## ‘Une idylle pendant le Siège : le cadre et le cœur selon François Coppée et Paul Alexis’

Marion Glaumaud-Carbonnier (Université de Cambridge)

« Il y a des cadres qui mangent le tableau[[1]](#footnote-1) », conclut gravement M. de Lescure dans son feuilleton littéraire de *La Presse*, imprimé en avril 1875. La lecture d’*Une idylle pendant le Siège*, première œuvre en prose de François Coppée, l’a en effet laissé dubitatif quant à l’ambition de celui qui n’était jusque-là que poète, et qui, en 1874, livre aux lecteurs du *Moniteur universel* une œuvre curieuse, dont le décor de Paris assiégé ne s’accorde guère avec son sujet, l’éducation sentimentale d’un jeune homme d’à peine vingt ans, Gabriel Fontaine. Au lendemain du conflit franco-prussien, plusieurs écrivains, travaillant ainsi le motif de l’amour naissant en temps de guerre, se heurtent de même à l’incompréhension de leurs contemporains : « je n’ai rien compris, absolument rien, à […] *César Panafieu*[[2]](#footnote-2) », confesse exemplairement Albert Delpit en 1890, en écho à la publication d’une nouvelle que Paul Alexis compose depuis près de vingt ans, une « idylle en plein Siège[[3]](#footnote-3) » qui conte les passions et les désirs hallucinés d’un pharmacien du Quartier latin apparemment désengagé de l’agitation de son époque. Dans ces deux personnages repliés sur leur cœur, étrangement insensibles à la fureur patriotique qui galvanise le courage et le bras des Parisiens, les critiques peinent à reconnaître les héros et la geste traditionnels du Siège. « Il est si simple, pourtant, de choisir une action humaine, qui se passe dans un monde que vous et moi nous connaissions[[4]](#footnote-4) ! », s’emporte, finalement amer, Albert Delpit, soldat et poète avant d’être chroniqueur à succès, auteur remarqué de vers sur *L’Invasion* parus dans le feu des combats[[5]](#footnote-5).

Pour avoir été maintes fois relaté dans les colonnes des quotidiens et dans beaucoup de témoignages, le siège de Paris apparaît en effet aux Français comme un épisode familier dont ils éprouvent collectivement la mémoire dans une communion sensible de vues et de regards. « N’avons-nous pas tous, pendant quatre mois, vécu de la même existence, pensé, agi, souffert de la même manière[[6]](#footnote-6) ? », rappelle singulièrement Juliette Adam au seuil de son journal, édité par Michel Lévy en 1873. Héroïsé par de nombreux « historiens du présent[[7]](#footnote-7) », pour reprendre l’intitulé d’un chapitre de l’étude récente de Colin Foss sur le siège de Paris, *The Culture of War*, ce moi parisien unanime, habité par une même pensée, par une même action et par une même souffrance, modèle pour longtemps la façon d’être à ce temps et les formes de son énonciation. Douloureusement glorieuse dans sa réalité, cette page revendiquée authentique du récit national imprègne du reste si bien les imaginaires que tout essai de fictionnalisation est longtemps perçu comme une trahison de l’histoire, ce qui explique sans doute pourquoi « les rares témoignages du Siège retranscrits dans les romans se bornent généralement à survoler l’événement pour l’insérer au récit comme une annonce des désordres de l’après-guerre et de la Commune[[8]](#footnote-8) », d’après les observations reportées par Édouard Galby-Marinetti dans sa thèse.

De là, préparés à une certaine composition de l’histoire, les lecteurs de Coppée ne peuvent qu’être troublés par la discordance d’un titre qui, moins de quatre ans après les faits, enclot une idylle amoureuse dans l’espace hostile de la capitale encerclée, et semble mêler les tonalités légères du roman parisien aux couleurs dramatiques du tableau de Siège. En diluant le temps obsidional dans le temps d’un désir, *Une idylle pendant le Siège* adopte pourtant une combinaison analogique aussi ancienne que la littérature, et aussi vieille que la guerre. Si l’on s’en réfère aux analyses de Denis de Rougemont, « les *arts* d’aimer et de guerroyer[[9]](#footnote-9) » sont en effet aux origines de l’iconographie du mythe de la passion, et nourrissent réciproquement l’énergie de la rhétorique martiale et de l’action galante. Quoique légitimée par les siècles et par la tradition littéraire, la transposition par Coppée de la métaphore courtoise de l’amant faisant le siège de sa Dame, et son adaptation de l’image d’une campagne sentimentale dans un huis clos urbain, demeure néanmoins invraisemblable pour le public de 1874 qui ne reconnaît pas son expérience dans cet intertexte. L’inadéquation perçue entre le tableau et son cadre conduit conséquemment à une rupture de l’illusion de réel, venue de l’empire d’un passé encore trop présent, mais également de la réticence à changer l’histoire en roman. Deux décennies plus tard, la réception déconcertée des critiques à la parution de « César Panafieu », dont l’instinct de guerre et la fièvre communarde naissent d’une satisfaction sexuelle, démontre le malaise persistant dans la représentation de l’automne et de l’hiver 1870-71.

La lecture rapprochée de ces deux récits impopulaires et incompris de leur époque engage ainsi une réflexion sur l’art de leur contretemps. En refusant de sacrifier leurs sentiments personnels à leur patrie, et en substituant à la passion nationale un désir amoureux, Gabriel et César se dévoilent impuissants à donner leur mesure, et entrent ce faisant en conflit avec l’idéal de l’accomplissement masculin, dont le héros exemplaire se révèle ordinairement, dans ses devoirs, homme de cœur et citoyen chevaleresque. La défaillance de ces personnages, incapables d’être à la hauteur du cadre des événements, pourrait alors s’interpréter comme l’échec de la composition d’une vaste fresque romanesque, patriotique et républicaine.

