRAPHÈMES DE L'EAU

L'eau est, pour les théoriciens de l'imaginaire (Bachelard, Durand), traditionnellement liée au féminin : Vénus anadyomène (née de l'écume), eaux vives de l'accouchement ou mares-miroirs de liquides tombeaux, elle symbolise régulièrement la ductilité de la psyché féminine, versatile, ambivalente. L'œuvre de Rachilde compte nombre d'écographèmes de l'eau, des placides mares hantées par la mort au rut océanique de *La Tour d'amour* [1899], en passant par des cours d'eau marquant spatialement de symboliques frontières comme dans *Le Dessous* [1904]. Dans « Le Féodal », l'eau est ainsi associée à un principe féminin primordial, sauvage autrement dit non domestiqué, dont la personnification, récurrente chez Rachilde quand elle écrit la nature, dit son essence de force agentive :

En réalité, ce sont d'honnêtes roues de moulin. [...] Elles s'éveillent sous la caresse perfide qui les pousse vers l'illusion de la durée, la caresse froide d'un être plus fort qu'elles, mesurant son élan pour mieux leur faire sentir **l'éternité de son génie, de l'eau, principe de toute existence, de l'eau, le cerveau fluide et mystérieux de la terre**. Et les roues tournent, subjuguées. Comme les canaux de bois serpentant, elles ont été, jadis, en d'autres siècles, des arbres fleuris de feuilles, des arbres fleuris d'oiseaux. Elles ont aimé, elles ont chanté, elles ont mis des fruits au monde et elles ont dû mourir comme les serpents de bois canalisant **les caprices de la rivière** ; elles sont devenues d'obéissantes machines qui préparent le pain des hommes.

Mais l'eau, **elle, ne s'est pas donnée aux hommes, elle s'est prêtée seulement. On n'a pas pu la tuer pour dépecer son cadavre** en tronçons blancs ou noirs. Elle frappe les roues de son fouet d'argent, elle chante toujours, **elle aime toujours et demeure glaciale, méchante, impérieusement dominatrice** pour les grandes roues dociles qui tournent aveuglement dans leur cercle vicié par la machinale obéissance. L'eau dit :

– Je passais par là. Je suis venue sans me presser, j'ai vu tout de suite ce qu'on pouvait obtenir de moi, et, d'un bond, j'ai vaincu la difficulté.

Plus loin, ayant reconquis son aisance coutumière, **l'eau libre va jaser avec des femmes** sous l'auvent d'un lavoir. Ah ! ce n'est pas elle qu'on oblige à travailler longtemps ! Vous la croyez bien occupée, mais elle est **déjà partie, loin, très loin**, et elle a **changé sa jupe verte pour une robe bleue**...³

³ Rachilde, « Le Féodal », in *La Découverte de l'Amérique* (Genève : Kundig, 1919), 57–58 ; nous soulignons.

Libre de ses mouvements, libre des Hommes, l'eau semble dessiner un horizon d'attente féminin, une force primordiale qui, mutable, ne se laisse jamais enfermer, circonscrire, réduire, à l'image de l'autrice elle-même, « ondoyante et diverse », pour reprendre un titre de Philippe Roger⁴. Or ce sont de semblables figures féminines « ondoyantes », complexes et mouvantes que l'on retrouve chez Renée Vivien⁵, à l'image de la robe d'Attis, qui cristallise l'analogie entre la féminité et les sèmes de l'eau et de l'impermanence :

Dans ta robe ondoyante, imprécise et fluide,
Tu me parais une algue, et ton parfum amer
Évoque savamment ta nudité d'hier
Où ruisselaient tes blonds cheveux de Néréide⁶.

Il en va de même des yeux et des cheveux de l'Amante, lieux communs de la poésie amoureuse : « Sa chevelure entrelacée d'hyacinthes, sa chevelure aux profondeurs nocturnes, ondoyait sous la brise, et ses yeux, bleus comme l'Égée, insondables et changeants, attireraient ainsi que l'eau très profonde »⁷. Camille Islet voit ans cette ductilité une représentation du désir :

Ta forme est un éclair qui laisse les bras vides,
Ton sourire est l'instant que l'on ne peut saisir...
Tu fuis, lorsque l'appel de mes lèvres avides
T'implore, Ô mon Désir !⁸

Par essence impossible à figer, le désir – qui pousse vers l'étoile (*sidera*) dont on est ontologiquement séparé (marqué par le préfixe privatif *de*) – l'est *a fortiori* dans un contexte d'amours lesbiennes, socialement clandestines et littérairement inédites (ou presque), en même temps que ce *credo* poétique et amoureux vivienien rencontre l'esthétique d'une époque :

⁴ Roger Philippe, « Rachilde ondoyante et diverse », *Critique*, no 922 (2024) : 262–271. <https://doi-org.lama.univ-amu.fr/10.3917/criti.922.0262>.

⁵ Citons, de manière non exhaustive, des polyptotes de cet adjectif : « En débarquant à Mytilène », *À l'heure des mains jointes* ; « Water lilies », « La Mort de Psappha » et « Korinna Triomphante », *Évocations* ; « À la femme aimée », *Études et Préludes*. Une recherche d'occurrences analogique de type « changement », « fluide », « imprécis » met en lumière une trame dense tissée entre les œuvres de Renée Vivien.

⁶ Renée Vivien, « Ressouvenir », *Évocations* (Paris : Alphonse Lemerre, 1903), 117.

⁷ Renée Vivien, « Conte dorien », *Du vert au violet* (Paris : Alphonse Lemerre, 1903), 24.

⁸ Renée Vivien, *Études et Préludes* (Paris : Alphonse Lemerre, 1901), 27.

