



HAL
open science

“ À l’ombre des poétesses grecques : rêveries romantiques sur les origines de l’élégie, d’André Chénier à Amable Tastu ”

Anne Debrosse

► To cite this version:

Anne Debrosse. “ À l’ombre des poétesses grecques : rêveries romantiques sur les origines de l’élégie, d’André Chénier à Amable Tastu ”. *Romantisme : la revue du dix-neuvième siècle*, 2022, “ L’élégiaque ”, dir. Pierre Loubier et Aurélie Foglia, 2022/2, p. 27-38. 10.3917/rom.196.0026 . hal-04162024

HAL Id: hal-04162024

<https://hal.science/hal-04162024>

Submitted on 28 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Anne Debrosse

Article paru dans « L'élégiaque », numéro de *Romantisme*, dir. Pierre Loubier et Aurélie Foglia, 2022/2, p.27-38.

À l'ombre des poétesses grecques : rêveries romantiques sur les origines de l'élégie, d'André Chénier à Amable Tastu

D'hier à aujourd'hui, la littérature critique et définitionnelle sur l'élégie n'a pas manqué d'en souligner un remarquable « invariant », au sens bourdieusien du terme¹, à savoir sa dimension particulièrement féminine, qui transpire dans trois de ses traits caractéristiques. Le premier, le plus commenté sans doute, réside dans l'usage d'une allégorie féminine pour symboliser l'élégie, de Tibulle à Lamartine en passant par Ronsard et Boileau². Le deuxième, dans l'intérêt distinctif des poétesses pour les compositions élégiaques de l'ordre de la lamentation funèbre ou amoureuse. Au regard de l'ensemble des productions féminines, ces compositions abondent de manière constante sur le temps long. En effet, il est bien connu que les autrices n'ont pas investi de façon égalitaire tous les genres littéraires et qu'une certaine catégorie d'élégies faisait partie de leurs domaines³ – en tout cas, selon une vulgate de l'histoire littéraire au moins autant que selon une réalité historique. Les études de genre ne cessent de réhabiliter des corpus féminins oubliés justement parce qu'ils ont peu correspondu aux attentes d'un canon fondé sur une recomposition sexiste de l'histoire littéraire⁴. Cependant, les autrices sont les premières à avoir bien eu conscience des présupposés se trouvant à la fondation du canon qu'elles cherchaient à infiltrer, ce qui a entraîné différents types d'attitudes à leur égard – conformation souvent habile et ludique, subversion plus ou moins provocatrice, ou choix de s'en affranchir complètement, quitte à tomber dans l'oubli. Le troisième trait caractéristique se discerne dans le positionnement genré que les poètes et les poétesses adoptent dans leurs compositions élégiaques. Autant les élégies patriotiques peuvent (sur)jouer l'accent mâle, autant les déploratives adoptent volontiers une inflexion qui se présente comme féminine, qu'elles soient les unes ou les autres composées par un homme ou par une femme.

¹ *La Domination masculine*, Seuil, Points « Essais », 2002, p. 8.

² Voir la thèse de David Galand, *Poétique de l'élégie moderne, de C.-H. Millevoye à J. Reda*, soutenue le 12 juin 2015 (dir. Dominique Combe), p. 112-113 et Pierre Loubier, *La Voix plaintive. Sentinelles de la douleur*, Hermann, 2013, p. 93-94.

³ Voir, pour de bonnes synthèses, l'ouvrage de Martine Reid (dir.), *Femmes et Littérature*, Belin, « L'extrême contemporain », 2010, 2 t.

⁴ Voir par exemple les travaux assez récents sur les dramaturges (Aurore Évain) ou sur les femmes de savoir (Caroline Trotot).

Ces trois caractéristiques ont déjà été étudiées. Pourtant, elles n'ont pas forcément été reliées dans l'exploration d'un imaginaire diffus attribuant une origine féminine grecque à l'élégie, qui se découvre à travers la mise en scène de Sappho mais aussi d'autres poétesses grecques antiques dans les textes d'un certain nombre de poètes et de poétesses romantiques. Nous le verrons, Sappho est le support d'une réflexion générique pour les poètes et d'un questionnement sur les parts considérées comme masculine et féminine que comportent un genre littéraire et le « je » poétique. Une prospective du côté des poétesses soulignera en revanche que, hormis quelques cas où des femmes arrivent à symboliser des aspirations littéraires ambitieuses et novatrices à travers Sappho, à l'instar de leurs confrères mais en des termes différents, la Lesbienne peut représenter une injonction normative ou une figure imposée pour les écrivaines, car elle a été recomposée principalement au gré de lectures masculines souvent désireuses d'exprimer ce qui fait une bonne poétesse à leurs yeux. Par conséquent, pour échapper à ce *male gaze*⁵, c'est auprès d'autres poétesses grecques antiques que les autrices ont parfois cherché une expression nouvelle, abritée par des figures moins contraintes, bien que moins prestigieuses.

Fortune élégiaque de Sappho.

Sappho avait-elle elle-même composé de la poésie élégiaque ? C'est ce que dit la *Souda*⁶, c'est ce qu'on soupçonne, mais aucune trace n'en a subsisté. Dès l'Antiquité latine en tout cas, son destin semble lié à celui de l'élégie de façon persistante : Catulle peut chanter « Lesbie » en strophes sapphiques⁷, Ovide peint Sappho délaissant le lyrisme au profit du distique élégiaque (Héroïde XV). Les deux poètes latins se servent de la référence sapphique pour respectivement fonder et révolutionner le genre de l'élégie à Rome. Au XIX^e siècle, Lamartine fantasme une chronologie de la poésie, initialement féminine, successivement berceuse africaine puis expression d'une voix plaintive – à la fois amoureuse et funèbre – à l'Orient de l'Europe, avant de se masculiniser, de s'occidentaliser et de toucher au guerrier et

⁵ Nous empruntons ce concept aux recherches sur les arts visuels, mais il semble, à lire Ovide et ses épigones, que c'est justement une *image* de Sappho qui s'est imposée, plutôt qu'une lecture de ses textes. Il n'est pas étonnant que l'époque romantique connaisse une floraison de tableaux représentant Sappho au bord du gouffre : Antoine-Jean Gros, 1801 (repris sous forme de gravure) ; Pierre-Narcisse Guérin (v. 1800) ; Théodore Chassériau, 1840, etc. On cherche encore les représentations d'Anytè ! Pour les recompositions masculines de Sappho, il faut consulter Joan DeJean, *Les Fictions du désir 1546-1937*, Paris, Hachette, 1994.

