

Les Lettres romanes

Tome 73 n° 3-4 (2019)



© BREPOLS PUBLISHERS

THIS DOCUMENT MAY BE PRINTED FOR PRIVATE USE ONLY.
IT MAY NOT BE DISTRIBUTED WITHOUT PERMISSION OF THE PUBLISHER.

Bureau de direction:

Directeur : Michel Lisse (michel.lisse@uclouvain.be)

Vice-directrice : Tania Van Hemelryck

Secrétariat : Ghislaine Moucharte
(ghislaine.moucharte@uclouvain.be)

Finances : Sonia Henrot

Comité scientifique:

Emmanuel Bouju (Université de Rennes 2)

Bertrand Gervais (Université du Québec à Montréal)

Hans Peter Lund (Université d'Aarhus)

David Martens (KULeuven)

Fritz Nies (Université de Düsseldorf)

Isabelle Ost (Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles)

Thomas Pavel (Université de Chicago)

Isabel Román (Université d'Extremadura)

Madeleine Tyssens (Université de Liège)

Comité éditorial:

Véronique Bragard

Jacques Carion

Mattia Cavagna

Jean-Louis Dufays

Erica Durante

Vincent Engel

Geneviève Fabry

Gian Paolo Giudicetti

Agnès Guiderdoni

Georges Jacques

Costantino Maeder

Christophe Meurée

Pierre Piret

Jean-Claude Polet

Colette Storms

Claude Thiry

Jean-Louis Tilleuil

Stéphanie Vanasten

Myriam Watthee-Delmotte

Damien Zanone



Les Lettres romanes
Tome 73 n° 3-4 (2019)



© BREPOLS PUBLISHERS

THIS DOCUMENT MAY BE USED FOR PRIVATE USE ONLY.
IT MAY NOT BE DISTRIBUTED WITHOUT PERMISSION OF THE PUBLISHER.

BREPOLS

Illustration de couverture : Bruno Catalano, *Les Voyageurs*, Marseille, 2009, DR.

La revue *Les Lettres romanes* est publiée grâce au soutien logistique de l'Institut des Civilisations, Arts et Lettres (INCAL) de l'Université catholique de Louvain.

© 2020, Brepols Publishers n.v., Turnhout, Belgium

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the publisher.



D/2020/0095/62

ISBN 978-2-503-58278-8

ISSN 0024-1415

e-ISSN 2295-8991

DOI 10.1484/J.LLR.5.119897

© BREPOLS PUBLISHERS

THIS DOCUMENT MAY BE PRINTED FOR PRIVATE USE ONLY.

Printed in the EU on acid-free paper

PERMISSION OF THE PUBLISHER.

Table des matières

Écrire l'exil

Dossier édité par Jonathan CHÂTEL et Pierre PIRET

Jonathan CHÂTEL et Pierre PIRET

Introduction 301

Laetitia SAINTES

Formuler l'ineffable de l'exil :
autour de *Dix années d'exil* de Germaine de Staël 309

Nathalie GILLAIN

Spectres de l'exil, incarnation du pouvoir.
Victor Hugo à Jersey :
les photographies de la proscription 323

Jonathan CHÂTEL

Réflexions sur l'exil d'Henrik Ibsen 349

Daniel LAROCHE

Écrivains belges expatriés en France. Le cas de Norvège 363

Pierre PIRET

L'exil et la honte. Jean Genet et les Palestiniens 377

Charline LAMBERT

Inflexions politiques et trajectoires poétiques :
les exils de Gherasim Luca et Radovan Ivisic 393

Michel LISSE

Scènes primitives des exils de Jacques Derrida 407

Hubert ROLAND

Exil historique, « exil intérieur » et création.
Réflexion inspirée par la construction du personnage
de Gottfried Benn dans *Les Éblouissements*
de Pierre Mertens 419

Varia

Patrick THÉRIAULT

- Outrance et outrage poétiques chez le dernier Baudelaire :
Les Amœnitates Belgicæ et le poème-caricature 437

Laurent ROBERT

- Se marier (ou pas) : le mariage dans *Rayons perdus*
 de Louisa Siefert et *Les Humbles* de François Coppée 459

Amaury DEHOUX

- Indépendance et interdépendance dans les littératures
 francophones du Pacifique insulaire.
 L'exemple de Chantal T. Spitz et Déwé Gorodé 475

Chiara CARRARO

- La frontière : *limen* et paysage chez Marie Darrieussecq
 et Maylis de Kerangal 495

Les Livres

Les Libertins en campagne. Édition critique par Jacques
 Cormier (Jean-Claude Polet), 521 – Alain CORBIN, Jean-
 Jacques COURTINE et Georges VIGARELLO (dir.), *Histoire
 des émotions II. Des Lumières à la fin du XIX^e siècle* (Diana
 Mite-Colceriu), 522 – Daniel LAROCHE, *Une chanson bonne à
 mâcher. Vie et œuvre de Norge* (Ginette Michaux), 525.

Table du tome Septante-trois 2019 529

Index des noms 533



Laurent ROBERT

Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve

Se marier (ou pas) : le mariage dans *Rayons perdus* de Louisa Siefert et *Les Humbles* de François Coppée

Résumé

Le mariage bourgeois est considéré de manière ironique par les poètes de la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Il serait justement le symbole d'un ethos bourgeois pleinement orienté vers la vie matérielle, parfaitement antinomique d'un ethos poétique tourné vers la quête d'un idéal ou d'un absolu. Le mariage ne peut plus constituer un thème de la poésie à moins qu'un poète veuille y faire entrer le réel le plus commun, ce qu'opère le parnassien François Coppée dans le recueil Les Humbles (1872), où il montre à quel point la situation maritale — ou son absence — pèse sur les trajectoires individuelles et sociales, jusqu'à entraîner le déclassement ou l'exclusion. Dans un second temps, nous confrontons la vision du mariage chez Coppée à celle présente dans un autre recueil parnassien, Rayons perdus (1869) de Louisa Siefert.