Tous les vers de cet extrait jouent sur un balancement entre corporalisation et décorporalisation, et le lecteur ne peut dire, d'un bout à l'autre de la strophe, si le sujet lyrique parle d'une amante dont le corps disparaît avant même d'avoir été saisi par l'écriture, ou au contraire du « Désir » personnifié. Cette réunion permet à la voix parlante de dire à la fois la frustration érotique et son incapacité à donner au désir la forme du poème. Si l'utilisation de l'amante comme allégorie du désir n'a rien d'original au tournant du siècle, la portée métapoétique de cet extrait souligne la singularité de la relation du « je » au « tu » au sein de la poésie de Renée Vivien. L'amante insaisissable et ondoyante, *a priori* topique dans toute œuvre en lien avec l'Art Nouveau, vient aussi signifier la difficulté de représenter un désir poétique qui n'a jamais eu de chanfre en langue française⁹.

Ainsi la critique de mettre pertinemment en balance « Profession de foi » dans *Sillages* – « J'aime l'avril et l'eau, l'arc-en-ciel et la lune, / J'aime tout ce qui change et qui trompe et qui fuit »¹⁰ – avec « Dilection » d'Albert Samain – « J'adore l'indécis, les sons, les couleurs frêles, / Tout ce qui tremble, ondule, et frissonne, et chatoie »¹¹ : l'analogie entre eau et féminité est, aussi, dans l'air du temps. Chez Rachilde se retrouve une même confluence entre un imaginaire personnel, informé par l'enfance périgourdine au Cros, et la prégnance des esthétiques décadente et symboliste qui, des *Déliquescences* d'Adoré Floupette [1885] à *Bruges-la-morte* de Rodenbach [1892], laissent couler sourdement des eaux obscures et croupissantes ou serpenter silencieusement des courants singuliers et hypnotiques, à ceci près que la sensibilité de Renée Vivien confère à l'élément liquide une fonction intime et onirique, sous la forme des brumes du nord, ou un pouvoir d'évocation d'une Méditerranée hellénique abritant les amours de l'antique poétesse, Sappho, sous l'égide de laquelle Renée Vivien se place ; Rachilde fait quant à elle de l'eau une entité primordiale, sauvage et puissante, transformant certains récits en psychomachie, geste cosmogonique jouant l'éternelle danse de l'amour et de la mort, de la création et de la destruction, bien au-delà des insignifiantes vies humaines¹².

⁹ Camille Isler, *Renée Vivien, une poétique sous influence ?* (thèse sous la direction d'Henri Scepti, Paris : Sorbonne Nouvelle, 2021), 451.

¹⁰ Renée Vivien « Profession de foi », *Sillages* (Paris : Sansot, 1908), 272.

¹¹ Albert Samain, « Dilection », *Au jardin de l'Infante* (Paris : Mercure de France, 1924), 59.

¹² Morgane Leray, « La Tour d'amour, de Rachilde : l'hybris des sens, la démesure de l'écriture », *Revue électronique MALICE*, no 4 (juin 2014) : « Transgression », <https://doi.org/10.58048/2263-7664/1135> ; Leray « Rachilde, l'animale des Lettres. Pour une lecture écoféministe de l'œuvre rachildienne » in *Rachilde ou les aléas de la postérité. De l'oubli au renouveau*, dir. Thierry Poyet (Paris : Minard/Classiques Garnier, 2023), 95–108 ; Leray, « La Bretagne de Rachilde : écofantastique d'une 'personnalité géographique' », « 'Enfin tout le reste'. Donner voix à la nature », dir.

ÉCOGRAPHÈMES DU VÉGÉTAL

À l'instar de l'eau, la forêt constitue un écographème d'une grande richesse symbolique. La sylve renvoie chez Rachilde à un espace ancestral – elle est d'ailleurs « aimée comme une aïeule » par Harog dans *Le Meneur de louves*¹³ – et incarne un monde non civilisé, l'espace sauvage et primordial qui ramène à notre nature profonde, tapie sous les oripeaux de la civilisation :

C'est ici que je dois confesser la folie originelle, la marque de la bête : dès que la souffrance d'un animal, injustement martyrisé, me touche, ma seconde nature est abolie. Tout ce qui peut représenter mon humanité est brusquement remplacé par une sorte de férocité instinctive, un retour violent à une autre espèce, pire que les races paysannes, pire que les races du bas âge de la terre [...]. Je redeviens quelqu'un de la grande forêt¹⁴.

Dans son étude sur les allégories de la guerre dans l'œuvre rachildienne, Lucienne Frappier-Mazur évoque des similitudes entre la violence faite aux femmes et celle faite à la nature¹⁵ ; comme anticipant ce qui est au cœur de la brillante étude de Carolyn Merchant dans *The Death of Nature*¹⁶, Rachilde peut ainsi être relue – en gardant une bien évidente mesure – au prisme de l'écoféminisme¹⁷.

Si forêts et jardins tiennent une place déterminante dans l'imaginaire de Rachilde¹⁸ comme dans sa propre vie, ils constituent également chez Renée Vivien des espaces privilégiés et féminisés, quoique leur épaisseur sémiologique diffère. Là où elle est, chez Rachilde, un espace pourvu d'une densité, une présence dotée d'une force agentive dans l'économie du récit, la forêt est davantage chez Renée Vivien un écran d'ombres et de fantasmes, un embrayeur d'images. Ainsi des forêts du nord, notamment dans *Brumes de*

Anita Staroń, *Babel* 51 (2025) : 103–114, <https://doi.org/10.4000/14q11> ; Leray, « Nuit de la Terre, éveil des forces primordiales : Rachilde, un imaginaire cosmique » in Morgane Leray et Anita Staroń (dir.), *Rachilde et la nature* (Paris : Honoré Champion, 2027, à paraître).

¹³ Rachilde, *Le Meneur de louves* (Paris : Mercure de France, 1905), 37.

¹⁴ Rachilde, *Le Meneur de louves*, 42.

¹⁵ Lucienne Frappier-Mazur, « Rachilde : allégories de la guerre », *Romantisme*, no 85 (1994) : « Pouvoirs, puissances : qu'en pensent les femmes ? », numéro thématique : 5–18, <https://doi.org/10.3406/roman.1994.6226>.