⁶ La fameuse encyclopédie byzantine (X^e siècle) est accessible en ligne : <http://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol.html/>

⁷ Rappelons-en le schéma : trois vers longs (hendécasyllabes sapphiques) sont suivis d'un vers court (un pentasyllabe, le vers adonique). À comparer au distique élégiaque, composé d'un hexamètre dactylique suivi d'un pentamètre. Voir le *carmen* LI de Catulle.

au métaphysique⁸. Le très ancien, le féminin, la plainte amoureuse et funèbre, l'oriental : comment ne pas percevoir des affinités évidentes avec Sappho⁹, qui plaisait tant à Lamartine ? Sappho, à Rome et au seuil de l'époque romantique, est choisie de façon constante comme symbole d'une réflexion générique sur l'élégie. Elle apparaît régulièrement en arrière-plan de l'élégie de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle, parfois de façon programmatique, souvent simplement en passant.

L'apparition du nom de Sappho n'est pourtant pas toujours synonyme de grande innovation. Dans *Sappho – élégie antique*, la troisième des « Nouvelles méditations », Lamartine ne se refuse pas l'un des grands plaisirs dont il hérite, après Ovide : la faire parler à la première personne du singulier. Ce faisant il s'empare simplement de la potentialité polyphonique de l'élégie¹⁰. Cependant, si la voix féminine est très audible, elle est manifestement rapportée par un énonciateur principal, contrairement à ce qui arrive chez Ovide. De ce fait, l'Héroïde XV, abondamment traduite en vers et en prose pendant la première modernité, a passé pour une autobiographie de Sappho aux yeux de certains lecteurs¹¹. L'innovation se lit davantage dans un poème où son héritage transparaît sans son nom. Sans doute Lamartine s'inspire-t-il sans le dire de la « brûlante » strophe sapphique, dont il venait d'avoir la révélation¹², pour « briser l'isométrie et le système de rimes plates qui dominait l'élégie depuis le XVI^e siècle¹³ » dans son très célèbre poème, « Le Lac ».

Phénomène plus frappant, la traditionnelle assimilation d'une poétesse souffrante à Sappho est désormais exercée par des poètes. Alexandre Guiraud présente *Le Jeune Poète à Leucade* comme une nouvelle Sappho : « J'aimais comme Sappho. J'ai dû mourir comme elle ».

⁸ Lamartine, « Des destinées de la poésie » (1834), texte reproduit dans l'édition des *Méditations poétiques*, éd. Aurélie Loiseleur, Classiques de poche, 2006, p. 513 en particulier.

⁹ Sur l'orientalisme dont elle a fait l'objet très tôt, voir Dimitrios Yatromanolakis, *Sappho in The Making, The Early Reception*, Center for Hellenic Studies, Harvard University Press, 2007. Sur la question des origines imaginaires (bibliques, féminines...) de l'élégie, voir Pierre Loubier, *op. cit.*, p. 53-54 et p.78-80.

¹⁰ Pierre Loubier, *op. cit.*, p. 93.

¹¹ Christine Planté souligne ce point, dans « Quand Je est un(e) autre », dans Christine Planté (dir.), *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, Presses universitaires de Lyon, 2002, p. 81-100, p. 90, dans un paragraphe qui montre que « Sappho – élégie antique » est, « au XIX^e siècle et dans la tradition française, la première tentative d'appropriation poétique, hors contexte dramatique, de cette grande voix lyrique féminine placée à l'origine de la poésie occidentale. L'appropriation peut être jugée encore timide, en raison de la construction qui encadre la parole sapphique et la met donc à distance ». Les précédents ovidien et labéen atténuent l'impact que ce choix pourrait avoir chez Lamartine, choix qui semble effectivement plutôt « timide » comparativement à la tradition qui le précède.

¹² « Sappho – élégie antique », commentaire de Lamartine, *op. cit.*, p. 298.

¹³ David Galand (*op. cit.*, p. 329) rappelle que cela n'est pas absolument une innovation. Par ailleurs, la strophe sapphique adaptée au français est normalement constituée de trois hendécasyllabes suivis d'un pentamètre, comme chez Desbordes-Valmore et Ronsard, mais on pourrait penser que trois alexandrins et un hexasyllabe y font également référence outre l'évidente spoliation du rythme de l'ode au profit de l'élégie, surtout quand on connaît l'appétence de Lamartine pour cette forme poétique.

Une même mort clôt une même souffrance pour une jeune beauté vénale et insensible, thème élégiaque aussi vieux que Properce, mais renouvelé par l'image d'un masculin au prisme de la légende saphique féminine¹⁴, par la gravité du ton et par l'image topique de la lyre brisée qui s'entrecroise avec celle du poète mourant depuis Lamartine. Certes, l'ancrage grec et les clichés, notamment pastoraux, interdisent une lecture pseudo-autobiographique. Cependant, un tel habillage n'aurait pas empêché un lecteur ou une lectrice de chercher la femme si c'était une poétesse qui avait écrit. Barbara Johnson remarque en effet que les hommes sont lus rhétoriquement, tandis que les femmes le sont littéralement, comme si elles écrivaient de façon sincère et spontanée à partir de leur expérience vécue. L'idée que la poésie coule directement du cœur se trouve chez Desbordes-Valmore tout autant que chez Lamartine, mais on croit davantage la première que le second. Ce phénomène de réception est d'autant plus vif qu'il s'appuie sur le principe que Sappho aurait vécu le destin inéluctable de toute femme de lettres¹⁵. Depuis *Corinne ou l'Italie* (1807), roman dans lequel Germaine de Staël a le coup de génie de séparer l'histoire censément vécue par Sappho du nom de la Lesbienne et de son ancrage antique en la transférant à une Corinne des Lumières – même si tout le monde sait quel nom est derrière l'histoire¹⁶ –, s'impose le présupposé qu'une femme de génie qui souhaite épanouir son art sera forcément malheureuse, en particulier dans sa vie sentimentale.