**Ces cœurs qui oubliaient la guerre : Gabriel et César absorbés**

Variations sur le thème de l’amour qui fait oublier la guerre, *Une idylle pendant le Siège* et « César Panafieu » composent leurs pages sur le contraste visible que forme le soulèvement d’une ville montant au front avec l’absorption exclusive et recluse d’un cœur épris. Dans l’aventure sentimentale des personnages du récit de Coppée, l’actualité tient le rôle d’un tiers complaisant, ennemi, ou négligé, selon son incidence sur l’histoire des amants. La chronique des amours d’Eugénie et Gabriel commence exemplairement au soir de la déclaration de la guerre, lorsque le jeune homme, assistant au départ des troupes vers l’Est, prévient d’une chute celle qui ne lui est alors qu’une inconnue. De là, le calendrier amoureux suit les mouvements des batailles et du Siège : tandis que Paris change d’aspect à l’approche des Prussiens, la passion de Gabriel grandit au cours de soirées passées avec Eugénie chez l’entremetteuse Mme Henry, sur fond de lecture quotidienne du *Petit journal*. Après l’aveu de leur amour, séparés par la foule du 4 septembre dont l’effusion ruine ce jour-là la promesse d’un tête-à-tête, les amants se retrouvent au mois d’octobre 1870, pour finalement sceller leur union sous les bombardements de janvier 1871. Le 17 mars, au moment où Thiers décide de désarmer Paris, Gabriel voit sa maîtresse pour la dernière fois : réfugié à Versailles pendant la Commune, il apprend au lendemain de la Semaine sanglante qu’Eugénie, dont le mari insurgé a été condamné, a repris le chemin de son village natal, dont il ne connaît pas le nom. L’absorption du temps historique dans le temps d’un désir est plus prononcée encore dans la nouvelle de Paul Alexis qui, empruntant à la folie de César Panafieu son regard troublé, dissout les cadres et les repères de la guerre et du Siège. Parmi les seuls événements mentionnés au cours du récit, le tableau du 4 septembre illustre que l’exaltation nationale exerce sur l’esprit halluciné de César une influence sensuelle déplacée : témoin de la chute de l’Empire, le personnage d’Alexis transfère la passion patriotique qu’il observe chez ses contemporains en une pulsion érotique qui l’éloigne un peu plus de l’heure présente. Dès ce moment tourné vers les femmes, César fait la conquête de Lucie au bruit des canons grondant dans le lointain.

Indifférents à l’émotion politique collective et aux entraînements de la foule, César et Gabriel se distancient des préoccupations de leurs compatriotes. « Ah ! c’est vrai, la guerre ! […] je l’avais oubliée[[10]](#footnote-10) ! », raisonne significativement Gabriel après sa première rencontre avec Eugénie. La même réflexion s’impose au personnage de la nouvelle de Paul Alexis. Se souvenant de l’émoi ressenti aux premières heures de son amour pour Lucie, César consigne dans son journal le détachement qui conséquemment le gagne : « je ne pensais plus au canon. Si des gens étaient assez fous pour s’entretuer, que m’importait[[11]](#footnote-11) ? » Son indifférence éclate dans les lignes suivantes : « tout cela devait se passer, quelque part mais très loin, dans la nuit, dans le néant ! Elle seule était bien là, réelle et vivante. […] Toute ma vie s’était concentrée autour d’elle. Pour moi, le monde finissait, maintenant, là où s’arrêtait son regard[[12]](#footnote-12) ». Absorbés par une émotion privée, Gabriel et César vivent en effet dans un état où *être au monde* ne permet pas d’*être à elle*, ce qui explique leur aveuglement. Éprouvant, plus que César, de la culpabilité à se trouver ainsi insensible à la guerre[[13]](#footnote-13), Gabriel ne parvient néanmoins pas à s’élever au-dessus d’un amour qui demeure pour lui l’événement majeur de sa vingtième année : malgré son désir de partager la mémoire des Parisiens assiégés, la chronologie des batailles et des combats du Siège s’efface devant les jours marquants de son initiation amoureuse.

À l’instant où la défense de Paris soulève la capitale, Gabriel et César s’abandonnent donc à un autre rêve d’héroïsme, celui d’un amour victorieux. En réalisant leur désir, en possédant finalement la femme poursuivie, César et Gabriel expérimentent par cet assouvissement sexuel la forme la plus aboutie de leur oubli au monde et à la société. « Seuls, perdus dans l’obscurité, enlacés dans une étreinte passionnée, mêlant leurs baisers et leurs larmes, les haleines confondues, les lèvres unies[[14]](#footnote-14) », Gabriel et Eugénie se révèlent inaccessibles aux souffrances de Paris, alors englouti sous le feu des bombes. Le retrait absolu du présent social ne durant que le temps de la satisfaction d’un désir, l’union charnelle est vécue plus tragiquement par César qui, ayant goûté à cet abandon, rêve de s’y ensevelir pour toujours : « alors, au fond de notre alcôve, il me sembla que je n’étais pas assez perdu avec elle, ni séparé du reste du monde, et je la tins plus étroitement embrassée[[15]](#footnote-15) », se souvient le personnage, qui aimerait s’oublier pour toujours dans les bras de Lucie. « Me cachant le visage contre sa poitrine, je me laissai couler le long de son corps. Puis les couvertures ramenées sur ma tête, je restai enfoui dans une nuit brûlante, près de son cœur qui palpitait[[16]](#footnote-16). » À ce moment du récit, qui marque aussi sa fin, le geste du personnage, qui dérobe son corps et son regard au monde, illustre l’antagonisme entre l’envolée patriotique et l’ensevelissement intime, entre le mot d’ordre du *sursum corda*, répété par les journaux du Siège, et les replis du cœur.