¹⁶ Carolyn Merchant, *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution* (San Francisco : Harper and Row, 1980).

¹⁷ Cf. Leray, « Rachilde, l'animale des Lettres. Pour une lecture écoféministe de l'œuvre rachildienne ».

¹⁸ Cf. la longue introduction de Leray et Staroń, 2027 (à paraître).

fjords [1902], écographème caractéristique de l'imaginaire scandinave dont la simple évocation active, sous la plume de la poétesse, une ambiance propice au songe, à la rêverie mélancolique ; ainsi encore des forêts du sud qui, elles, convoquent l'antique imaginaire panthéiste de Sappho, peuplé d'hamadryades. Dans les deux cas, des analogies entre féminité et nature se tissent par le pouvoir évocatoire de touches impressionnistes, jusqu'à une surimposition des images qui végétalise le féminin et érotise le végétal, comme dans le poème « Les Arbres » :

Le peuplier se ploie et se tord sous le vent,
Pareil aux corps de femme où le désir frissonne.
Sa grâce a des langueurs de chair qui s'abandonne,
Son feuillage murmure et frémit en rêvant,
Et s'incline, amoureux des roses du Levant¹⁹.

Forêt de corps aimants, souples et frissonnants, comme en négatif du célèbre morceau de bravoure de Huysmans, dans *Là-Bas* [1891], où la forêt de corps mutilés constitue la projection, dans l'espace fantasmagorique du rêve, des tortures bien réelles commises par Gilles de Rais et sur lesquelles Durtal enquête²⁰. Reprenant à la fois ce système d'analogie et l'inspiration antique dans laquelle son travail de traduction de Sappho la plonge, Renée Vivien associe à plusieurs reprises la frondaison automnale des arbres à la chevelure flamboyante des femmes²¹ ; si la figure des hamadryades sourd à n'en pas douter de cette association, c'est à une autre figure qu'il est aussi légitime de penser, présente également chez Rachilde et plus largement durant cette époque proto-féministe : Lilith²².

Chez Rachilde, la forêt du *Meneur de louves* ou du *Dessous* incarne davantage un espace interlope marqué par une puissance invisible qui anime les corps humains comme autres qu'humains, qui tient en respect et qui n'est pas sans évoquer le *terror* sacré de l'Antiquité ; nous percevons plutôt une langueur balsamique, une délicate sensualité ou une mélancolie suave se dégager des sylves vivienniennes, comme perdues dans la brume onirique des pays du nord ou floutées dans l'ombre lénifiante des chaleurs méditerranéennes. Renée

¹⁹ Renée Vivien, « Les Arbres », *Cendres et poussières* (Paris : Alphonse Lemerre, 1902).

²⁰ Pour une lecture de ces projections : Morgane Leray, *Le Miroir et la clepsydre. Pour une mythographie de la décadence* (Paris : Minard/Classiques Garnier, 2016).

²¹ « Tes cheveux sont plus beaux qu'une forêt d'automne », in Renée Vivien « Arbres ».

²² Ce n'est pas le lieu d'un tel développement mais les références sont bien présentes chez nos deux autrices, ainsi que durant la fin-de-siècle plus généralement.

Vivien s'adonne de fait à un art de l'estompe, qui brouille l'effet de réel au profit d'une « *impression* de forêt ou de jardin » ; comme le souligne Camille Islert, Vivien procède à un effacement des frontières, à un brouillage des pistes entre le rêve et la réalité, là où Rachilde, sans doute imprégnée par son enfance périgourdine et les tâches qui lui incombaient dans l'économie domestique, campe la plupart du temps une nature « corporée », une force agentive : « Ainsi, la pièce des amoureuses apparaît comme une secrète reproduction du jardin, cet entre-deux de nature et d'artifice qui apparaît une quarantaine de fois dans les recueils : 'Notre chambre paraît un jardin immobile / Où des parfums errants trouvent asile' »²³. Cet « entre-deux de nature et d'artifice » se retrouve également chez Rachilde mais ponctuellement, dans la chambre et la grotte aménagée de *Nono* [1885], par exemple. Dans ce cas, la nature ne vaut pas tant pour ce qu'elle est que pour ce qu'elle représente culturellement dans une connivence avec le lecteur, à l'instar du motif floral.

Emblématique de la figure de la femme aimée dans la poésie, répandu dans l'imaginaire collectif, le motif floral revient comme un leitmotiv sous la plume de Renée Vivien ; Camille Islert compte ainsi « dans ses recueils en vers plus de cent vingt-cinq différents noms de végétaux, pour un total de sept cent dix-huit occurrences »²⁴, avec une prédilection pour les roses et les lys, « présents respectivement à quatre-vingt-dix-sept et soixante-treize reprises dans les dix recueils »²⁵, sans compter les violettes. Si un titre de recueil s'en inspire, *Dans un coin de violettes* [1910], la « Muse des violettes »²⁶ parsème l'ensemble de son œuvre de cette référence à Sappho et aux amours lesbiennes : la fleur et la couleur qui lui est liée sont en effet devenues le symbole de ces amours réprouvées, puis de la communauté homosexuelle dès la fin du XIX^e siècle²⁷ ; par analogie, la violette est aussi, chez Renée Vivien, un hommage à son amie morte prématurément, Violet Shillito (1877–1901). Indépendamment du goût réel pour les fleurs que la jeune femme cultiva à n'en pas douter²⁸, l'inflation du motif floral invite, comme le propose la critique, à une analyse plus fine, tant elle s'inscrit dans un contexte esthétique spécifique : le préraphaélisme, le *Arts and Crafts Movement*, le mouvement décadent comme l'Art nouveau

²³ Islert, *Renée Vivien, une poétique sous influence ?*, 278–279.

²⁴ Islert, *Renée Vivien, une poétique sous influence ?*, 274.

²⁵ Islert, *Renée Vivien, une poétique sous influence ?*, 321.

²⁶ Camille Lemerrier d'Erm, *La Muse aux violettes* (Paris : Sansot, 1910).

