

J'écris pourtant n° 3, 2019

<u>Sommaire</u>	p. 1
<u>Éditorial</u> , Christine PLANTE	p. 3
<u>Écrits de Marceline Desbordes-Valmore</u>	p. 7
« Edith » (<i>Le Lord des îles</i> , portrait littéraire publié dans la <i>Galerie des femmes</i> de Walter Scott, 1839, présenté par Christine PLANTE	p. 8
« Soyez toujours bien sages » [une première version de « La Fileuse et l'enfant », poème publiés dans <i>Keepsake parisien. Le Bijou</i> , 1851, présenté par Christine PLANTE	p. 23
<u>Dossier : Marceline Desbordes-Valmore prosatrice</u>	p. 33
Sous la direction de Fabienne BERCEGOL et Aimée BOUTIN	
Introduction, Fabienne BERCEGOL, Aimée BOUTIN	p. 35
Sur les lectures américaines de « Sarah » (1820) au XXI ^e siècle : Entretien avec Adrianna PALIYENKO	p. 49
<i>Le Salon de Lady Betty</i> (1833) et la spéculation de librairie, Aimée BOUTIN	p. 59
Sur <i>L'Atelier d'un peintre. Scènes de la vie privée</i> (1833), Anne LABOURDETTE	p. 71
<i>Violette</i> de Marceline Desbordes-Valmore : un roman sur le mariage, Laetitia HANIN	p. 85
Voix et limites de l'individuation féminine : <i>Domenica</i> (1842), Aleksandra WOJDA	p. 95
<u>Critiques, lectures, réécritures</u>	p. 109
« Roses guerrières » et « Fête », deux poèmes de Guillaume Apollinaire présentés par Alain CHEVRIER	p. 111
« <i>L'Atelier d'un peintre. Marceline Desbordes-Valmore romancière</i> » (1954), texte de Louis Aragon présenté par Dominique MASSONNAUD	p. 123
<u>Images et portraits</u>	p. 147
Est-ce bien Hilaire Ledru qui l'a peinte et est-ce bien elle ?, Pierre-Jacques LAMBLIN	p. 147
<u>Actualités, vie de l'association</u>	p. 153
Marceline Desbordes-Valmore sur Wikisource : plus accessible, donc plus enseignée ?, Philippe GAMBETTE	p. 153
Actualités, Jean VILBAS	p. 157
<u>Résumés</u>	p. 161
<u>Présentation des auteur·e·s</u>	p. 164

Editorial

J'écris pourtant, bulletin de la Société des études Marceline Desbordes-Valmore (SEMDV) évolue afin de tenir compte des remarques de ses lecteurs et lectrices. Avec un nombre de pages plus important dans une présentation que nous espérons plus agréable à lire, ce nouveau numéro offre un dossier consacré à *Marceline Desbordes-Valmore prosatrice* dirigé par Fabienne Bercegol et Aimée Boutin. Ce dossier met en lumière un aspect encore peu connu de la production littéraire de Marceline Desbordes-Valmore, ses écrits en prose (nouvelles et romans) dont une part importante n'a jamais été rééditée. La critique s'y est encore peu intéressée à quelques exceptions près, et il n'existe pas d'ouvrage de synthèse sur le sujet. Sans chercher à tout couvrir (ainsi le vaste continent des récits pour enfants et sur l'enfance est-il laissé de côté pour un autre dossier), il s'agit de fournir des indications et d'ouvrir des pistes pour la lecture.

Dans leur introduction suivie d'indications bibliographiques, Fabienne Bercegol et Aimée Boutin interrogent les raisons de cette relégation et celles d'une redécouverte récente, encore partielle, notamment dans le monde anglophone. Elles esquissent une caractérisation d'ensemble de la pratique romanesque de Marceline Desbordes-Valmore – dont on est loin d'avoir tout dit quand on a rappelé qu'elle obéissait souvent au besoin de gagner de l'argent. Un entretien et quatre articles abordent ensuite, dans l'ordre chronologique des publications, différentes œuvres sous divers angles. L'entretien avec Adrianna Paliyenko précise l'attention accordée outre-Atlantique à la nouvelle « Sarah » (1820) des *Veillées des Antilles* pour ses prises de position anti-esclavagistes. Aimée Boutin s'attache, à propos du *Salon de Lady Betty* (nouvelles traduites ou imitées de l'anglais, 1833), aux spéculations de librairie et à l'anglomanie du début des années 1830, ainsi qu'à la façon dont les textes de femmes circulent dans le nouveau marché du livre pour éclairer la pratique de Desbordes-Valmore traductrice. Anne Labourdette resitue *L'Atelier d'un peintre* (1833) dans l'histoire de la peinture en France et montre ce que ce roman, le plus connu de son auteure, nous en apprend. En écho, on trouvera dans la section *Critiques* de ce même numéro un texte de Louis Aragon sur *L'Atelier d'un peintre*. Laetitia Hanin présente *Violette*, roman historique (1839, jamais réédité) dont l'action se déroule au XVI^e siècle, en mettant l'accent sur les prises de position de Marceline Desbordes-Valmore sur la question du mariage, et en les reliant aux débats de son temps. Aleksandra Wojda centre son analyse de la longue nouvelle *Domenica* (1842) sur les représentations de la voix. En les rapprochant de celles qu'offrent d'autres œuvres romantiques, elle souligne les liens entre l'imaginaire de la voix féminine et les contraintes qui pèsent sur le devenir des femmes, et dégage l'originalité des choix narratifs faits par Desbordes-Valmore comme de ses valeurs éthiques et esthétiques.

On retrouvera par ailleurs dans ce bulletin n° 3 nos différentes rubriques.

Dans *Écrits de Marceline Desbordes-Valmore*, je présente deux textes jamais republiés jusqu'à ce jour, en précisant les contextes d'écriture et de publication et en éclairant leur singularité poétique. « Edith » est le portrait d'une héroïne du *Lord des îles*, paru dans la *Galerie des femmes de Walter Scott* en 1839 (et 1842). Cet autre exemple d'écriture en prose constitue un rare exercice d'écriture critique sous la signature de Marceline Desbordes-Valmore. On y trouve aussi des affinités avec le poème en prose, genre alors en train de s'inventer. « Soyez toujours bien sages », poème paru dans le *Keepsake parisien. Le Bijou* en 1851, est une première version de « La Fileuse et l'enfant » (*Poésies inédites*, 1860), poème célèbre parce qu'écrit en vers de onze syllabes, cette forme neuve que saluera Verlaine.

La section consacrée aux *Critiques, lectures et réécritures* permet de revenir sur deux poèmes de Guillaume Apollinaire, « Roses Guerrières » (1915) et « Fête » (1915-1918), où sont évoquées « Les roses de Saadi » dans un contexte à la fois érotique et guerrier. Alain Chevrier les présente en explorant leurs liens avec le poème de Marceline Desbordes-Valmore. En relation avec notre dossier thématique, on peut lire ensuite le texte de Louis Aragon sur « *L'Atelier d'un peintre. Marceline Desbordes-Valmore romancière* », texte d'abord écrit pour accompagner la publication de ce roman en feuilleton dans *Les Lettres françaises*, avant d'être repris dans *Lumière de Stendhal* (1954). La présentation et les notes de Dominique Massonnaud précisent les circonstances d'écriture ainsi que les choix esthétiques d'Aragon et le regard qu'il porte sur l'histoire de la peinture française, la période romantique, et sur la femme auteur.

Images et portraits livre une réflexion critique de Pierre-Jacques Lamblin sur le portrait de Marceline Desbordes-Valmore (vers 1840, musée de la Chartreuse à Douai, attribué à Hilaire Ledru) reproduit en couverture : « Est-ce bien Hilaire Ledru qui l'a peinte et est-ce bien elle ? »

Enfin la rubrique *Actualités et vie de l'association* accueille la présentation par Philippe Gambette, maître de conférences en informatique, du travail collectif qu'il a animé pour rendre disponibles en ligne des textes de femmes : « Marceline Desbordes-Valmore sur Wikisource : plus accessible, donc plus enseignée ? » ; avant de livrer des informations sur les activités de l'association et de ses membres dans l'année écoulée et en 2019.

Notre association entame sa troisième année, encouragée par les marques d'intérêt qu'elle reçoit et portée par le fort mouvement de curiosité pour les écrivaines de notre tradition littéraire. Nous sommes heureux d'annoncer que Michelle Perrot, historienne des femmes qui vient de publier, sur une grande contemporaine de Marceline Desbordes-Valmore, *George Sand à Nohant. Une maison d'artiste* (Seuil, 2018), a accepté de rejoindre notre comité d'honneur où siègent Marc Bertrand et Thierry Bodin. Grâce à la participation et aux dons de nos membres, grâce au soutien de la ville de Douai, nous avons pu en 2018 poursuivre nos activités et en développer de nouvelles. Après les *Rencontres Marceline Desbordes-Valmore* en février à Paris

autour des motifs de « La Lettre et la Voix » (avec la comédienne Sabine Haudepin et la soprano Françoise Masset, accompagnée par Rémi Cassaigne, guitare), nous avons tenu un premier *Atelier Marceline Desbordes-Valmore* à Douai, au musée de la Chartreuse, le 28 septembre 2018, consacré aux *Portraits de la femme poète*. Nous espérons que cette première journée sera suivie d'autres qui, dans le même esprit, permettront de redécouvrir la poète à partir d'œuvres, d'objets, de manuscrits..., dans un dialogue entre différentes approches et disciplines : littérature, musique, histoire de l'art, histoire culturelle.

L'année 2019 nous verra cependant ralentir pendant quelques mois, pour des raisons conjoncturelles, des activités dont nous entendons maintenir l'exigence et la qualité. Nous sommes une petite structure fondée sur le bénévolat, et une moindre disponibilité temporaire de plusieurs membres du conseil d'administration nous conduit à ne proposer cette année qu'une rencontre, qui se tiendra à l'automne à Paris et dont le thème, la date et le lieu seront communiqués à travers notre infolettre et notre site <http://www.societedesetudesmarcelinedesbordesvalmore.fr/>. Le développement de ce site, notamment des nouvelles rubriques, sera sans doute un peu plus lent que souhaité. Nous avons choisi en effet de concentrer nos efforts et nos moyens sur ce numéro du bulletin qui permet de développer les recherches desbordes-valmoriennes et qui constitue un lien entre nos adhérents et les créations et recherches menées en France et à l'étranger. Nous espérons qu'il rencontrera l'intérêt des adhérent-es et des lecteurs et lectrices, dont nous sommes toujours heureux de recueillir les réactions et suggestions.

Le numéro 4, en 2020, présentera un dossier consacré à *Marceline Desbordes-Valmore poète* dirigé par Pierre Loubier et Vincent Vivès. Le bicentenaire des *Poésies* parues chez François Louis en 1820 et l'anniversaire du recueil posthume des *Poésies inédites* publiées en 1860 à Genève par Gustave Revilliod seront l'occasion de faire redécouvrir les multiples facettes de cette poésie si inventive, et d'approfondir la poétique et la réception d'une voix majeure encore méconnue du romantisme français à travers des publications et, nous l'espérons, des rencontres et autres initiatives.

Christine PLANTÉ

Écrits de Marceline Desbordes-Valmore

Cette rubrique présente des textes de Marceline Desbordes-Valmore (poèmes, proses ou lettres) publiés ou manuscrits. On s'y attache de préférence à des textes inédits ou peu connus, mais on peut revenir aussi sur des textes plus connus dont des recherches récentes invitent à renouveler la lecture.

Le dossier thématique de ce bulletin n° 3 sur les œuvres en prose de Marceline Desbordes-Valmore attire l'attention sur l'importance des périodiques, des ouvrages collectifs et des keepsakes¹ pour la diffusion des œuvres de femmes au XIX^e siècle. Les deux textes de Marceline Desbordes-Valmore que nous donnons ici, l'un en prose, l'autre en vers, constituent deux exemples remarquables de ce phénomène.

Le premier, « Édith », paru en 1839 dans la *Galerie des femmes de Walter Scott*, évoque un personnage féminin du *Lord des îles*, un poème narratif de Scott daté de 1815. Situé à mi-chemin entre le portrait littéraire et l'étude critique, il s'apparente aussi à un poème en prose, genre qui est alors en train d'émerger en France, notamment sous la plume d'Aloysius Bertrand, dont le recueil *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* paraît à titre posthume en 1842.

Le second, « Soyez toujours bien sages », peut être considéré comme une première version de « La Fileuse et l'enfant » (*Poésies inédites*, 1860). Publiée dans le *Bijou*. Keepsake parisien de 1851, cette version, malgré son titre qui peut faire sourire... ou frémir devant la visée moralisatrice, constitue un jalon important dans l'histoire du vers français, puisqu'elle présente sans doute les premiers vers de onze syllabes imprimés en France au XIX^e siècle.

Poème en prose, hendécasyllabe : on ne songe guère à aller chercher ces inventions formelles de la modernité poétique dans des *keepsakes* à destination d'un public féminin. Les y découvrir oblige à prendre conscience du point auquel l'écriture de Marceline Desbordes-Valmore – en vers et en prose – s'est forgée aussi dans de tels lieux. Considérés, non sans quelques raisons, comme peu dignes d'intérêt littéraire, de tels supports ont par la suite pesé sur le manque de reconnaissance de la poète, et sur la faible visibilité de ses innovations.

¹ Voir notamment l'introduction de Fabienne Bercegol et Aimée Boutin, et l'article d'Aimée Boutin dans ce numéro.

ÉDITH
(*Le Lord des îles*²)

Que ferez-vous, jeune fille, de vos longs cheveux noirs, de vos pieds légers, de vos lèvres pensives, que la pudeur ferme encore comme une fleur qui craint le jour ardent ? Qui vous éveillera, vous qui êtes là sans mouvement comme la belle statue d'une sainte ? Sur qui s'arrêteront en souriant vos yeux craintifs, doux et sombres comme des violettes épanouies ? Où vous conduiront vos seize ans, chargés des trésors qu'ils recèlent pour l'avenir ? Ce ne sera pas au bonheur, belle Édith, car vous n'êtes point aimée.

En vain le pâtre allume des feux de joie au tintement de la cloche qui sonne vos épousailles ; en vain le cor de novembre jette sa fanfare hardie au milieu des harpes qui chantent votre hymen ; en vain un nom plus cher que tous les noms vous fait battre le cœur lorsqu'il arrive, mêlé au bruit de la gloire, comme le³ doux parfum à la brise d'été ; ce nom, pareil aux sons confus que l'on entend en rêve, quand on a seize ans, qu'on est belle et fiancée comme vous, Édith, ce nom ne vous dit pas : *Bonheur !* car le tendre instinct de votre innocence vous le dit, vous n'êtes point aimée.

Et l'on vous a parée en vain pour la plus belle fête de la vie d'une femme ; vos fleurs pèsent sur un front accablé de rêverie ; votre œil, rempli de larmes, épie avec anxiété l'humeur bizarre et changeante du seul que vous aimerez jamais. Vous voyez qu'il n'en sait rien : qu'il vous fasse vivre dans le tourment d'un amour dédaigné, ou mourir de cette blessure profonde et sans cris, vous voyez qu'il en est innocent, et vous pleurez couronnée, vous pleurez, Édith, car vous n'êtes point aimée.

Votre amour restera noble, car il se fera⁴ muet comme s'il brûlait sur un tombeau ; vous en cacherez les larmes dans un sourire de fierté ; et ce sera bien, Édith, car une femme ne doit jamais se plaindre de n'être point aimée.

C'est l'apprendre à sa rivale heureuse ; c'est l'attrister si elle est bonne ; c'est troubler sa sécurité si elle peut devenir jalouse ; c'est la couronner d'un orgueil triomphant si l'orgueil fait le fond de sa joie, à elle que n'a pas saintement humiliée la honte de n'être point aimée.

Vous céderez à une autre l'anneau nuptial, lien entre⁵ ciel et terre qui vous faisait plus que reine en ce monde ; vous vous enveloppez, jeune fille, des habits du sexe fort pour mieux soumettre et cacher les battements de votre sein, pour défendre comme ami celui que vous ne pourriez suivre comme amante ; vous ne recouvrirez la voix que pour crier au secours du cher objet d'une passion éternelle, et, ferme dans votre sacrifice, vous soupirez toute une vie le mot d'amour sans le prononcer, car vous n'oublierez jamais, dans votre pudique tristesse, que vous n'êtes point aimée.

Et vous ensevelirez en vous ces mordantes amertumes qui font succomber les genoux ; vous tomberez pure aux pieds de Dieu, et vous ne direz qu'à lui : « Mon âme brûle ma chair ; elle me

² *Galerie des femmes de Walter Scott, quarante-deux portraits accompagnés chacun d'un portrait littéraire*, Paris, Marchant, A. Dupont ; Rittner et Croupil, 1839, in-4°, 266 p. Il existe une deuxième édition in 8° en 1842. Nous avons modernisé l'orthographe (*battements* et non *battemens* ; *longtemps* et non *long-temps*).

³ Les deux éditions donnent *au*.

⁴ Var. 1842 : car il *sera*.

⁵ Mot omis dans les deux éditions.

fait un bûcher de mon corps. L'amour est pour moi comme un orage sans pluie. Mon Dieu ! je souffre beaucoup, car je ne suis point aimée. »

Et vous entendrez Dieu vous répondre dans la voix volante de l'oiseau, dans tous les bruits graves et harmonieux de la terre, qui disent : « Souffrez, espérez ! »

Et comme la vigne vierge, mourante avec un vif éclat, consumée du soleil, qui rougit et semble redevenir fleur en se desséchant, vous, Édith, l'une des plus chastes filles de votre père, Walter Scott, sœur modeste et jumelle de la loyale et sublime Rebecca⁶, vous resterez le doux exemple de la vertu sans faste, sans reproche, sans faiblesse, qui aide à vivre ou à mourir en silence du malheur infini de n'être point aimée !

Mais quelle surprise charmante attend ceux qui vous pleurent et vous ont dit adieu ? Vous vous relevez, Édith, avec la foi au cœur et l'espoir dans les yeux ; vous voilà retrouvée, belle et haletante de courage, non plus muette, taciturne et penchée comme une fleur qu'un pied dédaigneux a foulée en courant ; vous parlez, Édith, et votre voix, si longtemps enfermée, frappe l'air avec des paroles de joie ; vous répondez *amour* et *pardon* à quelqu'un qui vous prie à genoux ; vous reprenez avec une dignité rougissante l'anneau nuptial qui avait coulé de votre doigt tremblant ; merveilleux décret de la Providence, qui se plaît souvent à réunir deux cœurs séparés longtemps par l'inconstance de l'un d'eux, par l'entraînement du monde, par la force apparente de mille obstacles réunis. Un seul fil invisible, puissant, trempé de *charme*, ramène l'un vers l'autre ces deux cœurs qui n'avaient pu se confondre : ce fil indestructible chez l'homme, c'est la foi du serment ; chez la femme, c'est l'impérissable amour qui n'a pas trahi la pudeur. Heureuse Édith ! votre cœur est resté trop pur pour ne pas redevenir confiant ; trop lavé de larmes salutaires pour ressentir les piquûres brûlantes de l'orgueil ; trop riche d'avenir pour être jaloux du passé. Sous l'abattement de vos beaux jours solitaires, ne vous restait-il pas, en effet, un trésor caché, suffisant à nourrir tout une vie abandonnée et pauvre ? son image à lui ! sa seule image, honorée du culte fidèle de vos pleurs ! et qui sait ? d'une involontaire espérance ? N'avez-vous pas dit enfin, avant de fermer votre âme comme un livre où votre amant n'avait pas voulu lire au moment d'en connaître tous les secrets :

« Allez ! je l'ai marquée avec un signet noir,
Cette page éternelle où s'arrête ma vie :
La vôtre, quelque jour de mémoire suivie,
Tressaillera d'un mot qui s'y cache : « Au revoir ! »
Mot sans faste ; mot vrai, lien de l'âme à l'âme,
Ramenant tôt ou tard l'homme où pleure la femme :
Avec étonnement vous vous en souviendrez,
Et, sans l'avoir prévu ni su, vous reviendrez⁷ ! »

Et vous l'avez revu !

M^{me} DESBORDES VALMORE

⁶ Héroïne d'*Ivanhoe*, le premier roman médiéval de Scott, et l'un des plus connus, publié en 1819.

⁷ Ces 8 vers sont tirés du poème « Au revoir », publié dans le recueil *Pauvres fleurs*, Dumont, 1839 (v. 5 à 12 d'un poème qui en comporte 80.) Le texte donne bien *tressaillera*, de même que dans le recueil.

Un texte inclassable

Ce portrait a paru en 1839 dans un ouvrage collectif intitulé *Galerie des femmes de Walter Scott*⁸, dont une deuxième édition in-8° de composition un peu différente a été publiée en 1842.

Le livre s'inscrit dans la tradition des *Galeries* d'hommes et de femmes célèbres, de « femmes fortes » ou de « femmes vertueuses » (ces dernières plutôt destinées à un public de jeunes filles à des fins d'édification), qui remonte au XVII^e siècle et que des pratiques éditoriales plus récentes ont étendues à des personnages de fiction. Dans ces mêmes années, paraissent ainsi une *Galerie des femmes de Shakspeare*⁹ [*sic*] en 1838, et une *Galerie des femmes de George Sand*¹⁰, en 1843.

Giacomo Cavallucci décrit ainsi la contribution de Desbordes-Valmore à cet ouvrage au tome II de sa *Bibliographie critique*¹¹ :

En 1839, Marceline [*sic*] a donné un certain nombre de portraits à la *Galerie des Femmes de Walter Scott*. Nous n'avons pas pu retrouver cette édition¹² qui, paraît-il, contient quatre pièces dont deux sont coupées de vers.

Une deuxième édition de la *Galerie de Walter Scott* a été publiée en 1842 par l'éditeur Marchand : elle est de format in-8° raisin et des planches sur acier l'illustrent, qui ont été dessinées et gravées par des artistes anglais. Sans doute l'édition Marchand est-elle une adaptation d'un keepsake anglais. L'édition Marchand contient les 4 pièces que voici :

LILIAS (*Red Gauntlet*) : « Le repas du soir est préparé dans une chaumière d'Écosse... » (sign. Mme Desbordes-Valmore).

METELILL (*Harold l'indomptable*) : « C'est chaperon rouge délicieusement rappelé... » (signé Marceline Valmore). Cette pièce est agrémentée de trois petites poésies.

⁸ *Galerie des femmes de Walter Scott*, quarante-deux portraits accompagnés chacun d'un portrait littéraire, Paris, Marchant, A. Dupont ; Rittner et Croupil, 1839, in 4, 266 p.

⁹ *Galerie des femmes de Shakspeare* [*sic*] : collection de quarante-cinq portraits gravés par les premiers artistes de Londres, enrichis de notices critiques et littéraires, Paris, H. Delloye, 1838. Une deuxième édition paraît chez Dupont en 1840. Sur cette publication, on lira Aimée Boutin, « Shakespeare, Women, and French Romanticism », *Modern Language Quarterly*, Duke University Press, Vol. 65, N° 4, December 2004, p. 505-529.

¹⁰ *Galerie des femmes de George Sand*, par le bibliophile Jacob, Paris, Aubert, 1843. L'ouvrage a d'abord paru en livraisons, avec une souscription, il n'est pas collectif.

¹¹ Giacomo Cavallucci, *Bibliographie critique de Marceline Desbordes-Valmore d'après des documents inédits*, Naples, Raffaele Pironti, Paris, Alph. Margraff, t. 2, Prose et correspondance, 1942, p. 95-96.

¹² Cette édition se trouve à la BnF, elle est numérisée et accessible sur Gallica :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8600213v/f9.image.r=Galerie%20des%20femmes%20de%20Walter%20Scott> ; de même que l'édition de 1842 :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97757257/f10.image.r=Galerie%20des%20femmes%20de%20Walter%20Scott>

ÉDITH (*Le lord des îles*) : « Que ferez-vous, jeune fille, de vos longs cheveux noirs... » (signé Mme Desbordes-Valmore). On trouve dans cette pièce une petite poésie¹³.

MISS ÉDITH BELLENDEN (*Les Puritains d'Écosse*) : « Édith aux blonds cheveux apparaît au bord de cette guerre... » (signé Marceline Valmore).