Abstract

Bourgeois marriage is considered ironically by the poets of the second half of the nineteenth century. It is precisely the symbol of a bourgeois ethos fully oriented towards material life, perfectly antinomic to a poetic ethos turned towards the quest for an ideal or an absolute. Marriage can no longer be a theme of poetry unless a poet wants to emphasize the most common reality. It's the way of the Parnassian François Coppée in his work Les Humbles (1872), where he shows how much marital status — or lack of it — weighs on individual and social trajectories, leading to downgrading or exclusion. In a second time, we compare Coppée's vision of marriage with that presented in another Parnassian work, Louisa Siefert's Rayons perdus (1869).



Du mariage : la satire ou le réel

Monsieur Prudhomme songe à marier sa fille

Avec monsieur Machin, un jeune homme cossu.

Il est juste-milieu, botaniste et pansu.

Quant aux faiseurs de vers, ces vauriens, ces maroufles,

© BREPOLS PUBLISHERS

THIS DOCUMENT MAY BE PRINTED FOR PRIVATE USE ONLY.
IT MAY NOT BE DISTRIBUTED WITHOUT PERMISSION OF THE PUBLISHER.

Ces fainéants barbus, mal peignés, il les a
 Plus en horreur que son éternel coryza,
 Et le printemps en fleur brille sur ses pantoufles¹.

Le mariage bourgeois, institution majeure au dix-neuvième siècle, n'est pas pour les « faiseurs de vers », pour les poètes donc, s'il faut en croire Verlaine, précisément parce qu'il est le symbole par excellence d'un *ethos* bourgeois fait de matérialité, de calcul, d'intrigues, de souci du lendemain, de prévoyance, de compromis et de médiocrité, toutes choses qui paraissent l'antinomie d'un *ethos* poétique. Se bien marier participe de l'intégration voire de l'ascension sociale ; se mal marier ou échouer à se marier peuvent être la cause d'une dégradation de sa position, d'un échec, sinon d'une déchéance². Le mariage se révèle être, dès lors, une confrontation au réel, où sexe et sentiment tiennent de la négociation secondaire. C'est dans le roman qu'une telle confrontation trouve le mieux à se déployer — ainsi qu'au théâtre où l'adultère survient pour faire rire en faisant peur.

En poésie, l'époque n'est plus aux épithalames, et les poètes satiriques prêtent finalement moins d'intérêt au mariage même qu'au couple. Ne se reconnaissant pas dans le bourgeois, le poète dénie tout intérêt au réel bourgeois. De la petite compromission sordide qu'est le mariage, il ne peut être question... à moins que des poètes, ou au moins un poète fasse entrer le réel le plus commun dans la poésie. Ce « moment du réel » est presque contemporain de « Monsieur Prudhomme », poème repris dans les *Poèmes saturniens* en 1866. La fin des années 1860 et les années 1870 correspondent en effet à l'émergence sur la scène poétique de ce poète du réel qu'est François Coppée.

Je me propose donc ici d'étudier la présence de l'acte social qu'est le mariage à travers le recueil *Les Humbles* paru en 1872. Sur cette question, je le confronterai au texte d'une femme poète, *Rayons perdus* de Louisa Siefert, publié en 1868. Non seulement les deux recueils ont paru à peu d'années d'intervalle chez le même éditeur mais, en outre, les deux auteurs se connaissaient quelque peu : Fran-

¹ Paul VERLAINE, « Monsieur Prudhomme », dans *Fêtes galantes. Romances sans paroles* précédé de *Poèmes saturniens*, Paris, Gallimard, 1973, p. 66. POÉSIE/GALLIMARD.

² Sur l'importance sociale du mariage au dix-neuvième siècle, voir Deborah GUTERMAN-JACQUET, *Les Équivoques du genre. Devenir homme et femme à l'âge romantique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, notamment le chapitre V « Faire face aux attentes de la société », pp. 217 et suiv. HISTOIRE. Voir aussi Laure ADLER : « Sans enfant, sans famille, sans postérité, sans propriété, sans références, le célibataire fait grincer les rouages de la nouvelle morale bourgeoise » (*Secrets d'alcôve. Histoire du couple de 1830 à 1930*, Paris, Hachette Littératures, 1983, p. 16).

çois Coppée a soutenu, avec Charles Asselineau, la publication de *Rayons perdus* auprès de l'éditeur Lemerre.

François Coppée : un « petit-bourgeois » à l'Académie

La trajectoire de François Coppée est généralement abordée selon deux perspectives. En sociologie de la littérature, il s'agit de retracer sa conquête de capital symbolique et sa progression dans le *cursus honorum* à la fois littéraire et républicain³. Pour rappel, François Coppée a été élu à l'Académie française en 1884. Il a été officier puis commandeur de la Légion d'Honneur, respectivement en 1888 et en 1895. Il a en outre bénéficié d'une sinécure à travers le poste d'archiviste-bibliothécaire à la Comédie française, occupé entre 1878 et 1884⁴. D'un point de vue idéologique est évoquée l'évolution de la pensée de l'auteur vers un conservatisme exacerbé, marqué par un catholicisme fervent, par l'anti-dreyfusisme et par le nationalisme cocardier — le poète étant, en 1898, l'un des membres fondateurs de la Ligue de la patrie française.