²⁷ Cheris Kramarae et Paula A. Treichler, *A Feminist Dictionary* (Boston, London, and Henley : Pandora Press, 1985), 367.

²⁸ Pauline Tarn (alias Renée Vivien), *Le Langage des Fleurs* [1894–1895] (Aurillac, ErosOnyx, 2012).

s'emparent en effet du motif végétal²⁹ et l'associent à une féminité tantôt ferment de morbidité et agent de trouble, tantôt coquille vide et éthérée, apte à recevoir passivement la projection des fantasmes masculins.

« Le Mortis » de Rachilde est exemplaire du traitement que l'esthétique fin-de-siècle réserve au motif floral. Le récit s'enracine dans la Florence de la grande peste du XIV^e siècle (Rachilde évoque également Guelfes et Gibelins), où la population humaine a été décimée ; se mêlent ainsi deux aspects *a priori* antithétiques que la décadence aime à associer : la laideur morale dissimulée sous la beauté apparente, la cruauté derrière le raffinement, deux extrêmes qui se rejoignent dans une forme de sublime. La *Sainte Lydwine de Schiedam* [1901] de Huysmans, mêlant nosographie *ad nauseam* et ascension spirituelle, quintessencie cette esthétique de l'hybridation, cette union des « là-bas » d'un Moyen Âge fantasmé et dantesque. Dans ce cadre de fin du monde, ce « dernier homme »³⁰ ou « Mortis » erre dans les ruines de Florence, abandonnée à la nature, où insectes et végétaux prolifèrent, notamment les roses. Ce type de fleur est doté d'une riche et longue symbolique, du féminin et de l'amour profane à l'initiation et à l'amour sacré ; le contexte apocalyptique du « Mortis » pourrait être propice à une lecture de ce type, d'autant que l'onomastique et la majuscule tendent à faire du personnage une figure emblématique, mais nulle transcendance chez Sebastiani Ceccaldo-Rossi. Si le souvenir des amants et des maîtresses le traverse subrepticement ou, davantage, celui de son fidèle lévrier, prénommé ironiquement Lazare, une seule force anime son corps et sa volonté de prendre le risque d'arpenter la ville : il a faim. Rien de plus prosaïque chez cet homme qui traverse le plus beau des décors et dont il ne capte pas la force : derrière une apparence de mort se cache la vie grouillante des roses et, derrière leur manifeste beauté vulnérable et délicate, une invisible armée d'empoisonneuses. Ce n'est pas au contact d'un de ses congénères, d'un rat ou d'une puce que le puissant comte Sebastiani mourra : c'est en dévorant les roses, « comme une chèvre folle »³¹. Faut-il y voir l'allégorie féministe d'une victoire des femmes dans la guerre des sexes car, de fait,

²⁹ Valérie Lavigne, « Féminiflores » : le motif de la femme-fleur dans l'imaginaire décadent (thèse sous la direction de Sylvie Ballestra-Puech, Université Côte d'Azur, 2024).

³⁰ Mary W. Shelley, *The Last Man*, London : H. Colburn, 1926.

³¹ Rachilde, « Le Mortis » in *Contes et Nouvelles suivis du Théâtre* (Paris : Mercure de France, 1900), 67.

Florence est décrite comme un champ de bataille ?³² Maria Pedreira s'oriente vers cette interprétation :

Dans « Le Mortis », les fleurs se font Amazones pour envahir la ville de Florence. Comme les guerrières mythiques, les fleurs anéantissent les dernières traces de l'homme florentin et se substituent aux femmes disparues pour former une nouvelle féminité libre et sauvage ; elles deviennent « souveraines maîtresses de la vieille cité de la guerre et du plaisir » (CN, 59) qu'est Florence, tout comme la vigne envahit l'extérieur de la ville de Sodome dans « Les vendanges de Sodome ». Malgré leur victoire sur les hommes, les fleurs maintiennent leur vigilance : « les roses reines [jonchent] toutes les avenues, semblant guetter le passage d'un héros ou d'un dieu » (CN, 58), peut-être pour mieux l'anéantir³³.

Chez Renée Vivien, cela aurait été assurément le cas, tant la polarisation entre les hommes et les femmes est forte dans son œuvre, qui reflète sa vie de femme aimant les femmes et affirmant son indépendance à l'égard d'une société « phallocratique », pour employer une notion contemporaine ; ainsi des narrateurs masculins de *La Dame à la louve* que leur fatuité, leur bêtise, leur cruauté discréditent en regard de personnages féminins grandis au contraire par des qualités héroïques traditionnellement dévolues aux hommes, jusqu'à celles du prince charmant dans le récit éponyme. Chez Rachilde, l'interprétation nous semble à nuancer : pour l'individualiste autrice de *Pourquoi je ne suis pas féministe*, les femmes ne constituent pas une entité homogène qui serait supérieure à la communauté masculine ; Rachilde aspire en tant que femme à être un Homme comme les autres, à jouir des mêmes droits, de la même liberté surtout que ses congénères mâles. Les Amazones-fleurs du « Mortis » suggèrent ainsi un féminin aussi potentiellement cruel, prédateur et destructeur que le masculin ; le « féminisme » de Rachilde n'est pas manichéen. Chez Renée Vivien, l'enjeu est autre et la polarisation plus poussée, quoique malicieusement puisque consciente des clichés : c'est sa liberté d'être pleinement qui elle est et celle d'aimer qui bon lui semble qui sont en jeu. La figure de l'animal sauvage apparaît ainsi chez toutes deux comme l'emblème d'une nature féminine indomptable.

³² Citons pour exemple « hordes capricieuses », « combat », « tactique militaire », « tocsin », « la vie reprenait avec la guerre », « régiments ». Rachilde, « Le Mortis », in *Contes et Nouvelles* 55–56.

³³ Marta Pedreira, *Hybridations fin-de-siècle : les Contes et Nouvelles de Rachilde entre décadentisme et symbolisme* (Mémoire M.A. sous la direction d'Andrea Oberhuber, Université de Montréal, 2012), 95.