Dans son essai sur les soulèvements, Georges Didi-Huberman, analysant l’imagerie du *Cuirassé Potemkine*, et les liens tissés entre le drap et le drapeau, note qu’Eisenstein « établissait un rapport direct entre l’idée de soulèvement politique et le soulèvement physique des surfaces, donnant en exemple le drapeau révolutionnaire associé à la robe en mouvement qui dénude le sein de *La Liberté guidant le peuple* d’Eugène Delacroix, stratégie figurative elle-même pensée comme une “relève” du désespoir exprimé par Géricault dans *Le Radeau de la Méduse*, avec sa voile dérisoire et tragique[[17]](#footnote-17) ». À ces deux tableaux, l’on pourrait en ajouter un troisième, celui du *Siège de Paris* de Meissonier, dont le drapeau flotte haut encore dans l’air fumant de la défaite, donnant sens aux morts au combat qu’il domine de la puissance de sa toile douloureusement déchirée. Chez Alexis, voilant le visage du personnage, le drap vaut *a contrario* suaire et ensevelissement. Ici, comme dans *Une idylle pendant le Siège*, la posture enfouie des personnages contamine d’ailleurs la surface du texte, qui enfouit la description de l’acte sexuel et de la jouissance intime de ses protagonistes dans des lignes de points suspensifs.

Le refus de participer à l’élévation collective, cet « indifférentisme[[18]](#footnote-18) » que certains reprochent aux personnages de Coppée et d’Alexis, qui préfèrent se perdre plutôt que se battre, rompt avec « le partage du sensible » qui, d’après Jacques Rancière, fonde toute communauté[[19]](#footnote-19). « Emblème de la vulnérabilité de la condition historique tout entière[[20]](#footnote-20) », selon la formule de Paul Ricœur, l’oubli révèle de plus la faille de personnages qui, s’oubliant et sombrant dans une ville pourtant *nec mergitur*, ne font pas date et se révèlent dès lors illisibles pour leurs contemporains. Car en refusant les sacrifices majestueux exigés par l’épopée et par la tragédie classique, où le bonheur privé toujours cède devant la force majeure d’un honneur en danger, ces personnages inquiètent la relève de la France.

**Rêveurs et somnambules : misères de la mesure**

Au soir de la déclaration de la guerre, Gabriel Fontaine, observant une masse confuse marcher vers la Gare de l’Est et aller vers le front, s’est pourtant rêvé en gardien et sauveur du drapeau français, figurant en bonne place au milieu de la fresque des défenseurs de la nation : dans le tableau initial de son illusion, il se distingue d’abord « l’arme au pied, au premier rang de la colonne d’attaque[[21]](#footnote-21) », résolu au coup de feu, puis s’imagine, dans la vision d’après-bataille, en « simple soldat […] plant[ant] un drapeau parmi la fumée rouge, au soleil[[22]](#footnote-22) », devant un horizon dévasté par les combats. Héros à peine ordinaire d’une fiction sublimée du conflit franco-prussien, Gabriel Fontaine se résigne cependant à regarder de loin le choc des armées, car en vertu des lois du réel, sa qualité de fils unique d’une veuve lui défend de prendre part à la lutte. Lorsqu’au plus fort de l’investissement, entraîné à faire comme tout le monde, Gabriel rejoint finalement la garde nationale, loin de l’élévation promise, cette « vie oisive, en plein air[[23]](#footnote-23) », favorise au contraire son enfoncement dans une rêverie non plus épique, mais sentimentale. À la différence de Gabriel, César Panafieu, qui ne s’est jamais figuré en héros de guerre ou en porteur de drapeau, en soulevant dans le dernier geste du récit son drap au-dessus de sa tête, renoue *in extremis* avec le fil de l’action historique, et participe par sa fin à la légende des fédérés. Dans l’épilogue, qui rejoint l’avertissement du récit, le lecteur apprend en effet que son amour pour Lucie l’a inexplicablement poussé à entrer dans le présent historique : embrassant la cause de la Commune, il trouvera sa mort aux côtés de Flourens. Cette fureur politique dernière, qui demeure dans le mystère du hors-texte, s’apparente à la « transformation immédiate du désir sensuel en un sacrifice de soi-même[[24]](#footnote-24) » dont parle Huizinga, un sacrifice qui, selon le critique, « semble faire partie du domaine de l’éthique[[25]](#footnote-25) » chevaleresque.