En revanche sont moins souvent rappelés, dans les travaux actuels, les origines modestes de l'auteur et son parcours social avant la reconnaissance littéraire et la célébrité. Cadet de trois sœurs, François Coppée est né à Paris le 29 janvier 1842, au cœur du sixième arrondissement, rue Saint-Maur-Saint-Germain, actuellement rue de l'Abbé Grégoire⁵. La famille vit par la suite rue Monsieur-le-Prince, toujours dans le sixième. Le père de Coppée est employé au ministère de la Guerre. François Coppée n'a que douze ans lorsque son père est mis prématurément à la retraite. La famille est contrainte de vivre des revenus de cette seule retraite, soit l'équivalent d'un demi-traitement. Ce n'est sans conséquence pour personne. La question de l'établissement des filles — autrement dit de leur mariage — se pose avec acuité. Elle est assez loin, cependant, de se résoudre par des mariages bourgeois conventionnels. La deuxième sœur décède à vingt-deux ans. L'aînée et la cadette (Annette et Sophie) deviennent collaboratrices du peintre et maître-verrier Prosper Lafaye. Devenue son épouse, Sophie Coppée travaille avec lui durant toute la suite

³ Cf. Rémy PONTON, « Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'exemple du Parnasse », dans *Revue française de sociologie*, 14-2, 1973, pp. 202-220.

⁴ *Ibid.*, pp. 213-214.

⁵ Sur la jeunesse et sur les débuts littéraires de François Coppée, voir Mathurin DE LESCURE, *François Coppée. L'homme, la vie et l'œuvre (1842-1889)*, Paris, Lemerre, 1889.

de sa carrière, s'occupant non seulement de la cuisson des vitraux mais participant aussi à certaines créations. Il est possible que certains vitraux de Prosper Lafaye soient en réalité plutôt l'œuvre de Sophie Coppée. De son côté, Annette Coppée ne se marie pas. Elle ne quitte pas le foyer familial, où elle s'occupe du père malade, de la mère, puis du jeune frère, dont elle devient et cela, jusqu'à sa mort, la gouvernante, la secrétaire, la collaboratrice... Elle décède en 1908, à quatre-vingt-deux ans, la même année que l'écrivain.

La mise à la retraite du père amène François Coppée à interrompre ses études après la troisième année de collège. Il ne sera donc pas bachelier. Il poursuit sa formation en autodidacte, en fréquentant la bibliothèque Saint-Genève, avant de devenir, comme son père, fonctionnaire au ministère de la Guerre. Ses premières œuvres, *Le Reliquaire* et *Intimités*, lui valent un succès d'estime. François Coppée conquiert une première fois le public grâce au théâtre et à sa pièce *Le Passant*, présentée en janvier 1869 avec Sarah Bernhardt et qui constitue également un triomphe pour l'école parnassienne. Du jour au lendemain, l'auteur est célèbre, même s'il n'a pas encore vraiment trouvé sa manière. Ce sera le cas dans ses recueils ultérieurs, dont *Les Humbles* (1872), où globalement il renonce au lyrisme élégiaque pour se consacrer à la description de la vie contemporaine, avec ses travers, ses difficultés, ses injustices. Dans le poème, « À un élégiaque » justement, il note que « les plaintes » sont « vaines », « ridicul[es] et lâch[es] » et il invite à la discrétion et à l'impassibilité⁶. D'une certaine façon — et pour pasticher Mallarmé —, c'est dans cette posture de réaliste ou de naturaliste un peu moralisateur et fataliste que l'éternité le fige⁷.

De fait, la postérité de Coppée s'avère problématique. Jusqu'aux années 1930, il était l'objet de monographies, où son œuvre était étudiée pour elle-même, au premier degré⁸. Il a longtemps joui d'une relative postérité scolaire, certes moins valorisante que celle d'un Leconte de Lisle ou d'un Hérédia⁹. Plus récemment, comme le souligne Steve Murphy, « son retour sur la scène s'est fait sous le signe de

⁶ François COPPÉE, *Poésies complètes*, Paris, Lemerre, s.d., pp. 196-197.

⁷ « Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change... » (Stéphane MALLARMÉ, « Le Tombeau d'Edgar Allan Poe », dans *Poésies*, Paris, Gallimard, 1992, p. 60. POÉSIE/GALLIMARD).

⁸ Steve MURPHY, « "Pauvre Coppée", naturaliste et poète béni », dans *Les Cahiers naturalistes*, n° 53, 2007, p. 55.

⁹ Sur la différence de traitement par l'institution scolaire de Sully-Prudhomme et Coppée d'une part et de Leconte de Lisle et Hérédia d'autre part, voir Rémy PONTON, *op. cit.*, p. 220.

ce que Genette a appelé la littérature au second degré [...], la critique s'employant à déceler les intertextes coppéens importants de poèmes officiellement ou clandestinement parodiques¹⁰ ». Les exemples foisonnent, singulièrement dans *L'Album zutique* auquel ont pris part notamment Rimbaud, Verlaine et Charles Cros, et dans les *Dixains réalistes* (composés principalement par Charles Cros, Maurice Rollinat, Germain Nouveau et Nina de Villars¹¹). Comme le suggère Pierre Martino¹², la caricature finit par être plus célèbre que le modèle, et François Coppée par être mieux connu pour les parodies dont il a fait l'objet que pour lui-même. Pour ma part, initialement, ce n'est d'ailleurs qu'à travers mes recherches sur Georges Fourest que j'ai été amené à m'intéresser aux poésies de François Coppée¹³.