Bien plus, Sappho peut être présentée comme l'origine d'un genre poétique. Elle prend la dimension de modèle au sens plein du terme. Quand, dans ses *Élégies*, dans une sorte d'autobiographie plus ou moins assumée, Chénier présente les différentes sources d'inspiration du poète, l'une est féminine, à savoir celle de la voix plaintive : « Ma main donne au papier, sans travail, sans étude, / Des vers fils de l'amour et de la solitude. / Tantôt de mon pinceau les timides essais / Avec d'autres couleurs cherchent d'autres succès. / Ma toile avec Sappho s'attendrit et soupire ; / Elle rit et s'égayé aux danses du satyre ; / Ou l'aveugle Ossian y vient pleurer ses yeux, / Et pense voir et voit ses antiques aïeux / Qui, dans l'air appelés à ses hymnes sauvages, / Arrêtent près de lui leurs palais de nuages¹⁷. » La voix féminine produit une plainte tendre, un soupir, en un mot : une « couleur » élégiaque, à différencier des larmes masculines d'Ossian, rudes et hymniques.

¹⁴ *Almanach des Muses* de l'année 1824, qui présente un choix de poésies fugitives de 1823, p. 94-96.

¹⁵ Voir l'article de Barbara Johnson dans « Gender and Poetry: Charles Baudelaire and Marceline Desbordes-Valmore » dans Joan DeJean et Nancy K. Miller (dir.) : *Displacements. Women, Tradition, Literatures in French*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1991, p. 163-181, en part. p. 176 et p. 167.

¹⁶ Ceci est nouveau. Dans « L'Histoire de Sappho » dans *Artamène ou le Grand Cyrus* de Madeleine de Scudéry, Sappho prenait déjà la dimension d'une figure archétypale des malheurs inévitables de la femme de lettres. Cependant, elle restait plus éloignée, en raison de l'usage de son nom et de l'ancrage dans le passé d'une Grèce certes recomposée, mais très visible.

¹⁷ André Chénier, *Œuvres complètes*, « Élégie XVI », éd. Latouche, Beaudoin frères, 1819, p. 114.

Avant le romantisme, moment où « jamais peut-être la tendance à la féminisation de l'activité poétique n'avait paru si nette¹⁸ », l'affirmation par un homme d'une filiation avec un modèle antique féminin, que ce soit comme réplique vivante ou comme continuateur du paradigme poétique, est assez peu usuelle. Elle se développe alors, au profit de Sappho essentiellement. De nombreux poètes avaient pu se sentir touchés par les odes de lyricine, certes, mais dans ce cas soit ils les traduisaient, soit ils mettaient de tels vers dans la bouche de personnages féminins (Phèdre chez Racine), soit ils masculinisaient l'énonciation sans énoncer leur source (à commencer par Catulle dans le *carmen* LI). Il ne semble pas, dans l'état de nos connaissances, qu'un poète moderne ou contemporain rende pareil hommage à la poétesse antique avant Chénier. L'assimilation du « je » poétique masculin au « je » poétique féminin ouvre au poète de nouvelles perspectives dans l'art de la plainte¹⁹ grâce à l'accès à l'androgynat. Les auteurs se transmutent en « un être bisexuel qui bénéficie du propre de chaque sexe » par l'appropriation de qualités féminines. En revanche, une poétesse qui s'attribue des prérogatives masculines passe soit pour un prodige, soit pour un monstre²⁰. Les hommes romantiques, comme le dit Aimée Boutin à propos de Lamartine, « colonise[nt] le féminin²¹ ». Les femmes quant à elles ne procèdent guère à des tentatives d'investissement du masculin. Bien plus, le féminin recèle des dangers pour les femmes. Le même Lamartine qui « colonise le féminin » se prend en effet à dire de Delphine Gay : « c'est un joli talent féminin, mais le féminin est terrible en poésie²² ». Bien pire, cette poétesse, selon Marie-Claude Schapira, « ne parvient pas

¹⁸ Voir *Masculin/Féminin*, *op. cit.*, introduction de Christine Planté, p. 5-6. Voir notre article, « Visage d'homme, *persona* de femme », dans *Horizons du masculin. Pour un imaginaire du genre*, Anne Debrosse et Marie Saint Martin (dir.), Classiques Garnier, « Rencontres », 2020, p. 345-359. Jodelle seul fait référence à Sappho comme initiatrice d'une lignée poétique amoureuse qui va jusqu'à lui, en passant notamment par Pétrarque. Il n'écrit pas « avec Sappho » néanmoins.

¹⁹ Voir notamment Jean-Pierre Reynaud (dir.), *Un ange passe. Lamartine et le féminin*, Klincksieck, « Bibliothèque du XIX^e siècle », 1997.

²⁰ Voir à ce sujet la synthèse que propose Martine Reid dans *Femmes et Littérature*, T. II, XIX^e-XXI^e siècle, p. 29. On reproche souvent aux femmes de revêtir des oripeaux masculins lorsqu'elles empruntent le chemin de l'écriture. Pourtant, elles sont loin de se faire les ventriloques d'une parole masculine, comme le rappelle Christine Planté dans « Quand Je est un(e) autre », art. cit., p. 99, qui souligne « la rareté des tentatives féminines d'écriture en *Je masculin* ».