La valeur chevaleresque, justement, est l’une des mesures auxquelles se heurtent, malgré des trajectoires différentes, les personnages de Coppée et Alexis. Réalisant apparemment le programme héroïque médiéval, suivant lequel la mort est « la seule alternative à l’accomplissement du désir[[26]](#footnote-26) », tout, dans le destin de César Panafieu, fait pourtant signe vers le désenchantement de cet idéal. Décrit comme un « inoffensif original[[27]](#footnote-27) », « un demi-fou fêlé et lucide[[28]](#footnote-28) » « que le Siège de Paris acheva sans doute de détraquer[[29]](#footnote-29) », le pharmacien est encore désigné par le narrateur comme un « type à la Don Quichotte[[30]](#footnote-30) ». Loin de la folie du monde, replié sur ses propres tourments, ce don Quichotte du Siège poursuit dans son laboratoire sa quête d’absolu, qui ne naît pas des livres, mais de la science, dont la passion l’obsède et le dévore. Au bout de sa quête, et après son union avec Lucie, – dont on ne sait trop si elle représente la lumière ou le diable –, le personnage conclut à l’impossible fusion de deux corps, et cette défaite ouvre à son engagement dans le monde réel, qui le mènera à son anéantissement. Dans son étude consacrée au personnage de Cervantès, Lukàcs a démontré que la fiction de don Quichotte, en révélant un décalage entre une subjectivité et le monde, met en crise le modèle de l’épopée, précisément perçue comme la forme de l’adéquation parfaite entre le moi et l’extérieur[[31]](#footnote-31). De même, César l’extravagant blesse par les pensées distanciées qu’il porte sur son époque l’*Iliade* attendue du Siège : le faible empire de César dévoile ironiquement l’échec d’une épopée impériale. La dégradation ironique des valeurs épiques s’insinue pareillement dans l’histoire de Gabriel Fontaine qui emprunte parfois ses tonalités au registre héroï-comique : la narration des amours du jeune homme avec Eugénie, femme de charpentier au prénom d’impératrice, chaperonnée par Joséphine Henry, dont la *Henriade* se résume à faire le siège d’un homme assez riche pour l’entretenir, ne peut manquer de faire sourire.

Or la désillusion épique mise en scène dans les récits de Paul Alexis et de Coppée est encore soulignée par l’impossibilité pour les personnages de se mesurer aux temps historiques qu’ils vivent. Ouverte sur la description *effet-de-réel* d’une pendule dont le tintement irrite et terrorise César, la nouvelle d’Alexis suggère que son rapport à la mesure du temps n’est jamais *réaliste*, si l’on peut dire, mais halluciné, *recomposé*. « Souvent, je ne sais plus si je veille ou si je dors », consigne dans son journal le personnage de Paul Alexis, dont la crise provient précisément de son impossibilité à être en adéquation avec son époque, à être présent au présent. Employée par les historiens[[32]](#footnote-32) et les écrivains, – et exemplairement par Hermann Broch[[33]](#footnote-33), – pour représenter l’inexorable marche d’une société vers son effondrement moral et politique, l’image du somnambule permet ici de figurer un temps état-d’âme, un temps état-de-Siège, qui ressemble à la temporalité carcérale peinte par Dante. Entre la veille et le sommeil, entre le rêve et la réalité, le personnage de Gabriel Fontaine se révèle à son tour dans un difficile être-au-temps, incapable, lors de ses factions sur les remparts, de surveiller les alentours de Paris, dont les paysages le plongent dans une torpeur mélancolique.

Dans ces personnages somnambules, et notamment dans le portrait de Gabriel, certains ont dès lors cru discerner une critique des hommes de 1870, dont le découragement et l’ignorance sont à l’époque souvent désignés comme causes de la défaite française : « ce jeune Gabriel Fontaine », écrit Adolphe de Lescure dans son étude de l’œuvre de Coppée publiée en 1889, « représente […] bien dans ses aspirations indécises et ses naïvetés généreuses la génération de 1870, un peu trop couvée sous l’aile des illusions maternelles, pour être bientôt soumise, désarmée, […] à l’épreuve des convulsions et exceptions nationales[[34]](#footnote-34). » Alors que les protagonistes féminins désirent, dans les deux textes, prendre part à la bataille, les figures masculines semblent plus gouvernées par leurs nerfs que par leur cœur. À l’irritabilité nerveuse de César Panafieu correspond l’asthénie morale de Gabriel : au lendemain du Siège, plutôt que de partir à la recherche de la femme perdue et qu’il aime, Gabriel renonce ainsi facilement à cette quête, et accepte stoïquement ce « dénouement fatal de presque toutes les histoires d’amour[[35]](#footnote-35) ». « Tout passe[[36]](#footnote-36) », lui déclare philosophiquement Mme Henry, à laquelle, après une question sur le destin d’Eugénie, il confesse : « je ne sais pas[[37]](#footnote-37) ». Interprétée moins comme une profession de foi socratique que comme le mot d’une génération impuissante, cette dernière phrase révèle le vide que contemple Gabriel, qui rejoint en cela César, lequel renonce à étancher sa soif de connaissance.

La discordance entre l’intériorité de ces deux personnages et le monde qui les entoure ne peut dès lors manquer de surprendre les lecteurs contemporains, gênés par l’effet de désassemblage créé par le choix de faire tenir ces portraits absorbés dans le cadre du Siège. Dans son essai sur *La Place du spectateur*[[38]](#footnote-38), l’historien de l’art Michael Fried démontre que l’absorption du sujet dans le tableau, dont la posture s’oppose à l’effet dramatique du grand genre de la peinture d’histoire, pose la question fondamentale de la place du regardeur face à l’œuvre, dont il peut se sentir exclu. En représentant des personnages absorbés[[39]](#footnote-39), indifférents à la scène historique qui les entoure, Alexis et Coppée, posant un regard divergent sur le Siège, affrontent un problème esthétique similaire. Peu enclin à partager les vues de ces personnages, le lecteur prend ses distances avec ces deux œuvres, comme l’attestent les comptes rendus déconcertés parus dans les journaux qui conduisent à interroger la place du roman dans le cadre du Siège.