La prééminence d'une lecture au second degré, à travers les réécritures parodiques, n'est pas le seul motif qui ferait de François Coppée un poète qu'il serait difficile de lire au vingt-et-unième siècle à la fois pour lui-même et sans *a priori*. D'autres raisons peuvent être avancées, telles que son évolution idéologique conservatrice ou l'intérêt accordé à la redécouverte des *minores*¹⁴ — qui en retour génère une désaffection pour certains poètes consacrés à leur époque, sinon leur éviction du canon littéraire, voire leur oubli.

***Les Humbles* : l'échec ou la « simple ambition »**

Dans l'ensemble de l'œuvre poétique de François Coppée, *Les Humbles* constitue un jalon important, car c'est là, mieux qu'ailleurs, comme le suggère Mathurin de Lescure, que se « fonde un genre » :

Le Recueil des *Humbles*, comme son titre l'indique, est consacré aux petits bonheurs, aux douleurs naïves, aux sacrifices ingénument héroïques, aux résignations parfois sublimes, aux

¹⁰ Steve MURPHY, *op. cit.*, pp. 55-56.

¹¹ Cf. Daniel GROJNOWSKI, *La Muse parodique*, Paris, José Corti, 2009. Notons encore que, durant son séjour à la prison de Mons, en 1874, Verlaine compose dix « Vieux coppées », soit dix dizains parodiques (voir le recueil reconstitué *Cellullairement*, Paris, Gallimard, 2013, pp. 146-151. POÉSIE/GALLIMARD).

¹² Pierre MARTINO, *Parnasse et symbolisme (1850-1900)*, Paris, Armand Colin, 1925, p. 82, cité par Steve MURPHY, *op. cit.*, p. 56.

¹³ Cf. Laurent ROBERT, *Georges Fourest ou le carnaval de la littérature*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012.

¹⁴ Pensons par exemple à l'aura posthume d'Henry Jean-Marie Levet (1874-1906), auteur des brevissimes *Cartes postales* (*Cartes postales et autres textes*, Paris, Gallimard, 2001. POÉSIE/GALLIMARD) ; voir aussi la biographie de Frédéric VITOUX, *L'Express de Bénarès*, Paris, Fayard, 2018). Notons au passage que le culte des *minores* concerne beaucoup plus massivement des hommes...

frustes générosités, aux mâles tendresses, aux rudes plaisirs, au pittoresque discret, à la poésie cachée de ce monde du travail, de la pauvreté, de ce monde des simples, de ce monde du petit employé, du petit boutiquier, de l'ouvrier, du soldat, qui n'était pas encore entré dans le domaine de la poésie.

Les poètes, avant François Coppée, avaient négligé ou dédaigné de s'occuper de si minces sujets¹⁵ [...].

Le premier biographe de François Coppée n'a ni tout à fait tort ni tout à fait raison. Le monde ouvrier a déjà été présent en poésie, en particulier durant les années 1830-1850, essentiellement auprès d'auteurs qui, comme Pierre Dupont, Charles Poncy ou Savinien Lapointe, étaient ou avaient été ouvriers eux-mêmes, avant de devenir poètes et chansonniers. Les univers décrits sont ceux des petits artisans, des ouvriers de manufacture, parfois de la paysannerie, et les propos se montrent volontiers engagés. Par rapport à ses prédécesseurs, l'originalité de François Coppée est double. Le poète n'écrit pas de chansons, mais compose de longues pièces narratives, à la diction plate, volontairement prosaïque, presque neuve¹⁶ pour l'époque. Par ailleurs, il évoque des personnels qui se trouvent dans des situations sociales intermédiaires : ce n'est pas le prolétariat urbain ou rural, mais c'est la petite-bourgeoisie, parfois la toute petite-bourgeoisie, parfois aussi des marginaux, des exclus, des ratés — sans qu'il soit déjà question des vagabonds, des « gueux » comme les abordera un peu plus tard, en 1876, Jean Richépin dans *La Chanson des gueux*.

Dans *Les Humbles*, chaque poème retrace une trajectoire certes singulière, mais où le mariage — heureux ou malheureux — voire son absence ou son impossibilité joue presque toujours un rôle essentiel. Dans cette perspective, le poème « Les Petits-Bourgeois », d'ailleurs une espèce de rêve éveillé, proposerait l'idéal de l'énonciateur, à travers également une situation conjugale idéale :

[...] le modeste sort dont je suis envieux,
Si je travaille bien et si je deviens vieux,
Sans que mon cœur de luxe ou de gloire s'affame,
C'est celui d'un vieil homme avec sa vieille femme,
Aujourd'hui bon rentiers, hier petits marchands,
Retirés tout au bout du faubourg, près des champs.
Oui, cette vie intime est digne du poète.
[...]

¹⁵ Mathurin DE LESCURE, *op. cit.*, pp. 152-153.

¹⁶ Presque neuve, car c'était un peu déjà la manière de Sainte-Beuve dans les *Poésies de Joseph Delorme*.
© BRÉPOLIS PUBLISHERS
THIS DOCUMENT MAY BE PRINTED FOR PRIVATE USE ONLY.
MAY NOT BE DISTRIBUTED WITHOUT PERMISSION OF THE PUBLISHER.