²¹ « Marceline Desbordes-Valmore et Alphonse de Lamartine ou les Mères douloureuses de la Poésie », dans *Masculin/Féminin*, *op. cit.*, p. 207-218), p. 214. Elle reprend cette formule frappante, comme elle le dit elle-même, à Alan Richardson, « Romanticism and the Colonization of the Feminine », dans Anne Mellor (dir.), *Romanticism and Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, p. 13-25. Renée Vivien, à la toute fin du siècle, entend repousser les hommes du « continent noir » et empêcher qu'on vole aux femmes jusqu'à leurs ancêtres et leur voix *spécifique*. Elle s'appuie sur toute une lignée de femmes qui ont écrit (à commencer par Sappho et les autres poétesse grecques, dont elle propose une édition, la seule accessible depuis celle de l'érudit Wolf au début du XVIII^e siècle) pour constituer un milieu entièrement féminin, d'où tout masculin, à ses yeux intrusif, transgressant les frontières du féminin pour le piller et le diminuer, est fermement repoussé.

²² Cité par Marie-Claude Schapira, « Amable Tastu, Delphine Gay, le désenchantement au féminin » dans *Masculin/Féminin* p. 191-205, p. 197.

à forcer le respect parce que trop superficielle, trop élégiaque²³ ». Le dénigrement progressif du féminin au cours du XIX^e siècle aboutit au rejet du féminin chez les auteurs masculins, et, pour finir, de l'élégiaque²⁴.

Pourquoi « coloniser » Sappho en particulier ? « Sappho, les yeux en pleurs, errante, échevelée, / Frappant de vains sanglots la rive désolée » n'est pas sans *incarner* de façon frappante « la plaintive élégie, en longs habits de deuil [...] les cheveux épars ». Barbara Johnson donne un autre élément de réponse, qui corrobore le premier : Sappho pourrait bien avoir été le premier poète érotique²⁵. Sa voix originelle semble jaillir de la nuit poétique et prendre un relief singulier dans cette époque marquée par la nostalgie et une rêverie sur des origines. L'élégie, en réalité, n'est pas incarnée par Sappho ; c'est Sappho qui est incarnée par l'élégie.

La Sappho qui fascine les romantiques est celle qui se jette du haut du Leucade dans les flots sombres et terrifiants de la mer. L'image résonne de façon étonnamment familière dans leurs œuvres. Comme le souligne David Galand, « le sujet élégiaque reste sur les bords, car il sait que la saisie de l'infini équivaut à franchir le seuil de la mort²⁶ ». En opérant ce plongeon qui fascine et terrorise les romantiques, Sappho, qui disait ne pas pouvoir toucher le ciel de ses faibles bras²⁷, finit par saisir l'infini. La *Sappho* de Lamartine s'achève sur l'image poignante des « vierges de Lesbos » qui reviennent sans le corps, disparu, dilué dans l'univers. L'image du poète dont le corps et la voix se sont abîmés dans la mer mais dont le chant du cygne survit est réitérée dans la vingt-sixième méditation, « Adieux à la poésie », ce qui en montre le prix pour Lamartine. Cette fin rejoint plus globalement les motifs chers aux romantiques du poète élégiaque mourant dans sa jeunesse et dans sa plénitude, comme tout élu des dieux²⁸, et de la lyre brisée (puisque « Sappho » la détruit, alors qu'elle surnage dans « Adieux à la poésie »). Comme le souligne David Galand, « La méditation lamartinienne, à la faveur d'autres textes qui mettent en scène des agonies [...], lie la réussite poétique du dernier son avec l'élévation spirituelle du mourant, au moment de s'envoler pour l'au-delà, et d'approcher son indicible grandeur : “La lyre en se brisant jette un son plus sublime” (“Le Poète mourant”, v. 13, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques* [...]). Regardant vers les morts, vers

²³ *Ibid.* p. 204-205.

²⁴ Voir Martine Reid, *op. cit.*, p. 159.

²⁵ Dans son art. cit., p. 171 : « *the first love poet may well have been Sappho* ».

²⁶ Voir *op. cit.*, p. 302-313, section « Les bords, ou la hantise de l'infini et de la profondeur ».

²⁷ Sappho, frag. 52 : ψαύην δ' οὐ δοκίμωμ' ὀράνω †δυσαχέα†, « Toucher le ciel ? Je ne crois pas, avec mes faibles bras ! » (Yves Battistini, *Poétesses grecques*, PUF, La Salamandre, 1998, p. 103).

²⁸ Voir David Galand, *op. cit.*, p. 378-385.

la mort, l'élégie trouve une seconde barrière, et une seconde vocation : dire la disparition ultime, absolue, dans la mort²⁹ ». La lyre comme le corps du poète se brise nécessairement sous un tel effort, mais en un son parfaitement sublime. Sappho, en se précipitant sans peur dans l'abîme, gagne l'immortalité poétique, trouvant dans le fond de son cœur et des eaux une poésie nouvelle et sublime qui l'immortalise en même temps qu'elle la tue. Trouver la voix sapphique, c'est par conséquent toucher le sublime, au sens romantique du terme et pas du tout comme le définissait Pseudo-Longin.

Enfin, la Lesbienne est présentée comme une poétesse accomplie mais aussi comme une innovatrice, depuis longtemps. Sa poésie inépuisable est lue – ou plutôt évoquée – en fonction des valeurs poétiques d'une époque : elle pouvait être citée à l'époque médiévale parce qu'elle avait inventé la strophe sapphique, fort utilisée dans les hymnes chrétiennes ; au XVI^e siècle, comme une sorte d'ancêtre de la voix lyrique pétrarquiste (on pense bien sûr à Louise Labé³⁰) et, au XVII^e siècle, de l'écriture romanesque (chez Madeleine de Scudéry) ou de la voix féminine amoureuse et malheureuse (chez Racine³¹). Elle impose aussi un modèle de femme poète, improvisatrice et novatrice, dans *Corinne ou l'Italie*. On pourrait aller ainsi jusqu'à Baudelaire au moins³².

Si les poètes romantiques éprouvent une véritable fascination envers Sappho, qu'en est-il de leurs contemporaines ? Les écrivaines de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle y font beaucoup référence, au début d'une carrière³³ qui se passe de toute façon rarement de la référence à l'illustre grecque ou à l'une de ses consœurs, même chez des poétesses qui ne se revendiquent pas d'antécédents féminins (par exemple Elizabeth Barrett Browning dans le corpus anglais de l'extrême fin du romantisme, et Louise Ackermann en France³⁴). Le succès d'une voix poétique féminine antique auprès des femmes naît d'une tradition ancienne. Mais il

²⁹ *Op. cit.*, p. 386.