M. Frédéric Lachèvre auquel nous empruntons les renseignements relatifs à la première édition (*Bibliographie des keepsakes*, Paris, Giraud-Badin, 1929) nous apprend que dans la seconde les portraits de Rosa Bradwine et de Myne Huppert [*sic*] ont été supprimés. C'est en effet ce qui appert quand on feuillette ce volume. Cependant, on y rencontre aussi quatre portraits signés de Marceline [*sic*], dont deux mêlés de vers : ce qui nous donne à penser que les morceaux intitulés : *Édith* et *Metelill* figurent dans la première édition et que *Lilias* et *Miss Édith Bellenden* ont remplacé Rosa Bradwyne et Myne Hupper.

Une troisième édition du précédent keepsake a été publiée chez Garnier en 1852 sous le titre *Beautés de Walter Scott*, portraits littéraires de MM. Alex. Dumas, Carmouche, Desbordes-Valmore¹⁴, etc...

Cavallucci reproduit le texte des quatre portraits¹⁵ dont nous ne donnons ici qu'un seul.

L'ensemble des contributions de Desbordes-Valmore à cette *Galerie* mériterait une étude qui devrait s'intéresser aussi aux différences entre les éditions successives.

En effet, comme le signale Cavallucci, la première contient *six* portraits attribués par la table des matières à « Mme Desbordes-Valmore ». Ce sont, outre les quatre repris en 1842, ceux de « Rose Bradwardine¹⁶ » et de « Mysie Happer¹⁷ ». « Rose Bradwardine », dont le style semble peu caractéristique de Marceline

¹³ Les huit vers proviennent d'« Au revoir », voir note 8.

¹⁴ *Beautés de Walter Scott, magnifiques portraits des héroïnes de Walter Scott*, accompagnés chacun d'un portrait littéraire, Garnier, 1852, Gr. In-8°, 112 p., pl. [Il n'existe pas de version numérisée de cette édition, que je n'ai pas consultée pour cet article].

¹⁵ Cavallucci, *op. cit.*, p. 109-120. Il manque quelques lignes d'« Édith » dans sa reproduction.

¹⁶ *Galerie des Femmes de Walter Scott*, 1839, éd. cit., p. 9-12. Rose Bradwardine est un personnage de jeune fille simple et sensible dans *Warverley*, le premier roman historique de Walter Scott, paru en 1814 avec un immense succès. Scott signe souvent par la suite « l'auteur de *Waverley* ».

¹⁷ *Galerie des Femmes de Walter Scott*, 1839, p.137-140. Ce personnage apparaît dans *Le Monastère*, roman de mœurs qui se déroule en Écosse au XVI^e siècle, avant la Réforme, dans un contexte de conflit politique et religieux. Mysie Harper n'est pas la principale figure féminine du roman, mais une fille de meunier gracieuse et enjouée. Mary Avenel, héroïne plus importante, évoquée en passant dans les textes de Desbordes-Valmore, fait l'objet du portrait suivant signé de Paul Dupont.

Desbordes-Valmore, est signé (p. 12) du nom de Pauline Duchambge¹⁸, laissant une incertitude sur l'identité de l'auteure à qui il convient de l'attribuer. Le second est signé de « Marceline Valmore » (p. 140). Pourquoi cette variation de signature ? Pourquoi ces deux textes ne figurent-ils pas dans la deuxième édition de la *Galerie de Scott* ? Sauf à retrouver une correspondance avec l'éditeur, on ne peut qu'avancer des hypothèses.

D'une édition à l'autre

La comparaison a surtout pour intérêt de mettre en lumière ces pratiques de publications collectives, tout en suggérant bien l'oubli auquel les textes qui y paraissaient semblaient vite voués. L'ouvrage exploite l'extrême popularité de Walter Scott, et les possibilités techniques de reproduction des images : les *Portraits* doivent s'entendre littéralement comme des portraits gravés des héroïnes, qui sont mis en avant par l'éditeur, les textes ne venant qu'ensuite, en complément.

La *Galerie* de Walter Scott réunit des contributions d'écrivains pour certains connus, voire célèbres : Alexandre Dumas, qui figure en deuxième position dans la *Table des matières* de 1839 et ouvre celle de 1842, mais aussi Jules Janin, Frédéric Soulié, Émile Souvestre, Louis Reybaud. Du côté des femmes, on trouve Virginie Ancelot, Louise Belloc, Louise Colet, Amable Tastu, Élise Voïart.

La confusion des signatures entre Marceline Desbordes-Valmore et Pauline Duchambge n'est pas un fait isolé : le portrait d'Alice Bridgenorth, signé d'Amable Tastu dans la table de 1839, revient à Élise Voïart (sa belle-mère) en 1842 ; celui de Margaret Ramsay, d'abord attribué à Paul Duport¹⁹, l'est ensuite à Louise S. Belloc (future traductrice de *La Case de l'Oncle Tom*). On note que ces confusions n'affectent que des femmes, peut-être parce que moins connues, celles-ci paraissent aux éditeurs plus interchangeable et méritant moins d'égards. L'ordre des portraits est aussi modifié en 1842, ainsi que certains titres.

Ceci suggère de possibles collaborations et des jeux de prête-noms – beaucoup de contributeurs et contributrices se connaissant par ailleurs –, mais aussi peut-être la volonté de mettre en valeur des noms jugés plus vendeurs que d'autres. On ne sait trop si la table des matières évolue en raison de considérations littéraires, de contraintes techniques ou – plutôt – d'une stratégie commerciale, mais l'existence de deux éditions nouvelles en 1842, puis 1852, témoigne d'un certain succès de l'entreprise. L'évolution la plus importante est celle relevée par Lachèvre dans sa *Bibliographie des keepsakes* : Marceline Desbordes-Valmore, à qui la table attribuait en 1839 six portraits (nombre important, puisque les autres auteurs n'en signent que deux ou trois) n'apparaît plus que pour quatre en 1842 : volonté de corriger un

¹⁸ Pauline Duchambge (1778-1858), musicienne, amie de Joséphine de Beauharnais, compagne d'Auber, a été une très proche amie de Marceline Desbordes-Valmore, et a mis en musique beaucoup de ses poèmes.

¹⁹ Paul Duport (1798-1866), auteur de théâtre et librettiste.

déséquilibre, ou effet d'une cote à la baisse sur le marché du livre ? Dans sa correspondance, la poète se plaint souvent de ses difficultés à publier.

Laissant de côté « Rose Bradwardine », le texte signé Pauline Duchambge (et peut-être écrit à quatre mains), on s'arrêtera sur le deuxième texte qui disparaît dans la deuxième édition, « Mysie Happer ».

« Mysie Happer »

Plus narratif que les quatre portraits repris en 1842, il comporte quelques éléments de jugements littéraires, peu fréquents sous la signature de Desbordes-Valmore, et une certaine liberté de ton, voire une désinvolture non exempte d'ironie. La poète (si elle est bien l'auteure de ce texte) semble avoir pris plaisir à évoquer une jeune héroïne active, enjouée – et vouée à un destin heureux que sa conclusion souligne, en donnant Mysie Harper pour « une des plus heureuses exceptions des femmes-anges du moraliste écossais²⁰ ».

En l'opposant à la pâle et rêveuse héritière Mary Avenel, plus conforme aux stéréotypes romantiques, elle brosse le portrait d'une jeune fille du peuple sommeilleuse, pleine de santé, dotée d'une pitié « inventive » et sans mièvrerie. L'évocation insiste notamment sur son origine sociale, sur sa sensibilité à la voix en-deçà ou au-delà des mots, et sur sa ferme résistance à une tentative de séduction :

[...] ceux qui connaissent [Mysie], en la voyant assise huit minutes dans une attitude méditative, ne disent jamais : « Elle rêve, » ils disent : « Elle dort ; » et ils ne se trompent pas. Le langage brillant d'un noble chevalier d'Angleterre, qu'elle sauvera bientôt par son courage et un instinct sublime, ne produit pas d'abord sur elle un autre effet : ce ne sont pas les mots savants et surchargés d'images qui charment son oreille, elle ne les comprend pas, et elle dort ; mais elle en a retenu le son ; la voix est descendue dans l'intelligence de son cœur, qui dormait, ainsi qu'elle, d'un sommeil paisible, et c'est le plus pur des sentiments qui l'éveille, la pitié !

A peine elle a compris que ce parleur inintelligible court le danger de sa vie, qu'elle ne se répond à elle-même qu'un mot : « Je le sauverai ! » et elle le sauve ! car son adorable pitié n'est ni pleurante, ni oisive : non ; c'est celle du ciel, prompte, silencieuse, inventive, celle enfin qui remplace l'épée pour la défense de l'objet qui l'inspire ; elle le sauve. Après quoi, le chevalier, comme tous les chevaliers du monde sauvés par une jeune fille, lui dit : « Je vous aime, vous m'aimez, cédez-moi. » Mysie répond plus brièvement, plus clairement encore : « Je vous aime et je ne vous céderai pas. » et elle le prouve ! au grand étonnement du plus irrésistible des chevaliers de la reine d'Angleterre. Ce langage peu fleuri et son attitude courageuse lui ôtent bien alors quelques grâces aux yeux du héros, qui se venge tout bas en l'appelant : « Meunière²¹ ! »

²⁰ *Galerie des Femmes de Walter Scott*, 1839, p. 140.

²¹ *Ibid.* L'orthographe est modernisée.

Pour quelle raison ce portrait ne figure-t-il plus dans la deuxième édition de la *Galerie de Scott* en 1842 ? Est-ce l'auteur ou l'éditeur qui l'a écarté – il est difficile de le dire.

« Édith » et *Le Lord des îles* de Walter Scott

On a du mal à se représenter aujourd'hui l'immense succès qu'eut Walter Scott dans les premières décennies du XIX^e siècle en Europe, d'abord comme auteur de vers puis, après que Byron se fut imposé dans le domaine poétique, surtout comme romancier. Scott a joué un rôle majeur dans une nouvelle reconnaissance du genre romanesque, que ses livres ont contribué à faire sortir de la sphère du roman sentimental et « féminin » dont il relevait surtout au début du XIX^e siècle. Considéré comme le fondateur du roman historique moderne, il est à la fois admiré et cité en référence par des écrivains comme Balzac, et lu par un très large public, constituant un succès des cabinets de lecture. Après avoir joué de l'anonymat, Walter Scott s'impose aussi, notamment en France, comme une des premières figures d'auteur, construite notamment à travers ses préfaces et ses portraits. La traduction rapide de ses œuvres, comme la publication de plusieurs éditions de ses « Œuvres complètes » en un grand nombre de volumes témoigne de sa popularité.

Les lecteurs français ont ainsi le choix entre plusieurs traductions du *Lord des îles*, récit en vers composé de six chants. On le trouve traduit « par le traducteur des œuvres de Lord Byron » (Amédée Pichot, selon Quérard) dès 1821 ; par Defauconpret, dans les *Œuvres complètes* qui paraissent chez Gosselin et Sautelet à partir de 1826 ; ou encore par Albert Montémont, chez Armand Aubrée, à partir de 1830. Suivent des éditions françaises revues avec les introductions et les notes de la dernière d'édition d'Edimbourg. Dans celle qui est publiée chez Furne et Gosselin en trente volumes reprenant les traductions de Defauconpret en 1839 – année où paraît notre première *Galerie* de Scott –, les romans poétiques qui figuraient naguère dans les premiers volumes sont regroupés à la fin (*Le Lord des îles* figure au t. XXX), ce qui témoigne sans doute d'un déclin du genre.

Le héros de l'action qui se déroule au début du XIV^e siècle, Robert Bruce, est de retour en Écosse d'où il avait été contraint à s'exiler par les anglais. Lors d'une tempête, il trouve refuge chez Ronald, le Lord des îles, le jour même où celui-ci doit épouser la belle Édith de Lorn, – à contrecœur, car Ronald est amoureux d'Isabelle, sœur de Bruce. La présence de Bruce interrompt la noce et déclenche un conflit. Soutenu par Lord Ronald qui se rallie à lui, Bruce affronte militairement les anglais pour la couronne d'Écosse et le rétablissement de l'indépendance écossaise. Édith, partie furieuse du château, reparaît sous un déguisement de page qui lui permet d'approcher Ronald – et d'être présente dans une bonne partie de l'action. Isabelle quant à elle refuse sa main à Ronald, car elle ne veut pas profiter d'une infidélité de celui-ci envers la femme à laquelle il était engagé par serment. Elle se retire dans une retraite religieuse où Édith voudrait la suivre. Mais Isabelle convainc Édith de rejoindre Ronald au combat, toujours déguisée en page, pour éprouver la sincérité de

son retour vers elle. Capturée par les anglais et accusée d'espionnage, Édith risque la mort. Le poème s'achève de façon doublement heureuse par une grande victoire sur les anglais, et par des retrouvailles entre Édith et Ronald, qui implore son pardon. Les anciens fiancés renouvellent les vœux qui les engagent l'un envers l'autre.

Le récit combine donc histoire nationale et intrigue amoureuse²². Édith, quoique belle et noble, est mal aimée et délaissée de façon humiliante jusqu'à la réconciliation finale. Mais le travestissement sous lequel elle apparaît dans la majeure partie du récit lui permet de réagir activement à sa situation d'abandon. Il permet aussi au narrateur de croiser au dernier chant les fils de l'intrigue sentimentale et de l'intrigue historico-politique. Cet heureux dénouement, avec sa réconciliation peu préparée du point de vue de la narration, a paru aux critiques du temps artificielle dans un récit auquel ils ont aussi reproché des facilités d'écriture²³. La réception mitigée du *Lord des îles*, qui s'est moins bien vendu que ses précédents récits en vers (*Marmion*, *La Dame du lac*) aurait convaincu Scott de délaissier sa production poétique pour le roman.

Marceline Desbordes-Valmore lectrice

Si Marceline Desbordes-Valmore s'est intéressée de longue date à la littérature de langue anglaise qu'elle adapte ou cite volontiers²⁴, la rédaction de ces portraits semble plutôt répondre à une commande éditoriale. On ignore si le choix des héroïnes dont elle rédige le portrait est le sien, ou si l'éditeur a distribué les figures féminines à ses auteurs, peut-être en tenant compte des goûts et spécialités de chacun. Ces portraits supposent en tout cas que les auteurs aient lu – ou relu – les œuvres de Scott, sans doute en traduction (probablement celle de Defauconpret).

Desbordes-Valmore se trouve notamment chargée de deux héroïnes provenant de poèmes narratifs, *Le Lord des îles* et *Harold l'indomptable*, aujourd'hui bien oubliés et relevant d'un genre dès lors en train de tomber en désuétude. Peut-être lui sont-ils attribués parce qu'elle est poète, mais elle choisit, bien que ce choix ne lui soit pas imposé²⁵, d'écrire ces portraits en prose (tout en insérant dans certains quelques vers), ce qui comporte pour elle une part de contrainte plus forte car le portrait en prose appelle, plus que ne le ferait une évocation versifiée, un résumé

²² Un critique a pu avancer l'idée que Jane Austen aurait pu prendre dans les récits en vers de Scott l'idée d'une articulation entre histoire intime amoureuse et histoire nationale qu'on trouve dans *Persuasion*. Voir William Deresiewicz, « *Persuasion: Widowhood and Waterloo* », in *Jane Austen and the Romantic Poets*, New York, Chichester, Columbia University Press, 2004, p. 127-158.

²³ University of Edinburg Walter Scott archive, consulté le 23 janvier 2019, <http://www.walterscott.lib.ed.ac.uk/works/poetry/lord.html#synopsis>;

²⁴ Voir l'article d'Aimée Boutin cité note 10.

²⁵ La *Galerie* accueille des vers de Louise Colet pour le portrait d'Hermione (dans *Charles le Téméraire*, p. 21-24) et, plus surprenant, d'Alexandre Dumas (pour « Marguerite de Bransome : Lai du dernier Ménestrel », p. 69-72) – ou du moins signés de Dumas.

minimal de l'intrigue. On ne conclura pas cependant de cette attribution que Desbordes-Valmore se trouve cantonnée à des figures mineures, car lui sont aussi confiés des personnages tirés d'œuvres plus célèbres (notamment, en 1839, de *Waverley*).

Elle reste très fidèle au programme annoncé par le titre du recueil, en proposant des *portraits de femmes* sans vraiment s'intéresser à la totalité des récits dont ces femmes sont issues. Celui d'« Édith » particulièrement la montre indifférente à la dimension historico-politique qui prédomine pourtant dans le récit scottien – bien que Desbordes-Valmore ait pu se passionner ailleurs pour des causes d'indépendance nationale, ainsi pour celle de la Grèce ou de la Pologne. Elle semble peu sensible aussi aux échos entre passions personnelles et histoire collective, dont elle a pourtant elle-même joué dans *L'Atelier d'un peintre*, et accorde peu d'intérêt à l'autre personnage de femme, évoquée en passant comme une « rivale heureuse ». La relation de solidarité féminine entre Isabelle et Édith, qui met en échec le schéma attendu de la jalousie, ne la retient pas, bien que ce thème lui soit cher. En revanche le portrait d'Édith rappelle l'usage du travestissement qu'il explique par le dévouement amoureux de l'héroïne, en insistant surtout sur le silence que ce travestissement lui impose. La lecture de Desbordes-Valmore déplace donc cet élément de l'intrigue vers un motif obsédant de son propre univers poétique, celui de l'enfermement d'une femme dans le silence et le secret.

Elle constitue ainsi Édith en une sorte de double du *je* féminin qui parle dans son texte – où il est présent de façon à la fois implicite à travers l'adresse à un *vous*, et explicite dans les vers finaux cités entre guillemets. Prêtant au personnage sa propre parole lyrique pour dire la grande douleur, gardée secrète, du manque d'amour, Desbordes-Valmore se montre plus inspirée par le sort d'Édith malheureuse et délaissée que par l'heureux dénouement – dont elle signale bien, avec comme un sourire de complicité indulgente, ce qu'il comporte d'artifice : « Mais quelle surprise charmante attend ceux qui vous pleurent ». Devant cet improbable engagement renouvelé *in fine* des fiancés, elle tient surtout à marquer la dissymétrie entre les sexes : dans ce retour, l'homme obéit à « la foi du serment », la femme à « l'impérissable amour qui n'a pas trahi la pudeur ».

Sa conclusion insiste, malgré cette promesse de retour, sur une incommunicabilité insurmontable, en imaginant – au-delà des indications fournies par la narration de Scott – le discours intérieur d'Édith qui a fermé son âme « comme un livre où [son] amant n'a pas voulu lire [...] tous les secrets ». Le discours imaginé du personnage tend alors à se confondre avec celui de Desbordes-Valmore à la fois comme critique, et comme poète. Ses propres vers qu'elle reproduit entre guillemets ne sont pas signalés comme tels. Mais placés à la fin, ils sont presque immédiatement suivis de la signature « Mme Desbordes Valmore ». On peut donc se demander qui dit *je* dans ces vers²⁶ (« Allez ! je l'ai marquée avec un signet noir, / Cette page éternelle où s'arrête

²⁶ « Allez ! je l'ai marquée avec un signet noir, / Cette page éternelle où s'arrête *ma* vie : »

ma vie ») : Édith, le personnage, ou la poète faisant intrusion dans le discours en prose.

Ce réemploi d'un de ses poèmes récemment publiés (*Pauvres Fleurs* est sorti en février 1839) éclaire bien son mode de lecture. En rompant avec la distance critique attendue, elle s'approprie d'un même mouvement le récit de l'autre auteur et l'expérience fictive du personnage, dans une confusion des expériences et des expressions poétiques. Mais symétriquement, ce réemploi met aussi en évidence le fait que les poèmes de Marceline Desbordes-Valmore impliquent souvent des noyaux narratifs (ou dramatiques) qui, même lorsqu'ils ne sont pas développés, leur communiquent un dynamisme. Sans doute ces narrations virtuelles et implicites participaient-elles aussi de la réception des poèmes par les lecteurs et lectrices, qui devaient trouver à y projeter aisément leurs propres récits.

Si on attend de Marceline Desbordes-Valmore une prise de position « féministe²⁷ », le portrait d'Édith s'avère plutôt décevant, voire embarrassant. Il met en effet, non sans complaisance, l'accent sur le malheur d'une femme que l'amour dévore en silence, et qui demeure malgré tout dévouée, fidèle, assez aimante pour pardonner à l'homme qu'elle aime et accueillir son retour. On ne retrouve donc pas ici la représentation critique du mariage que décèlent dans certains de ses récits plusieurs études critiques du dossier thématique dans ce numéro. Et de cela, il ne faut pas incriminer Walter Scott ni son récit, car par plusieurs de ses facettes au contraire, *Le Lord des îles* aurait pu supporter une vision plus critique des rapports entre les sexes : ainsi par la possibilité de mouvement que confère le travestissement à l'héroïne, par la relation de solidarité entre les deux femmes, ou encore par la mention explicite qu'y fait le narrateur des intérêts politiques masculins présidant aux unions princières²⁸.

Fugitivement, au sein d'un discours moral plus convenu, l'exaltation du dévouement féminin sacrificiel est cependant traversée de l'expression d'un désir ardent et inassouvi :

Et vous ensevelirez en vous ces mordantes amertumes qui font succomber les genoux ; vous tomberez pure aux pieds de Dieu, et vous ne direz qu'à lui : « Mon âme brûle ma chair ; elle me fait un bûcher de mon corps. L'amour est pour moi comme un orage sans pluie. Mon Dieu ! je souffre beaucoup, car je ne suis point aimée. [...] »

²⁷ Avant la lettre : rappelons que le mot n'est pas employé en français avant 1872, où il attesté sous la plume (hostile à ces « féministes ») d'Alexandre Dumas-fils.

²⁸ Ainsi, au chant VI-vii, lorsqu'Isabelle veut convaincre Édith de revenir vers Ronald : « Le roi mon frère voudrait qu'Édith consentît à redevenir son page mystérieux. Elle pourrait alors juger par son cœur et par ses yeux du repentir de son amant... », la voix narrative précise : « Le monarque avait peut-être des vues politiques en faisant cette proposition. [...] le château de Lorn reconnaissait la puissance de Bruce. Le frère d'Édith retiré en Angleterre y était mort dans l'exil ; sa mort donnait à sa sœur des droits sur ses vastes domaines, et ces droits ne seraient pas dangereux pour Bruce dans les mains fidèles de Ronald ».

Dans leur âpreté comme dans la conversion mystique du désir qu'elles esquissent, ces quelques lignes, plus que de l'univers de Scott, semblent proches des poèmes de Desbordes-Valmore où séparation et abandon constituent des motifs obsédants²⁹, récemment ravivés par son voyage en Italie et le souvenir de Latouche que la poète y associait.

Tout en s'efforçant de se plier à un exercice littéraire de commande et inhabituel pour elle, il semble clair qu'à de nombreux moments Marceline Desbordes-Valmore ne cesse de *se lire* dans les textes de l'autre, – mais aussi qu'elle ne cesse de s'écrire à partir de ses lectures, toutes ses lectures, qui contribuent à renouveler sa production poétique.

Du portrait au poème en prose

Plusieurs traits apparentent ce portrait à un poème en prose, ce qui n'a rien d'étonnant car on sait que la traduction en prose d'œuvres poétiques étrangères a constitué une des sources de cette forme nouvelle qui émerge alors en France. Pour les traducteurs (et traductrices), il s'agit de faire percevoir à leurs lecteurs (et lectrices) que ces textes donnés à lire en prose française ont été conçus en vers, et de le suggérer en conservant, par d'autres moyens que le vers, une organisation rythmique qui les détache du prosaïque comme d'une pure linéarité.

Parmi ces moyens les plus évidents figurent la forme adressée, la répétition et le refrain, ainsi que le découpage en courts paragraphes – tous procédés que Marceline Desbordes-Valmore emploie dans la continuité à la fois des traductions contemporaines de Scott en prose, et de ses propres pratiques d'écriture.