Merci bien, bonnes gens, merci bien, maisonnette,
 Pour m'avoir, l'autre jour, donné ce rêve honnête,
 Qu'en m'éloignant de vous mon esprit prolongeait
 Avec la jouissance exquise du projet¹⁷.

Cet idéal « petit-bourgeois » de bonheur domestique et conjugal est encore exprimé dans « La Famille du Menuisier », avec toutefois peut-être une légère ironie — ou un humour involontaire —, puisque le « menuisier » en l'occurrence est un « marchand de cercueils¹⁸ » dont la prospérité dépend des trépas alentour. Une variante de ce schéma apparaît dans « Simple ambition », où le bonheur conjugal fait place à un amour platonique idéalisé :

Être un modeste croque-notes
 Donnant des leçons de hasard,
 Qui court Paris en grosses bottes,
 Mais qui comprend Gluck et Mozart ;

Avoir quelque part un vieux maître ;
 Aimer sa fille ; et, chaque soir,
 Brosser son vieil habit et mettre
 Du linge pour aller les voir¹⁹ [...]

En revanche, les autres poèmes des *Humbles*, de manière nettement moins idyllique, finissent par construire une typologie des relations que des individus, dans une situation de relative précarité sociale, entretiennent avec le mariage — soit avec l'impasse qu'il constitue ou bien avec son impossibilité. Ainsi, « La Nourrice » raconte la déchéance sociale et psychique d'une jeune femme victime de violences conjugales et contrainte par un mari brutal et alcoolique de s'installer à Paris pour nourrir, contre finance, un autre enfant que le sien :

Ce n'est que l'autre été, quand on faucha les foin,
 Qu'elle fut tout à coup prise d'un goût étrange
 Pour un assez beau gars, mauvais batteur en grange,
 Qui courait les cafés et vivait de hasards,
 Mais qui, sept ans, avait servi dans les hussards.
 [...]
 Elle épousa ce beau tyran de cabaret.
 [...]

¹⁷ François COPPÉE, *op. cit.*, pp. 289-291.

¹⁸ *Ibid.*, p. 313.

¹⁹ *Ibid.*, p. 309.

Toutes ces unions maudites sont pareilles :
 La noce, quelques nuits de brutales amours,
 La discorde au ménage au bout de quinze jours,
 L'homme se dégageant brusquement de l'étreinte
 Pour retourner au vin quand la femme est enceinte,
 Les courroux que des mots ne peuvent apaiser,
 Et le premier soufflet près du premier baiser.
 Puis la misère.

Ici l'événement fut pire.
 Ce fainéant avait des instincts de vampire.
 Ce monstre, le jour même où sa femme accoucha,
 — L'huissier ayant saisi le ménage, — chercha
 Le moyen d'exploiter encore sa femelle ;
 Et, quand il vit son fils mordant à la mamelle,
 Il se frotta les mains²⁰. [...]

Finalement, le nourrisson des grands bourgeois parisiens meurt prématurément et, quand, congédiée, la nourrice regagne sa campagne normande, elle s'aperçoit que son fils est mort, lui aussi, faute de soins. Elle termine ses jours à Caen « dans un hospice », « cherch[ant] de la main sa mamelle livide/ Et balan[çant] toujours du pied un berceau vide²¹ ».

Tous les poèmes n'ont certes pas cette tonalité tragique, ni ne se révèlent aussi crûment naturalistes. Une thématique peu attendue est celle de la femme séparée — sans doute malmenée elle aussi, le poème le laisse entendre²² —, abordée dans « Une Femme seule », où l'auteur décrit, plutôt finement, la demi-exclusion sociale dont elle est victime et l'hypocrisie avec laquelle la société bourgeoise la reçoit « les soirs sans dîner ni bal au piano » :

[...] l'on m'apprit
 Que d'un mari brutal elle était séparée.

Elle venait encor chez ses anciens amis,
 Dont la maison avait vu grandir son enfance
 Et qui, malgré le bruit dont le monde s'offense,
 Au préjugé cruel ne s'étaient point soumis.

²⁰ François COPPÉE, *op. cit.*, pp. 270-271.

²¹ *Ibid.*, p. 278.

²² « Cette voix lente et pure, et lasse de prier, / Qu'interrompait jadis la forte voix d'un maître/ et qu'une insulte, hélas, un bras levé peut-être, / De honte et de terreur, un jour, firent crier » (*ibid.*, p. 307).

Mais elle savait bien, résignée et très douce,
Qu'on ne la recevait qu'en petit comité,
Et s'attendait toujours, dans sa tranquillité,
Au mot qui congédie, à l'accueil qui repousse²³.

En outre, le poème offre un bon exemple de l'ambiguïté idéologique de Coppée, qui décrit non sans une certaine audace une situation dont il est, pour la morale de l'époque, malséant de parler, mais qui conclut néanmoins avec son fatalisme habituel, en soulignant que la femme seule — qui n'est évidemment pas légalement séparée de son mari²⁴ — ne peut, ne pourra jamais être aimée d'un autre homme :

— Jeune homme qui pourrais aimer la pauvre femme
Et qui la trouveras quelque jour sur tes pas,
Ne la regarde pas et ne lui parle pas.
Ne te fais pas aimer, car ce serait infâme²⁵ !

Dans *Les Humbles*, le « je » est celui d'un témoin, mais aussi celui d'une instance morale, qui peut s'autoriser à décrire une situation injuste, mais qui se garde bien de contester l'ordre social.