³⁰ Ses œuvres sont redécouvertes dans la première moitié du XIX^e siècle, cf. Michèle Clément, « La réception de Louise Labé dans les éditions du XIX^e siècle : la résistance au féminin, la résistance du féminin », dans *Masculin/Féminin*, *op. cit.*, p. 39-50.

³¹ Voir Joan DeJean, *Les Fictions du désir 1546-1937*, *op. cit.*. Voir notre *La Souvenance et le Désir. La réception des poétesses grecques*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Genre, sexes, textes », 2018.

³² Dans « Quand Je est un(e) autre », dans *Masculin/Féminin*, *op. cit.*, p. 81-100, p. 84, Christine Planté montre que les premières transgressions à la règle d'alternance des rimes féminines et masculines ont lieu chez Baudelaire dans « Lesbos ».

³³ Voir Stéphanie Loubère, « Sappho, le génie au féminin », *Revue des Sciences-Humaines*, n. 303, juillet-sept. 2011, p. 12.

³⁴ Voir Vicki Mistacco, *Les Femmes et la tradition littéraire. Anthologie du Moyen Âge à nos jours. T. II, XIX^e-XX^e siècle*, New-Haven-Londres, Yale University Press, 2007, p. 88. Barrett-Browning et Ackerman ont notamment dit qu'elles n'avaient pas de grands-mères ou de mères en écriture, toutes leurs sources d'inspiration étant proclamées masculines. Elles citent pourtant toute deux Sappho.

s'amplifie aux époques où un nombre croissant d'entre elles souhaite accéder à l'auctorialité, puisque le modèle antique prestigieux du même sexe justifie ce désir et prouve que l'excellence féminine est possible³⁵. Les élégies s'ouvrant sur le personnage de Sappho ont permis à Louise Labé de légitimer et de fonder un geste créateur féminin, ouvrant la voie à la partie proprement lyrique et prestigieuse des sonnets. David Galand souligne que « l'élégie se révèle rapidement être un lieu et un moyen privilégiés d'insertion dans le champ littéraire pour les générations préromantique et romantique, notamment pour les jeunes auteurs et pour les femmes, qui accèdent parfois à une certaine notoriété grâce à elle, ce qui attribue en retour à l'élégie un prestige, certes tout relatif, mais remarquable pour un genre encore volontiers tenu pour "mineur"³⁶. » Cependant, Catriona Seth observe un fait inattendu : « les années postérieures à la Révolution voient, chez les auteurs de l'*Almanach des Muses*, une double inflexion vers la traduction et vers l'élégie, mais celle-ci semble nettement moins marquée chez les femmes. [...] Le cas de l'élégie est moins simple à résoudre et va à l'encontre de ce que nous pouvions imaginer : des femmes repliées uniquement sur leurs propres sentiments et donc leurs propres deuils, que ceux-ci soient la conséquence de morts ou de séparations³⁷ », en tout cas jusqu'en 1819 et dans l'*Almanach des Muses*. En fait, l'élégie féminine répond peut-être à un préjugé qui ne correspond pas tout à fait à la réalité. Dans le même ordre d'idée, il arrive souvent qu'une écrivaine qui n'a pas voulu faire explicitement référence à Sappho ou à une autre ancêtre féminine soit comparée³⁸, de son vivant ou *post mortem*, à la Lesbienne (Desbordes-Valmore par Verlaine et Banville, notamment). On impose ainsi une espèce de généalogie recomposée de voix féminines élégiaques, considérées comme les émettrices d'une voix intime jaillissant directement des passions vécues. « L'horizon d'attente poétique se rétrécit pour [les femmes] » après la Révolution et ses remous immédiats, la poésie féminine tendant à « la lamentation dans les brefs moments de répit qui succèdent à des combats entre hommes³⁹ ». Que la prétendue

³⁵ Voir Martine Reid, *op. cit.*, p. 128, sur la question de la légitimité des poétesses : « la critique répond de manière contradictoire : elle prétend d'une part que les femmes sont naturellement portées à la poésie et même qu'elles font des vers comme elles respirent ; elle prétend d'autre part qu'elles ne sauraient avoir de talent véritable dans un domaine où les questions d'ordre technique, formel et esthétique, dont celle de la rupture assumée d'avec ce qui précède, sont déterminantes, et paraissent les exclure d'avance ». La production la plus massive des femmes, le genre féminin du XIX^e siècle, est la littérature d'éducation et de fiction éducative, celle pour laquelle Amable Tastu abandonne la poésie. Voir Bénédicte Monicat, *Devoirs d'écriture. Modèles d'histoires pour filles et littérature féminine au XIX^e siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2006.

³⁶ *Op. cit.*, p. 172.

³⁷ Dans « Les Muses de l'*Almanach*. La poésie au féminin dans l'*Almanach des Muses*, 1789-1819 », dans *Masculin/Féminin, op.cit.*, p. 105-119, p. 113.

³⁸ Pour des raisons qui nous échappent aujourd'hui. Pour Desbordes-Valmore, voir les hypothèses de Christine Planté dans « Marceline Desbordes-Valmore et l'hendécasyllabe. Imaginaire métrique et mémoire sonore » dans « Marceline Desbordes-Valmore poète », *J'écris pourtant*, Hors-série n. 4, Pierre Loubier et Vincent Vivès (dir.), Société des Études Marceline Desbordes-Valmore, 2020.

³⁹ *Art. cit.* p. 118.