Elle recourt ainsi tout au long du portrait d'Édith à une adresse au personnage, notamment en attaque de paragraphe : « Que ferez-vous, jeune fille... Qui vous éveillera..., Votre amour restera noble... », jusqu'à la conclusion : « Et vous l'avez revu ». Cette construction est présente chez Scott surtout au début des chants où elle mime la performance orale des ménestrels que le récit est supposé transcrire ou imiter, s'adressant tantôt au personnage (« Éveille-toi, fille de Lorn ! répétaient les ménestrels : éveille-toi³⁰ ! ») ; tantôt aux lecteurs (« Ah ! si vous aimez de pareilles scènes, ne dédaignez pas le chant du ménestrel³¹ »). Desbordes-Valmore, qui n'a peut-être pas lu avec une égale attention l'intégralité du long récit, a visiblement prêté un

²⁹ On peut citer dans *Pauvres Fleurs* « Au revoir » (OP, II, p. 395), puisque la poète elle-même invite par la citation à ce rapprochement, et pour la promesse de réconciliation qu'il contient ; et « L'âme en peine. Italie » (OP, II, p. 439-441), poème halluciné où la femme qui parle doit devenir fleur pour trouver un apaisement et la possibilité du pardon.

³⁰ Walter Scott, *Le Lord des îles*, dans *Œuvres complètes* de Sir Walter Scott, traduction nouvelle, Paris, C. Gosselin et A. Sautet, 1826-1833, t. 8, Chant I, p. 8. Je cite de préférence cette traduction [par Jean-Baptiste Defauconpret], qui a largement circulé.

³¹ *Ibid.*, p. 6.

intérêt particulier aux premières pages, dont elle retient cette énonciation adressée qui privilégie une relation empathique au personnage comme aux lecteurs, qui relègue la narration au second plan, et surtout confère au texte un élan le rapprochant de sa poésie, si souvent fondée sur la relation d'un *je* et d'un *tu/vous*, plus largement caractéristique d'un renouveau romantique du lyrisme.

Chez Scott, des formules répétées scandent les fins de paragraphes. Desbordes-Valmore donne un caractère systématique à ces reprises, et l'absence d'amour fournit ainsi une sorte de refrain avec variations : « ...car vous n'êtes point aimée ; ...votre innocence vous le dit, vous n'êtes point aimée ; ...car une femme ne doit jamais se plaindre de n'être point aimée ; ...la honte de n'être point aimée ; qui aide à vivre ou à mourir en silence du malheur infini de n'être point aimée. » Le rappel devient lancinant comme dans une romance, genre musical et poétique que la poète a beaucoup pratiqué à ses débuts, et qui marque durablement son écriture.

Les effets de reprise sont d'autant plus marqués dans la traduction de Defauconpret qu'elle est construite souvent en paragraphes courts (numérotés dans *Le Lord des îles*), notamment au début des chants, quand il s'agit de relancer et retenir l'attention des lecteurs – traités comme des auditeurs. Cette disposition typographique crée un rythme sur le blanc de la page rappelant la structure en strophes d'un poème³². Marceline Desbordes-Valmore pratique aussi un tel découpage, de façon assez souple puisque le dernier paragraphe du texte est plus long. Ce changement correspond au basculement du récit vers son dénouement heureux, et au passage du portrait vers un commentaire plus personnel.

En revanche l'insertion finale de quelques vers s'inscrit dans une tradition ancienne en France de nouvelles en prose mêlée de vers, qui semble plutôt jouer en sens contraire du projet d'une poésie en prose – puisque l'apparition des vers a pour effet de renvoyer visuellement, par contraste, la prose à son statut de prose. Marceline Desbordes-Valmore reprend une pratique à laquelle elle a eu recours à ses débuts dans les *Veillées des Antilles*, et elle y trouve un moyen de faire entendre sa voix propre de poète. Le contraste entre vers et prose fournit aussi une sorte d'équivalent des moments où chez Scott le récit (entièrement en vers) s'interrompt pour céder la place à des pièces lyriques, la rupture pouvant alors être signalée par un titre (ainsi pour la ballade « L'Agrafe de Lorn³³ », au chant II). L'absence de titre pour les vers cités dans le portrait d'Édith favorise au contraire un effet de continuité. Loin que soit livrée dans ces vers une morale (une des fonctions classiques de vers à la fin d'un récit, ainsi à la fin d'une fable), la confusion entre le *je* de l'auteur et le *je* du personnage jette un certain trouble dans la lecture du portrait, et en rouvre le sens.

³² On sait qu'Aloysius Bertrand, dans ses « Instructions à M. Le Metteur en pages » commence par une règle générale : « Blanchir comme si le texte était de la poésie », *Gaspard de la Nuit*, éd. Max Milner, *Poésie*/ Gallimard, 1980, p. 301.

³³ Ainsi, « L'Agrafe de Lorn » [The Broach of Lorn], *Le Lord des îles*, chant II, p. 28-29.

Quant aux autres traits qu'on vient de relever – énonciation adressée, reprises et refrain, composition en courts paragraphes – ils sont bien ceux qui caractérisent le poème en prose dont l'écriture s'invente alors, notamment chez Aloysus Bertrand³⁴ – en qui Baudelaire dira plus tard avoir pris le modèle du *Spleen de Paris*. Leur usage pourrait paraître fortuit, imposé par l'objet et le cadre du *keepsake*, et ne méritant pas qu'on s'y arrête outre mesure, si Marceline Desbordes-Valmore ne les avait réemployés peu de temps après, cette fois dans un cadre cette fois proprement poétique et très personnel.

La préface au recueil *Bouquets et prières*, qui paraît en 1843, soit un an après la deuxième édition de la *Galerie* de Scott, peut être considérée comme un poème en prose. Ainsi la présente Marc Bertrand³⁵. Yves Bonnefoy, bien qu'il ne l'intègre pas à son anthologie même, écrit de cette page qu'elle « a comme un refrain entre ses paragraphes de prose », pour la rapprocher de *Frisson d'hiver* de Mallarmé³⁶. J'ai choisi pour ma part de la considérer comme un poème dans le choix que j'ai préfacé³⁷ :

Une plume de femme

Courez, ma plume, courez : vous savez bien qui vous l'ordonne.

Je prie un génie indulgent de répandre sur votre travail le charme mystérieux de la fiction, afin que nul ne sache la source de vos efforts et de la fièvre qui vous conduit : on se détourne des sources tristes. Que mon âme soit ouverte seulement au regard du Créateur. Laissez-la seule dans ses nuits d'insomnie : elle ne raconte pas la cause de ses débats avec la terre. Dieu sait qu'à cette sainte cause est suspendu l'espoir de rentrer un jour dans son ciel, comme un enfant dans la maison de son père. L'enfant prodigue a souffert avant de voir la porte maternelle se rouvrir devant lui : sans ses larmes amères y serait-il jamais revenu ?

Courez donc, ma plume, courez : vous savez bien qui vous l'ordonne.

Je vous livre mes heures afin qu'elles laissent, par vous, une faible trace de leur passage dans cette vie. Quand elles traverseront la foule, sur les ailes de mon affliction, si l'on crie : « Elles n'ont pas d'haleine », dites que le grillon caché dans les blés forme une musique faible aussi ; mais qui n'est pas sans grâce au milieu du tumulte pompeux des merveilles de la nature ; répondez pour moi ce que Dieu a répondu pour le grillon :

³⁴ Aloysus Bertrand meurt de tuberculose en 1842 sans avoir réussi à faire publier son recueil, qui ne paraît qu'en 1842, avec l'aide de Sainte-Beuve.

³⁵ « une sorte de poème en prose », écrit-il dans les *Œuvres poétiques*, PUG, t. 2, 1973, p. 689.

³⁶ Yves Bonnefoy, Marceline Desbordes-Valmore, *Poésies, Poésie*/Gallimard, 1983, note p. 143.

³⁷ Marceline Desbordes-Valmore, *L'Aurore en fuite*. Poèmes choisis, choix et préface par Christine Planté, Points, 2010, p. 131.

« Laissez chanter mon grillon ; c'est moi qui l'ai mis où il chante. Ne lui contestez pas son imperceptible part de l'immense moisson que mon soleil jaunit et fait mûrir pour tous. »

Courez donc, ma plume, courez, vous savez bien qui vous l'ordonne.

L'austère inconstant, le Sort, qui m'a dit : *Assez*, quand je lui demandais ma part des biens de l'existence ; le Sort qui m'a dit : *Non !* quand je levais mes yeux pleins de prières pour obtenir encore un de ses sourires, a laissé pourtant tomber dans ma consternation, un bien dont l'apparence était de peu de valeur, mais qui deviendrait une palme de salut, si quelque fil de la Vierge l'enveloppait de divine pudeur : c'est vous, ma plume, détachée du vol d'un pauvre oiseau blessé comme mon âme, peut-être ; c'est vous, que personne ne m'apprit à conduire ; c'est vous, que sans savoir tailler encore, j'ai fait errer sous ma pensée avec tant d'hésitation et de découragement ; c'est vous, tant de fois échappée à mes doigts ignorants, vous qui, par degrés plus rapides, trouvez parfois, à ma propre surprise, quelques paroles moins indignes des maîtres, qui vous ont d'abord regardée en pitié.

Ainsi, courez, ma plume, courez : vous savez bien qui vous l'ordonne.

Vous ne blesserez pas ; vous ne bégayerez pas un mot de haine, quand ce serait pour repousser l'injure : il vaudrait mieux tomber en poussière, afin que, quand je serai poussière aussi, je ne tressaille encore que d'amour et jamais de honte ; afin que si j'attends au fond du purgatoire, décrit si triste, mais si doux, par Dante, qui l'a vu, toutes les âmes heureuses, en passant légères et sauvées devant moi, me disent avec un léger sourire : au revoir !

À ce prix donc, trempée d'encre ou de larmes, courez, ma plume, courez : vous savez bien qui vous l'ordonne.

Nul rapport thématique évident entre cette invocation de la poète à sa « plume » et le portrait, résultant d'une commande éditoriale, d'une héroïne scottienne mal aimée. On y trouve cependant le même motif du silence que s'impose une femme sur ses douleurs, le même emploi d'une forme adressée, scandée par des impératifs et des reprises. L'adresse n'est plus au personnage mais à la « plume » qui constitue une instance allégorique du *je* dans un drame devenu purement intérieur. Là où le dénouement heureux du récit scottien était supposé apporter consolation, si ce n'est rédemption, la tension se libère, ou se sublime, en prière – ou en poème, les deux élans demeurant distincts, et liés : Dieu seul est pris à témoin de ce qui doit rester caché aux lecteurs mais n'en reste pas moins le moteur de l'écriture.

L'étroite parenté qui lie à la lecture-réécriture de Walter Scott ce poème-préface réflexif où le *je* féminin assume une singulière autorité s'impose plus nettement encore quand on lit la conclusion du *Lord des îles* en traduction. L'auteur y place son livre sous la protection d'une femme aimée récemment perdue :

Allez, mes vers, allez au hasard ; ne blâmez pas le ménestrel de n'avoir point choisi pour ses humbles chants un protecteur dont le nom et l'amitié partielle auraient pu vous aplanir le chemin de la gloire. Il était... ah ! que de douloureux regrets dans ces deux mots ! il était une amie généreuse, qui, si le sort l'eût

permis, vous aurait, ô mes vers, donné le droit de marcher fièrement à côté des plus nobles productions des Muses.

Aujourd'hui elle est devenue l'égale des anges... Il lui manquait si peu de chose pour l'être déjà dans son pèlerinage dans ce bas monde ! A quoi bon rappeler cette patience qui lui faisait cacher ses douleurs pour adoucir celles des autres ? A quoi bon dire comment la flamme pure de la vertu avait encore plus d'éclat en elle ? A quoi bon apprendre au monde que la modeste guirlande destinée à orner son front, est suspendue sur son cercueil pour s'y flétrir loin de tous les yeux ³⁸?

Desbordes-Valmore en retient avant tout l'élan, le rythme, la valeur du silence gardé, réinventant le modèle qu'elle s'approprie dans une division du *je* féminin qui semble ainsi reprendre à la fois la position d'inspiratrice souffrante – et morte désormais – et celle du poète.

La lecture d'« Édith » – *a priori* une besogne éditoriale mineure – met ainsi en évidence que l'écriture de Marceline Desbordes-Valmore s'invente à travers des pratiques qui brouillent les séparations établies : entre création littéraire et publications de commande, entre parole propre et parole seconde, entre prose et poésie. Le caractère inclassable et impur de tels écrits, les lieux de publication dépourvus de dignité littéraire où ils ont paru ont contribué à les rendre invisibles. Leur lecture apparaît cependant indispensable pour entrer dans la fabrique des poèmes.

Christine PLANTÉ

³⁸ Walter Scott, « Conclusion » [du *Lord des Isles*], dans *Œuvres complètes de Sir Walter Scott*, traduction nouvelle [Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret], C. Gosselin et A. Sautelet, 1827, t. 8, p. 128.

Une première version de « La Fileuse et l'enfant »

Ce poème a paru dans le *Keepsake parisien*³⁹ en 1851 et n'a pas été republié depuis à ma connaissance. Giacomo Cavallucci⁴⁰ et Marc Bertrand⁴¹ ne le mentionnent ni sous ce titre, ni comme prépublication de « La Fileuse et l'enfant ».

Soyez toujours bien sages

Voyez les enfants qui font tout à leur tête ;
On les plaint beaucoup, mais on leur dit : « Va-t'en ! »
Ces agneaux perdus n'ont rien qui les arrête.
Sans guide, sans mère, ils cherchent la tempête.
Agneau de mon cœur, n'en faites pas autant !

Ne passez jamais devant l'humble chapelle,
Sans plonger au fond les rayons de vos yeux.
Pour vous éclairer, c'est Dieu qui vous appelle ;
Son nom dit le monde à l'enfant qui l'épelle,
Et c'est, sans mourir, une visite aux cieux.

Ce nom, comme un feu, mûrira vos pensées,
Semblable au soleil qui mûrit les blés d'or.
Vous en formerez des gerbes enlacées,
Pour les mettre un jour sous vos têtes lassées,
Comme un tendre oiseau qui chante et qui s'endort.

N'ouvrez pas votre aile aux gloires défendues.
De tous les lointains juge-t-on la couleur ?
Les voix sans écho sont les mieux entendues ;
Dieu tient dans sa main les clefs qu'on croit perdues ;
De tous les secrets lui seul sait la valeur.

Quand vous respirez un parfum délectable,
Ne demandez pas d'où vient ce souffle pur.
Tout parfum descend de la divine table ;

39 *Keepsake parisien. Le Bijou*, par mesdames Anaïs Ségallas, A. Lacroix, Desbordes-Valmore, Éléonore du Seigneur, Fanny Désespoir, Félicie d'Ayzac, Gabrielle d'Altenheim, Hermance Lesguillon, Juliette Lormeau, Léonie A. Duchesne, Louise Colet, Mélanie Waldor. Avec une Préface de M. P. Lacroix. Dessins par M. Compte-Calix. Paris, chez Aubert et Cie, 1851. On doit à l'attention prêtée par Aimée Boutin aux keepsakes dans le présent volume, et à la thèse de Katherine D. Harris, la redécouverte de ce texte.

40 Giacomo Cavallucci, *Bibliographie critique de Marceline Desbordes-Valmore*, t. I, *Poésie*, Naples, Raffaele Pironti, Paris, Alph. Margraff, s. d., (p. 365 pour « La Fileuse et l'enfant »).

41 Marceline Desbordes-Valmore, *Œuvres poétiques*, Marc Bertrand éd., Presses universitaires de Grenoble, 1973, t. II, (p. 740 pour « La Fileuse et l'enfant »).

L'abeille en arrive, artiste infatigable,
Et son miel choisi tombe aussi de l'azur.

L'été, lorsqu'un fruit fond sous votre sourire,
Ne demandez pas : « Ce doux fruit, qui l'a fait ? »
Vous direz : « C'est Dieu ! Dieu par qui tout respire. »
En piquant le mil, l'oiseau sait bien le dire,
Le chanter aussi, par un double bienfait.

Si vous avez peur, lorsque la nuit est noire,
Vous direz : « Mon Dieu ! je vois clair avec vous !
Vous êtes la lampe au fond de ma mémoire ;
Vous êtes la nuit, voilé dans votre gloire ;
Vous êtes le jour, et vous luit pour nous ! »

Si vous rencontrez un pauvre sans baptême,
Donnez-lui le pain que l'on vous a donné.
Parlez-lui d'amour, comme on fait à vous-même ;
Dieu dira : « C'est bien ! voilà l'enfant que j'aime ;
S'il s'égaré un jour, il sera pardonné. »

Voyez-vous passer, dans sa tristesse amère,
Une femme seule et lente à son chemin ;
Regardez-la bien et dites : « C'est ma mère !
C'est du moins sa sœur ! » Honorez sa misère,
Et saluez-la du cœur et de la main.

Enfin, faites tant et si souvent l'aumône,
Qu'à ce doux travail ardemment occupé,
Quand vous serez vieux (tout vieillit, Dieu l'ordonne)
Quelque ange en passant vous touche et vous moissonne,
Comme un lis charmant pour la Vierge coupé !

Fuyez les enfants qui font tout à leur tête ;
On les plaint beaucoup, mais on leur dit : « Va-t'en ! »
Ces agneaux perdus n'ont rien qui les arrête ;
Sans guide, sans mère, ils cherchent la tempête.
Agneau de mon cœur, n'en faites pas autant !

M^{me} DESBORDES-VALMORE.

Une poésie de *keepsake* ?

Importée d'Angleterre, la mode des *Keepsakes* – définis par le *Dictionnaire de l'Académie* (7^e édition, 1878) comme des « livres élégamment exécutés et reliés qui sont destinés à être offerts en cadeau et comme souvenir » – dure pendant une large

part du XIX^e siècle. On y trouve recueillies des pièces diverses d'auteurs, femmes et hommes, connus ou moins connus, à destination d'un public principalement féminin.

Le *Keepsake parisien. Le Bijou*, publié en 1851 a pour particularité de ne donner à lire que des vers signés par des femmes, dont plusieurs ont une certaine notoriété comme Anaïs Ségalas, Louise Colet et, surtout, Marceline Desbordes-Valmore, dont ce poème ouvre le volume.

Une préface en vers intitulée « Aux dames » insiste, s'il en était besoin, sur le caractère féminin du recueil. Elle est signée de Paul Lacroix⁴² (le « Bibliophile Jacob ») qui y rapporte la légende voulant qu'Apelles, peintre de l'antiquité, ait pour créer une image de Vénus choisi « de son mieux/ Cent belles filles de la Grèce », en empruntant à chacune le modèle soit d'une main, soit d'un pied, soit des cheveux afin de composer une figure admirée de tous. Paul Lacroix dit avoir fait de même pour « ériger un autel à la Muse des Femmes » : loin de recourir à des « couleurs de fantaisie », il a fixé les yeux « sur douze sœurs en poésie⁴³. »

Il s'agit de montrer que la Muse des femmes n'est pas un personnage purement imaginaire en donnant à lire des vers de contemporaines bien réelles. Le projet semble fort louable, toutefois la légende tend fâcheusement à suggérer que s'il faut réunir cent mortelles pour réussir un portrait de Vénus digne de la déesse, il faut bien douze femmes poètes pour composer un recueil digne d'intérêt. Ces femmes mériteront-elles inscription dans l'histoire de la poésie ? La fin de la préface reste ambivalente :

Dans une pléiade nouvelle
Qui monte lumineuse à l'horizon de l'art,
Les douze sœurs ont pris rang au hasard :
A ses rayons, l'étoile se révèle
Comme la fleur à son parfum.
La poésie, en ce foyer commun,
A rapproché les esprits et les âmes,
Et sous ses douze noms, bien qu'en gloire inégaux,
Avec douze miroirs rivaux,
C'est toujours la Muse des Femmes,
Qui, comme Hercule, a ses douze travaux⁴⁴.

Le nom devenu commun de *pléiade* convoque un glorieux modèle, mais il fait ainsi mieux percevoir par contraste que le regroupement de femmes réunies dans ce livre ne résulte pas d'un commun projet poétique – comme celui de renouveler la langue française qui animait les poètes de la Pléiade –, mais bien de la volonté de l'éditeur. Composé « au hasard », le volume trouve son unité dans la féminité, non dans un art

42 Paul Lacroix (1806-1884), érudit et homme de lettres polygraphe, membre des comités historiques du ministère de l'Instruction publique (1858-1881) et conservateur de la bibliothèque de l'Arsenal à partir de 1858.

43 Paul Lacroix, « Aux Dames », *Le Bijou*, éd. cit., p. 2.

44 *Ibid.*, p. 3.

poétique, et s'il témoigne d'un certain intérêt d'époque pour des formes d'expression féminine, il maintient celles-ci à part de la littérature générale.

Le poème « Soyez toujours bien sages »

Le poème de Marceline Desbordes-Valmore semble parfaitement choisi pour ouvrir le livre. Son titre promet une rassurante leçon morale⁴⁵, et la signature est celle d'une poète connue, alors très appréciée pour ses œuvres destinées aux enfants. Les *Anges de la famille*, publié en deux volumes en 1850, vient d'être distingué par l'Académie française, qui lui a décerné une médaille de deux mille francs. Le rapport de Villemain, Secrétaire perpétuel, tout en éclairant la nature du concours, ne laisse guère d'illusion sur la fonction de cette récompense : ce n'est pas la poète qui a été couronnée, même si Villemain affirme qu'on *n'oublie* pas ses vers (ce qui revient à dire qu'elle n'en écrit plus au présent – or elle en écrit !), c'est l'auteure de « lectures instructives et faciles, d'enseignements populaires⁴⁶ ».

Cependant, pour qui lit avec attention et sans prévention le poème, il apparaît plus complexe que son titre lénifiant. Exhortant à une sagesse faite de respect, de modestie et d'obéissance, il dit aussi un élan vers Dieu, une adhésion sensible et sensuelle à la plénitude du monde, et délivre une leçon qui est surtout de charité active. Le pluriel du titre (*bien sages*) paraît s'adresser à un large public enfantin (et féminin ?), mais dès le vers 5, c'est l'« Agneau de mon cœur » au singulier qui est invité à ne pas suivre les « agneaux perdus » : une mère s'adresse à son enfant, en le vouvoyant. Sa parole mêle fragments de mémoire personnelle et sagesse proverbiale dans un ton d'autorité familière qui fait passer la relative brutalité de l'avertissement :

Voyez les enfants qui font tout à leur tête ;

On les plaint beaucoup, mais on leur dit : « Va-t'en ! »

Le *je* dans ces vers constate et rappelle la réprobation du *on*, sans qu'il soit évident qu'il en partage les valeurs. Peut-être celle qui parle ici a-t-elle été l'un-e de ces enfants « qui font tout à leur tête ». Dans « La Fileuse et l'enfant », quelques années plus tard, le quintil d'avertissement disparaît, remplacé par trois strophes qui évoquent la rencontre avec « la blanche fileuse⁴⁷ ». Et c'est désormais cette fileuse⁴⁸ qui énonce – en chantant – la leçon de sagesse, tandis que le *je* est celui de l'ancienne enfant destinataire de la leçon, qui tardivement s'en souvient. Sa principale sagesse tient alors à ce qu'il (elle, plutôt, le *je* féminin) a retenu tout ce la fileuse songeait.

45 Comme le fait remarquer Aimée Boutin dans son article sur « *Le Salon de Lady Betty* ».

46 Villemain, secrétaire perpétuel de l'académie française, rapport sur les concours de l'année 1850, Le 8 août 1850, Site de l'Académie française : <http://www.academie-francaise.fr/rapport-sur-les-concours-de-lannee-1850>, consulté le 29 janvier 2019.

47 Voir plus loin la comparaison des deux textes.

48 Sur cette figure de la fileuse, on peut lire « "Fileuse". Une chansonnette de Marceline Desbordes-Valmore dans les *Mémoires en action* (1844) », présentée par mes soins dans *J'écris pourtant*, bulletin de la SEMDV, n° 1, 2017, p. 5-18.

Des vers peu sages

Dès la première version de 1851, alors que le *je* assume encore directement la position d'énonciation de la sagesse, celle d'une femme d'âge mûr qui délivre sa leçon, ce *je* parle en vers qui ne sont pas sages.

Le poème est composé de onze quintils d'hendécasyllabes⁴⁹ régulièrement césurés 5-6, ce qui constitue une innovation importante dans la poésie française. De tels vers n'ont jusqu'alors été employés, surtout à la Renaissance, que dans des strophes dites *saphiques* (soit des quatrains de vers de 11-11-11-5 syllabes) parce qu'elles imitent une strophe grecque dont l'invention est attribuée à Sapho.