ANIMAUX-TOTEMS

On connaît la fascination de Rachilde pour le loup, qui prend source, affirme-t-elle, dans l'histoire familiale. Son arrière-grand-père maternel, chanoine, renia l'Église sous la Révolution pour prendre femme – cela était *aussi* une planche de Salut pour éviter alors la guillotine ; or, les légendes périgourdines associaient aux religieux défringués la malédiction de se transformer en loup-garou, figure « humanimale » dont la nature hybride sied parfaitement à l'esthétique fin-de-siècle et au goût rachildien. À cela s'ajoute la charge de son père, lieutenant de louveterie : le loup hante ainsi nombre de ses fictions, de *La Princesse des ténèbres* [1896] au *Val-sans-retour* [1929] et son *denbleiz* (littéralement « homme-loup » en breton)³⁴ en passant par *Le Meneur de louves* [1905], qui s'illustre par une focalisation interne qui transmute à son tour le lecteur en un loup pénétrant la ville dans un *travelling* d'une grande modernité, ou encore nombre de ses récits autobiographiques – dont il est bien difficile de démêler le vrai du faux tant ces textes construisent « le roman de Rachilde »³⁵. Le loup et *a fortiori* le loup-garou incarnent une nature duale : sans doute l'animal sauvage le plus proche des Hommes, le cousin du chien qui est, lui, l'animal le plus emblématique de la soumission fidèle, représente un maillon entre la civilisation et la nature non domestiquée, en même temps que la mémoire vivante de ses origines. La complicité du loup et de la femme semble révéler la nature primordiale de celle-ci, une essence non pas oubliée mais au contraire en dormance, entre deux eaux et apte à refaire surface à chaque instant ; c'est d'ailleurs cette menace qui est au cœur des récits rachildiens et constitue la « catastrophe » aristotélicienne de ces « tragédies du désir »³⁶. Il est à se demander si les femelles du titre *Le Meneur de louves* ne sont pas les deux femmes, personnalités puissantes, indomptables, carnassières : à l'entame du roman, les bêtes sont, elles, désignées comme étant des chiennes. Comme nous l'avons dit, les personnages féminins rachildiens ne valent pas mieux que les hommes au prétexte qu'elles sont femmes ; Rachilde

³⁴ Avec des variantes morphologiques en fonction des zones linguistiques de la région Bretagne.

³⁵ Martine Reid, « Le roman de Rachilde », *Revue de la BNF* 34, no 1 (2010) : 65–74, DOI : <https://doi-org.lama.univ-amu.fr/10.3917/rbnf.034.0065>.

³⁶ Morgane Leray, « *L'Animale*, 'une faim furieuse d'idéal' », préface (et chronologie/bibliographie) pour Rachilde, *L'Animale*, coll. « Omnia Poche » (Paris : Bartillat, 2025) et Leray « 'La Course aux abîmes' ou la tragédie du désir » in Morgane Leray et Anita Staron (dir.), *Rachilde. Poétiques, identités, transferts*, Fabula.org, 2026 (à paraître).

ne les angélise pas : elle leur redonne leur puissance primordiale³⁷. *La Dame à la louve* s'inscrit dans cette totémisation : la confusion des caractérisants entre femme et louve, à la faveur d'une hypallage, participe d'une assimilation. Louve et femme sont une même entité. Toutes deux se comprennent dans un langage infra-verbal, instinctif (ou supra-verbal, comme deux âmes sœurs), dominant une même puissance en elles et partagent le même destin : la mort de l'une signe celle de l'autre. Figure *bi-frons* humaine-animale comme la figure fin-de-siècle de l'androgynisme unit homme et femme, cet hybride tient le mâle en respect, conscient de son infériorité, lui qui a perdu tout lien avec cette nature sauvage et originelle. Cela constitue d'ailleurs un piquant « renversement du stigmat » de la part de ces femmes autrices, que leur époque enferme dans un statut fort proche de celui des « frères inférieurs », les animaux.

Le féminin peut également être associé aux sauriens chez Renée Vivien (serpent, crocodile) ou aux batraciens chez Rachilde³⁸, ce qui ramène d'ailleurs le féminin à l'élément eau. Ainsi précisément de « La Saurienne », dans *La Dame à la louve*, qui met en scène un homme victime d'hallucinations suite, manifestement, à un violent coup de soleil, hallucinations qui font remonter le réseau d'images inconscientes et archétypales tissé autour de la Femme : il trouve le personnage féminin « bizarre »³⁹, elle lui fait peur par sa nature hybride humanimale (« par son affreuse ressemblance avec un crocodile » ; « je suis un peu leur parente » ; « gueule de caïman »⁴⁰, elle qui fixe obstinément l'eau⁴¹, tandis qu'un « frisson fit onduler son corps »⁴²; il projette en elle sa propre obsession sexuelle (« je vis dans ses prunelles une lueur de férocité libidineuse », « ses prunelles libidineuses et féroces de monstre en rut »⁴³ ; « Je devinai sans peine ce qu'elle voulait de moi », « tandis que la Saurienne, les regards chavirés sous les paupières ivres, attendait la satisfaction charnelle »⁴⁴). Enfin est évoqué Denderah, cité sacrée de l'antique Égypte, célèbre notamment pour son temple dédié à Hathor, déesse principalement de l'amour et de la fécondité ; l'héroïne évoque un roi et une reine crocodiles, or il existe

³⁷ C'est pourquoi, entre autres raisons, nous avons proposé une lecture écoféministe de Rachilde : ce mouvement littéraire et politique se fonde en effet sur l'*empowerment*, « l'encapacitation ».

³⁸ Voir « Le Tueur de grenouilles » (*Contes et Nouvelles*), où le petit Tonio prend sa mère pour une grenouille géante en la surprenant dans ses ébats nocturnes avec son amant, le corps illuminé par la perfide lune.

³⁹ Renée Vivien, *La Dame à la louve* [1904], coll. « Folio » (Paris : Gallimard, 2007), 81.