Clotilde de Surville – pseudonyme recouvrant en réalité un homme – ait censément écrit une héroïde (en position liminaire dans le recueil) comparable à la quinzième d’Ovide, des épîtres, une traduction d’une ode de Sappho et des pièces élégiaques n’est sans doute pas le fruit du hasard : l’usage de genres réputés féminins accrédite la féminité de l’auteur. Il assure également la fortune du recueil, dont le succès a découlé en grande partie de la curiosité éprouvée par les lecteurs pour une autrice si typiquement féminine. Certes, on pourrait penser que cela n’a pas vraiment d’importance, que les poétesses pouvaient bien écrire en faisant fi des préférences sexistes de leurs lectrices et de leurs lecteurs. Certaines s’y plaisaient. Les autres se faisaient consensuelles pour gagner leur vie, si elles ne disposaient pas d’une rente, et pour atteindre l’immortalité littéraire⁴⁰. De fait, la postérité retient des productions féminines celles qui concordent avec l’idée qu’elle se fait d’une écriture féminine⁴¹. Ainsi, Adélaïde Dufrénoy est évoquée par Robert Sabatier (1975, c’était hier) pour ses vers érotiques et élégiaques, tandis que ses autres compositions sont balayées d’un revers de main : « Elle commença par des œuvres héroïques qu’il vaut mieux oublier, avant de brûler d’amour dans ses vers [...] Son ami Fontanes l’aida à corriger ses élégies⁴² ». Bien sûr, elle lui rappelle Louise Labé et Sappho et elle a dû recourir à l’aide d’un ami pour corriger ses vers, mal maîtrisés. Voilà pourquoi, entre autres raisons, il ne faut pas toujours chercher l’originalité ni la revendication proto-féministe dans les productions féminines, qui ressemblent parfois (souvent) aux masculines, notamment pour ce qui concerne Sappho. L’élégie a beau être représentée comme un cri du cœur, et de ce fait particulièrement adaptée aux femmes, il n’en est rien quand on mesure l’alignement de poncifs, chez les poètes comme chez les poétesses⁴³. Ces poncifs prennent un relief singulier chez les poétesses qui se conforment au rôle sapphique très genré qu’on aime leur voir jouer.

Il arrive néanmoins que se dévoilent des éléments propres à une lecture féminine de la légende sapphique quelque peu expurgée de ses scories masculines. Ainsi, dans l’*Almanach des*

⁴⁰ Martine Reid, *op. cit.* p. 137.

⁴¹ Les propos liminaires d’Hélène Cixous, dans *Le Rire de la Méduse*, LSF, 1975, p. 3 (souligné en gras par nous) synthétisent avec force ces phénomènes parfois paradoxaux : « Écris, que nul ne te retienne, que rien ne t’arrête : ni homme, ni imbécile machine capitaliste où les maisons d’édition sont les rusés et obséquieux relais des impératifs d’une économie qui fonctionne **contre nous et sur notre dos** ; ni *toi-même*. Les vrais textes de femmes, des textes avec des sexes de femmes, ça ne leur fait pas plaisir ; ça leur fait peur ; ça les écœure. Gueule des lecteurs, chefs de collection et patrons trônant. » Cixous conclut de façon radicale en disant qu’« il n’y a pas eu encore, à quelques rares exceptions près, d’écriture qui inscrive de la féminité », l’immense majorité des « écrivantes » ayant produit des œuvres « dont la facture ne se distingue en rien de l’écriture masculine, et qui soit occulte la femme, soit reproduit les représentations classiques de la femme (sensible-intuitive-rêveuse, etc.) ».

⁴² *Histoire de la poésie française – Poésie du XVIII^e siècle*, Albin Michel, Paris, 1975, p. 174.

⁴³ Cf. Rachel Sauvé, « Genres littéraires, genres sexuels et discours préfaciel », dans *Masculin/Féminin, op. cit.* p. 51-63, p. 58. Elle cite la préface de Roger de Belloguet aux *Poésies* d’Antoinette Quarré, 1843, pour qui « les genres à courte haleine, où l’on parle volontiers de soi, et qui peuvent, en conséquence, se passer de toute connaissance acquise, comme le genre lyrique ou l’élégie », sont propices aux femmes.

muses de l'année 1824 se trouve une *Sapho* écrite par Sophie Denne-Baron. Tout le début est assez attendu : Sappho se lamente sur son sort au moment de plonger dans le vide. Cependant, sur les onze derniers vers de cette pièce qui en compte soixante-et-onze se développe l'image de la gloire acquise par Sappho, d'une sorte d'apothéose, puisqu'elle est accueillie par Apollon, les muses et d'autres dieux tandis que le monde entier chante ses louanges : « À peine elle acheva ces mots / Que dans son aveugle délire / Elle s'élança avec sa lyre / Dans l'abyme grondant des flots. Soudain on entendit une douce harmonie, / Le ciel sembla briller d'un jour plus radieux, / Tout célébrait Sappho, tout chantait son génie / [...] Comme une de leur sœur les filles de mémoire / L'acceptent dans leur sein ; d'un rayon de sa gloire / Apollon couronna son front majestueux. / Pour lui faire oublier un amour déplorable, / Mercure lui fit boire à longs traits le Léthé, / Et le destin irrévocable / Lui donna l'éternité ». Est-ce le fruit du hasard qu'une poétesse achève son poème sur Sappho par un instantané de gloire littéraire plutôt que sur celui de son engloutissement dans les flots ? Un lecteur qui connaît bien les œuvres féminines des siècles précédents n'est pas sans reconnaître un motif topique, celui qui veut la réhabilitation de Sappho poète en gloire (gage pour les poétesses à venir) plutôt que personnage d'amoureuse éconduite, désespérée et aphasique. Alors que le poème alterne les octosyllabes et les alexandrins au profit numérique des octosyllabes dans les vers qui précèdent le passage cité, celui-ci se déploie, une fois le suicide accompli, en alexandrins nombreux, propres à instaurer une tonalité solennelle. Bien plus, le poème se clôt sur l'idée qu'il faut en passer par l'oubli « d'un amour déplorable » (l'histoire d'amour pour Phaon et ses conséquences) pour que Sappho parvienne à l'éternité – oubli pour Sappho, mais aussi pour le lecteur. On pourrait suggérer que Denne-Baron, tout en jouant sur l'ambivalente légende sentimentale de Sappho (tout autant belle qu'encombrante), appelle le lecteur à la mettre entre parenthèses afin de dégager et de promouvoir *in fine* la poétesse de génie.

Fortune élégiaque des poétesses grecques antiques.