Ces vers sont aussi rythmiquement proches de vers de chanson (si on les découpe en deux vers de 5 et 6 syllabes), s'inscrivant ainsi dans la tradition orale qu'ils évoquent et qu'ils transmettent – par écrit. Ils relèvent de ce moment où la culture française bascule de plus en plus massivement vers des modes de diffusion écrite, alors que la parole demeure valorisée par le romantisme, et encore par des institutions politiques et scolaires. Dans la conscience de ce basculement, en France plus tardivement que dans d'autres pays européens, des écrivains comme Gérard de Nerval s'emploient à recueillir et faire entendre les traces d'une culture orale populaire. Cette démarche est bientôt reprise par des institutions, et peu après la publication de ces vers par Marceline Desbordes-Valmore, une vaste collecte officielle des poésies populaires⁵⁰ va être entreprise sous la conduite d'Hippolyte Fortoul, ministre de l'Instruction publique et des cultes de Napoléon III.

Ceci n'empêche pas que les naïvetés et les libertés qu'on goûte dans la tradition populaire (ou réputée telle) ne sont pas pour autant acceptées de plein droit dans la littérature savante. Du point de vue de la poésie écrite et des règles héritées des poétiques classiques, des vers césurés 5-6 apparaissent très peu sages – même s'ils ne sont sans doute pas totalement irrecevables sous cette forme (avec une césure et une structure strophique régulières) –, et très originaux. Peu de lecteurs – et, principalement, de lectrices – pourtant ont-ils et elles dû prêter assez d'attention à ces vers publiés dans le *Keepsake parisien* pour s'indigner – ou se réjouir – de leur audace métrique.

On a en revanche du mal à croire que Paul Lacroix, érudit et connaisseur de la tradition littéraire française, n'ait pas perçu cette innovation. Mais si tel était le cas, il s'est abstenu d'attirer les regards sur elle. Peut-être la « Muse des femmes » se devait-elle moins, à ses yeux, d'être soucieuse de correction formelle que les Muses des grands poètes contemporains. Il pouvait aussi s'amuser d'une telle liberté prise en

49 Sur les sources possibles des vers de onze syllabes par Marceline Desbordes-Valmore, voir l'article cité note précédente, p. 17.

50 Voir Jean-Jacques Ampère, *Instructions relatives aux poésies populaires de la France* : décret du 13 septembre 1852, Ministère de l'Instruction publique et des cultes, Paris, Impr. Impériale, 1853.

tête d'un ouvrage destiné à constituer un présent plutôt conventionnel aux jeunes filles et aux dames de la bonne société.

Quant à la poète, si elle n'a jamais énoncé de programme fracassant, déclaré vouloir tordre le cou à l'alexandrin ou mettre le bonnet rouge à la métrique, elle ne pouvait que savoir ce qu'elle faisait. On n'écrit pas par distraction ou par hasard en vers de onze syllabes – surtout une suite de quintils très régulièrement composés (rimés abaab). Ces vers ne sont pas *sages*, mais ils n'en font pas *qu'à leur tête*, loin de là. Il est possible qu'elle se soit autorisée une telle liberté à la faveur d'un support (le *keepsake*, dans une version toute féminine de surcroît) qu'elle savait mineur, et sans grand enjeu.

À cette date, elle a déjà écrit en distiques d'hendécasyllabes le « Rêve intermittent d'une nuit triste⁵¹ », composé, ou plutôt écrit comme sous dictée alors qu'elle veillait sa fille Inès mourante, selon le récit livré par son fils Hippolyte, très marqué par une mythologie romantique de la création poétique :

Une nuit entre autres, vers la fin de l'année 1846, après avoir veillé quatorze nuits sa fille Inès qui se mourait, la nature succomba. Jetée toute vêtue sur un lit improvisé, elle attendait le sommeil qui vint, mais sans chasser la fièvre. Un songe enleva bientôt son esprit bien loin de la réalité cruelle. Ondine, sa fille aînée [...] apparaît au milieu d'un frais paysage de Flandre. [...] Des vers d'une mesure insolite se forment comme d'eux-mêmes en cet esprit qui veille dans un corps endormi, et reproduisent, en la précisant, la création du rêve. La volonté n'est certes là pour rien. Si le poète avait eu conscience de ce qu'il se passait autour de lui, sous l'empire des tortures éprouvées, il n'eût pas écrit ou bien, sans être beaucoup plus maître de lui, il eût cherché à donner la mesure et la rime aux tristes pensées, aux effrois qui secouaient si brutalement son cœur [...] Mais n'est-il pas à croire que dans ce moment de prostration complète, la pauvre femme ne s'appartenait pas et n'était plus là qu'un instrument. Qui donc touchait les cordes de cette harpe humaine ? Et ce n'est pas la seule circonstance de sa vie où ce phénomène se soit présenté, mais c'est assurément la plus frappante⁵².

Un des deux manuscrits conservés à Douai⁵³ de ce poème porte en effet la date de *novembre 1846*, mais Marceline Desbordes-Valmore ne publiera de son vivant que les douze premiers vers, en 1854, dans la *Revue du Nord*, sous le titre « Villages de Flandres. À M. Louis de Baecker » – selon une indication donnée par Marc

51 Marceline Desbordes-Valmore, *Œuvres poétiques*, Marc Bertrand éd., Presses universitaires de Grenoble, 1973, t. II, p. 531.

Un des deux manuscrits conservés à Douai de ce poème, présentant des variantes, est daté de *novembre 1846*. Inès est morte de tuberculose le 4 décembre 1846.

52 Hippolyte Desbordes-Valmore, « Marceline Desbordes », « Appendice » rédigé à la demande d'Auguste Lacaussade, l'éditeur des *Œuvres poétiques* de Marceline Desbordes-Valmore publiées chez Lemerre, et donné à la fin du tome 2 (1833-1859), 1886, p. 381.

53 Ms 1063-3 f. 28 et 1063-3 f. 41. BMDV, Douai.

Bertrand⁵⁴. On peut faire l'hypothèse que, consciente d'une étrangeté qui est loin d'être seulement formelle, elle n'a pas cherché à publier la totalité de ce long poème, que Bonnefoy dira « aux limites presque extérieures de la poésie d'Occident⁵⁵ ». Mais elle a réemployé au moins une fois le rythme qui se serait d'abord imposé à elle à la faveur d'un état d'épuisement fiévreux, en le reprenant dans une structure strophique bien différente, dans une tonalité et un contexte autres – où il cependant toujours question d'enfance, et de transmission. Ces vers qui doivent à la chanson disent et portent ce qui passe : d'une voix à l'autre, d'un sujet à l'autre, d'une vie à l'autre.

Faut-il reconnaître une insolence consciente et délibérée dans l'emploi de tels vers, sous le titre « Soyez toujours bien sages » ? L'interprétation peut paraître forcée, car très éloignée de la modestie féminine qu'on prête volontiers à Desbordes-Valmore, et dont elle-même s'est souvent revendiquée. D'autres textes cependant la montrent capable d'une discrète ironie, et surtout dotée d'une conscience très précise de la portée symbolique et sémantique du travail des vers. C'est le cas lorsqu'elle répond à un jeune critique qui avait fustigé les femmes poètes dans la *Revue des deux mondes*, en contestant leur droit et leur capacité à écrire de la poésie. « À M. Gaschon de Molènes », poème paru en 1843 dans la *Revue du Lyonnais* et repris dans le recueil *Bouquets et prières*, est écrit en décasyllabes à césure médiane (5 -5, et non 4-6, ou 6-4, comme le recommandent les poétiques classiques). L'usage de ces vers longtemps proscrits comme populaires et maladroits sous le nom de « taratantara » est comme un pied-de-nez adressé au pédant. Dans un registre plus grave, la lettre du 18 mars 1851 qu'elle écrit à Sainte-Beuve sur Latouche⁵⁶ qui vient de mourir décrit avec beaucoup de lucidité une des faiblesses qu'avait à ses yeux Latouche poète : « j'ai osé m'étonner que sa poésie, bien qu'élégante, mais cérémonieuse peut-être, se fût à peine dégagée de l'esclavage dont il avait horreur ». Elle-même a su, au contraire, se libérer de l'esclavage par les moyens même du vers, sans insurrection programmée ni déclarée, mais avec une inventivité sans équivalent à cette date.

L'étonnant quintil d'hendécasyllabes inventé pour « Soyez toujours bien sages », paru dans le contexte insignifiant du *Keepsake parisien*, trouve une autre résonance quand il est repris sous le titre de « La Fileuse et l'enfant », dans la deuxième section (« Famille ») des *Poésies inédites*. Le poème connaît pourtant peu d'ajouts et de modifications, mais qui transforment profondément l'énonciation.

54 OP, II, p. 745. Je n'ai pas pu encore consulter d'exemplaire de ce périodique.

55 Yves Bonnefoy, « Préface » à Marceline Desbordes-Valmore, *Poésies, Poésie*/Gallimard, 1983, p. 24.

56 Lettre qu'on trouvera reproduite, présentée et commentée par Xavier Lang dans notre bulletin n° 2, 2018 ;p.

La fileuse et l'enfant

Ce poème connu étant aisément accessible⁵⁷ (voir notre bulletin n° 1), on proposera ici directement une mise en regard des deux états du poème, permettant de suivre cette transformation.

Elle consiste principalement en une substitution et des additions. À la strophe inaugurale reprise en conclusion dans la version de 1851, se substituent trois strophes qui donne le poème pour un souvenir d'enfance du sujet, vite élargie à l'enfance en général (quintil 1, repris en clôture du poème), puis peignent la fileuse et son chant (quintils 2 et 3) – reproduit entre guillemets dans les strophes qui suivent. Au-delà, on relève de minimes variantes de ponctuation, orthographe et rédaction, notamment la substitution de « quand vous serez vieillirez » à « quand vous serez vieux », qui met l'accent sur le processus, et empêche de trancher entre masculin et féminin, comme entre singulier (avec vousoiement) et pluriel.

Soyez toujours bien sages* 1851	La fileuse et l'enfant, 1860
<p><u>Voyez les enfants qui font tout à leur tête ;</u> <u>On les plaint beaucoup, mais on leur dit : « Va-t'en ! »</u> <u>Ces agneaux perdus n'ont rien qui les arrête.</u> <u>Sans guide, sans mère, ils cherchent la tempête.</u> <u>Agneau de mon cœur, n'en faites pas autant !</u></p> <p>Ne passez jamais devant l'humble chapelle, Sans <u>plonger au fond</u> les rayons de vos yeux. Pour vous éclairer, c'est Dieu qui vous appelle ; Son nom dit le monde à l'enfant qui l'épelle, Et c'est, sans mourir, une visite aux cieux.</p> <p>Ce nom, comme un feu, mûrira vos pensées, Semblable au soleil qui mûrit les blés d'or. Vous en formerez des gerbes enlacées, Pour les mettre un jour sous vos têtes lassées, Comme un tendre oiseau qui chante et qui s'endort.</p>	<p><i>J'appris à chanter en allant à l'école : Les enfants joyeux aiment tant les chansons! Ils vont les crier au passereau qui vole ; Au nuage, au vent, ils portent la parole, Tout légers, tout fiers de savoir des leçons.</i></p> <p><i>La blanche fileuse à son rouet penchée Ouvrait ma jeune âme avec sa vieille voix, Lorsque j'écoutais, toute lasse et fâchée, Toute buissonnière en un saule cachée, Pour mon avenir ces thèmes d'autrefois.</i></p> <p><i>Elle allait chantant d'une voix affaiblie, Mêlant la pensée au lin qu'elle allongeait, Courbée au travail comme un pommier qui plie, Oubliant son corps d'où l'âme se délève, Moi, j'ai retenu tout ce qu'elle songeait :</i></p> <p>« Ne passez jamais devant l'humble chapelle Sans y rafraîchir les rayons de vos yeux. Pour vous éclairer c'est Dieu qui vous appelle, Son nom dit le monde à l'enfant qui l'épèle, Et c'est, sans mourir, une visite aux cieux.</p> <p>« Ce nom comme un feu mûrira vos pensées, Semblable au soleil qui mûrit les bleds d'or; Vous en formerez des gerbes enlacées, Pour les mettre un jour sous vos têtes lassées Comme un faible oiseau qui chante et qui s'endort.</p>

57 OP, II, t. II, p. 522. Le poème est retenu dans la plupart des anthologies. On le trouve aussi dans *J'écris pourtant* n° 1.

N'ouvrez pas votre aile aux gloires défendues.
De tous les lointains juge-t-on la couleur ?
Les voix sans écho sont les mieux entendues ;
Dieu tient dans sa main les clefs qu'on croit perdues ;
De tous les secrets lui seul sait la valeur.

Quand vous respirez un parfum délectable,
Ne demandez pas d'où vient ce souffle pur.
Tout parfum descend de la divine table ;
L'abeille en arrive, artiste infatigable,
Et son miel choisi tombe aussi de l'azur.

L'été, lorsqu'un fruit fond sous votre sourire,
Ne demandez pas : « Ce doux fruit, qui l'a fait ? »
Vous direz : « C'est Dieu ! Dieu par qui tout respire. »
En piquant le mil, l'oiseau sait bien le dire,
Le chanter aussi, par un double bienfait.

Si vous avez peur, lorsque la nuit est noire,
Vous direz : « Mon Dieu ! je vois clair avec vous !
Vous êtes la lampe au fond de ma mémoire ;
Vous êtes la nuit, voilé dans votre gloire ;
Vous êtes le jour, et vous lisez pour nous ! »

Si vous rencontrez un pauvre sans baptême,
Donnez-lui le pain que l'on vous a donné.
Parlez-lui d'amour, comme on fait à vous-même ;
Dieu dira : « C'est bien ! voilà l'enfant que j'aime ;
S'il s'égaré un jour, il sera pardonné. »

Voyez-vous passer, dans sa tristesse amère,
Une femme seule et lente à son chemin ;
Regardez-la bien et dites : « C'est ma mère !
C'est du moins sa sœur ! » Honorez sa misère,
Et saluez-la du cœur et de la main.

Enfin, faites tant et si souvent l'aumône,
Qu'à ce doux travail ardemment occupé,
Quand vous serez vieux (tout vieillit, Dieu l'ordonne)
Quelque ange en passant vous touche et vous moissonne
Comme un lis charmant pour la Vierge coupé !

Fuyez les enfants qui font tout à leur tête ;
On les plaint beaucoup, mais on leur dit : « Va-t'en ! »
Ces agneaux perdus n'ont rien qui les arrête;

« N'ouvrez pas votre aile aux gloires défendues ;
De tous les lointains juge-t-on la couleur ?
Les voix sans écho sont les mieux entendues ;
Dieu tient dans sa main les clefs qu'on croit perdues
De tous les secrets lui seul sait la valeur.

« Quand vous respirez un parfum délectable
Ne demandez pas d'où vient ce souffle pur :
Tout parfum descend de la divine table ;
L'abeille en arrive, artiste infatigable,
Et son miel choisi tombe aussi de l'azur.

« L'été, lorsqu'un fruit fond sous votre sourire,
Ne demandez pas : Ce doux fruit, qui l'a fait ?
Vous direz : C'est Dieu, Dieu par qui tout respire !
En piquant le mil l'oiseau sait bien le dire,
Le chanter aussi par un double bienfait.

« Si vous avez peur lorsque la nuit est noire,
Vous direz : Mon dieu, je vois clair avec vous :
Vous êtes la lampe au fond de ma mémoire,
Vous êtes la nuit, voilé dans votre gloire,
Vous êtes le jour, et vous brillez pour nous !

« Si vous rencontrez un pauvre sans baptême,
Donnez-lui le pain que l'on vous a donné,
Parlez-lui d'amour comme on fait à vous-même ;
Dieu dira : C'est bien ! Voilà l'enfant que j'aime ;
S'il s'égaré un jour, il sera pardonné.

« Voyez-vous passer dans sa tristesse amère
Une femme seule et lente à son chemin,
Regardez-la bien, et dites : C'est ma mère,
Ma mère qui souffre ! - Honorez sa misère,
Et soutenez-la du cœur et de la main.

« Enfin, faites tant et si souvent l'aumône,
Qu'à ce doux travail ardemment occupé,
Quand vous vieillirez, - tout vieillit, Dieu l'ordonne, -
Quelque ange en passant vous touche et vous moissonne,
Comme un lys d'argent pour la Vierge coupé.

*« Les ramiers s'en vont où l'été les emmène,
L'eau court après l'eau qui court sans s'égarer,
Le chêne grandit sous le bras du grand chêne,
L'homme revient seul où son cœur le ramène,
Où les vieux tombeaux l'attirent pour pleurer. »***

**J'appris tous ces chants en allant à l'école :
Les enfants joyeux aiment tant les chansons!
Ils vont les crier au passereau qui vole;**

Sans guide, sans mère, ils cherchent la tempête.
Agneau de mon cœur, n'en faites pas autant !

Au nuage, au vent, ils portent la parole,
Tout légers, tout fiers de savoir des leçons.

Dans la version des *Poésies inédites*, un quintil, l'avant-dernier, est ajouté à la longue suite des conseils donnés par la fileuse à l'enfant qui, vieillie et devenue poète, se souvient. Dans une série de formulations proverbiales, la strophe reprend un motif récurrent chez Marceline Desbordes-Valmore, celui d'un ordre du monde immuable dont relèvent les éléments naturels, le règne animal et le règne végétal – mais contre lequel l'humain seul vient s'inscrire en rupture. En général, cette rupture surgit comme un désordre monstrueux, ainsi dans d'autres « Fileuses », quand des mères peuvent aller jusqu'à vendre leurs enfants⁵⁸. Ici, cet écart semble plutôt une supériorité, puisque l'homme seul fait retour au lieu et temps de son origine, et remonte ainsi le cours de l'eau, ou du temps, capacité qui semble au fondement même de l'humanité – et de la poésie desbordes-valmoriennne. C'est en tout cas ce que fait « La Fileuse et l'enfant » : revenir par la mémoire, le langage et le chant à la leçon entendue dans l'enfance, et la transmettre à son tour. La plus sublime singularité humaine (la capacité de retour par la mémoire, de la fidélité aux morts et au passé) se trouve ainsi, de façon troublante, étroitement associée à un désordre, dans la reprise-déplacement de ce motif obsédant.

Un des grands poèmes tardifs de Marceline Desbordes-Valmore d'une forme versifiée particulièrement neuve s'est ainsi élaboré à la faveur d'un *Keepsake* féminin, support peut propice à la visibilité de l'invention métrique, comme à la reconnaissance de son auteure. Sa puissance inventive n'en est pas moindre, et c'est bien le lieu ici de rappeler que Marceline Desbordes-Valmore a, « le premier d'entre les poètes [du XIX^e siècle], employé avec le plus grand bonheur des rythmes inusités, celui de onze pieds entre autres⁵⁹ », et qu'elle l'a fait un peu plus tôt encore que Verlaine ne le pensait dans *Les Poètes maudits* (1888), – de même qu'elle a parmi les premiers poètes en France produit une poésie en prose – mais dans ces contextes inaperçus où s'écrivaient pourtant obscurément d'autres pans d'histoire de la poésie.

Christine PLANTÉ

58 Voir mon article sur la « Fileuse » dans *J'écris pourtant* n°1, 2016, p. 5-18.

On trouve des variantes sur ce motif dans « La Jeune esclave » (*Le Chansonnier des Grâces*, 1828) ; une « Élégie (*À mes sœurs*) » de 1830 ; « Fileuse », *Bouquets et prières*, 1843 ; « Mélodies en action », 1844 ; « La Fileuse et l'enfant », *Poésies inédites*, 1860.

59 Paul Verlaine, *Les Poètes maudits, Œuvres en prose complètes*, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 2e éd., 1972, p. 666.

Marceline Desbordes-Valmore prosatrice

Dossier sous la direction de Fabienne Bercegol et Aimée Boutin

Introduction :

Qui connaît aujourd'hui les romans et les nouvelles de Marceline Desbordes-Valmore ?

Fabienne BERCEGOL, Aimée BOUTIN

Sur les lectures américaines de « Sarah » (1820)

Entretien avec Adrianna PALIYENKO

Le Salon de Lady Betty (1833) et la spéculation de librairie

Aimée BOUTIN

Sur *L'Atelier d'un peintre. Scènes de la vie privée* (1833)

Anne LABOURDETTE

Violette (1839) de Marceline Desbordes-Valmore : un roman sur le mariage

Laetitia HANIN

Voix et limites de l'individuation féminine : *Domenica* (1843)

Aleksandra WOJDA

On lira également dans la section *Textes critiques* l'article de Louis ARAGON : « *L'Atelier d'un peintre*. Marceline Desbordes-Valmore, romancière », annoté et commenté par Dominique MASSONNAUD.



Marceline Desbordes-Valmore, *Les veillées des Antilles*, Paris, François Louis, 1821
(BMDV, I-MDV-1821-1/2-1)

INTRODUCTION

Qui connaît aujourd'hui les romans et les nouvelles de Marceline Desbordes-Valmore?

Marceline Desbordes-Valmore est reconnue pour sa poésie, mais qui connaît aujourd'hui ses romans et ses nouvelles ? Cette éclipse d'une bonne partie de son œuvre nous amène à poser la question suivante : pourquoi ces textes en prose ont-ils été oubliés par la postérité ? En guise d'introduction à ce dossier consacré à l'œuvre en prose de Marceline Desbordes-Valmore, nous examinerons les rôles joués par la réception de son œuvre et par sa consécration comme poète et non romancière. Relire les textes en prose aujourd'hui permet de jeter un regard nouveau sur certains thèmes de prédilection de l'auteure⁶⁰ – la condition féminine, le mariage, la voix, les inégalités sociales, l'artiste – et d'analyser comment les pratiques d'édition dans les années 1830 encourageaient une publication féminine vouée à l'oubli.

Bien que Desbordes-Valmore se soit essayée à plusieurs genres (romances, chansons, poésie, théâtre, livret d'opéra⁶¹, nouvelles, contes et romans), l'histoire littéraire a principalement retenu son identité poétique. En effet, grâce au rôle de Sainte-Beuve d'abord⁶², puis de Charles Baudelaire, de Paul Verlaine et de Robert de Montesquiou, et finalement d'Yves Bonnefoy, les innovations poétiques de Desbordes-Valmore sont connues de la postérité⁶³. Si ces poètes de la modernité constituaient une fraternité⁶⁴, Desbordes-Valmore fut la mère qu'ils ont communément revendiquée⁶⁵. Néanmoins, dans leurs éloges, aucun de ses fils n'a invoqué l'influence

⁶⁰ À un moment où la langue française évolue, tout en optant nous-mêmes pour la forme « auteure », nous avons laissé le choix entre « auteure » et « autrice » aux contributrices de ce dossier pour désigner les écrivaines.

⁶¹ Voir Francis Ambrière, *Le Siècle des Valmore*, Paris, Seuil, 1987, t. 1, p. 332.

⁶² C. A. Sainte-Beuve a écrit de nombreux essais sur Desbordes-Valmore et a édité un choix de poésies publié par Charpentier en 1842.

⁶³ Charles Baudelaire, « Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, vol. 2, p. 145-146. Paul Verlaine, « Marceline Desbordes-Valmore », *Poètes maudits*, Paris, SEDES, 1982 ; Robert de Montesquiou-Fezensac, « Félicité », dans *Autels privilégiés*, Paris, Charpentier, 1899. Yves Bonnefoy, « Introduction », dans M. Desbordes-Valmore, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1983. Nous désirons également signaler la contribution de Jeannine Moulin, *Marceline Desbordes-Valmore*, Paris, Seghers, 1955.

⁶⁴ Michael Dahany, « Marceline Desbordes-Valmore et la fraternité des poètes », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 19, n° 3, 1991, p. 386-393. Rosemary Lloyd, « Baudelaire, Marceline Desbordes-Valmore et la fraternité des poètes », *Bulletin Baudelairien*, vol. 26, n° 2, 1991, p. 65-74. Christine Planté, « Frère et sœurs dans la poésie de Marceline Desbordes-Valmore », *Adelphiques. Sœurs et frères dans la littérature française du XIX^e siècle*, textes réunis et présentés par Claudie Bernard, Chantal Massol et Jean-Marie Roulin, éd. Kimé, « Détours littéraires », 2010, p. 129-160.