⁴⁰ Vivien, *La Dame à la louve*, 83.

⁴¹ Vivien, *La Dame à la louve*, 82.

⁴² Vivien, *La Dame à la louve*, 84.

⁴³ Vivien, *La Dame à la louve*, 84.

⁴⁴ Vivien, *La Dame à la louve*, 85.

un dieu, Sobek, au corps anthropomorphe et à tête de crocodile, lié aux crues du Nil, autrement dit aux eaux nourricières autant que mortifères. Il est ainsi loisible de voir se nouer, dans ce récit vivien, un ensemble d'images associant féminin, fertilité et mort. Concernant la figure du serpent⁴⁵, elle renvoie de manière archétypale aux forces cette fois chtoniennes de la déesse-Mère et à la tradition biblique qui s'enlace de nouveau à la figure de Lilith ; le saurien peut par ailleurs évoquer, à la faveur de la mue et de sa mobilité fluide, la mutabilité du féminin que nous avons évoquée plus haut.

Ce sont toutefois les fauves qui composent la principale série totémique. Dans « La Trahison de la forêt » (*La Dame à la louve*), l'héroïne, à l'instar de la tigresse, incarne une menace en raison de sa puissance et de son intelligence – ce qui n'est pas sans évoquer la « belle bête intelligente » de *L'Animale*, de Rachilde⁴⁶. C'est d'ailleurs entre les deux femelles que ce combat de Titans a lieu. Comme chez Rachilde, la représentation du féminin n'est pas manichéenne ; c'est une polarité au moins aussi avide de puissance que le principe masculin, comme l'affirme la Saurienne dans le récit éponyme : « La reine, qui est aussi puissante et plus cruelle encore que lui [le roi crocodile], a préféré s'en aller quarante lieues plus haut, afin de régner seule. Elle veut la puissance sans partage »⁴⁷. La panthère et le chat noir chez Rachilde méritent également notre attention. Le second compose un évident clin d'œil de l'autrice au sabbat des sorcières : dans *L'Animale*, Laure Lordès, dont la lourde tresse se balance sur sa croupe comme une queue de grande femelle, stimulant les hommes comme les mâles félins, monte nuitamment sur les toits de Paris, éclairés par la lune, pour rejoindre la communauté des chats. Rachilde convoque ici l'image d'Épinal du sabbat des sorcières : femme sexualisée, lune, toits, sabbat de chats noirs, ce qui sied à un imaginaire fin-de-siècle goûtant au fantastique et oscillant entre misogynie et fascination pour le féminin. Le chat porte toutefois un riche sémantisme : il est, à l'instar du loup, *mutatis mutandis*, l'animal sauvage le plus familier (ou l'animal domestiqué le plus sauvage) ; enfin, et sans doute pour cette même raison, il est attaché à l'anarchisme, ce ferment de révolte, de désordre, qui couve souterrainement au sein de la société. Le cabaret du Chat-Noir l'emblématise du côté des avant-gardes artistiques⁴⁸,

⁴⁵ La végétation dans « La Saurienne » la convoque d'ailleurs : « il y avait un fouillis d'herbes très hautes, et des arbres dont les branches ressemblaient à des serpents géants », Vivien, *La Dame à la louve*, 85.

⁴⁶ Rachilde, *L'Animale*, 275.

⁴⁷ Vivien, *La Dame à la louve*, 82.

⁴⁸ Le cabaret ouvre en 1881, la revue sort en 1882 ; on y retrouve Verlaine, Jean Richepin, Jean Lorrain et Rachilde, mais aussi Claude Debussy, Erik Satie et tant d'autres. Il est à noter que le

tandis que l'*Industrial Workers of the World* [IWW] en fait un signe de ralliement dès 1905⁴⁹, encore utilisé aujourd'hui par les anarcho-syndicalistes. Précisément, « La panthère » de Rachilde s'inscrit dans un recueil qui compte plusieurs références au socialisme et à l'anarchisme⁵⁰ – notons d'ailleurs que, dans *L'Animale*, chats et panthères sont entendus dans un *continuum*⁵¹ – et le texte en question est dédié à Laurent Tailhade, bien connu pour ses idées libertaires. Signalons également que l'une des brutales et cruelles humiliations que le noble animal subit ne laisse de faire songer à une parenté entre elle et le loup : « Sa fourrure, souillée d'immondices, se couvrait de plaies ; des jeunes garçons, pour se moquer, lui avaient cloué la queue au sol jusqu'à ce qu'elle l'eût, d'un effort douloureux, arrachée du clou en y laissant de sa peau »⁵² ; or, « *Minette, La Fille du louvetier, Les Rageac, Le Parc du mystère* reviennent sur la coutume des chasseurs périgourdins qui consiste à clouer au sol, par un épieu, le loup déjà blessé lors de la chasse et à le laisser là pour mourir » (Introduction, Leray et Staron, 2027), comme en un geste apotropaïque. Enfin, au cours de sa *via dolorosa*, la panthère songe aux « grands fleuves étalant

chat pensé par Adolphe Willette présente la même attitude que celui des socialo-anarchistes, que nous évoquons ensuite : poil hérissé, mine renfrognée.

⁴⁹ Serait-ce également en raison de l'influence des travailleurs noirs et des travailleuses ? L'histoire des deux communautés associe le chat noir à la sorcellerie et donc au monde à l'envers, or l'IWW a été le premier syndicat américain à lutter avec les descendants d'esclaves et pour les droits des femmes. Une autre hypothèse s'appuie sur l'expression anglophone « wild cat strike » pour désigner une grève sauvage, autrement dit le sabotage (littéralement, les ouvriers mettaient leurs sabots dans les machines pour les faire tomber en panne). La grève était violemment rabrouée par les autorités ; Ralph Chaplin [1887–1961], qui dessina le logo du chat noir pour l'IWW, assista à l'âge de sept ans au meurtre d'un ouvrier gréviste, tué par balle par les forces de l'ordre – marshals et garde nationale avaient été appelés en renfort – lors des grèves Pullman à Chicago. Les sources diffèrent mais l'emblème demeure. Voir notamment Hêla Jalel, « La figure du chat dans l'imaginaire en général et dans l'imagerie anarchiste en particulier », document inédit, Université de Toulouse le Mirail, février 1998, https://www.scienceshumaines.com/le-chat-noir-porte-drapeau-des-anarchistes_fr_10089.html et *Actualité de l'Anarchosyndicalisme*, « D'où vient le symbole du Chat Noir « anarchiste » ? 8 août 2019, <https://cnt-ait.info/2019/08/08/symbole-chat-noir-anarchiste>.