Les mariages qui tournent à l'aigre n'ont pas pour seules victimes les épouses. De fait, « Le Petit Épicier » évoque les déboires conjugaux d'un petit commerçant de la banlieue parisienne — de Montrouge exactement, alors un « faubourg à demi paysan » — marié à « une femme insensible », « hargneuse, lymphatique et froide », mais encore « jalouse » de sa belle-mère qu'elle fait renvoyer en province²⁶.

Par ailleurs, plusieurs poèmes mettent en évidence un mariage qui n'a pas eu lieu ou qui a été rendu inadmissible par certaines conditions sociales. Dans « Un Fils », un jeune garçon, orphelin de père, vit avec sa mère dans une relative pauvreté. Le jour où il obtient son Bac, sa mère lui avoue qu'elle n'a jamais été mariée, qu'elle a été fille-mère : le père du garçon est bien mort, mais c'était le fils d'une famille bourgeoise où sa mère était « maîtresse de chant » ; le nom qu'il porte n'est pas celui de son père, mais celui de sa mère. Les conséquences sont lourdes : le jeune homme ne sera jamais un parti honorable — c'est-à-dire digne de se marier — et il ne peut

²³ *Ibid.*, p. 306.

²⁴ Le divorce n'est autorisé en France qu'à partir de 1884 (loi d'Alfred Naquet).

²⁵ *Ibid.*, p. 308.

© BREPOLS PUBLISHERS

THIS DOCUMENT MAY BE PRINTED FOR PRIVATE USE ONLY.

²⁶ *Ibid.*, pp. 278-282. MAY NOT BE DISTRIBUTED WITHOUT PERMISSION OF THE PUBLISHER.

poursuivre d'études car sa mère a des dettes. Il doit prendre « un emploi très modeste » dans un bureau où il connaît « le spleen » et « racler des couplets dans un café-concert » — le poème déclinant, de ce point de vue, une version sombre de « Simple ambition ». C'est là toute sa vie, sans la moindre aventure sentimentale ni sexuelle :

Dans les commencements qu'il fut à son orchestre,
Une chanteuse blonde et phtisique à moitié
Sur lui laissa tomber un regard de pitié ;
Mais il baissait les yeux quand elle entrait en scène.
Puis, peu de temps après, elle passa la Seine
Et mourut toute jeune, en plein quartier Bréda²⁷.

Les deux derniers vers ne laissent guère planer de doute sur la trajectoire sordide de la chanteuse et sur la prostitution dans laquelle elle est tombée²⁸.

D'une tout autre tonalité, « En Province » ne dépasserait pas, de prime abord, le propos d'« une simple élégie²⁹ ». Une orpheline vit en province avec son grand-père, un vieux noble peu fortuné. Chaque dimanche, elle se rend à la messe avec un fils de paysan, élève au séminaire. Se sentant proche de la mort, le grand-père lui fait promettre de « garder le vieux nom vierge et pur à jamais », ce qui implique aussi, évidemment, de se garder vierge et pure à jamais. Elle décide d'obéir, et le jeune garçon, qui était amoureux d'elle, poursuit ses études au séminaire et devient prêtre. Ce n'est que devenus très âgés, l'un et l'autre, qu'ils se revoient, tous les jours, et se vouent « une affection de vieux prêtre à dévote³⁰ ». D'une certaine façon, la religion est ce qui reste — ou est la seule consolation — quand tout, dans le monde, a échoué ou quand, pour quelque motif social, une vie amoureuse n'a pu être accomplie. C'est encore ce qu'exprime, beaucoup plus brièvement, le sonnet « La Sœur novice » :

Lorsque tout douloureux regret fut mort en elle
Et qu'elle eut bien perdu tout espoir décevant,
Résignée, elle alla chercher dans un couvent
Le calme qui prépare à la vie éternelle³¹.

²⁷ *Ibid.*, p. 287.

²⁸ Le quartier Bréda, au sud de Montmartre, était alors le quartier des « lorettes » et des « grisettes » et globalement celui de la prostitution.

²⁹ *Ibid.*, p. 295.

³⁰ *Ibid.*, p. 300.

³¹ *Ibid.*, p. 312.

Globalement, le fait de se marier ou pas, chez François Coppée, résulte d'un contexte social précis et conditionne par la suite l'existence des individus d'un point de vue économique, social, mais aussi émotionnel et sexuel. Pour la petite-bourgeoisie, le mariage est la condition d'une survie économique et sociale. Il n'est évidemment pas la condition d'une vie heureuse, ainsi que cela put apparaître avec « Le Petit Épicier » ou la « Femme seule » ; et, pour les plus pauvres, comme « La Nourrice » ou « Les Émigrants », il n'est la garantie de rien.

Louisa Siefert : écrire sa vie, écrire sa mort

Jeune bourgeoise lyonnaise, dont la vie intellectuelle, sociale et sentimentale a été en partie bridée par la maladie, Louisa Siefert aurait pu, moyennant quelques nuances et quelques oublis devenir le personnage d'un poème de François Coppée. En effet, ce qui distingue l'écriture de *Rayons perdus* de celle des *Humbles* réside essentiellement dans la scène d'énonciation et, en particulier, dans la scénographie³². Comme indiqué précédemment, le « je » coppéen est celui d'un témoin et, très souvent, d'un juge : il assure la médiation entre un lectorat bourgeois et des tranches de vie, des trajectoires humaines qui sans lui resteraient inaperçues. La médiation s'effectue par le biais de la narration versifiée et par celui du commentaire moral assumé par le « je ». La présence de l'énonciateur s'avère au fond rassurante : il a vu ou su certains faits, il nous en fait part et les commente sans vouloir bouleverser l'ordre du monde ; il est bien des nôtres.