⁶⁵ Aimée Boutin, « Desbordes-Valmore, Lamartine and Poetic Motherhood », *French Forum*, vol. 24, n° 3, 1999, p. 315-330.

des romans valmoriens. Il en va de même pour Barbey d'Aureville, qui a fondé son vibrant éloge de l'écrivaine sur ses talents de poète, sur l'intensité et sur la sincérité douloureuses de ses vers, auxquels elle doit à ses yeux de ne pas tomber dans la catégorie infamante du bas-bleu⁶⁶. Dans les nombreuses commémorations, sa vie et son œuvre (ses poèmes et ses romances mises en musique) sont célébrées mais rares sont les références à ses romans, exception faite de *L'Atelier d'un peintre*. Si l'exception fait la règle, alors c'est bien le rôle de ce roman semi-autobiographique réédité trois fois depuis 1833 (date de sa parution) par Boyer d'Agen⁶⁷, Louis Aragon⁶⁸ et par Georges Dottin, de canoniser Desbordes-Valmore parmi les poètes femmes et non les romancières.

Francis Ambrière a bien entendu joué un rôle fondamental dans l'élaboration de la postérité valmoriennne. *Le Siècle des Valmore* (1987) est sans aucun doute un ouvrage incontournable pour qui veut en savoir plus sur les circonstances biographiques et historiques qui ont permis la création littéraire de Marceline Desbordes-Valmore, que ce soit les œuvres en poésie ou en prose qu'il recense en détail. Il ne néglige nullement les œuvres en prose dans la genèse de ce talent (les nombreuses références à son ouvrage dans cette introduction en témoignent assez). Mais ses jugements ne sont pas exempts de préjugés. Ainsi lorsqu'il écrit : « Sauf certaines scènes délicieuses de *L'Atelier d'un peintre*, composées dès longtemps avec tout le loisir nécessaire, alors que la fin respire l'artifice et la hâte, sauf aussi quelques pages du "Nain de Beauvoisine" qui restituent avec bonheur l'atmosphère d'un vieux quartier de Rouen, tout cela ne présente guère d'intérêt. Il ne s'agit que de métier, et l'adresse du procédé pallie le manque de substance⁶⁹ ». Pour Ambrière, écrire une prose « alimentaire », surtout quand on est poète, c'est « se diminuer⁷⁰ ». Il ne prend pas en considération le phénomène nouveau de l'écrivaine professionnelle à l'époque romantique. Il faut lire entre les lignes non pour voir la nécessité de gagner son pain, que George Sand mettait par exemple volontiers en avant, mais pour se rendre compte des difficultés du métier pour tout écrivain, de surcroît pour une femme de lettres qui ne peut négocier que par des intermédiaires⁷¹. Rappelons les mots de Sainte-Beuve :

⁶⁶ Jules Barbey d'Aureville, « Mme Desbordes-Valmore », *Œuvre critique*, éd. Catherine Mayaux et Pierre Glaudes, Paris, Les Belles Lettres, 2004, t. I, p. 783-792 (reprise d'un article publié dans *Le Pays* le 21 août 1860).

⁶⁷ *La Jeunesse de Marceline ou L'Atelier d'un peintre*, avec une préface et des notes par A. J. Boyer d'Agen, édition illustrée d'un portrait et de vingt-six lithographies originales par Charles Guérin, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1922.

⁶⁸ Comme le rappelle dans ce Bulletin Dominique Massonnaud, qui reprend et commente l'article qu'Aragon a consacré à ce roman. Les indications bibliographiques des œuvres en prose de Desbordes-Valmore (éditions originales et rééditions) apparaissent ci-dessous.

⁶⁹ Francis Ambrière, *Le Siècle des Valmore*, *op. cit.*, t. I, p. 448.

⁷⁰ *Ibid.*, t. II, p. 87.

⁷¹ Le contexte éditorial des contes valmoriens a fait l'objet d'une thèse de doctorat de Marianne Czarniak-Duflot (*L'Éros du souvenir d'enfance dans les contes de Marceline Desbordes-*

1833. Charpentier l'a ensuite encouragée à écrire davantage d'œuvres à la mode susceptibles d'augmenter les ventes pour creuser le sillage de sa réputation poétique. Desbordes-Valmore, toujours à court d'argent, a accepté de produire de la prose qu'on appelle (sans doute trop facilement) « alimentaire ». *Une raillerie de l'amour* parut en juin, puis *L'Atelier d'un peintre* en novembre 1833. Elle contribua également trois fois au mensuel *Le Conteur* : recueil de contes et de nouvelles publié par Dumont et Charpentier ainsi qu'au *Livre de la jeunesse et de la beauté*, morceaux en prose et en vers recueillis par Madame Amable Tastu. L'année 1833 semble avoir été exceptionnellement prolifique.

Une raillerie de l'amour est un roman où l'on trouve les thèmes de prédilection de Marceline Desbordes-Valmore, tels que le traitement du mariage et l'anglomanie ainsi qu'un récit construit sur un modèle dramatique qui rappelle l'influence profonde du théâtre sur son écriture. Bien que le roman ne se soit pas bien vendu, il a été assez bien accueilli dans la presse, si on suit le jugement de *La Revue de Paris* :

[*Une raillerie de l'amour*] ne vaut pas ses vers, mais c'est une jolie et ingénieuse historiette qui est à un roman en deux volumes ce qu'est un des petits chefs-d'œuvre du Gymnase à un drame en cinq actes. L'idée est celle de Shakespeare [*sic*] dans sa comédie de BEAUCOUP DE BRUIT POUR RIEN, où l'on persuade à Bénédicte qu'il est aimé secrètement de Béatrix, et à Béatrix qu'elle est adorée de Bénédicte, alors qu'il existe entre eux une espèce de lutte continuelle d'antipathies et de contradictions. L'historiette de Mme Valmore est conduite avec beaucoup d'art et relevée par de gracieux détails⁷³.

Desbordes-Valmore avait montré un goût précoce et enthousiaste pour la Shakespearomanie – elle avait imité des vers du grand écrivain anglais dès 1822⁷⁴. À part l'adaptation shakespearienne, qui a aussi inspiré Alfred de Musset et George Sand à la même époque, *Une raillerie de l'amour* offre une critique sérieuse du mariage (notamment du consentement de la mariée) en badinant avec l'amour. Tout finit bien, car le roman se conclut sur deux mariages, ceux de Georgina et Camille, et d'Ernest et Néréstine. Pourtant, sans détailler l'intrigue du roman qui lui semble sans intérêt, Ambrière nie sa valeur d'un seul trait : « insipide imitation, dans le genre vertueux, des romans de Sophie Gay, parce qu'il ne s'agissait que d'une besogne de librairie⁷⁵ ». Ambrière est sévère envers la facture du livre lorsqu'il commente les pages blanches intercalées et les épigraphes aléatoires ou mal choisies qui ne semblent là que pour étirer le texte et pour meubler le vide, sans doute à l'exhortation de l'éditeur⁷⁶. Avec

⁷³ *Revue de Paris*, t. 52, novembre 1833, p. 122.

⁷⁴ « Une mère » et « Le Petit Arthur de Bretagne », *Les Œuvres poétiques*, 1973, p. 125-26. Voir à ce sujet, Aimée Boutin, « Shakespeare, Women, and French Romanticism », *Modern Language Quarterly*, 65, 4, Déc. 2004, p. 505-529.

⁷⁵ Francis Ambrière, *Le Siècle des Valmore*, *op. cit.*, t. I, p. 449.

⁷⁶ *Ibidem*, t. I, p. 448.

de tels jugements dépréciatifs en circulation, il n'est donc pas surprenant que le roman n'ait jamais été réédité et qu'il soit resté « introuvable » avant la numérisation. C'est regrettable car, à l'instar des nouvelles du *Salon de Lady Betty*, ce roman peut nourrir une enquête sur l'intertextualité à l'œuvre dans les fictions valmoriennes et montrer combien il est réducteur d'y chercher seulement les sources autobiographiques. Du point de vue de l'histoire littéraire, ces textes ont le mérite d'illustrer la perpétuation du modèle anglais dans le roman français, en place dès la fin du XVIII^e siècle à travers notamment les nombreuses imitations de Richardson, d'Ossian et des romans gothiques. Ils permettent d'interroger la pratique de la réécriture, cette « fureur de l'imitation » que l'on a alors volontiers mise en avant pour discréditer les auteures de romans, en leur retirant toute originalité et en les accusant de chercher seulement des recettes pour assurer le succès de leurs livres : sans doute serait-il plus judicieux, pour Desbordes-Valmore comme pour les autres romancières, d'y chercher la trace d'expériences de lecture qui ont accompagné leur vie au point de se confondre avec elle⁷⁷ et d'observer les variations, mêmes infimes, apportées dans ces reprises qui rendent manifestes des différences culturelles. Ajoutons que ces adaptations d'œuvres étrangères témoignent du dynamisme des échanges dans « l'Europe des lettres » et remarquons que Desbordes-Valmore est représentative de l'importante part qu'ont prise les femmes dans l'activité de traduction alors florissante⁷⁸. Quant au quatrième livre signé Marceline Desbordes-Valmore et publié par Charpentier, il est celui qui illustre le mieux le rapport entre éditeur et écrivaine, comme le montre dans ce Bulletin la contribution sur *Le Salon de Lady Betty* d'Aimée Boutin.

Il y a deux exceptions remarquables dans le silence qui entoure la prose valmoriennne. Si les amateurs de Desbordes-Valmore connaissent à coup sûr *L'Atelier d'un peintre*, la nouvelle « Sarah » et sa réception anglophone sont sans doute moins connues du public. Elles éclairent pourtant bien le rôle des institutions universitaires et des programmes scolaires, ainsi que du monde de l'édition, dans la marginalisation des écrivaines dans l'histoire littéraire du dix-neuvième siècle. Dans le sillage de la

⁷⁷ C'est ce que suggère Shelly Charles dans son article à propos de Sophie Cottin, « *Malvina* ou "la fureur de l'imitation" », dans Fabienne Bercegol et Cornelia Klettke (dir.), *Les Femmes en mouvement. L'univers sentimental et intellectuel des romancières du début du XIX^e siècle*, Berlin, Frank et Timme, 2017, p. 49-72. Shelly Charles cite dans le titre de son article un compte rendu des *Enfants de l'Abbaye* de Maria Regina Roche, publié dans la *Bibliothèque britannique*, Genève, 1797, t. V, p. 228. Voir aussi, Sonia Assa, « Je n'ai pas eu le temps de consulter un livre : les lectures de Marceline Desbordes-Valmore », *Women in French Studies*, 2012, p. 85-107.

⁷⁸ Marie-Claire Hoock-Demarle note cette intense activité de traductions par les femmes dans son livre *L'Europe des lettres. Réseaux épistolaires et construction de l'espace européen*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 87-96. Sur la circulation des textes et sur les pratiques de réécriture, voir également l'ouvrage collectif : Andrea Del Lungo et Brigitte Louichon (dir.), *La Littérature en bas-bleus. Romancières sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815-1848)*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

réédition moderne du roman *Ourika* (1823) de Claire de Duras par les éditions Des Femmes-Antoinette Fouque en 1979, des chercheur·e·s des deux côtés de l'Atlantique se sont penché·e·s sur la littérature des romancières de la fin du dix-huitième siècle et du premier dix-neuvième siècle. Bien que les éditions Des Femmes n'aient pas jusqu'à ce jour publié les œuvres (poésie ou romans) de Desbordes-Valmore, la collection Autrement Mêmes aux éditions L'Harmattan contient une réédition des *Veillées des Antilles*, le premier volume en prose publié par notre auteure qui contient quatre nouvelles dont une s'intitule « Sarah ». Roger Little, titulaire de la chaire de français à Trinity College à Dublin à l'époque, a sollicité Aimée Boutin pour présenter cette œuvre pour Autrement Mêmes, collection qu'il a fondée en 2001 afin de rendre accessibles les introuvables « qui traitent, dans des écrits de tous genres normalement rédigés par un écrivain blanc, des Noirs ou, plus généralement, de l'Autre⁷⁹ ». La publication des *Veillées* puis de la nouvelle « Sarah » aux éditions de la Modern Language Association (MLA) sous la direction de Doris Kadish et Deborah Jenson répondait à un renouveau d'intérêt pour les études postcoloniales et féministes centrées sur le dix-neuvième siècle. L'édition « grand public » de « Sarah » et sa traduction en anglais permettaient dès lors de l'inclure dans les programmes universitaires, à côté de celle d'*Ourika*⁸⁰. Doris Y. Kadish, qui a réédité les œuvres de deux contemporaines de Desbordes-Valmore, Charlotte Dard et Sophie Dion, s'intéressait depuis de nombreuses années aux textes de femmes sur l'abolitionnisme, et demeure aujourd'hui une source incontournable sur le discours anti-esclavagiste à l'époque romantique⁸¹. Depuis le début des années 2000, ce sont les chercheuses américaines Kadish, Jenson et Adrianna Paliyenko – avec qui on trouvera un entretien

⁷⁹ Présentation de la collection sur le site de la maison d'édition L'Harmattan <https://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=collection&no=239>. Consulté le 2 décembre 2018. En 2004, Roger Little, Doris Kadish et Adrianna Paliyenko ont participé à une journée d'étude sur *Ourika* organisée à Florida State University par Aimée Boutin.

⁸⁰ *Ourika*, édition savante présentée par Roger Little, University of Exeter Presse, 1993 ; édition abordable, présentée par Joan DeJean et Margaret Waller, MLA, 1994. En France, l'édition en 2007 d'*Ourika* et des autres fictions publiées par Claire de Duras (*Édouard, Olivier ou le Secret*) chez Gallimard, en Folio classique, a joué le même rôle (éd. de Marie-Bénédicte Diethelm, préface de Marc Fumaroli). Elle a été suivie en 2010 d'une édition « folio plus classiques » destinée à un public scolaire, avec un dossier de Virginie Belzgaou et une lecture d'image par Alain Jaubert,

⁸¹ D. Y. Kadish et F. Massardier-Kenney, *Translating Slavery: Gender and Race in Women's Writing, 1723-1823*, Kent State University Press, 1994 ; *Fathers, Daughters, and Slaves: Women Writers and French Colonial Slavery*, Liverpool University Press, 2012 ; Sophie Doin, *La Famille noire suivie de trois nouvelles blanches et noires*, Présentation de Doris Y. Kadish, Paris, L'Harmattan, « Autrement Mêmes », 2002 ; Charlotte Dard, *La Chaumière africaine Ou Histoire d'une famille française jetée sur la côte occidentale de l'Afrique à la suite du naufrage de la frégate "La Méduse"*, Présentation de Doris Y. Kadish, Paris, L'Harmattan, « Autrement Mêmes », 2005.

au début de ce dossier⁸² – qui ont fait avancer les études postcoloniales sur le discours sur l’esclavage des Noirs avant 1848. L’histoire de « Sarah » a donc eu une postérité exceptionnelle en raison du discours qu’y tient l’auteure sur la plantation coloniale antillaise, en se référant à sa propre observation directe (« Mon retour en Europe »). Située à Saint-Barthélemy, sur la plantation de M. Primrose, l’histoire raconte la vie de l’esclave Arsène qui protège une jeune orpheline blanche, Sarah, du méchant contremaître Silvain qui menace leur bonheur, leur liberté et les amours entre Sarah et Edwin. C’est parce que cette nouvelle captivante se prête bien aux programmes universitaires aux États-Unis et qu’elle est dorénavant facile d’accès en édition poche, qu’elle n’est pas tombée dans l’oubli comme les autres romans de Desbordes-Valmore, exception faite de *L’Atelier d’un peintre*.

Le piège du mariage

Les thèmes de prédilection des romans de Desbordes-Valmore ne coïncident pas exactement avec ceux de sa poésie, où la nature, l’idéal, la nostalgie du pays natal, l’enfance, l’amour maternel, le cœur et les pleurs priment. Cette thématique poétique a été valorisée par une idéologie de la féminité qui a nourri la réputation de l’auteure des *Pleurs* et qui a fait d’elle une figure consacrée de l’Éternel féminin. En rendant hommage à cette essence féminine qu’elle est censée incarner à travers sa « poésie du Cri⁸³ » qui libère le sentiment, sans doute Baudelaire et Barbey d’Aurevilly ont-ils tellement restreint à ce lyrisme pathétique la création desbordes-valmorienne que, pendant longtemps, l’on n’a plus vraiment cherché d’autres domaines d’expression et que l’on hésite encore à les explorer et encore plus à les éditer, lorsqu’on en a connaissance, convaincu que l’on est de ne pouvoir y trouver rien de nouveau, rien qui puisse échapper à cette veine doloriste. Or, les textes en prose de Desbordes-Valmore peuvent renouveler son image dans la mesure où ils se situent dans un cadre social et réaliste qui lui permet d’examiner la situation piégée de la femme dans la société postrévolutionnaire à travers un discours sur le mariage et sur la femme-artiste. L’expérience féminine est en effet au cœur de ses fictions. Comme ses devancières et ses contemporaines, qu’il s’agisse de Sophie Cottin (*Claire d’Albe, Malvina*), de Julie de Krüdener (*Valérie*), de Claire de Duras (*Ourika*), de Sophie Gay (*Laure d’Estell, Léonie de Montbreuse*) et même de George Sand (*Indiana, Valentine, Lélia* ou les nouvelles *Metella, Lavinia et Mattea*), Desbordes-Valmore choisit pour personnage principal une femme dont le prénom donne le titre à son récit. Sa première nouvelle s’intitule « Marie » et les trois nouvelles ajoutées aux *Veillées* ont également des prénoms pour titres : *Lucette, Sarah, Adrienne*. Il en va de même pour *Violette* et

⁸² Voir aussi les contributions sur « Sarah » dans A. Paliyenko (dir.), *Engendering Race: Romantic-Era Women and French Colonial Memory*, numéro spécial *L’Esprit Créateur*, n°47, 4, 2007. Paliyenko a également édité *Récits des Antilles. Le bois de la Souffrière*, Paris, L’Harmattan, 2004.

⁸³ Jules Barbey d’Aurevilly, « Mme Desbordes-Valmore », *Œuvre critique, op. cit.*, p. 785.

Domenica. Lorsque Desbordes-Valmore publie *Huit Femmes*, elle reprend les nouvelles qu'elle a traduites dans le *Salon de Lady Betty* et les intitule à nouveau : « Une Femme » devient « Fanelly », « Un baiser du roi » prend le titre de « Christine », « Sally Sadlins » est recentré sur le prénom Sally, « Les Deux Églises » est remplacé par « Anna ». « Une inconnue » dans *Huit femmes* marque l'absence de nom qui caractérise l'identité civile féminine à cette époque.

Si l'on se souvient qu'au XIX^e siècle le mariage « s'érige en règle d'airain qui oblige les cœurs, imprègne les imaginaires, organise les cohabitations, ordonne les familles, contribue à l'économie et structure la société⁸⁴ », si l'on garde en outre en mémoire qu'il est admis que le mariage constitue l'événement clé de toute destinée féminine appelée à se construire pour lui et par lui, on ne s'étonnera pas que Desbordes-Valmore en ait fait l'une des péripéties principales – si ce n'est la principale, de ses romans. Tous les récits étudiés dans les articles de notre dossier lui réservent une fonction déterminante dans le nouement ou le dénouement de leur intrigue, dans laquelle il constitue souvent l'obstacle que les héroïnes subissent ou que, plus rarement, elles parviennent *in extremis* à détourner en leur faveur, quitte à le fuir dans une retraite qui tient lieu de mort au monde. Desbordes-Valmore contribue ainsi à sa façon à la contestation grandissante non pas tant de l'institution du mariage en tant que telle que de la façon dont elle s'applique dans la société de son temps, sous la forme de mariages arrangés pour satisfaire des logiques de pouvoir et de fortune qui conduisent à des unions sans amour que, depuis 1816, un divorce ne permet plus de défaire. Elle n'ignore pas la mise sous tutelle de la femme mariée qu'a organisée le Code civil de 1804. Comme les romans de ses contemporains qui veulent instruire le procès de cette pratique du mariage, les siens mettent l'accent sur les souffrances et sur les rancœurs engendrées par ces vies à deux que l'on n'a pas choisies. C'est ce que montre Laetitia Hanin, en se fondant sur l'exemple de *Violette*, roman dans lequel elle retrouve tous les reproches habituellement adressés à ces mariages contraints que Desbordes-Valmore, comme d'autres écrivains et écrivaines de son temps, n'hésite pas à assimiler à de l'esclavage et à de la prostitution légale pour les femmes. L'héroïne de la nouvelle *Domenica* connaît une fin tragique parce qu'elle ne peut supporter le projet d'une union arrangée avec un prince qu'elle n'aime pas et qu'elle découvre que celui qu'elle aime est déjà marié. Il est particulièrement intéressant de noter que Desbordes-Valmore lui fait jouer sur scène le rôle de Lucie de Lammermoor, considéré comme emblématique de la remise en cause du mariage forcé qui émerge au seuil du XIX^e siècle et qui s'impose dans tous les genres littéraires comme dans le domaine des arts lyriques ou graphiques⁸⁵.

⁸⁴ Ainsi que le soulignent Stéphane Gougelmann et Anne Verjus dans l'introduction de l'ouvrage collectif qu'ils ont dirigé, *Écrire le mariage en France au XIX^e siècle*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, p. 8. Aucun article ne fait référence à Desbordes-Valmore dans cet ouvrage pourtant consacré à l'un des thèmes récurrents dans son œuvre en prose.

⁸⁵ Stéphane Gougelmann et Anne Verjus le relèvent dans leur introduction, *ibid.*, p. 17.

Certes, comme le fait remarquer dans ce Bulletin Aleksandra Wojda, on peut considérer que la réaction prêtée à Domenica est en retrait par rapport à celle de Lucie, qui ose le crime là où Domenica s'en tient à son destin sacrificiel, qui passe par la folie puis par la réclusion dans un couvent. Quel que soit leur rang, les personnages féminins que l'on croise dans *Violette* ont intégré leur devoir d'obéir : elles se soumettent à des mariages décidés par des pères ou des frères qu'elles vivent comme une séquestration, comme une entrée dans le silence et dans la mort. Marguerite de Navarre ne cède pas à son amour pour Clément Marot. Elle refuse l'adultère dont, instruite sans doute par ce qu'elle a elle-même vécu, Desbordes-Valmore se garde de faire l'éloge. Loin d'y voir une voie d'émancipation et une possible source de bonheur dans un amour enfin partagé, elle profite au contraire de l'infidélité de son héroïne Fanelly à celui à qui elle était promise pour attirer l'attention sur les tourments suscités par de tels comportements, finalement vite regrettés pour le péché qu'ils constituent, mais surtout pour la paix intérieure qu'ils détruisent : « Croit-on qu'il n'y ait que des roses dans l'inconstance ? Ah ! sans parler de l'autre vie qu'elle menace, que de femmes béniraient leur isolement au foyer, leurs larmes d'attente, leur abandon même, si elles pouvaient se dire en levant vers le ciel un regard chaste et pur : je peux mourir, je ne suis pas coupable⁸⁶ ! » Par rapport à la poésie où le désir se profile, les textes en prose se conforment globalement à une image de vertu morale et de chasteté. Parmi les personnages féminins de Desbordes-Valmore, personne n'ose se soustraire au mariage dont les suites désastreuses sont pourtant devinées. Il est vrai que dans la société du XIX^e siècle, l'image de la célibataire qui rejoint vite le type de la « vieille fille » immortalisé par Balzac en 1837 n'a rien d'enviable. C'est pourtant ce choix audacieux que font plusieurs héroïnes de George Sand dans les mêmes années : pensons par exemple à Lavinia qui, dans le récit qui porte son nom en 1833, finit par renvoyer ses prétendants pour vivre seule et pour s'adonner à son goût des voyages, mais aussi à Laurence qui, dans *La Fille d'Albano* (1831), refuse d'épouser celui qu'elle aime car elle comprend que, même heureux, le mariage ne pourrait que mettre fin à son indépendance et l'empêcher de poursuivre sa carrière de peintre.