**La hauteur des circonstances : la place du roman dans le cadre du Siège**

« Vous voilà homme, maintenant. Le siège et ses souffrances vous ont fait citoyen de Paris[[40]](#footnote-40) », écrit Zola depuis Bordeaux à Paul Alexis, au mois de février 1871, lui signifiant aussitôt l’avantage littéraire qu’il pourrait recueillir de cette expérience : « j’espère que vous avez pris des notes et que vous utiliserez la paix pour faire votre œuvre[[41]](#footnote-41) ». Engagé dans la garde nationale, Alexis mûrit effectivement un récit de Siège qui le consacrerait Parisien et écrivain : « quel livre je rêve et j’entrevois », confie le jeune provincial à celui qu’il considère alors comme son maître, « comme mon œuvre de début m’apparaît plus réelle et plus vraie, maintenant que je la vois encadrée par cette crise mémorable[[42]](#footnote-42) ». Ses lettres ne cessent pourtant de revenir sur l’étrangeté mystérieuse de cette « magique épopée[[43]](#footnote-43) » qui transforme l’assiégé en « légende[[44]](#footnote-44) » et lui révèle la monstruosité de la « brute humaine[[45]](#footnote-45) ». Loin du récit d’initiation citoyenne attendu, cette aventure lui inspire des pages fiévreuses, entièrement arrangées sur les sensations intimes de César Panafieu, ce pharmacien dont la folie alchimiste l’emporte sur le moment patriotique. Espérant obtenir par ce roman la reconnaissance littéraire qu’il est venu chercher à Paris, Paul Alexis est néanmoins rapidement découragé par la réaction de ceux qu’il met dans la confidence de sa création : il lui faudra vingt ans pour enfin publier son récit de jeunesse.

L’histoire du siège de Paris changée en roman ressemble à une histoire d’alchimie impossible. Représentant un défi pour des écrivains novices qui se rêvent un destin littéraire national, la fiction du Siège tourne en effet souvent au silence et à l’échec, même lorsque ceux qui s’y essayent ont déjà connu un certain succès en la matière. En 1874, le trouble suscité par la lecture d’*Une idylle pendant le Siège* est ainsi accru par le statut auctorial de Coppée, célébré depuis l’automne 1870 comme l’un des poètes officiels de ce moment[[46]](#footnote-46). Que celui qui a plaint la France ensanglantée et pleuré les douleurs du soldat amputé puisse user de ce même cadre pour peindre un banal adultère bourgeois dérange les vues de ses contemporains, parce que cette vision distanciée arrête le regard empathique habituellement porté sur ces circonstances. « Nous ne saurions nous mettre au point de vue de l’auteur[[47]](#footnote-47) », écrit significativement un rédacteur du *Rappel* qui préfère taire « l’intrigue de cette historiette[[48]](#footnote-48) », « conçue dans un esprit regrettable[[49]](#footnote-49) ». « L’égoïsme naïf, l’hystérie peureuse, le manque absolu d’héroïsme et de sens moral qui caractérisent son héros », termine le chroniqueur, « ne sont certainement pas faits pour lui attirer les sympathies du lecteur[[50]](#footnote-50) ». Par ces mots, le critique désigne que le malaise ressenti par le lecteur vient de la rupture d’un contrat de lecture compassionnel qui empêche ce faisant toute identification. Plusieurs années après sa parution, les biographes de Coppée peinent toujours à expliquer le sujet de ce livre, dans lequel ils croient percevoir des accents autobiographiques : « on est obligé de convenir que ses sentiments ne furent pas à la hauteur des circonstances », sermonne ainsi Léon Le Meur dans sa biographie de Coppée parue en 1932, ajoutant que « si c’est là un témoignage personnel, il n’est guère en faveur de l’auteur[[51]](#footnote-51) ».

Est-ce la hauteur des circonstances qui empêche alors à la fiction de rejoindre l’histoire du siège de Paris ? L’impossible transition de la poésie à la prose dévoile qu’il y a peut-être quelque chose d’essentiellement anti-romanesque dans cette histoire, né d’une impossibilité collective à voir transformer cet événement en roman. Au début de la IIIe République, alors que la France cherche les images de son nouveau régime politique et les formes narratives de son mythe originel, le Siège, – moins la Commune –, paraît pourtant composé de cette matière idéale pour chanter la patrie républicaine et écrire le récit de formation nationale désiré, ce vaste roman rêvé de la communauté et de la solidarité. À compulser les bibliographies et les avis de parution, force est de constater que peu de récits romancent avec succès le Siège, qui connaît dans le même temps une bavarde expression sous la forme du témoignage. Au lendemain des événements de 1870-71, preuve de sa vogue, certaines sources affirment que l’on imprime en moyenne un témoignage du Siège par semaine – une abondance qui ne manque d’ailleurs pas d’user les plumes des feuilletonistes[[52]](#footnote-52). Or si la langue du témoin l’emporte sur le discours du narrateur fictif de Coppée ou d’Alexis, c’est précisément parce que le lecteur sait d’où le locuteur parle : situé « dans l’événement, à sa hauteur[[53]](#footnote-53) », comme l’analyse Éléonore Reverzy, le témoin, par son « engagement physique[[54]](#footnote-54) », « engagement rendu particulièrement sensible à travers les souffrances du Siège et le spectacle de la guerre et des exécutions massives de la Semaine sanglante[[55]](#footnote-55) », permet en effet de « mobiliser l’affectivité du récepteur[[56]](#footnote-56) ». Dominant la production littéraire racontant le Siège, la voix active de l’écriture testimoniale rend inaudible la voix passive de Gabriel et César, dont l’apathie et le désengagement ne peuvent provoquer l’empathie escomptée. Quoique Coppée et Alexis aient été témoins du Siège, le processus poétique de métaphores et de métamorphoses propre à toute création, la langue et les images employées pour transformer la chose vue et soufferte en œuvre demeurent inintelligibles et étrangères à beaucoup.