Tout autre est le « je » chez Louisa Siefert, qui est celui d'une jeune fille qui parle pour elle-même, de sa vie, de ses pensées, de ses sentiments. Née le premier août 1845 à Lyon, Louisa Siefert est atteinte, dès l'âge de douze ans, de maux divers (céphalées, fièvres, fatigue...) et à partir de quinze ans de coxalgie (rhumatisme de la hanche d'origine tuberculeuse) qui la contraint à rester alitée la plupart du temps. Si la maladie connaît des périodes de rémission, la vie de la jeune femme se caractérise néanmoins par la souffrance quotidienne, sinon permanente, tempérée seulement par l'espoir d'une vie amoureuse heureuse, par la lecture des poètes (Lamartine, Hugo, Musset, Sainte-Beuve notamment³³) et par l'écriture. Après un premier espoir de

³² Cf. Dominique MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, pp. 190-194.

³³ Louisa SIEFERT, *Souvenirs rassemblés par sa mère. Poésies inédites*, Paris, G. Fischbacher Éditeur, 1881, p. 50.

mariage déçu, elle entame une correspondance littéraire et intellectuelle avec l'écrivain et ami de Baudelaire, Charles Asselineau, lequel devient, non sans réticence, son mentor mais refuse de s'engager sur un autre plan, arguant « [l']insuffisance de sa position, la différence d'âge, de religion, de caractère³⁴ ».

Rayons perdus connaît un réel succès — avec de rapides rééditions — mais il n'en va pas de même de ses œuvres ultérieures. *L'Année républicaine* et *Les Saintes Colères* sont deux brefs recueils où elle exprime son engagement politique — républicain —, alors que *Les Stoïques*, est une manière de bréviaire stoïcien et chrétien de résistance à la pensée de la mort et à celle de la fuite du temps³⁵. Les deux premiers ouvrages ont surpris ; le troisième, paru en pleine guerre de 1870, a été peu lu. Quant à l'idéal matrimonial de l'auteure, il s'accomplit peu avant sa mort. Elle épouse le journaliste Jocelyn Pène le 14 février 1876. Elle meurt de la tuberculose à trente-deux ans, le 21 octobre 1877, à Pau.

Les lectures qui sont faites de *Rayons perdus* par les contemporains sont assez réductrices. Dans la préface à la deuxième édition de l'ouvrage, Charles Asselineau établit un parallèle avec Marceline Desbordes-Valmore — ou du moins avec l'idée qu'il s'en fait, celle d'une femme poète dont le talent a consisté, principalement, à exprimer l'essence de la femme :

[...] une seule [dame poète], madame Desbordes-Valmore, a osé être franchement & constamment femme, ne peindre, n'exprimer que les sentiments & les passions de son sexe, fille, amante, femme, mère, sans la moindre complicité avec les idées & les ambitions de l'autre sexe [...]

[Le] poème [de Louisa Siefert] est bien le poème de la femme, & de la femme de dix-huit ans ; c'est le cantique de toutes les espérances & de toutes les illusions, auxquelles se mêlent nécessairement les regrets, la mélancolie, les colères d'un cœur parfois désappointé³⁶ [...]

³⁴ *Ibid.*, p. 89.

³⁵ Les trois recueils ont paru chez Lemerre, respectivement (*L'Année républicaine* en 1869, *Les Stoïques* 1870, *Les Saintes Colères* en 1871). Sur et cf. Laurent ROBERT, « L'engagement politique dans la poésie de Louisa Siefert », dans Dominique BRÉCHEMIER et Nicole LAVAL-TURPIN [dir.], *De George Sand à Louise Michel. Combats politiques, littéraires et féministes (1815-1870)*, Paris, L'Harmattan, 2017, pp. 115-128.

³⁶ Charles ASSELINEAU, « Préface », dans LOUISA SIEFERT, *Rayons perdus*, Paris, Alphonse Lemerre, 1869, pp. 3-4.

Dans une lettre du 25 août 1870 à Georges Izambard, Arthur Rimbaud, à propos du poème « Marguerite » insiste également sur la qualité élégiaque du texte et note que « c'est aussi beau que les plaintes d'Antigone ἀνύμνη dans Sophocle³⁷ ». Ce que de telles lectures ne font pas apparaître, c'est tout d'abord l'enjeu d'écriture que comportent les « plaintes » dans *Rayons perdus*, recueil où chaque poème pratiquement relève d'un défi formel et manifeste une éclatante maîtrise du langage poétique selon les critères de la rigueur formelle parnassienne. D'autre part, si *Rayons perdus* est souvent lu, y compris par Charles Asselineau, comme le roman d'une jeune fille — nous dirions aujourd'hui d'une adolescente —, c'est d'un singulier roman qu'il s'agit, non seulement sentimental, mais aussi intellectuel. En effet, après une « Préface » sous la forme de deux sonnets, le premier poème, « Souvenirs d'enfance », récuse toute évocation anecdotique, pour s'ériger en une autobiographie intellectuelle — et finalement spirituelle — dont les jalons sont constitués par les lectures emblématiques de l'enfant, puis de la jeune fille, du *Dernier des Mohicans* jusqu'à la Bible et aux écrits du philosophe stoïcien Épictète, en passant par les *Mille et une Nuits*, Homère, Eschyle :

Plus loin encor, c'était esclave, vieux & nu,
Épictète mourant prêchant le stoïcisme
Au monde, dont le jour fatal était venu.