La portée critique de l'héritage sentimental

Est-ce à dire pour autant que, tout en déplorant les drames provoqués par les mariages sans amour, Desbordes-Valmore se contente de prêcher la résignation ? Pas vraiment, car si elle ne va pas jusqu'à soutenir des attitudes de rébellion manifeste, sa prose, loin d'être « trop » sentimentale, s'ancre dans la réalité pour mettre en relief les conditions sociales déterminant le destin féminin. Elle n'hésite pas à décrire les inégalités sociales : les bergers riches et pauvres dans les nouvelles pastorales, la servante dans « Sally », le.s orphelin.e.s (Sarah, Adrienne, Violette, Camille dans *Une raillerie de l'amour*, Domenica, Ondine, etc.), les mésalliances et le déclassement

⁸⁶ Marceline Desbordes-Valmore, « Fanelly », *Huit femmes*, éd. Marc Bertrand, Genève, Droz, 1999, p. 134-135.

(Marie et Olivier dans « Marie », Narcisse et le père de Sarah dans « Sarah », *etc.*). Comme l'avaient fait dès le début du XIX^e siècle ses devancières – Germaine de Staël, par exemple, dans *Corinne ou l'Italie* (1807) –, elle n'hésite pas non plus à mettre en scène des personnages masculins de moindre envergure morale et intellectuelle que les femmes, ce qui questionne la légitimité du pouvoir politique que leur reconnaît la société. La représentation de la figure royale très dégradée qu'elle donne dans *Violette* ne manque pas d'audace : l'unique scène de rencontre entre Marguerite de Navarre et son époux, Henri d'Albret, qui ne sait que lui parler de ses aventures de chasseur rappelle la scène de *Ruy Blas* (1838) où l'on voit la reine délaissée recevoir une lettre de son royal mari lui apprenant qu'il fait « grand vent » et qu'il a « tué six loups » ! On peut penser que, comme Victor Hugo, Desbordes-Valmore se protège en situant son intrigue dans le passé, mais Laetitia Hanin nous rappelle ici même que *Violette* s'insère dans la longue tradition des romans à clés offerts au déchiffrement des contemporains, qui savent y retrouver des échos de la critique de l'état actuel de la société. En outre, le portrait peu flatteur qu'elle laisse de François I^{er} n'était sans doute pas sans risques, si l'on songe aux ennuis que valut à Victor Hugo l'image particulièrement odieuse du même souverain qu'il donna dans *Le Roi s'amuse* en 1832.

Si l'on veut atténuer voire contrer la portée contestatrice de ces textes, on objectera sans doute que Desbordes-Valmore n'y tient pas un discours militant dénonçant explicitement les dysfonctionnements de la société et notamment la condition des femmes. Nous répondrons que, comme d'autres romancières avant elle, elle a recours à d'autres armes, propres à la fiction, qui ne sont peut-être pas moins efficaces. Le parallèle peut être fait ici avec Claire de Duras : dans son essai *D'un siècle l'autre. Romans de Claire de Duras*, Chantal Bertrand-Jennings a fort bien montré que si l'écrivaine ne met jamais en cause « ouvertement » les conventions sociales de son temps, elle ne les questionne pas moins « indirectement par le malheur privé [qu'elles] provoquent et par la pitié qu'éprouve le lecteur de cette infortune ». Sans doute peut-on dire aussi que, comme Claire de Duras, c'est « par le pathos que plaide » Desbordes-Valmore, « et non pas un appel direct à la justice et à la raison⁸⁷ ». L'empathie qu'elle sait créer pour les personnages opprimés, et notamment pour les protagonistes noirs, contribue à démonter les préjugés raciaux, comme le souligne Adrianna Paliyenko dans l'entretien qu'elle a accordé. C'est pourquoi il paraît opportun de continuer à étudier ces textes à travers le prisme de l'empathie, pour mettre au jour les dispositifs énonciatifs, les profils de personnages, les mécanismes narratifs qui en sont les déclencheurs. Parions qu'il y a là aussi « un corpus privilégié pour penser la valeur éthique de l'émotion littéraire et pour analyser les procédés qui

⁸⁷ Chantal Bertrand-Jennings, *D'un siècle l'autre. Romans de Claire de Duras*, Jaignes, La Chasse au snark, 2001, p. 50.

permettent l'activation de sentiments moraux chez le lecteur⁸⁸ », dont on espère ensuite qu'il modifiera son système de pensée et son comportement. Plus généralement, la veine sentimentale à laquelle emprunte la plupart du temps Desbordes-Valmore nous invite à redécouvrir la visée polémique de tels textes qui, sans jamais devenir des plaidoyers, n'en proposent pas moins une remise en cause de l'ordre social et politique, dans laquelle on a pu voir l'aspiration démocratique à l'établissement d'une société où les hiérarchies fondées sur la naissance et sur la richesse se seraient au moins estompées⁸⁹. Une étude fouillée de la façon dont Desbordes-Valmore se joue des stéréotypes permettrait probablement de montrer, à travers l'exemple de son œuvre en prose, comment « le roman sentimental alimente la réflexion critique sur les structures idéologiques de la société et plaide plus ou moins explicitement pour sa réforme⁹⁰ ». L'article d'Aleksandra Wojda va dans cette direction, en observant comment Desbordes-Valmore s'approprie les représentations attendues de la voix féminine et explore à partir de là les possibilités (limitées) de l'individuation féminine.

Desbordes-Valmore n'a en effet pas manqué d'illustrer dans son œuvre en prose le sort réservé aux écrivaines et aux artistes, auxquelles son siècle continue de dénier, si ce n'est le talent, au moins le droit à l'existence publique et à l'indépendance. *Violette* est à ranger parmi les fictions qui mettent en scène la femme auteur et qui dénoncent les préventions auxquelles elle se heurte, à partir du moment où elle s'émancipe du rôle d'épouse et de mère auquel on veut la restreindre. Chantal Bertrand-Jennings a montré comment le personnage de la femme artiste devenait par excellence sous la plume de Desbordes-Valmore l'incarnation de la marginalité qu'elle ne cesse d'explorer : elle prend l'exemple d'Ondine, dans *L'Atelier d'un peintre*, dont le destin tragique rend compte des difficultés spécifiques qui attendent une jeune fille désireuse de faire carrière dans le monde artistique⁹¹. Véronique Gély a pour sa part fait apparaître en quoi ce roman racontant un apprentissage au féminin

⁸⁸ Fabienne Bercegol, « Le personnage sandien et l'idéal de lecture empathique », *Cahiers George Sand*, n°40, 2018, p. 63.

⁸⁹ Malcolm Cook et David Denby ont développé une lecture sociale et politique du roman sentimental tel qu'il s'épanouit à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle dans leurs essais respectifs : *Fictional France : Social Reality in the French Novel 1775-1800*, Oxford, Berg Publishers, 1993 et *Sentimental Narrative and the Social Order in France 1760-1820*, Cambridge University Press, 1994. Amélie Legrand poursuit dans la même voie, notamment dans la troisième partie, « L'école de la sentimentalité et le débat idéologique », de son livre *Des romancières sous la Restauration. Genre et réception*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

⁹⁰ Fabienne Bercegol, « Le roman sentimental. Bilan et perspectives », dans Fabienne Bercegol et Helmut Meter (dir.), *Métamorphoses du roman sentimental XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 40.

⁹¹ Chantal Bertrand-Jennings, « Marginalité : l'œuvre en prose de Marceline Desbordes-Valmore », *Un autre mal du siècle. Le romantisme des romancières 1800-1846*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005, p. 85-92.

diffère de la composition habituelle du roman de l'artiste⁹². Dans l'article qu'elle consacre ici même à ce roman, Anne Labourdette revient elle aussi sur les contraintes qui pèsent sur la femme artiste, sur sa formation, sur les genres picturaux qu'elle peut pratiquer, tout en mettant l'accent sur la valeur documentaire de cette histoire qui donne un très bon aperçu du monde de l'art et des débats qui l'animent au début du XIX^e siècle. Aragon ne s'y était pas trompé, lui qui était également sensible à la « peinture réaliste » offerte par ce roman d'où s'échappe, au-delà de l'arrière-plan autobiographique, « le parfum d'une époque⁹³ ». Desbordes-Valmore a effectivement fort bien su tirer parti de l'espace de l'atelier pour rendre compte de la socialité artistique de ces années, pour décrire le processus de création et les réflexions esthétiques qui l'accompagnent. Ainsi que le note Christine Planté, « au-delà d'une soumission apparente aux préjugés sexistes du temps », Desbordes-Valmore livre dans ce roman « un point de vue très personnel » et fait entendre, à travers les dialogues de la jeune peintre et de son oncle, « une réflexion timidement critique sur les grandes questions de la représentation, et sur la hiérarchie des artistes et des œuvres⁹⁴ ». C'est une nouvelle illustration de la façon dont elle sait s'emparer des canevas narratifs ou dramatiques existants pour les mettre au service d'un point de vue autre, discret peut-être, mais singulier et lucide.

Une œuvre diverse

L'œuvre en prose de Desbordes-Valmore permet enfin d'autant mieux de la sortir de la veine doloriste et résignée que force est de constater qu'elle ne s'en tient pas au registre pathétique et qu'elle ne met pas seulement en scène des femmes victimes. Comme le relève Laetitia Hanin, Desbordes-Valmore fait en sorte dans *Violette* de démontrer l'efficacité défensive de l'ironie et de l'humour, qui alimentent « le pouvoir cathartique de l'écriture⁹⁵ ». Si l'on en est resté à l'image de la poète éplorée, on sera sans doute surpris de trouver dans des nouvelles comme « Sally » des

⁹² Véronique Gély, « Un autre roman de l'artiste : *L'Atelier d'un peintre* de Marceline Desbordes-Valmore », *Revue de littérature comparée*, n° 358, 2016, p. 173-184. Sur *L'Atelier d'un peintre* voir aussi, Laura Colombo, « *L'Atelier d'un peintre*, *La Canne de Monsieur de Balzac* et *L'Ombrelle de Madame de Girardin* », ou Comment la Muse devient poète », *Dix-Neuf*, n° 7, 2006, p. 40-67 ; Stephen Bann, « The Studio as a Scene of Emulation : Marceline Desbordes-Valmore's *L'Atelier d'un peintre* », *French Studies : A Quarterly Review*, n° 61, 2007, p. 26-35 ; Alexandra Wettlaufer, *Portraits of the Artist as a Young Woman : Painting and the Novel in France and Britain, 1800-1860*, Columbus, Ohio, Ohio State University Press, 2011.

⁹³ Voir dans ce Bulletin, p. 125.

⁹⁴ Christine Planté, « Introduction », dans Anne Lafont (dir.), *Plumes et Pinceaux. Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850)* – Anthologie, Dijon, Presses du réel/INHA, « Sources », 2012. Mis en ligne le 31 mai 2012, consulté le 16 janvier 2019. URL : <http://journals.openedition.org/inha/3699>

⁹⁵ Voir dans ce Bulletin, p. 89.

portraits hauts en couleur qui donnent la mesure de son potentiel comique et de la tournure spirituelle qu'elle sait donner à son récit. Les dénouements de ses nouvelles sont souvent mais pas toujours tristes. Les personnages féminins ont en effet des sorts variés : certaines, telle Anna dans « Les Deux Églises » qui se termine par sa fugue amoureuse, manifestent une forte volonté. Comme dans les poèmes, les romans et nouvelles contiennent également beaucoup d'exemples de l'amitié et de la solidarité féminines, qui introduisent dans des existences globalement décevantes des diversions bienvenues. C'est aussi cette diversité des décors, des intrigues, des styles que le dossier de ce Bulletin voudrait faire apparaître dans une œuvre en prose qui reste un témoignage d'importance sur les circuits éditoriaux et sur le monde artistique du début du siècle, dont elle orchestre à sa façon les grands débats de société.

Fabienne BERCEGOL et Aimée BOUTIN

PRINCIPAUX ROMANS ET NOUVELLES

Les contes et les récits pour la jeunesse seront traités dans un autre dossier. Certaines œuvres en prose ont été numérisées. On trouvera ces éditions numériques répertoriées sur le site de la SEMDV.

- ❖ *Les Veillées des Antilles*, Paris, F. Louis, 1821.
 - *Les Veillées des Antilles*, Présentation d'Aimée Boutin, coll. Autrement mêmes, Paris, L'Harmattan, 2006.
 - *Sarah : the original French text*, Présentation de Deborah Jenson et Doris Y. Kadish, New York, Modern Language Association of America, 2008.
 - Bibliothèque numérique de Lyon (Numelyo) : http://numelyo.bm-lyon.fr/BML:BML_00GOO0100137001101829120/IMG00000001
 - Wikisource, pour les trois premières nouvelles : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Veill%C3%A9es_des_Antilles
- ❖ « Un élève de David », *Paris : ou Le Livre Des Cent-et-un*, tome 3, Paris, Chez Ladvocat, 1831-34.
 - HathiTrust. <https://catalog.hathitrust.org/Record/011570371>
- ❖ « L'Ancien couvent des Capucines à Paris », *Paris : Ou Le Livre Des Cent-et-un*, tome 10, Paris, Chez Ladvocat, 1831-1834.
 - HathiTrust. <https://catalog.hathitrust.org/Record/011570371>
- ❖ *Une raillerie de l'amour*, Charpentier, (juin) 1833.
 - *Une raillerie de l'amour*, Bruxelles, J.P. Meline, 1833.
- ❖ *L'Atelier d'un peintre scènes de la vie privée*, 2 vols., Charpentier, (novembre) 1833.

- *La Jeunesse de Marceline ou L'Atelier d'un peintre*, avec une préface et des notes par A.J. Boyer d'Agen, Paris, éditions de la Nouvelle Revue française, 1922.
- *L'Atelier d'un peintre scènes de la vie privée*, Présentation de Marc Bertrand et Georges Dottin, Lille, Miroirs Editions, 1992.
- Gallica <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k74514f> et <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k74515s>
- ❖ « Le Nain de Beauvoisine » ; « Le Parvis d'une église » ; « Un spectacle » dans *Le Conteur*, Charpentier, 1833 (mensuel).
 - Réimprimé en 1834 au tome III des *Veillées d'hiver* (Dumont), selon Cavallucci.
 - Le texte est reproduit par Cavallucci au t. II (*Prose et correspondance*) de sa *Bibliographie critique de Marceline Desbordes-Valmore d'après des documents inédits*, Naples, Raffaele Pironti, Paris, Alph. Margraff, 1942, p. 100-108.
- ❖ « Marguerite au château de Navarre », *Livre de la jeunesse et de la beauté, morceaux en prose et en vers recueillis par Madame Amable Tastu*, Paris, Louis Janet, 1833.
- ❖ *Le Salon de Lady Betty, mœurs anglaises*, Charpentier, 1836 (1^e mars).
 - *Le Salon de Lady Betty, mœurs anglaises*, Bruxelles, JP Meline, 1836.
 - Ebook : https://books.google.com/books/about/Le_Salon_de_Lady_Betty.html?id=0L85AAAAcAAJ
- ❖ *La Couronne de Flore, ou Mélange de poésie et de prose*, par Mesdames Desbordes-Valmore, Amable Tastu, la comtesse de Bradi et M. Jules Baget, Fleury Chavant, 1837.
- ❖ *Violette*, Dumont, 1839.
 - Gallica <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k122828d> (vol. 1 uniquement)
- ❖ *Domenica, La Démocratie pacifique*, le 6, 7, 9, 10, 11 novembre, 1843.
 - *Scènes intimes par Mesdames Desbordes-Valmore, Caroline Olivier et l'auteur de deux nouvelles*, Paris, Editions Mathey, 1855.
 - *Domenica*, Présentation de Marc Bertrand, Genève, Librairie Droz, 1992.
 - En ligne : Bibliotheca Augustana. https://www.hs-augsburg.de/~harsch/gallica/Chronologie/19siecle/Desbordes/des_dom1.html
- ❖ *Huit femmes*, Paris, Chez Chlendowski, 1845.
 - *Huit femmes*, Présentation de Marc Bertrand, Genève, Librairie Droz, 1999.

Sur les lectures de Sarah au XXI^e siècle Entretien avec Adrianna M. PALIYENKO

Christine Planté : *La nouvelle « Sarah⁹⁶ » publiée pour la première fois dans Les Veillées des Antilles (1820-21) et reprise dans Huit femmes (1845) a récemment fait l'objet de plusieurs études et d'une traduction aux USA. Peux-tu les évoquer ?*

Adrianna M. Paliyenko : Il faut commencer avec la parution, en 1999, de l'édition moderne de *Huit femmes*⁹⁷ par Marc Bertrand. À ce moment-là, des chercheuses américaines qui se penchaient sur l'activité littéraire des femmes durant l'époque romantique firent ressurgir de l'oubli des écrits sur l'empire colonial français d'auteures telles que Charlotte Dard, Marceline Desbordes-Valmore, Sophie Doin, Claire de Duras, Anais Ségalas et Germaine de Staël. Une synergie s'est créée entre plusieurs chercheuses, contribuant par la suite à la redécouverte des textes en prose et des poèmes de Desbordes-Valmore traitant de l'esclavage. Ces textes engagés à différents égards l'inscrivent parmi des écrivains des deux sexes qui prirent part au grand débat sur l'émancipation des esclaves noirs dans des colonies françaises.

Quelques années plus tard, en 2005, la nouvelle « Sarah » a fait l'objet d'une session intitulée *Discovering Sarah* (Découvrir « Sarah ») organisée par quatre de ces chercheuses (Aimée Boutin, Deborah Jenson, Doris Kadish et Adrianna Paliyenko) dans le cadre du colloque des spécialistes du XIX^e siècle français aux USA (*Nineteenth Century French Studies*). L'édition des *Veillées des Antilles* publiée par Aimée Boutin chez L'Harmattan en 2006 a été suivie en 2007 d'un numéro spécial de *L'Esprit Créateur : Engendering Race : Romantic-Era Women and French Colonial Memory* (*Engendrer la race : des écrivaines romantiques sur la mémoire coloniale française*), que j'ai dirigé. Quatre articles de ce numéro spécial sont groupés autour de la nouvelle *Sarah*. Dans « Colonial Memory, Narrative and Sentimentalism in Desbordes-Valmore's *Les Veillées des Antilles* » (Mémoire coloniale, art de la narration et sentimentalisme dans *Les Veillées des Antilles* de Desbordes-Valmore) Aimée Boutin examine l'hybridité générique du recueil dont le titre indique bien la

⁹⁶ Cette nouvelle peut maintenant être lue en ligne sur Wikisource, https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Veilles_des_Antilles/Sarah.

Sur le travail qui accompagne la mise en ligne de textes de femmes, on lira dans ce numéro l'article de Philippe Gambette. Voir aussi le blog de « George, le deuxième texte », association qui a pour objet la mise en valeur des femmes de lettres dans l'héritage culturel francophone : <https://george2texte.wordpress.com/2018/12/06/la-chamriere-africaine-et-sarah-desormais-disponibles-sur-wikisource/>.

⁹⁷ Marceline Desbordes-Valmore, *Huit femmes*, éd. Marc Bertrand, Genève, Droz, 1999. (Sauf mention contraire, les références seront désormais à cette édition.)

tradition orale (en vers et en prose) dans laquelle il s'inscrit⁹⁸. En considérant la structure complexe de « Sarah », en particulier, son analyse rapporte ce mélange au souvenir personnel⁹⁹ et à la mémoire collective du passé colonial français.

Dans mon article « Returns of Marceline Desbordes-Valmore's Repressed Colonial Memory : *Sarah* and Critical Turns of Belatedness » (Les retours du souvenir colonial réprimé de Marceline Desbordes-Valmore : *Sarah* et le tournant critique tardif), j'étudie le recul avec lequel Desbordes-Valmore a publié sa nouvelle, en 1820-1821, presque vingt ans après son retour en Europe, puis ajouté en 1845 en guise de préface un court récit autobiographique, « Mon retour en Europe », qui en éclaire le contexte¹⁰⁰. D'une part, je rattache ce recul, auquel semble faire écho le silence critique persistant autour de la nouvelle, tant au traumatisme individuel (la perte de sa mère qui mourut de la fièvre jaune en Guadeloupe) qu'à un traumatisme collectif : les massacres associés aux soulèvements des esclaves qui se déclenchèrent à Saint-Domingue en 1791 et atteignirent la Guadeloupe en 1802, alors que Napoléon Bonaparte revient sur l'abolition de l'esclavage décrétée pendant la Révolution française, cela au moment même où Catherine Desbordes et sa fille se trouvent aux Antilles. D'autre part, j'avance l'idée que cette évocation décalée, reprise à deux moments – en 1821, coïncidant avec la fondation de la Société de la morale Chrétienne ; en 1845, trois ans avant l'abolition définitive de l'esclavage dans les colonies françaises, pendant la révolution de 1848 – relève d'une conscience anticolonialiste avant la lettre. Sensible aux rapports de pouvoir et aux abus qu'ils engendrent, l'auteure met en avant l'humanité du protagoniste noir, un esclave affranchi qui se vend en esclavage pour protéger la jeune créole blanche qu'il a charge de protéger, et fait ainsi figure de *Mater dolorosa*. Par l'intermédiaire de ce personnage qui prend la parole pour partager ses souvenirs, surtout ceux de sa mère et de l'Afrique, Desbordes-Valmore fait entendre la douleur d'avoir perdu la mère patrie et le désir de liberté qui s'y rattache. La jeune créole, pour sa part, repousse l'idée d'épouser l'intendant blanc qui la convoite, se méfiant de ce dernier qui « [la] regardait déjà comme sa femme, c'était dire sa servante¹⁰¹ ». Cette intervention de la part de la narratrice peut être lue comme une prise de position « féministe » avant la lettre.

Deborah Jenson, dans « Myth, History, and Witnessing in Marceline Desbordes-Valmore's Caribbean Poetics » (Mythe, histoire et témoignage dans la

⁹⁸ Voir Aimée Boutin, « Colonial Memory, Narrative and Sentimentalism in Desbordes-Valmore's *Les Veillées des Antilles*, Engendering Race : Romantic-Era Women and French Colonial Memory », numéro spécial de *L'Esprit Créateur*, éd. Adrianna M. Paliyenko, 47, no. 4 (2007), p. 57–67.

⁹⁹ On peut se reporter à la note évoquant à la fin de cet article le voyage de Marceline Desbordes aux Antilles.

¹⁰⁰ Voir Adrianna, M. Paliyenko, « Returns of Marceline Desbordes-Valmore's Repressed Colonial Memory : "*Sarah*" and Critical Belatedness », p. 68–80.

¹⁰¹ « Sarah », *Huit femmes*, p. 36.

poétique caribéenne de Marceline Desbordes-Valmore), approfondit la quête identitaire de la jeune héroïne éponyme qui, d'après le doute jeté sur ses origines par l'intendant perfide, se croit esclave, n'ayant jamais connu sa mère¹⁰². Son article souligne l'engagement de Desbordes-Valmore dans sa nouvelle qui expose les tensions et la fragilité d'un système esclavagiste dans lequel le statut de l'esclave s'avère aussi instable que celui du maître. Dans le quatrième article « Sarah and Antislavery » (Sarah et l'antiesclavagisme), Doris Kadish met en lumière les aspects historiques et littéraires qui rapprochent la nouvelle de Desbordes-Valmore du discours abolitionniste contemporain¹⁰³. Le portrait que l'auteure brosse d'Arsène va à l'encontre de la pensée raciale et du racisme. Le protagoniste noir incarne le bien et le sacrifice (maternel) face au mal et à l'avarice (masculine) de l'intendant blanc, Silvain. On peut aussi y voir une critique du patriarcat comme socle et condition nécessaire de l'esclavagisme. Pour Doris Kadish, dans ce récit qui évoque la traite des noirs, la métaphore filée de l'asservissement de l'homme noir et de la fille blanche, qui se vendent tous deux en esclavage, éclaire la triple source des rapports de pouvoir au cœur de l'oppression des gens de couleur et des femmes : la race, le genre et la classe.