Indéchiffrable pour les contemporains, la transposition de l’enfermement dans l’image de l’égoïsme à deux de l’amour et dans celle d’une folie altérant l’interprétation du monde extérieur paraît pourtant évidente aux deux écrivains[[57]](#footnote-57). Dans les lettres qu’il adresse à Zola au milieu de l’année 1871, Alexis est assuré que les aventures d’un monomaniaque, assiégé par des hallucinations et encerclé par ses démons intérieurs, traduiront fidèlement l’enfer du Siège et la chute de Paris. Les personnages principaux du récit sont d’ailleurs imaginés d’après des modèles réels : la silhouette de l’inquiétant Barbin est ainsi taillée sur le patron de Pierre Vésinier, « bossu […], aigri, ivrogne, voleur, lâche[[58]](#footnote-58) », tandis que la physionomie de César est façonnée sur « le front fuyant et l’air dentiste et charlatan[[59]](#footnote-59) » de Gustave Flourens. Décryptée par Alexis, l’iconographie du texte est pensée dans un langage symbolique apte à représenter les scènes apocalyptiques auxquelles il a assisté :

[…] je voudrais promener un *fou*, génie dévoyé, et une *vieille canaille* de Communeux, au milieu de ce double drame le *Siège et la Commune de Paris*. Je voudrais en même temps que mon œuvre fût *une espèce de poème* dans lequel se trouveraient *chantées* les grandes choses de cette période ; l’*enthousiasme du commencement* – le *découragement progressif*, résultant du froid, de la faim, du bombardement, de l’isolement du reste du monde, des sorties malheureuses, du cercle de fer infranchissable –, puis *la révolte dans la chute*, une espèce de fièvre chaude gagnant de proche en proche tout un peuple, et ayant son épanouissement dans une *conflagration gigantesque*, tableau de la fin[[60]](#footnote-60).

Malgré ce programme clairement exposé, Alexis, en proie à une crise artistique dont il ressort « impuissant[[61]](#footnote-61) », avec le sentiment d’être « un raté[[62]](#footnote-62) », doute de la vigueur de son écriture qu’il craint de briser contre cette charpente : « croyez-vous que cet agrandissement de cadre soit au-dessus de mes forces[[63]](#footnote-63) ? », demande-t-il singulièrement à Zola en 1871, incertain de la capacité de sa plume et de son récit à pouvoir soutenir l’énergie et l’émotion de l’histoire récente. Fondamentale, la question du support du roman posée par Alexis révèle le poids du cadre du Siège au lendemain de l’automne et de l’hiver 70-71. Rassurant son disciple, Zola lui affirme qu’il ressortira de son plan « un roman d’espèce particulière, un roman tournant à l’épopée[[64]](#footnote-64) », une fresque retraçant « l’histoire physiologique de la folie humaine traversant toutes les douleurs et toutes les épouvantes pour aboutir à l’effondrement d’une ville[[65]](#footnote-65) ». « Vous allez vous trouver affranchi du coup du cadre ordinaire du roman », le félicite encore Zola, dans une formule qui interroge : est-ce au *coût* esthétique du cadre ordinaire du roman, auquel les littérateurs de sa génération doivent sacrifier, que Zola pense ici ? ou suggère-t-il que la soumission à la structure traditionnelle du roman est une blessure pour les auteurs partageant ses vues artistiques ? « Rappelez-vous de *Salammbô*, et mettez encore moins d’intrigues que dans *Salammbô* », conseille finalement le maître à son disciple, « faites une série de tableaux que vous unirez à l’aide de vos deux personnages[[66]](#footnote-66) ». Roman de Siège, *Salammbô* a également épuisé les forces de Flaubert, signe que les écrivains travaillant la perspective obsidionale sont peut-être condamnés à fixer un vertige, celui, mimétique, de la claustration de l’écriture.

Si *Salammbô* s’impose à Zola comme un juste point de comparaison, Coppée et Alexis, lorsqu’ils composent leurs récits, ont davantage *L’Éducation sentimentale* à l’esprit. Paru dans un recueil intitulé *L’Éducation amoureuse*, « César Panafieu » ne tait pas son modèle ni l’ambition d’un livre qui souhaite inscrire le rien dans son cadre : « je n’ai pas tout dit : ou, plutôt, je n’ai rien dit[[67]](#footnote-67) », conclut singulièrement César aux dernières pages de son journal, avant de s’engager aux côtés de Gustave Flourens dans la Commune. Dans ce récit, l’inscription du rien dans la feuille prend d’ailleurs la forme narrative du fragment, dont le *non finito* transcrit la difficulté à dire et à raconter le passage de ce temps. Quoique la façon libre et sans suite de consigner ses pensées et ses vues traduise d’évidence l’aliénation de César, le choix d’une écriture parcellaire révèle également l’impuissance à rassembler et à réunir une fresque historique à partir des événements du Siège. Désireux de connaître une éducation sentimentale, et avides de vivre un roman d’amour, – « c’est très gentil[[68]](#footnote-68) », « c’est comme dans les romans[[69]](#footnote-69) », commente Joséphine après la chute d’Eugénie, finalement retenue par Gabriel –, les personnages d’*Une idylle pendant le Siège* et de « César Panafieu » découvrent que la vie, comme l’histoire, est une banale intrigue de « *rien du tout*[[70]](#footnote-70) » et de « *je ne sais pas*[[71]](#footnote-71) ».