Rayons éblouissants d'un seul & même prisme,
Prophète d'Israël, philosophe ou chrétien,
J'ai senti, j'ai compris votre austère héroïsme.

Oui, vous me servirez d'exemple & de soutien,
Je vous suivrai. Déjà votre voix m'encourage ;
Avec vous, grâce à vous, je ne regrette rien.

Ma foi reste debout & défiera l'orage³⁸ !

Après ces longs (235 vers !) « Souvenirs d'enfance » en terza rima, le fil conducteur de l'ouvrage est constitué par l'évocation des délicates relations d'une femme avec les hommes, de sa désolation, de son désespoir de ne pas être aimée, ou de l'être mal, de sa colère parfois. Ainsi, les « plaintes », qui avaient ému Rimbaud dans « Marguerite » — récit à rimes plates comme il s'en trouvera dans *Les Humbles*

³⁷ Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2009, p. 332. BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE. © BREPOLS PUBLISHERS

³⁸ Louisa SIEFERT, *Rayons perdus*, Paris, Alphonse Lemerre, 1868, p. 16.

— sont celles d'une jeune femme déplorant de ne pouvoir être mère, certes, mais précisément parce que sa vie sentimentale est un échec :

Des larmes sourdent presque au bord de ma paupière
Quand je pense à l'enfant qui me rendrait si fière,
Et que je n'aurai pas, que je n'aurai jamais ;
Car l'avenir, cruel en celui que j'aimais,
De cette enfant aussi veut que je désespère³⁹.

L'unité et la cohérence de *Rayons perdus* ne viennent donc pas uniquement de sa tonalité élégiaque, mais encore de sa portée sociologique : c'est le livre d'une jeune fille qui ne se pourra marier, dont le drame existentiel et social sera de mourir sans avoir été épousée — et qui ne trouve dès lors d'autre justification à sa vie que de raconter cela, que de le mettre en vers selon des schémas complexes, que d'en faire poème. Du reste, l'énonciatrice récuse toute fragilité ; elle est capable de révolte, comme dans « Orgueil », également en terza rima :

Non, non, je ne suis pas de ces femmes qui meurent
Et rendent ce dernier service à leurs bourreaux,
Pour qu'ils vivent en paix & sans soucis demeurent.

Vois-tu, ces dévouements sont niais s'ils sont très-beaux.
Les hommes, je le sais, se complaisent trop vite,
Le pied sur ces cercueils, à poser en héros,

Et j'ai dégoût d'ouïr la manière hypocrite
Dont ils disent toujours de ces doux êtres morts :
« Un ange prie au ciel pour moi. Pauvre petite⁴⁰ ! »

[...]

Le mérite de Louisa Siefert n'est donc pas d'avoir écrit le « poème de la femme de dix-huit ans », mais d'avoir fait d'un drame personnel l'aventure d'une écriture, comme le confirme encore le poème « Après une lecture », où l'allusion balzacienne est encore une manière d'inscrire la destinée individuelle dans la littérature :

Henriette, Henriette, hélas ! combien de femmes
Ont conçu, comme toi, la sainte ambition
De rendre une belle âme à l'égal de leurs âmes,
Et meurent, comme toi, de leur déception !

³⁹ Louisa SIEFERT, *op. cit.*, p. 28. © BREPOLS PUBLISHERS

⁴⁰ Louisa SIEFERT, *op. cit.*, p. 81. THIS DOCUMENT MAY BE PRINTED FOR PRIVATE USE ONLY. DISTRIBUTED WITHOUT PERMISSION OF THE PUBLISHER.

[...]

Ô toi la bien nommée ! ô lys de la vallée !
 Ô toi la plus délicate entre toutes les fleurs !
 Si ta tige se rompt, tu meurs inviolée
 Comme un lys trop chargé de rosée ou de pleurs⁴¹ !

De *Rayons perdus* aux *Humbles* : une opposition des genres ?

À reconsidérer ensemble *Les Humbles* et *Rayons perdus*, la question — trop évidente peut-être — qu'il serait tentant de poser est évidemment celle d'une éventuelle partition des genres. Plus précisément, les différences de scénographie qui ont été relevées trahissent-elles une opposition des genres qui serait généralisable, applicable à d'autres auteurs que ceux étudiés ? Répondre sans ambages par l'affirmative serait pour le moins hâtif et excessif, et reviendrait à verser dans un manichéisme facile. Les deux textes mêmes ne peuvent se lire sans nuance. Comme il fut souligné, le « je » de *Rayons perdus* n'est pas celui d'une « femme de dix-huit ans » qui serait pure sentimentalité, pur émoi féminin ; c'est un « je » quelquefois très raisonneur, cultivé, érudit, bien loin des clichés sur une féminité poétique faite de cris, de larmes et d'infinis épanchements. De même, si elle est morale, plus que moralisatrice, la voix de François Coppée dans *Les Humbles* n'en est pas moins attentive aux plus faibles, aux moins protégés socialement — et il se fait que, souvent, ce sont des femmes.

Sur un plan plus général, il serait tout autant hasardeux de tirer des conclusions en terme de genre sans se pencher sur un corpus plus vaste, singulièrement pour ce qui concerne la poésie écrite par des femmes.



⁴¹ Louisa SIEFERT, *op. cit.*, pp. 108-109. L'« Henriette » du poème est évidemment Blanche de Mortsauf, surnommée Henriette par son amant platonique Félix de Vandenesse dans *Le Lys dans la vallée* de Balzac.