En 2008, Deborah Jenson et Doris Kadish ont publié une édition moderne de *Sarah* accompagnée d'une traduction anglaise¹⁰⁴. Lesley Shannon Curtis a consacré le deuxième chapitre de sa thèse de doctorat, *Utopian (Post)Colonies : Rewriting Race and Gender after the Haitian Revolution (Des [post]colonies utopiques : réécrire la race et le genre après la révolution haïtienne*, 2011), à la nouvelle *Sarah* de Desbordes-Valmore et à celles de Doin, *La Famille noire, Le Négrier, Blanche et noir, Noire et blanc* (1825-26)¹⁰⁵. Selon Lesley Shannon Curtis, les deux auteures posent la maternité en valeur alternative en exposant à des fins abolitionnistes le traitement inhumain que subissent des esclaves noirs. Dans le troisième chapitre de son livre *Fathers, Daughters, and Slaves : Women Writers and French Colonial Slavery (Pères, filles et esclaves : Des écrivaines sur l'esclavage colonial français*, 2012), Doris Kadish revient sur l'empathie qu'exprime Desbordes-Valmore à l'égard des esclaves

¹⁰² Voir Deborah Jenson, « Myth, History, and Witnessing in Marceline Desbordes-Valmore's Caribbean Poetics. » », *Engendering Race : Romantic-Era Women and French Colonial Memory*, numéro spécial de *L'Esprit Créateur*, éd. Adrianna M. Paliyenko, 47, no. 4 (2007), p. 81–92.

¹⁰³ Voir Doris Kadish, « Sarah and Anti-Slavery », *Engendering Race : Romantic-Era Women and French Colonial Memory*, numéro spécial de *L'Esprit Créateur*, éd. Adrianna M. Paliyenko, 47, no. 4 (2007), p. 93–104.

¹⁰⁴ Voir *Sarah : An English Translation*, trad. par Deborah Jenson et Doris Kadish, New York, Modern Language Association, 2008 et *Sarah : The Original French Text*, éd. Deborah Jenson et Doris Kadish, New York, Modern Language Association, 2008.

¹⁰⁵ Voir Lesley Shannon Curtis, *Utopian (Post)Colonies : Rewriting Race and Gender after the Haitian Revolution*, Thèse de doctorat en littérature, sous la direction de Deborah Jenson, l'université de Duke, Durham, Caroline du nord, États-Unis, 2011.

maltraités dans *Sarah*, tout en soulignant qu'une commune humanité relie obscurément les héros et héroïnes noirs et blancs, qui tous souffrent de la perte de leur mère, mais aussi des injustices et des violences du régime patriarcal¹⁰⁶.

[Ch. Pl.] *Pour quelles raisons cette nouvelle, à peu près ignorée en France, a-t-elle particulièrement retenu l'attention récemment, après un long temps d'ignorance ? Quels sont les principaux aspects mis en valeur par les commentaires critiques ?*

[A. P.] L'histoire de la publication des premiers ouvrages de Marceline Desbordes-Valmore offre une première piste de réflexion sur les raisons pour lesquelles la nouvelle « Sarah » fut à peu près ignorée en France et n'a pas retenu depuis autant d'attention qu'aux États-Unis. En 1820, la *Bibliographie de la France* enregistre la publication de deux volumes par Desbordes-Valmore, celui de ses *Poésies* le 1^{er} juillet, suivi le 11 novembre du recueil de nouvelles *Les Veillées des Antilles*. Dans son introduction à l'édition moderne du recueil où figure « Sarah », Aimée Boutin réfléchit ainsi au silence étrange qui a persisté autour de l'œuvre jusqu'à sa redécouverte au XX^e siècle : « On peut se demander pourquoi *Les Veillées* semblent être passées inaperçues de la critique au moment de sa publication en 1820-21. Faut-il mettre en cause le choix de l'éditeur de keepsakes, François Louis, qui publie de la littérature jugée éphémère¹⁰⁷ ? » Un des rares comptes rendus des *Veillées* qu'elle cite invite à admirer « les grâces d'un style simple, élégant et rapide, [qui] relèvent l'intérêt des récits ». Pourtant, le critique « met de fait l'auteur – dont la réputation de poète est lancée depuis l'été [...] en garde contre une incursion plus poussée dans le domaine de la prose », soulignant que « notre époque abonde en romans¹⁰⁸ ». Pour des raisons toujours inconnues, *Les Veillées des Antilles* ont fini par sombrer dans l'oubli, – si on met à part l'intérêt que prêtent les spécialistes, pour des raisons biographiques, à la nouvelle « Sarah », qu'ils rattachent au voyage aux Antilles dans lequel Catherine Desbordes a entraîné sa plus jeune fille, Marceline, en 1802¹⁰⁹.

Or cette nouvelle en particulier révèle que chez l'écrivaine, une dimension réflexive coexiste avec la veine sentimentale mieux connue. Il est vrai qu'en 1820-1821, les premiers lecteurs de « Sarah » pouvaient avoir du mal à mettre ce récit en perspective, quand il s'ouvrait ainsi : « J'ai vu à Saint-Barthélemy, île neutre des Antilles, une haute montagne¹¹⁰... ». Mais replacée en 1845 dans son contexte

¹⁰⁶ Voir Doris Kadish, *Fathers, Daughters, and Slaves : Women Writers and French Colonial Slavery*, Liverpool, Liverpool University Press, 2012.

¹⁰⁷ Aimée Boutin, « Introduction » aux *Veillées des Antilles*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. ix.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ On trouvera les principaux éléments connus de ce voyage, et leur transposition dans « Sarah » exposés dans une note à la fin de cet article.

¹¹⁰ Marceline Desbordes-Valmore, « Sarah », *Les Veillées des Antilles*, éd. Aimée Boutin, L'Harmattan, « Autrement mêmes », 2006, p. 101. (Sauf précision contraire, les références suivantes sont à cette édition).

historique par le prologue autobiographique de *Huit femmes*, (« Mon retour en Europe »), la nouvelle nous plonge dans l'univers complexe de Marceline Desbordes-Valmore à un moment décisif de sa vie et de l'histoire des colonies françaises aux Antilles : « La fièvre jaune, qui continuait ses ravages à la Pointe-à-Pitre, n'avait plus rien à m'enlever. J'allais remonter seule à bord d'un bâtiment en rade qui, pour compléter sa cargaison, devait mouiller à la Basse-Terre, avant de faire voile pour la France¹¹¹ ».

S'entendant suggérer la possibilité de rester aux Antilles, l'auteure continue ainsi : « [J]'aurais tenté ce qu'un petit nègre¹¹² de la maison voulait entreprendre pour me suivre : je me serais jetée à la mer, croyant, comme lui, trouver dans mes bras la force de nager jusqu'en France¹¹³ ». La terreur qui les chassait « de cette île mouvante » était certes le tremblement de terre qu'elle évoque, mais aussi la mort de sa mère dans l'épidémie, et la répression du soulèvement d'esclaves. La jeune Marceline et sa mère Catherine ont-elles vu « des Noirs enfermés dans 'une cage de fer' », comme l'écrit, en 1987, Francis Ambrière dans sa biographie¹¹⁴ ? Le récit autobiographique « Mon retour en Europe » inscrit « Sarah » dans l'histoire coloniale française, liant le traumatisme personnel aux « massacres de la Guadeloupe » gravés dans la mémoire collective aux Antilles et sur le continent. Ouverte à l'univers complexe que son séjour antillais et sa traversée de l'océan Atlantique, pleine de souvenirs du vécu colonial, lui ont fait découvrir, l'auteure soulève une question fondamentale : « Faut-il souffrir soi-même pour plaindre la souffrance¹¹⁵ ? » Dans « Sarah », on saisit la pensée d'une femme qui se range du côté de l'abolitionnisme qui émerge alors de nouveau en France, mais aussi un parti pris « féministe » valorisant l'apport éthique de la maternité.

Dans son récit autobiographique, Desbordes-Valmore revient sur le souvenir de sa mère, mais pose aussi, à travers son héroïne éponyme, cette étonnante question : « Qu'est-ce qu'une mère ? » Pour lui répondre, Arsène s'appuie sur toutes les caractéristiques qui étaient celles de sa propre mère : « C'est celle qui nous porte tout petits sur son sein [...] qui chante pour nous endormir quand nous pleurons [...] qui nous cherche des fruits et oublie d'en manger pour nous les donner tous, et qui meurt quelquefois de douleur de n'en plus trouver pour nous rendre contents¹¹⁶ ». Ému, il poursuit par le souvenir du jour funeste où il fut enlevé par des hommes blancs. Son témoignage poignant, qui mérite d'être cité *in extenso*, rompt un des silences de

¹¹¹ Marceline Desbordes-Valmore, « Mon retour en Europe », *Huit femmes*, éd. Marc Bertrand, Genève, Droz, p. 17. Les références seront désormais à cette édition.

¹¹² Le mot, qui choque aujourd'hui, est alors d'usage courant, le plus souvent écrit sans majuscule, et ne comporte pas d'intention péjorative ou raciste de la part de l'auteure.

¹¹³ « Mon retour en Europe », p. 18.

¹¹⁴ Francis Ambrière, *Le Siècle des Valmore : Marceline Desbordes-Valmore et les siens*, T. 1, 1786-1840, Paris, Seuil, 1987, p. 103.

¹¹⁵ « Sarah », édition citée, p. 102.

¹¹⁶ « Sarah », édition citée, p. 101.

l'histoire coloniale en donnant voix à tous les Noirs arrachés à leur mère et à leur pays :

Quand mes mains furent pleines de leurs présents, ils m'enlevèrent dans leurs bras, et m'emportèrent à leur vaisseau, où je trouvai quelques enfants noirs qu'ils avaient enlevés comme moi. Nous nous mîmes tous à crier après nos mères, que nous voulions revoir ; mais les hommes blancs, qui parlaient un autre langage, ne savaient sûrement ce que nous leur demandions, car ils se mirent à rire, et lièrent nos mains que nous tendions vers eux. J'appris depuis que c'était pour nous vendre. Je fus vendu ; je grandis dans les chaînes, où souvent, comme aujourd'hui, je me rappelais mon rivage. Ma mère, peut-être, va tous les jours m'y chercher, en m'appelant à haute voix. Je crois l'entendre quand les flots accourent, quand le vent balance les grands palmiers, quand un oiseau de mer vole rapidement sur ma tête¹¹⁷.

Gardant toujours un vif souvenir de son séjour aux Antilles et de son retour en Europe, Desbordes-Valmore narratrice se glisse dans la peau d'un esclave noir et entre dans ces détails si précis comme pour reconnaître ce crime contre l'humanité que la France va tarder à assumer. Sa nouvelle fournit ainsi un témoignage exceptionnel du souvenir des massacres de Saint-Domingue (1791) et de la Guadeloupe (1802), dans ce moment de la Restauration où renaît une sensibilité antiesclavagiste de plus en plus affirmée, notamment chez des femmes qui souffrent par ailleurs d'être elles-mêmes privées de droits. La nouvelle montre aussi que l'âme n'a pas de couleur, rejoignant les critiques d'une physiologie de la race développées par l'abbé Grégoire¹¹⁸.

En faisant précéder l'histoire de Sarah, et celle de la traite des noirs et de l'esclavage, du court récit *Mon retour en Europe*, l'auteure cède la parole à la narratrice créole, Eugénie, avant d'emprunter la voix des personnages blancs et noirs qui interviennent à la première personne pour raconter leur propre histoire. Elle se fait ainsi le porte-parole de la situation désespérée des noirs, mais aussi des blancs des deux sexes, tous des « naufragés » dans le nouveau monde où l'esclavage corrompt l'oppresser autant que l'opprimé. On saisit mieux le travail à l'œuvre dans le nouveau cadrage de la nouvelle que propose en 1845 *Huit femmes*, avec son récit de traversée à rebours :

Plus tard encore, ne pouvant rien faire de mieux que d'écouter, durant les longs jours d'une traversée tantôt ardente, tantôt brumeuse, je laissai passer devant moi de nouveaux fantômes, vrais ou imaginaires, qui le sait ? Je les évoque à mon tour, altérés, modifiés dans les sommeils de ma mémoire qui les a logés sans les bien connaître, mais qui les aime encore. Connaissons-nous mieux, à

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ L'Abbé Grégoire (1750-1831) a pris position contre l'esclavage dans ses écrits dès la Révolution française. Il va notamment déployer la critique des fondements physiologiques de l'idée de race dans *De la noblesse de la peau ou Du préjugé des blancs contre la couleur des Africains et celle de leurs descendants, noirs et sang-mêlés*, en 1826.

vrai dire, les êtres qui se racontent eux-mêmes, avec lesquels nous vivons, pour lesquels nous souffrons, et qui souffrent pour nous ? Est-on plus certain de rester dans le réel en croyant écrire de l'histoire ? Ainsi, qu'ils me pardonnent, les narrateurs dont j'ai mal retenu les récits, ou mal traduit les créations¹¹⁹.

À travers une chaîne d'éléments qui constituent le souvenir partagé de l'esclavage au cœur de la nouvelle – amour de la mère patrie, mal du pays, sacrifice, mort, deuil, avarice, naufrage, liberté... – Marceline Desbordes-Valmore mêle mémoire historique et transcendance poétique.

[Ch. Pl.] *Peut-on comparer cette nouvelle avec d'autres textes contemporains de femmes, écrits en français ou en anglais ? Quelle serait l'originalité de Marceline Desbordes-Valmore ?*

[A. P.] : Une comparaison entre *Sarah* et la nouvelle *Ourika* écrite en 1823 par Claire de Duras met en évidence l'originalité de Marceline Desbordes-Valmore, déjà évoquée. La crainte de Sarah, qui se révélera infondée avec le retour inattendu de son père naufragé sur l'île à la fin de la nouvelle, exprime bien le parti pris antiesclavagiste et antiraciste de l'auteure :

Esclave ! esclave ! je suis esclave ! ah ! je l'ai su trop tard puisque mon abaissement me fait sentir que je suis fière. Arsène ! Arsène ! quand tu pleurais ta liberté, tu pleurais donc aussi la mienne ? Que ne le disais-tu, bon Arsène ? j'aurais appris à pleurer comme toi, ou comme toi, peut-être, à me résigner à cet esclavage dont le nom seul me remplit d'horreur aujourd'hui¹²⁰ !

Ourika est l'histoire vraie d'une jeune Sénégalaise qui fut sauvée d'un négrier et élevée à Paris durant la Révolution française par une femme noble à qui elle avait été « offerte ». Claire de Duras semble plaindre son héroïne tragique sans pour autant se prononcer nettement contre le discours raciste que cette dernière intériorise, considérant donc sa couleur comme un mal sans remède. Précédé par une épigraphe empruntée à Byron (*Childe Harold*) qui met en avant le thème de la solitude – « *This is to be alone, this, this is solitude !* » –, le récit d'*Ourika* est enchâssé dans celui du médecin qui passe la voir au couvent où elle s'est retirée après avoir compris une fois pour toutes que sa position « était si fausse dans le monde¹²¹ ». Une conversation entre sa mère adoptive et une amie de cette dernière qu'*Ourika* a entendue par hasard a ouvert ses yeux : « *Ourika n'a pas rempli sa destinée : elle s'est placée dans la société sans sa permission ; la société se vengera¹²²* ». Peu après cette scène, l'héroïne noire

¹¹⁹ « Mon retour en Europe », p. 19.

¹²⁰ « Sarah », p. 112.

¹²¹ Madame de Duras, *Ourika*, texte établi par Marie-Bénédicte Diethelm, présentation de Virginie Belzgaou, Paris, Gallimard « Folioplus classiques », 2010, p. 21. Le texte est aussi disponible depuis 2007 en éd. Folio Classique.

¹²² *Ibidem*, p. 18.

décrit l'abîme dans lequel elle se voit entraînée pour toujours : « J'épuisais ma pitié sur moi-même ; ma figure me faisait horreur, je n'osais plus me regarder dans la glace ; lorsque mes yeux se portaient sur mes mains noires, je croyais voir celles d'un singe ; je m'exagérais ma laideur, et cette couleur me paraissait comme le signe de ma réprobation ; c'est elle qui me séparait de tous les êtres de mon espèce, qui me condamnait à être seule, toujours seule ! jamais aimée¹²³ ». Jusqu'à quel point Madame de Duras, elle-même persécutée et exilée lors de la Révolution, pouvait-elle s'identifier à l'écrasant sentiment de solitude d'Ourika ? Peut-on considérer que l'auteure a pris le risque de s'exposer à des critiques en son temps en devenant le porte-parole de la liberté des Noirs dont on recommençait à parler sur le continent européen ? On peut comprendre dans cette perspective les pensées sombres de son héroïne noire, réfléchissant aux nouvelles du soulèvement des esclaves qui atteignirent le continent au même moment : « Les massacres de Saint-Domingue me causèrent une douleur nouvelle et déchirante : jusqu'ici je m'étais affligée d'appartenir à une race proscrite ; maintenant j'avais honte d'appartenir à une race de barbares et d'assassins¹²⁴ ». C'est dans la mort qu'Ourika trouve la liberté, son sort nous rappelant l'appel aux armes (« La liberté ou la mort ! ») du chef métis Louis Delgrès, qui, en mai 1802, mène la résistance en Guadeloupe contre les troupes de Napoléon Bonaparte venues pour rétablir l'esclavage aboli par la Convention en 1794.

Dans son article « Black Faces, White Voices in Women's Writings from the 1820s » (Visages noirs, voix blanches dans des écrits des femmes dans les années 1820), Doris Kadish présente des comparaisons intéressantes entre discours de race et de classe, en rapport avec la représentation des Noirs des deux sexes dans *Mémoires de la marquise de la Tour du Pin : Journal d'une femme de cinquante ans* (1778-1815) d'Henriette Lucy de la Tour du Pin, *Sarah, Ourika* et la nouvelle *Noire et blanc* (1825) de Sophie Doin¹²⁵. Kadish soutient que Sarah et son bien-aimé Edwin finissent par se libérer de la hiérarchie de la classe, mais non de celle de la race. On pourrait développer d'autres comparaisons, par exemple, entre *Sarah* et le premier recueil poétique d'Anaïs Ségalas, *Les Algériennes* (1831) où, quinze ans après l'abolition française de la traite, il est question de l'entreprise coloniale française et du début de la deuxième colonisation. Le roman tardif d'Anaïs Ségalas, *Récits des Antilles : Le Bois de la Soufrière* (1884) pourrait servir de contrepoint frappant à la nouvelle de Desbordes-Valmore. Étudiant les effets de l'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises aux Antilles dans les années 1860, ce roman affiche un discours raciste qui suggère un curieux revirement chez une auteure qui s'était d'abord exprimée en faveur de l'abolition. De telles comparaisons, permettent de saisir ce qui

¹²³ *Ibid.*, p. 20.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹²⁵ Voir Doris Kadish, «Black Faces, White Voices in Women's Writings from the 1820s », *Approaches to Teaching Duras's Ourika*, éd. Mary Ellen Birkett and Christopher Rivers, New York, Modern Language Association, 2009, p. 66-72.

distingue Desbordes-Valmore de ses contemporaines, notamment quand elle exprime, dans *Mon retour en Europe*, une conscience critique du rôle de la mémoire tantôt individuelle, tantôt collective, et du rôle de l'imaginaire dans l'écriture de l'histoire. Sorte d'intuition de ce que l'historien Pierre Nora théoriserait dans la formule des « lieux de mémoire ».

Note sur le voyage aux Antilles de Marceline Desbordes.

Catherine Desbordes, accablée par la pauvreté dans laquelle vivait la famille après la ruine de son mari Antoine-Félix, quitte en 1796 le domicile conjugal, pour rejoindre son amant Saintenoy en emmenant sa plus jeune fille, Marceline, âgée de dix ans. Elles entrent bientôt au théâtre pour vivre, à Lille, puis à Rochefort, Bordeaux, Bayonne, où elles décident de s'embarquer pour la Guadeloupe à la recherche d'un riche parent. C'est ce que racontera par bribes, plus tard, la poète, mais sur ce parent, on ne sait rien de précis. La mère et la fille quittent Bordeaux à bord du *Mars* le 15 janvier 1802. À leur arrivée aux Antilles, en février, il est interdit de débarquer à la Guadeloupe, l'île étant soulevée contre le décret de Napoléon Bonaparte rétablissant l'esclavage. Le *Mars* mouille à l'île voisine neutre de Saint-Barthélemy où les voyageuses séjournent jusqu'à la levée du blocus. Elles n'arrivent en Guadeloupe que le 24 mai, en pleine révolte d'esclaves, violemment réprimée. Leur parent serait mort ou enfui. Catherine Desbordes succombe peu après à l'épidémie de fièvre jaune. Seule, loin de chez elle, au milieu de ces circonstances tragiques, sa fille adolescente parvient à regagner la France dans des conditions particulièrement difficiles. Elle retrouve à Lille son père et ses sœurs vers septembre 1802.

Dans *Sarah* (1820-21), Marceline Desbordes-Valmore revient sur les souvenirs de ce voyage par le truchement de la narratrice créole, Eugénie. Celle-ci raconte l'histoire de l'héroïne, Sarah, dépossédée de sa véritable identité, dans une nouvelle qui se déroule durant les mêmes années et au même endroit que le périple antillais de l'auteure. Dès l'entrée en matière, les lecteurs sont transportés dans l'habitation d'un riche Anglais, M. Primrose, qui vit à Saint-Barthélemy avec son fils unique, Edwin, à qui il tente de dissimuler la perte de sa mère et son deuil. Le profond chagrin du veuf le rend aveugle aux desseins néfastes de Silvain, l'intendant blanc dur et avare auquel est confiée la gestion de ses esclaves et ses biens. À la lumière de l'histoire coloniale qui sous-tend toute l'action, l'arrivée dans l'île de la petite fille blanche, Sarah, accompagnée d'Arsène, un ancien esclave noir, pousse à relier étroitement la question de l'identité à la perte de la mère, et de la mère patrie. Edwin et Sarah grandissent ensemble et tombent amoureux, suscitant la jalousie de Silvain qui s'imaginait déjà en époux de la jeune femme. L'intendant cherche à convaincre la belle Créole qu'elle n'est qu'une esclave protégée, et persuade M. Primrose de la lui donner en mariage. Mais Arsène fait découvrir la vérité à Sarah en lui relatant la mort de sa mère, Narcisse. Au hasard d'un naufrage, le père de Sarah réapparaît et finit par

reconnaître d'abord son ancien esclave, Arsène, puis sa fille, rétablissant son identité au sein d'une société coloniale qu'on perçoit en profonde mutation.

Le Salon de Lady Betty ou la spéculation de librairie

Il s'agissait de mettre à profit le goût qui se manifestait en France pour tout ce qui touchait à la société anglaise en adaptant divers récits des auteurs d'outre-Manche. L'idée était si bien dans l'air qu'au mois d'août 1834 elle avait reçu de l'éditeur Dumont une proposition dans le même sens¹²⁶.

Le Salon de Lady Betty par Marceline Desbordes-Valmore fut à l'origine l'idée d'un éditeur. Bien que Dumont lui ait proposé le projet, ce fut Gervais Charpentier qui se chargea de publier ce recueil de nouvelles né d'un souci de profiter de l'anglomanie dans l'air du temps. Depuis trois ans, Desbordes-Valmore et Charpentier entretenaient des relations d'affaires fructueuses qui avaient formé la base d'une amitié durable¹²⁷. En effet, *L'Atelier d'un peintre* compte parmi les premières publications parues chez Charpentier en 1833¹²⁸. Cependant, *Le Salon de Lady Betty* fut la dernière collaboration entre Desbordes-Valmore et Charpentier, et ce dénouement en dit beaucoup sur les nouvelles conditions imposées par ce que C. A. Sainte-Beuve a appelé la « littérature industrielle¹²⁹ ». Le volume de traductions ou d'imitations de l'anglais rassemblées sous le titre *Le Salon de Lady Betty*, volume introuvable et oublié de l'histoire littéraire aujourd'hui, est néanmoins intéressant pour qui veut comprendre comment l'auteure qui cherche à gagner sa vie par la littérature fait face au nouveau marché du livre dans les années 1830. Nous ferons donc le point sur le contexte et les sources des traductions de ce volume afin d'en éclaircir le caractère composite et de le situer par rapport à la mode des keepsakes anglais. L'analyse d'une des nouvelles, « Les Deux Églises », montrera finalement comment Desbordes-Valmore adapte ses sources pour avancer une critique du mariage, un thème élaboré ailleurs dans la prose valmorienne¹³⁰.