**Sur quel temps battre ?**

Aussi le romanesque se trouve-t-il fondamentalement empêché par la mythologie du siège de Paris dont les discours frappent tout désir individuel d’interdit : envisagé comme une perversion égoïste de la ferveur collective qui anime les défenseurs de la ville assaillie, l’élan sensuel est jugé incompatible avec la passion nationale qui fait vibrer les cœurs à l’unisson, et contraire aux seuls sentiments alors admis, l’amour de la patrie et l’affection familiale[[72]](#footnote-72). À rebours de cet idéal, l’art du contretemps pratiqué par François Coppée et Paul Alexis dans leurs récits serait à interpréter, à en croire certains critiques, comme une manière de figurer leur idéologie, et notamment leur opposition au dernier acte du tableau, à la Commune de Paris : réduit à « une présence creuse, une présence rongée », et « vidé de son contenu[[73]](#footnote-73) », le temps événementiel s’en trouverait de la sorte dévalué. Une interprétation politique d’*Une idylle pendant le Siège* et de « César Panafieu » ne peut cependant suffire à circonscrire l’enjeu moral et poétique de ces deux récits qui mesurent leur fiction à l’histoire d’un mythe, et le cœur fragile de leur personnage à la « puissance passionnelle de la Nation[[74]](#footnote-74) ». Soumis à l’influence de Flaubert et du livre sur rien, François Coppée et Paul Alexis, en désengageant les figures masculines de l’action historique, et en refusant de battre leurs récits sur le temps de l’épopée et de ses valeurs chevaleresques, innovent dans des œuvres qui, parce qu’elles interrogent les rapports du cadre au sujet, dérangent l’image et les perspectives du topique tableau de Siège[[75]](#footnote-75).