Lamartine, n'ayant pas la culture grecque de Chénier ou souhaitant distordre la réalité, pense que Sappho est la seule poétesse antique dont des morceaux aient traversé l'histoire⁴⁴. Les poétesses, en revanche, sont, davantage que leurs confrères, régulièrement soucieuses de reconstituer une histoire féminine et ne manquent pas de chercher des consœurs dans le passé,

⁴⁴ Voir les notes sur les *Nouvelles Méditations poétiques*, éd. Letessier, Garnier, 1968, p. 718 : « Le 17 mai 1833, faisant voile de Jaffa vers Constantinople, [Lamartine] fit escale à Lesbos. “Souvenir poétique de la seule femme de l'Antiquité dont la voix ait eu la force de traverser les siècles”, note-t-il dans le *Voyage en Orient* ».

de plus en plus peut-être au fur et à mesure qu'elles deviennent plus discrètes dans les ouvrages consacrés à l'histoire et plus particulièrement à l'histoire littéraire⁴⁵. Sappho, comme modèle unique, présente quelques inconvénients, dont celui de symboliser une espèce de monade insolite, ce qui revient à barrer l'accès à l'écriture pour les femmes en nombre. Au XVII^e siècle se produit en France un phénomène nouveau pour pallier ce défaut. Auparavant, les autrices étaient assimilées à Sappho la plupart du temps, et les autres modèles féminins antiques étaient plus rares pour louer une écrivaine, même si existait une « figure gémellaire » constituée de Sappho et de Corinne⁴⁶. Dès lors, les exemples féminins antiques se multiplient et s'agencent de façon logique. Dans le cercle de Scudéry, elle est la « nouvelle Sappho » et Antoinette-Thérèse Deshoulières, « Erinne⁴⁷ de ce siècle », quand Marie-Jeanne L'Héritier s'attribue le modèle de Télésilla, plus combattif. Se constitue une sorte de réplique du cercle fantasmatique de Sappho – une école pour certains, un cercle poétique et amical féminocentré pour d'autres – , par le biais de l'adoption de noms de poétesses grecques. À la fin du XVIII^e siècle, deux sillons ont été creusés : le premier, c'est celui d'une évocation quelque peu rebattue de Sappho ou, très occasionnellement, d'une autre poétesse grecque, comme étalon d'une écrivaine contemporaine, quelle que soit sa production (poésie, essais...) ; le second, c'est lorsque des femmes trouvent dans leurs prédécesseuses antiques une incarnation d'elles-mêmes. L'identification peut être plus ou moins forte, travaillée, recomposée, fantasmée, modernisée, comme on le voit dans *Corinne ou l'Italie*.

Parfois, le modèle sapphique, trop encombrant, trop gênant, trop injonctif, est écarté par les femmes, au profit d'une définition de l'élégiaque affinée grâce à l'apparition d'autres poétesses antiques. C'est le cas d'Adélaïde Dufrénoy. Elle est souvent rapprochée de Sappho, dès son vivant. Mais si elle cite le nom et la légende de Sappho à plusieurs reprises, elle dit s'inspirer surtout de Parny et des élégiaques latins : « l'élégie devenait mon domaine. Pour bien me pénétrer de ses différents caractères, j'étudiai les anciens ; je ne quittais plus Catulle, Tibulle et Propertius ». Elle définit l'élégiaque féminin, un féminin qui apporte une innovation dans le genre : « je cherchai à suivre ses traces sans néanmoins l'imiter, l'amour n'ayant pas chez les femmes la même expression que chez les hommes. Moins passionnées, peut-être plus tendres, ces nuances me parurent ouvrir un nouveau sentier à l'élégie⁴⁸ ». Voilà qui ne manque pas d'étonner quand on sait depuis Aristote que les hommes sont censés être plus capables de

⁴⁵ Sur cette question, voir la synthèse dans Martine Reid, *op. cit.*, le chap. « Matrimoine », p. 39-45.

⁴⁶ Expression empruntée à Gisèle Mathieu-Castellani dans *La Quenouille et la Lyre*, Paris, José Corti, 1998, p. 35 et 67.

⁴⁷ Erinne, donc Érinna, était réputée amie de Sappho (alors qu'elles ont à peu près trois siècles d'écart).

⁴⁸ *Œuvres complètes*, texte établi par A. Jay, Paris, Moutardier, 1827, p. xiv-xv.

juguler leurs passions que les femmes. En tout cas, ses *Élégies diverses, suivies de Poésies diverses* (1807 pour l'*editio princeps*), s'ouvrent, à partir de la quatrième édition (1821), sur un poème intitulé « L'origine de l'élégie », récit hanté par l'idée que le malheur touche la poétesse glorieuse, dans le sillage de *Corinne ou l'Italie* : la poétesse Érinne⁴⁹, qui compose des chants épiques et des « hymnes gracieux », s'éprend du héros Phanor, mais ce dernier meurt au combat juste après leur mariage, achevant de façon tragique un amour heureux. La lyre est finalement pendue par Vénus à un cyprès, image frappante de la fusion définitoire entre la poésie lyrique et funèbre. Conformément à ce qu'avait théorisé Dufrénoy, les « accents » d'Érinne une fois touchée par l'amour sont « tendres », et l'élégie se voit attribuer la fonction de consoler, de ses « plaintes ravissantes », les amantes « de leurs tendres chagrins ». La définition d'une tonalité et d'une posture poétique féminines se poursuit au sein du recueil. Dans l'« Épître à Mme de Sévigné », Dufrénoy oppose Sappho, placée en gloire, à Sévigné, plus discrète, plus tendre. « Un vain délire a fait [la] gloire » de Sappho, fruit de ses « erreurs » ; Sévigné quant à elle a donné « des leçons de tendresse » à l'amour. Et de fait, « l'amitié » et la piété familiale, chez Dufrénoy, s'imposent : dans une autre élégie, « Le Retour », adressée à un fidèle ami d'enfance, Dufrénoy s'exclame que « L'amitié n'est point une erreur ». Elle peint le « je » poétique, pseudo-autobiographique, en soutien indéfectible de son mari, pour lequel elle éprouve une sorte de piété conjugale. Se fait jour dans ce poème une généalogie féminine (Sappho, Deshoulières, « la modeste et tendre Verdier ») et le vœu d'une jeune femme d'égaliser ses prédécesseuses, vœu cassé par les jalousies des hommes envers les poétesses glorieuses, même quand « le luth soupire ». Ainsi, le luth, même tendre, et volontairement attendri pour éviter les « erreurs », est d'accès aisé pour les poètes, mais non pas pour les poétesses, dont c'est pourtant l'instrument privilégié. La réception de Sappho chez Dufrénoy n'est donc pas univoque : elle admire la gloire de cette grande poétesse, mais elle en condamne les excès passionnels, lui récusant ainsi le statut de première élégiaque, attribué à une poétesse plus « tendre », Érinne, dont la seule erreur est d'avoir trop aimé un mari – et non un amant. La mort n'est plus la conséquence du suicide spectaculaire mais celle d'un amour tendre et conjugal⁵⁰.