⁵⁰ « Le petit goûter du chien » est accompagné de la mention « (Anarchie) » et « Le grand Repas des ombres » de « (Socialisme) » in Rachilde, *Contes et Nouvelles suivis du Théâtre*, 228.

⁵¹ Les chats du sabbat sont identifiés à des panthères, de même que le visage de l'héroïne ou encore sa fameuse tresse « en queue de panthère », avant une réflexion plus large sur le destin de ces femmes animales : « Où était l'ouvrage destiné aux panthères, en dehors de leur occupation normale du broiement des hommes ! » (Rachilde, *L'Animale*, respectivement p. 35, 73, 153, 253). Quant à la panthère du texte éponyme, elle est décrite comme ayant des « pattes de chatte » (Rachilde, *Contes et Nouvelles suivis du Théâtre*, 223). Dans la réflexion menée plus haut sur les mouvements protestataires modernes, on ne peut s'empêcher de penser au mouvement des *Black Panthers*.

⁵² Rachilde, *Contes et Nouvelles suivis du Théâtre*, 228.

leur miroir où les fauves penchés ont des auréoles d'étoiles »⁵³ et aux « forêts inextricables » ou encore à « l'œil mauvais de la lune »⁵⁴, Rachilde tissant tout un réseau d'images et de symboles d'une féminité primordiale⁵⁵ qui demeure indomptable, farouche et cruelle, peut-être à force d'avoir été elle-même si bafouée : alors qu'une enfant, présentant toutes les caractéristiques d'un ange, descend d'un puits de lumière pour donner à boire et à manger à la bête agonisante, celle-ci, colligeant ses dernières forces, bondit pour égorger l'innocente victime expiatoire. La bête assassine-t-elle la fille de l'Homme qui lui a volé liberté et dignité ou met-elle à mort cette envoyée du Ciel ? Cet espace demeure vide et silencieux chez Rachilde, la nature étant la seule puissance existante à ses yeux et la seule force à vénérer, d'où sa colère et son mépris envers ceux qui tentent de la réduire à néant ou peut-être pis encore, de la maintenir en vie mais réduite, amputée de son essence même : la liberté⁵⁶.

CONCLUSION

Si la nature tient une place importante chez Renée Vivien comme chez Rachilde, elle nous semble procéder davantage d'une artialisation chez la poétesse, sans doute par jeu avec un contexte culturel, comme le suggère Camille Isler⁵⁷, et par goût du *sfumato*. Or, mis à part quelques exceptions comme « Le Mortis » et contrairement à son grand ami Jean Lorrain, qui pousse la réécriture des *topoi* décadents jusqu'à une poétique autonomographique de l'asymptotique⁵⁸, Rachilde donne peu dans cette artialisation de la nature : quoique *Monsieur Vénus* pousse à la quintessence l'artificialisation de l'organique, cela demeure circonscrit au domaine sexuel, dont elle explore avec ironie et goût de l'absolu la cartographie des « déviances » mise au point par des Max Nordau et von Krafft-Ebing. Lorsque l'Homme transforme la

⁵³ Rachilde, *Contes et Nouvelles suivis du Théâtre*, 223.

⁵⁴ Rachilde, *Contes et Nouvelles suivis du Théâtre*, 219.

⁵⁵ Sur la riche constellation lune-féminin-nature chez Rachilde, cf. Leray, « *L'Animale*, 'une faim furieuse d'idéal' ».

⁵⁶ Sur le système de croyances dans l'œuvre rachildienne, cf. Leray, « *L'Animale*, 'une faim furieuse d'idéal' » et l'introduction à Leray et Starón, *Rachilde et la nature*.

⁵⁷ Nous n'en avons pas la place ici mais il conviendrait d'étudier également la place du minéral et notamment des gemmes, qui associent eau, préciosité et dureté de la pierre, dans une esthétique fin-de-siècle que l'on retrouve merveilleusement réinterprétée dans « Cruauté de pierreries », qui se déroule évidemment à Venise (Vivien, *La Dame à la louve*).

⁵⁸ Morgane Leray, *Le Miroir et la clepsydre. Pour une mythographie de la décadence* (Paris : Minard/Classiques Garnier, 2016).

nature, Rachilde en dénonce les dangers dans une geste proto-écologique, comme dans *Le Dessous* et *Le Tout-au-ciel*⁵⁹, satires d'une société hypocrite et obsédée par la toute-puissance et le besoin de contrôle dans lesquels la conforte le scientisme, la religion du Progrès. Chez Rachilde, pas d'artificialisation visant la sublimation à la des Esseintes – elle-même parodique toutefois – mais une artificialisation sombrant dans la tératogonie, comme une prescience que le Salut se trouve dans le vivant.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