1. M. de Lescure, « La Semaine littéraire », *La Presse*, 40e année, 11 avril 1875. [↑](#footnote-ref-1)
2. Albert Delpit, « Poètes et romanciers », *La République française*,19 juillet 1890. [↑](#footnote-ref-2)
3. Paul Alexis, « César Panafieu » *in L’Éducation amoureuse*, Paris, Charpentier, 1890, p. 91. [↑](#footnote-ref-3)
4. Albert Delpit, « Poètes et romanciers », *op. cit*. [↑](#footnote-ref-4)
5. Voir Albert Delpit, *L’Invasion*, Paris, E. Lachaud, 1870. [↑](#footnote-ref-5)
6. Juliette Adam, *Le Siège de Paris, journal d’une Parisienne*, Paris, Michel Lévy, 1873, p. vi. [↑](#footnote-ref-6)
7. Voir Colin Foss, *The Culture of War : Literature of the Siege de Paris 1870-1871*, Liverpool, Liverpool University Press, 2020, chapitre 6, p. 139-162. [↑](#footnote-ref-7)
8. Édouard Galby-Marinetti, *Le Livre-journal et la démocratie des consciences. Le xixe siècle dans le Paris assiégé*, Montpellier 3, 2009, p. 8. [↑](#footnote-ref-8)
9. Denis de Rougemont, *L’Amour et l’Occident*, Paris, Plon, 1972, p. 265. [↑](#footnote-ref-9)
10. François Coppée, *Une idylle pendant le Siège*, Paris, Lemerre, 1875, p. 29. [↑](#footnote-ref-10)
11. Paul Alexis, « César Panafieu », *op. cit.*, p.86. [↑](#footnote-ref-11)
12. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-12)
13. Le sentiment de culpabilité passager de Gabriel peut être rapproché de l’insolence affichée du narrateur du *Diable au corps*, qui, assumant crânement son initiation amoureuse en temps de guerre, suscite, à la réception du roman, l’incompréhension et la colère des combattants de la Première Guerre mondiale. Voir Raymond Radiguet, *Le Diable au corps*, *Œuvres complètes*, éd. établie par Chloé Radiguet et Julien Cendres, Paris, Omnibus, 2012 [1923], p. 501. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Ibid.*, p. 121. [↑](#footnote-ref-14)
15. Paul Alexis, « César Panafieu », *op. cit.*,p. 91. [↑](#footnote-ref-15)
16. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-16)
17. Georges Didi-Huberman, *Ce qui nous soulève : désirer désobéir 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2019, p. 15. [↑](#footnote-ref-17)
18. J.C., « Revue littéraire », *L’Illustration*, 10 juillet 1875. [↑](#footnote-ref-18)
19. Voir Jacques Rancière, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000. [↑](#footnote-ref-19)
20. Paul Ricœur, *La Mémoire, l’histoire et l’oubli*, Paris, « L’ordre philosophique », Seuil, 2000, p. 375. [↑](#footnote-ref-20)
21. François Coppée, *Une idylle pendant le Siège*, *op. cit.*, p. 19. [↑](#footnote-ref-21)
22. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-22)
23. *Ibid.*, p. 93. [↑](#footnote-ref-23)
24. Johan Huizinga, *L’Automne du Moyen Âge*, trad. par Jean Bastin, Paris, Payot, 1975, p. 92. [↑](#footnote-ref-24)
25. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-25)
26. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-26)
27. Paul Alexis, « César Panafieu », *op. cit.*, p. 3. [↑](#footnote-ref-27)
28. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-28)
29. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-29)
30. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-30)
31. Voir Georg Lukàcs, *La Théorie du roman*, « L’idéalisme abstrait », Partie II, chapitre premier, Paris, Denoël, p. 91-109. [↑](#footnote-ref-31)
32. Voir notamment Christopher Clark, *Les Somnambules : été 1914, comment l’Europe a marché vers la guerre*, trad.  Marie-Anne de Béru, Paris, Flammarion, 2013 [2012]. [↑](#footnote-ref-32)
33. Voir Hermann Broch, *Les Somnambules*, trad. Pierre Flachat et Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1990, [1930-1932]. [↑](#footnote-ref-33)
34. Adolphe de Lescure, *François Coppée, l’homme, la vie et l’œuvre : 1842-1889*, Paris, A. Lemerre, 1889, p. 387-388. [↑](#footnote-ref-34)
35. François Coppée, *Une idylle pendant le Siège*, *op. cit.*, p. 146. [↑](#footnote-ref-35)
36. *Ibid.*, p. 145. [↑](#footnote-ref-36)
37. *Ibid.*, p. 146. [↑](#footnote-ref-37)
38. Michael Fried, *La Place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. Claire Brunet, Paris, Gallimard, 2017 [1980]. [↑](#footnote-ref-38)
39. Le mot *absorbé* revient plusieurs fois dans le texte de Coppée pour qualifier l’attitude de son personnage dans le drame du Siège : voir par exemple p. 78 et 94 (*op. cit.*). [↑](#footnote-ref-39)
40. Émile Zola, « Lettre du 4 février 1871 », *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Nouveau Monde, t. iv, « La guerre et la Commune : 1870-1871 », 2003, p. 628. [↑](#footnote-ref-40)
41. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-41)
42. Paul Alexis, « Lettre du 9 février 1871 », *Naturalisme pas mort : lettres inédites de Paul Alexis à Émile Zola*, Toronto, University of Toronto Press, 1971, p. 37-38. [↑](#footnote-ref-42)
43. Paul Alexis, « Lettre du 30 juin 1871 », *ibid.*, p. 45. [↑](#footnote-ref-43)
44. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-44)
45. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-45)
46. Voir François Coppée, *Lettre d’un mobile breton*, Paris, Lemerre, 1870; *Les Humbles*, Paris, Lemerre, 1872. [↑](#footnote-ref-46)
47. « Une idylle pendant le Siège », *Le Rappel*, n° 1832, 17 mars 1875. [↑](#footnote-ref-47)
48. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-48)
49. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-49)
50. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-50)
51. Léon Le Meur, *La Vie et l’œuvre de François Coppée*, Paris, Spes, 1932,p. 53. [↑](#footnote-ref-51)
52. Voir Victor Fournel, « Les derniers ouvrages sur la guerre et sur la Commune », *La Gazette de France*, 27 février 1872. [↑](#footnote-ref-52)
53. Éléonore Reverzy, *Témoigner pour Paris : récits du Siège et de la Commune (1870-1871) - Anthologie*, Paris, Éditions Kimé, 2021, p. 13. [↑](#footnote-ref-53)
54. *Ibid.*, p. 31. [↑](#footnote-ref-54)
55. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-55)
56. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-56)
57. Très discutée après l’insurrection parisienne du printemps 1871, la question de la « folie obsidionale », dont l’expression est attribuée par certains à Renan, explique pour beaucoup les événements de la Commune. Étudiée par Legrand de Saulle, cette forme de folie est rapprochée par l’aliéniste des cas de mélancolie anxieuse. Voir Charles Bigot, « La folie pendant le Siège de Paris », *Le xixe siècle*, 14e année, n° 4467, 28 mars 1884. [↑](#footnote-ref-57)
58. Paul Alexis, « Lettre du 30 juin 1871 », *op. cit.*, p. 46. [↑](#footnote-ref-58)
59. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-59)
60. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-60)
61. *Ibid.*, p. 47. [↑](#footnote-ref-61)
62. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-62)
63. *Ibid.*, p. 46. [↑](#footnote-ref-63)
64. Émile Zola, « Lettre du 4 juillet 1871 », *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Nouveau Monde, tome v, 2003, p. 969. [↑](#footnote-ref-64)
65. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-65)
66. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-66)
67. Paul Alexis, « César Panafieu », *op. cit.*, p. 80. [↑](#footnote-ref-67)
68. François Coppée, *Une idylle pendant le Siège*, *op. cit.*, p. 21 [↑](#footnote-ref-68)
69. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-69)
70. *Ibid.*, p. 38. [↑](#footnote-ref-70)
71. *Ibid.*, p. 146. [↑](#footnote-ref-71)
72. Dans les premières décennies de la IIIe République, l’aliéniste Legrand du Saulle et plusieurs médecins, étudiant le cas des enfants nés à la fin de l’année 1871 et conçus pendant le siège de Paris, observent sur leurs sujets des anomalies physiques, intellectuelles et affectives qu’ils relient aux circonstances de leur conception. Si ces résultats s’expliquent par les privations de la guerre, ils viennent néanmoins renforcer l’imaginaire populaire selon lequel les « enfants du Siège » seraient prédestinés à la folie, et confirment que dans les mentalités collectives, il y a quelque chose de condamnable dans la sexualité obsidionale. Voir Charles Feré, « Bulletin du *Progrès médical*.Les enfants du Siège », *Le Progrès médical*, n° 13, 29 mars 1884. [↑](#footnote-ref-72)
73. Gérard Delfau et Anne Roche, « La Commune et le roman français », *Le Mouvement social*, « La Commune de 1871. Actes du colloque universitaire pour la commémoration du centenaire. Paris, les 21-22-23 mai 1971 », avril-juin 1972, n° 79, p. 307-308. [↑](#footnote-ref-73)
74. Denis de Rougemont, *L’Amour et l’Occident*, *op. cit.*,p. 286. [↑](#footnote-ref-74)
75. Cet article s’inscrit dans le cadre d’une recherche postdoctorale soutenue par l’Union européenne et distinguée par une bourse Marie Skłodowska-Curie. Supervisé par Nicholas White (Université de Cambridge), le projet « Familles en guerre » a pour ambition de réfléchir à la représentation familiale de l’expérience du conflit franco-prussien, et de penser, dans cette perspective, la reconfiguration du roman de la famille entre 1870 et 1914. <https://cordis.europa.eu/project/id/837745> [↑](#footnote-ref-75)