Ce genre d'appel à d'autres poétesses antiques plutôt qu'à Sappho seule se trouve chez d'autres modernes, comme Amable Tastu, qui cite Télésilla, Érinna et Sappho, dont elle ne se démarque pas, contrairement à Adélaïde Dufrénoy. Plus rares sont les hommes qui évoquent de

⁴⁹ Dans ses notes, Dufrénoy dit qu'il ne reste aucun poème d'Érinna, ce qui est faux, et qu'elle a été égale à Sappho, ce qui est vrai.

⁵⁰ Il faudrait nuancer les différenciations entre le masculin et le féminin postulées par Dufrénoy : *intus*, *et in cute*, Phanor et Érinne éprouvent exactement les mêmes sentiments.

façon aussi aiguë les poétesses grecques. Il n’y eut pas grand monde à part le « Français-Byzantin » pour s’enthousiasmer à la lecture de la Byzantine Moïro ou d’Anytè, au point d’en proposer des traductions poétiques⁵¹. Une adaptation d’une pièce d’Anytè (l’épigramme VII 190) figure dans ses *Élégies* et ses *Idylles*, fortement influencées par les épigrammes grecques⁵², plus précisément dans l’ébauche ou le canevas d’idylle de tonalité bucolique et élégiaque *Pannychis*. Anytè, qui, dit-on, inventa justement le genre bucolique, apparaît au sein d’une fiction à l’atmosphère d’abord douce et plaisante, puis grave et funèbre. Un groupe de jeunes femmes croise un petit amoureux de cinq ans portant une offrande amusante, un bel insecte, à sa dulcinée miniature. Cela rappelle à Myrô – perçue comme la Byzantine Moïro, dont Chénier a traduit l’épigramme VI 189 – une cigale et une sauterelle qu’un petit garçon lui avait offertes lorsqu’elle était enfant. Les insectes étaient morts rapidement, la laissant en larmes. Anytè qui passait alors avait composé une épigramme funéraire, véritable épitaphe gravée dans le marbre d’une stèle élevée pour les minuscules dépouilles animales, rappel de la finitude de tous les vivants. Chénier enrobe l’épigramme de tout un récit qui met en scène la poétesse bucolique et la teinte d’une nuance funèbre, grâce au caractère souple et narratif de l’élégie. Le prisme féminocentré du récit est le prétexte à l’élaboration d’un tissage entre différents types de voix : le petit garçon chante pour le groupe féminin une composition qui reprend ses grands traits à la célèbre idylle XI de Théocrite. Petit Polyphème chantant son amour pour sa Galatée miniature, il reste en plein dans le registre bucolique, érotique et charmant. Les voix féminines, plus âgées, teintent l’idylle d’une sombre couleur élégiaque en apportant une tout autre tonalité, morale, funéraire et plaintive, loin des fureurs amoureuses de Sappho, mais tout aussi féminine. Chez Chénier comme chez Dufrenoy, les autres poétesses grecques antiques s’affranchissent du *male gaze* qui pèse sur Sappho et proposent une tonalité élégiaque émanant d’une autre configuration de la féminité. Quoi qu’il en soit, dans tous les cas c’est l’appel à une figure poétique féminine antique qui permet la définition du ton élégiaque.

Les interrogations sur la tonalité élégiaque que soulèvent les romantiques français au prisme du féminin demandent au chercheur d’entrecroiser deux fils : d’une part, celui de

⁵¹ Voir *The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands to the Year 1800*, New-York, Ithaca, Cornell University Press, 1946 : Chénier redécouvre des poèmes grecs, alexandrins et archaïques, que peu de personnes connaissaient.

⁵² Voir *Un Factum contre André Chénier*, dans la *Revue des Deux Mondes, période initiale*, tome 6, 1844, p. 879-893. Sainte-Beuve discute le texte d’Arnould Frémy, *André Chénier et les poètes grecs*, dans *La Revue indépendante*, Volume 14, 1844, p. 68-95, où *grosso modo* Frémy explique que Chénier s’est largement inspiré des poètes grecs mais que sa poésie reste en-deçà. On peut consulter aussi Émile Egger, *L’hellénisme en France : leçons sur l’influence des études grecques dans le développement de la langue et de la littérature françaises*, Paris, Librairie académique Didier, 1869, p. 331-385.

Sappho élégiaque et (re)fondatrice de l'élégie. Décorative ou subversive, ancêtre d'écrivaines mais aussi d'écrivains, modèle d'une poétique ou d'une histoire de vie, Sappho est une figure particulièrement contrastée et utilisée à des fins très variées pour définir un ton élégiaque. D'autre part, celui d'autres poétesses grecques, voix féminines anciennes et tout aussi fondamentales. Sappho ne va pas toujours seule, contrairement à ce qu'on pourrait imaginer *a priori*, aveuglés que nous serions par son aura manifeste. Grâce à ces autres voix, grâce aussi à des relectures moins attendues, ou en contrepoint, du corpus sapphique, se déploient d'autres possibilités de l'élégiaque, volontiers explorées par les poétesses romantiques.