- Descartes, René. *Discours de la méthode*. Paris : GF-Flammarion, 2000.
- Rachilde. *Contes et Nouvelles suivis du Théâtre*. Paris : Mercure de France, 1900.
- Rachilde. *L'Animale*. Préface, chronologie, bibliographie Morgane Leray. Coll. « Omnia Poche ». Paris : Bartillat, 2025.
- Rachilde. « Le Tout-au-ciel ». In *L'Imitation de la mort*, 161–222. Paris : Mercure de France, 1903.
- Rachilde. *Le Dessous*. Paris : Mercure de France, 1904.
- Rachilde. *Le Meneur de louves*. Paris : Mercure de France, 1905.
- Rachilde. *La Découverte de l'Amérique*. Genève : Kundig, 1919.
- Samain, Albert. *Au jardin de l'Infante*. Paris : Mercure de France, 1924.
- Shelley, Mary W. *The Last Man*. London : H. Colburn, 1926.
- Tarn, Pauline (alias Renée Vivien). *Le Langage des Fleurs* [1894–1895], Aurillac : ErosOnyx, 2012.
- Vivien, Renée. *Études et Préludes*. Paris : Alphonse Lemerre, 1901.
- Vivien, Renée. *Cendres et poussières*. Paris : Alphonse Lemerre, 1902.
- Vivien, Renée. *Évocations*. Paris : Alphonse Lemerre, 1903.
- Vivien, Renée. *Du vert au violet*. Paris : Alphonse Lemerre, 1903.
- Vivien, Renée. *La Dame à la louve* [1904]. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 2007.
- Vivien, Renée. *Sillages*. Paris : Sansot, 1908.

SOURCES SECONDAIRES

- Actualité de l'Anarchosyndicalisme*. « D'où vient le symbole du Chat Noir « anarchiste » ? 8 août 2019. <https://cnt-ait.info/2019/08/08/symbole-chat-noir-anarchiste>.
- Islert, Camille. *Renée Vivien, une poétique sous influence ?* Thèse sous la direction d'Henri Scepti, Paris : Sorbonne Nouvelle, 2021.
- Frappier-Mazur, Lucienne. « Rachilde : allégories de la guerre », *Romantisme*, no 85 (1994) : « Pouvoirs, puissances : qu'en pensent les femmes ? » numéro thématique : 5–18. <https://doi.org/10.3406/roman.1994.6226>.

⁵⁹ Rachilde, « Le Tout-au-ciel » in *L'Imitation de la mort* (Paris : Mercure de France, 1903), 161–222 ; *Le Dessous* (Mercure de France, 1904).

- Jalel, Hêla. « La figure du chat dans l'imaginaire en général et dans l'imagerie anarchiste en particulier », document inédit. Université de Toulouse le Mirail, février 1998. https://www.science.shumaines.com/le-chat-noir-porte-drapeau-des-anarchistes_fr_10089.html.
- Kramarae, Cheris et Paula A. Treichler. *A Feminist Dictionary*. Boston, London, and Henley : Pandora Press, 1985.
- Lavigne, Valérie. « *Féminiflores* » : le motif de la femme-fleur dans l'imaginaire décadent. Thèse sous la direction de Sylvie Ballestra-Puech. Université Côte d'Azur, 2024.
- Lemercier d'Erm, Camille. *La Muse aux violettes*. Paris : Sansot, 1910.
- Leray, Morgane. *Le Miroir et la clepsydre. Pour une mythographie de la décadence*. Paris : Minard/Classiques Garnier, 2016.
- Leray, Morgane. « La Tour d'amour, de Rachilde : l'hybris des sens, la démesure de l'écriture ». *Revue électronique MALICE*, no 4 (juin 2014). <https://doi.org/10.58048/2263-7664/1135>.
- Leray, Morgane. « Rachilde, l'animale des Lettres. Pour une lecture écoféministe de l'œuvre rachildienne ». In *Rachilde ou les aléas de la postérité. De l'oubli au renouveau*, dir. Thierry Poyet, 95-108. Paris : Minard/Classiques Garnier, 2023.
- Leray, Morgane. « La Bretagne de Rachilde : écofantastique d'une 'personnalité géographique' », « 'Enfin tout le reste'. Donner voix à la nature », dir. Anita Staroń, *Babel* 51 (2025): 103–114. <https://doi.org/10.4000/14q11>.
- Leray, Morgane. « *L'Animale*, 'une faim furieuse d'idéal' », préface (et chronologie/bibliographie) pour Rachilde. In Rachilde. *L'Animale*. Coll. « Omnia Poche ». Paris : Bartillat, 2025.
- Leray, Morgane. « Nuit de la Terre, éveil des forces primordiales : Rachilde, un imaginaire cosmique ». In Morgane Leray et Anita Staroń (dir.). *Rachilde et la nature*. Paris : Honoré Champion, 2027 (à paraître).
- Leray, Morgane. « 'La Course aux abîmes' ou le tragique rachildien de l'animal humain ». In Morgane Leray et Anita Staroń (dir.). *Rachilde. Poétiques, identités, transferts*. Fabula.org, 2026 (à paraître).
- Leray, Morgane et Anita Staroń (dir.). *Rachilde et la nature*. Paris : Honoré Champion, 2027 (à paraître).
- Leray, Morgane et Anita Staroń (dir.). *Rachilde. Poétiques, identités, transferts*. Fabula.org, 2026 (à paraître).
- Merchant, Carolyn. *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*. San Francisco : Harper and Row, 1980.
- Palacio de, Jean. *Figures et formes de la décadence* [1^{re} série]. Paris : Séguier, 1994.
- Palacio de, Jean. *Figures et formes de la décadence* [2^{re} série]. Paris : Séguier, 2000.
- Palacio de, Jean. *La Décadence. Le mot et la chose*. Paris : Les Belles Lettres, 2011.
- Pedreira, Marta. *Hybridations fin-de-siècle : les Contes et Nouvelles de Rachilde entre décadentisme et symbolisme*. Mémoire M.A. sous la direction d'Andrea Oberhuber. Université de Montréal, 2012.
- Philippe, Roger. « Rachilde ondoyante et diverse ». *Critique*, no 922 (2024) : « L'écoféminisme est de retour » : 262–271. <https://doi-org.lama.univ-amu.fr/10.3917/criti.922.0262>.
- Reid, Martine. « Le roman de Rachilde ». *Revue de la BNF* 34, no 1 (2010) : 65–74. DOI : <https://doi-org.lama.univ-amu.fr/10.3917/rbnf.034.0065>.