Le Salon de Lady Betty paraît chez Charpentier en 1836. Anglomanie, *humour* britannique, modestie (voire petitesse) de l'esquisse de mœurs et du format aux grandes marges : ce sont ces mots-clés qui résonnent dans la réception du volume.

¹²⁶ Francis Ambrière, *Le Siècle des Valmore*, Paris, Seuil, 1987, t. 1, p. 478.

¹²⁷ Leur correspondance était parfois tendue – surtout autour de la publication de ce recueil – et souvent à propos d'avances ou d'emprunts qui montrent la situation financière de plus en plus difficile de la poète.

¹²⁸ *L'Atelier d'un peintre. Scènes de la vie privée*, Paris, Charpentier et Dumont, 1833, 2 volumes.

¹²⁹ « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, t. 19, 1839, p. 675-91.

¹³⁰ Voir notamment la contribution de Laetitia Hanin, « *Violette* (1839) de Marceline Desbordes-Valmore : un roman sur le mariage », dans ce bulletin.

C'est d'ailleurs ainsi que sera lu et reçu ce livre si nous en jugeons par ce premier compte rendu de la *Revue de Paris* :

Nous ne pouvons trouver de meilleure transition pour passer de la littérature anglaise à la littérature française, que de faire en passant nos remerciements à Mme Desbordes-Valmore, pour quelques-unes des nouvelles qu'elle vient de publier sous le titre de : *Le Salon de lady Betty*. L'une d'elles rappelle quelque peu *Leone Leoni* de George Sand. Mais les deux historiettes esquissées avec le plus de verve et d'humour, sont *le Nez rouge*, qui rappelle les bons chapitres du *Voyage sentimental*, et *Sally Sadlins*, qui a cette teinte grisâtre, mélancolique, terne et énergique des beaux poèmes de George Crabbe. C'est aussi une excellente idée d'avoir donné à chaque personnage un nom approprié à son caractère, ainsi que Sheridan l'a fait avec tant de succès dans ses comédies¹³¹.

Joël Cherbuliez en fait un compte rendu similaire dans la *Revue critique des livres nouveaux* :

Les contes qui composent ce recueil sont en général fort amusants, qualité rare aujourd'hui ; car nos nouvellistes donnent en général dans le lugubre comme nos romanciers, et madame Desbordes-Valmore elle-même nous avait jusqu'ici plus fait pleurer que rire. Il paraît que la gaîté a trouvé un refuge dans les salons de lady Betty.

La Précieuse et le Nez rouge en font foi ; lisez ces deux morceaux et je suis bien sûr que vous serez tenté de parcourir d'un bout à l'autre tout le recueil.

Il n'y a certainement pas grands frais d'imagination ni d'intrigue, mais ce sont de charmantes petites esquisses légèrement tracées, dans lesquelles les traits ridicules ressortent d'une manière fort piquante.

On regrettera seulement que les volumes soient si petits et les marges si grandes¹³².

Charpentier accepte de publier ce projet d'adaptations de l'anglais, mais il a dû craindre que Desbordes-Valmore ne soit pas capable de s'en acquitter seule. Pourtant elle avait appris l'anglais, ayant suivi des cours d'anglais avec John Williams à Bruxelles en 1816-1817 et traduit des extraits de Thomas Moore, William Cowper et William Shakespeare. Néanmoins, Charpentier engage le journaliste et littérateur Antoine Fontaney comme collaborateur anonyme. Fontaney avait déjà publié des traductions sous le nom de plume Lord Feeling (*feeling* en anglais voulant dire *sentiment*). La spéculation de librairie est renforcée par une préface de l'éditeur qui manipulait la vérité afin de profiter de l'anglomanie. Le préfacier campe les récits dans le salon de Lady Betty Melvil, veuve de Lord John Melvil, « pair d'Angleterre et

¹³¹ « Bulletin littéraire », *Revue de Paris*, n° 27, 1836, p. 121.

¹³² Joël Cherbuliez, « Le Salon de Lady Betty, mœurs anglaises », *Revue critique des livres nouveaux*, 1836, p. 119-24.

d'Écosse, mort en 1829 ». Tout porte à croire que ce salon est fictif¹³³, et que le narrateur-préfacier n'y a jamais mis les pieds. Pourtant, la préface déclare que « ce livre, dont un assez long séjour dans la Grande-Bretagne a fourni à l'écrivain et son sujet et ses personnages, est le tableau le plus piquant et le plus vrai qu'on puisse faire des mœurs de l'aristocratie britannique ».

Cette supercherie déplut à Desbordes-Valmore qui trouvait que les traductions de Fontaney étaient meilleures que les siennes. « Vous comprenez bien d'avance que vos traductions vont tuer les miennes. Où avez-vous rêvé une telle perfidie contre moi ? » écrit-elle à Charpentier dans une lettre datée du 19 novembre 1835. D'ailleurs les deux comptes rendus cités ci-dessus font référence à une nouvelle satirique de Fontaney, « Le Nez rouge », comme étant une des plus remarquables du recueil. Elle fut contrariée également parce que Fontaney se moquait des femmes – des satires qu'elle n'aurait jamais accepté de publier sous son nom si on lui en avait demandé la permission. Elle s'en est plainte dans une lettre du 12 mai 1836, où elle s'explique :

Ce qui m'a serré le cœur contre cette publication tout à mon insu, c'est que la vérité manque. Pourquoi ? Ce n'était même pas dans votre intérêt ni dans celui de l'auteur qui se cache à tort, puisqu'un homme a le droit d'être critiqué des femmes dès qu'il l'a dit spirituellement. Moi, je passe ainsi pour être malicieuse et méchante puisque je me moque des pauvres femmes. Il fallait signer loyalement mes cinq mauvaises traductions anglaises et signer aussi celles plus originales, plus fortes et plus gaies de Monsieur je ne sais plus son nom. – Les éloges sur ce livre ne m'appartiennent donc pas et je n'écrirai plus de ma vie, parce qu'il m'a ôté l'espèce d'indulgence et d'amitié que les femmes avaient pour mes nullités inoffensives¹³⁴.

Desbordes-Valmore avait tendance à l'autodépréciation en guise de modestie féminine car elle avait, comme nombre de romancières, intériorisé l'effacement prescrit aux femmes, et c'est peut-être pour cette raison qu'elle se disait « malhabile dans l'art du romancier¹³⁵ ». Elle n'était pas toujours d'accord avec Charpentier et ses décisions

¹³³ Il existe une famille des *Melville* (ou Leslie-Melville), pairs d'Angleterre et d'Écosse, mais je n'ai pu identifier un Lord John Melville mort en 1829 dans aucune liste des pairs (*Debrett's Peerage of England, Burke's Genealogical and Heraldic History of the Peerage, the Oxford Dictionary of National Biography*). De plus, je n'ai trouvé aucune Lady Elizabeth Melvil ou Melville dont les dates correspondent à notre période. Cependant, Lord John Melvil [*sic*] et Lady Melvil [*sic*] sont des personnages respectifs dans *The Clandestine Marriage* (1766) par David Garrick et dans *Lady Melvil, ou le joaillier de Saint-James ; comédie en trois actes* par Henri "de" Saint-Georges, opéra-comique qui a eu sa première le 15 novembre 1838 au théâtre de la Renaissance à Paris.

¹³⁴ Lettre à Charpentier du 12 mai 1836 (BMDV, Ms 1873-19 [002], Transcription de Pierre-Jacques Lamblin). Il semble bien qu'elle n'ait pas lu les volumes en entier avant leur parution, si nous croyons sa lettre à Frédéric Lepeytre du 22 août 1836, citée par Ambrière, t. 1, p. 481, (BMDV, Ms 1553-4-776, Transcription d'Élodie Saliceto).

¹³⁵ Préface à *L'Atelier d'un peintre*, cité par Ambrière, t. 1, p. 449.

guidées par le marché du livre ; néanmoins, ils avaient beaucoup de respect l'un pour l'autre. Charpentier demeurerait un soutien bien des années après qu'ils avaient cessé de traiter ensemble.

Selon Léon Boitel, auteur d'un compte rendu dans *La Revue du Lyonnais*, Fontaney n'aurait contribué qu'à un tiers du premier volume mais aurait été le principal traducteur du second volume, même si *Le Salon de Lady Betty* ne porte qu'une seule signature, celle de Desbordes-Valmore. Boitel fut sévère dans la condamnation de cette falsification : « Nous aurions voulu que chaque pièce fut signée du nom de son auteur, et que M. Charpentier l'éditeur, non-seulement dans la préface, mais encore sur le frontispice de son livre, initiât à l'avance le public à cet hermaphrodisme littéraire. Car en vérité, Mme Valmore ne peut prendre sur elle la responsabilité du *Nez Rouge* et celle de *L'Album de Lady Betty*. Ces deux morceaux renferment des crudités de style et des détails contre la femme, qui répugnent à la fois au goût et au caractère de Mme Valmore ; nous sommes surpris que Lord Feling [*sic*] ne l'ait pas senti¹³⁶ ». La pointe ironique de Boitel (sans doute porte-parole de Desbordes-Valmore ici) signale bien les enjeux sexués de cette publication. Si Fontaney était insensible aux réactions de son lectorat féminin, Desbordes-Valmore pour sa part savait bien qu'elle dépendait de ses lectrices pour gagner son pain et qu'elle avait intérêt à veiller à maintenir son image de marque. Le volume ayant été peu aperçu et peu vendu, Charpentier payait cher sa spéculation.

Ce livre « hermaphrodite¹³⁷ », pour reprendre l'expression de Boitel, l'est à plus d'un égard : il est composite car adapté par un homme (voire deux, si on inclut Charpentier) et une femme mais aussi parce qu'en tant que traduction il rassemble plusieurs voix des deux sexes. Bien que le titre soit un subterfuge de l'éditeur, le *salon* semble bien choisi pour désigner cette pluralité des voix masculines et féminines. Comme l'explique le préfacier, « la soirée se terminait rarement sans qu'une ou deux personnes de la société *payassent leur écot*. Or, payer son écot, c'était raconter une anecdote, une nouvelle, dont le sujet était emprunté d'ordinaire aux mœurs actuelles de la Grande-Bretagne » (viii). Il rappelle d'autres titres valmoriens qui évoquent des espaces de socialité mixte et d'oralité tels que la *veillée* antillaise et *l'atelier* du peintre.

Les sélections dans *Le Salon de Lady Betty* sont des adaptations de nouvelles parues dans des keepsakes anglais tels que *The Literary Souvenir* [le souvenir

¹³⁶ L. Boitel, « Le Salon de Lady Betty, mœurs anglaises, par Mme Desbordes-Valmore », *Revue du Lyonnais*, 1^{re} série, t. 3, janvier-juin 1836, p. 246,

BNF Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5738428f/f249.item>

¹³⁷ Plus tard, Honoré de Balzac n'écrira-t-il pas dans sa « Seconde Préface » : « Nous connaissons des livres mâles et des livres femelles, des livres qui, chose déplorable, n'ont pas de sexe, ce qui, nous l'espérons n'est pas le cas de celui-ci », *Petites misères de la vie conjugale*, Paris, Chlendowski, 1846, p. 192-93, BNF Gallica <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8600245t/f257.image>

littéraire], *The Gem* [le bijou] et des magazines tels que *The Ladies' Companion* [le compagnon des dames]. Desbordes-Valmore connaissait bien les keepsakes, ces livres d'étréne offerts au nouvel an, car elle y contribuait, comme tant d'autres auteures de l'époque romantique. *La Couronne de Flore ou Mélange de poésie et de prose* et *Le Bijou, keepsake parisien* contiennent des poèmes par Desbordes-Valmore, et elle avait contribué par trois nouvelles originales au mensuel *Le Conteur* (édité par Charpentier) en 1833¹³⁸. Introduit en Angleterre par Rudolph Ackermann, éditeur du *Forget Me Not* (1823-1847), ce type d'anthologie, souvent illustré avec gravures sur acier et élégamment relié (en soie ou en maroquin avec dorure), réunissait des voix d'écrivains femmes ou hommes, sans tenir compte du sexe des auteurs du moment qu'ils ou elles étaient assez célèbres pour faire vendre le livre. *The Literary Souvenir*, édité par Alaric A. Watts (1797-1864) entre 1824 et 1835, a innové dans le genre du keepsake, notamment en offrant un contenu plus original et digne d'intérêt, des gravures plus fines d'après des artistes renommés, un format plus luxueux, et par conséquent, un produit soumis à une plus-value (esthétique) qui devient plus rentable¹³⁹. *The Gem* (1829-32), dont les premiers volumes sont édités par Thomas Hood (1799-1845), a fait une entrée relativement tardive sur la scène de ces collectifs annuels. Pour tous les keepsakes, le public visé était féminin, jeune et bourgeois, et par conséquent les éditeurs tenaient à ce que le contenu soit intéressant mais inoffensif. Le titre du poème de Desbordes-Valmore inclus dans *Le Bijou* en dit long : « Soyez toujours bien sages¹⁴⁰ ». Le keepsake correspond à un nouvel essor de la commercialisation du livre et au développement d'un marché axé sur le lectorat féminin. Et, il faut surtout le signaler, ces publications-marchandises étaient vouées à une circulation éphémère, n'étant jamais destinées à devenir des classiques de la littérature. Un keepsake particulier ne se réédite pas. C'est bien ici où l'on voit que la prose de Desbordes-Valmore publiée sous ces conditions commerciales n'avait aucune chance de survivre au-delà de son époque.

Mais il existe une autre étape dans la circulation et la publication des nouvelles du *Salon de Lady Betty*. En 1845, Desbordes-Valmore rassemble des nouvelles déjà publiées dans un nouveau volume. Il s'agit de *Huit Femmes* publié chez l'éditeur Chlendowski (qui publiera *Petites misères de la vie conjugale* par Balzac en 1846). Ce volume contient deux nouvelles des *Veillées des Antilles* (« Sarah » et « Adrienne »), quatre nouvelles du *Salon de Lady Betty* (« Fanelly »,

¹³⁸ *La Couronne de Flore, ou Mélange de poésie et de prose, par Mesdames Desbordes-Valmore, Amable Tastu, la comtesse de Bradi et M. Jules Baget*, Paris, Fleury Chavant, 1837. *Le Bijou, keepsake parisien*, Paris, Auber et Cie, 1851.

¹³⁹ Katherine D. Harris, *Forget Me Not. The Rise of the British Literary Annual, 1823-35*, Athens, Ohio University Press, 2015, p. 136-46.

¹⁴⁰ Ce poème inédit est une première version de « La Fileuse et l'enfant » (*Poésies inédites de 1860*), qu'on trouve reproduit et présenté dans ce numéro. Je remercie Christine Planté pour cette remarque.

« Christine », « Sally » et « Anna » ainsi que deux nouvelles inédites (« Katerina » et « Une Inconnue ») et un texte autobiographique (« Mon retour en Europe »). Puisque Desbordes-Valmore y a repris uniquement les nouvelles dont elle se reconnaît l'auteure, nous pouvons affirmer avec certitude qu'elle a écrit trois nouvelles du premier volume du *Salon* : « Une femme », « Les Deux Églises » et « Sally Sadlins ». « Un baiser du roi » dans le second volume a donné la nouvelle « Christine » dans *Huit Femmes*¹⁴¹. « Le Smogler » n'a pas été réédité dans *Huit Femmes* mais le caractère sentimental de la nouvelle suggère que c'est Desbordes-Valmore plutôt que Fontaney qui l'a traduite.

Conçu pour la vente et cristallisant l'anglomanie dans l'air du temps, *Le Salon de Lady Betty* est donc une compilation de traductions de l'anglais. Mais dans quels keepsakes ont-été puisées les sources ? Voici les traductions et les textes-sources du premier volume pour les nouvelles rédigées par Desbordes-Valmore :

Une femme	« Innocent <i>Flirtation</i> ; or, the Rescue of the <i>Inconstant</i> » par l'auteur de « <i>The Castilian</i> . » [Joaquín Telesforo de Trueba y Cosío 1799-1835]	<i>The Gem, A Literary Annual</i> , volume 4, 1832, p. 240-59	Fanelly dans <i>Huit Femmes</i>
Le Nez rouge (Fontaney)	« The Red Nose » par Momus	<i>The Universal Magazine of Knowledge and Pleasure</i> , 1810, p. 99 et suivantes	
Les Deux Églises	« Lady Anne's Bridal, A Tale of Two Churches » -- Miss Agnes Strickland	<i>The Gem, A Literary Annual</i> , volume 4 1832, p. 148-62	Anna dans <i>Huit Femmes</i>
L'Album de Lady Betty (Fontaney)	« Lady Betty's Pocket-book » par Robert Sullivan (par l'auteur de <i>The Lovers' Quarrel</i>)	<i>The Album</i> VII, Jan. 1824, Londres, J. Andrews New Bond Street, p. 18-30. Rpt. dans <i>The Story Teller, or, Table Book of Popular Literature</i> , 1833.	
Le Smogler	« The Smuggler's last trip » -- par l'auteur de « Tales and Confessions » [Leitch Ritchie, écossais 1800-1865]	<i>The Literary Souvenir ; or, Cabinet of poetry and romance</i> , ed. Alaric A Watts, London, Longman, Rees, Orme, Brown & Green, 1831.	
Sally Sadlins	« The Lottery Ticket » -- W. Leeds	<i>The Literary Souvenir</i> ed. Alaric A Watts, London, Longman, Rees, Orme, Brown & Green, 1831.	Sally dans <i>Huit Femmes</i>

Prenons la nouvelle « Les Deux Églises » du *Salon de Lady Betty*, rebaptisée « Anna » dans *Huit Femmes*. C'est une traduction assez fidèle et bien tournée d'une nouvelle d'Agnes Strickland (1796-1874), une auteure anglaise assez prolifique qui

¹⁴¹ *Huit femmes*, Paris, Chez Chlendowski, 1845.

fut la biographe des reines de l'Angleterre¹⁴² et publia des nouvelles, des poèmes, de la littérature enfantine et des romans. On sait l'intérêt que Desbordes-Valmore portait aux écrivaines anglophones, notamment dans son hommage à Lucretia Davidson¹⁴³. De plus, on comparait souvent Desbordes-Valmore ainsi que sa contemporaine Amable Tastu aux poètes anglaises Felicia Hemans (1793-1835) et Letitia Elizabeth Landon (1802-1838) qui publiaient fréquemment toutes les deux dans les keepsakes¹⁴⁴. Il est donc remarquable que Desbordes-Valmore ait choisi (car je prends pour acquis qu'elle a choisi ses propres textes-sources) de traduire *une auteure* d'outre-manche : c'est en fait la seule nouvelle du *Salon* qui ait une épigraphe de l'auteur original (en l'occurrence Agnes Strickland), même si cette épigraphe disparaît dans *Huit Femmes*.

« Les Deux Églises » reproduit fidèlement l'intrigue de « Lady Anne's Bridal, A Tale of Two Churches » et raconte l'histoire du mariage arrangé d'une jeune fille nommée Anne Fitz-Aymer avec le vieux Marquis de Greystock. Anne est une jeune fille rebelle qui refuse le choix de son père lors de la cérémonie du mariage et s'enfuit dans l'église voisine et rivale pour épouser sur le champ le jeune vicomte qu'elle aime. La nouvelle commence par la description de deux églises gothiques dans la vallée de Deepdale, chacune avec son sacristain (Digwell and Pitchpipe que Desbordes-Valmore déforme en Pilpipe), vues par un voyageur anonyme : « Je creusais mon intelligence à m'expliquer pourquoi deux édifices semblables se trouvent élevés dans un lieu qui paraît requérir à peine une humble église, à la place de ces deux temples solennels... » Desbordes-Valmore allège un peu la lourdeur du texte original mais garde le récit de la rivalité entre les églises et leur sacristain. Au Moyen Âge, deux sœurs cohéritières s'étaient éprises d'un même seigneur des terres attenantes. Lorsque la plus jeune gagna l'amant au sort, l'aînée prit le voile et érigea une église avec son héritage. Le mariage qu'on a dit maudit dura peu et la jeune veuve à son tour fit bâtir une église pour se racheter. Se sachant les garants des « tombe[s] de ces ardentes fondatrices », les deux sacristains étaient des rivaux et chacun se vantait auprès du voyageur de célébrer les riches fiançailles d'Anna dès le lendemain. Bien

¹⁴² Agnes Strickland en collaboration avec sa sœur Elizabeth Strickland, *Lives of the Queens of England* (1840-48) ; A. Strickland, *Lives of the Queens of Scotland and English Princesses* (1850-59), *Lives of the Last Four Stuart Princesses* (1872) ; *The Rival Crusoes*, 1826 ; *The Young Emigrant*, 1826 ; *The Juvenile Forget-me-not*, 1827 ; le roman *How Will It End ?* (1865).

¹⁴³ « Lucretia Davidson », *Les Pleurs*, Paris, Charpentier, 1833, p. 245-52.

¹⁴⁴ C. A. Sainte Beuve compare Desbordes-Valmore et Hemans dans son essai « Madame Desbordes-Valmore, sa vie, sa correspondance », *Nouveaux lundis*, t. 12, 1870, p. 134-35. Suggérant implicitement une affinité avec ses consœurs anglaises, Hemans et Landon, Amable Tastu leur a dédié deux articles de revue : « Felicia Hermans », *Le Temps*, 31 octobre 1839, p. 58637-41. « Une jeune poète anglaise : Letitia Landon », *Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1832, p. 406-08. Patrick H. Vincent met en évidence l'importance des réseaux de femmes poètes dans *The Romantic Poetess : European Culture, Politics and Gender 1820-1840*, Hanover et London, University of New Hampshire Press, 2004.

que le point de vue du voyageur étranger soit présent chez Strickland, elle ne se sert pas d'une narration à la première personne comme Desbordes-Valmore. Cette stratégie narrative guide l'attention de la lectrice vers le ridicule des deux clercs de paroisse qui deviennent des rivaux, chacun cherchant à s'enrichir en accueillant les mariés et en recevant le pourboire attendu du fiancé. Cette technique est d'ailleurs enrichie dans la version de *Huit femmes* où le narrateur-voyageur se mêle aux mesquineries des clercs ; en effet, on y voit plus clairement une alliance entre le narrateur et Pilpipe, contre leur rival Digwell¹⁴⁵. On suit également le regard railleur du narrateur dans la description de la foule « enfiévrée » qui accourt voir les invités dont les vêtements et les voitures épatent les provinciaux. Le récit permet à Desbordes-Valmore de se moquer un peu de la vie de province, critique sociale que George Sand et Honoré de Balzac entretenaient à la même époque, mais avec une pointe d'*humour* britannique.

En dépit de ce cadre satirique, le thème majeur de la nouvelle « Les Deux Églises » est le mariage et la fugue amoureuse. En divisant sa traduction en chapitres, Desbordes-Valmore sépare la satire provinciale de la critique du mariage et met en valeur cette dernière par le sous-titre « Le sacrifice ». Comparons l'original en anglais et la traduction française d'un passage clé où il est question du refus du serment de mariage, et donc d'un refus du *sacrifice* :

Lady Anne was an only child, and, of course, a spoiled child : she had early known and felt her own importance, and had been accustomed, from her very cradle, to have her own way in every thing [sic]. It was only in this most important action of her life that she had received a serious contradiction. But in this, the Earl, her father, resolutely, and somewhat harshly, enforced his paternal authority; and, in contests of this kind, the weaker party is generally obliged to yield to the will of the stronger. It was, however, plain to all, that it was no meek, lamb-like sacrifice that they were leading so gaily decked out to the altar: there was a self-willed petulance in the air, and a scornful spirit in her eye that made the Marquis shrink, and look like the fool he was, whenever he encountered its disdainful glance; and there was even eloquence in the manner in which she trampled the beautiful flowers that were strewn before her. It was one of the ways in which the little vixen vented her angry displeasure at the pomps and vanities prepared in honour of the scene in which she was to be the reluctant prima donna. (156-57)

Miss Anna était fille unique, par conséquent enfant gâtée ; elle avait appris de bonne heure et parfaitement compris sa propre importance, car dès le berceau elle avait contracté et gardé religieusement l'habitude de ne faire que sa volonté. Ce fut¹⁴⁶ donc à son profond étonnement que, dans l'action la plus importante de sa vie, elle éprouva¹⁴⁷ une contradiction ferme et rigoureuse, par laquelle le

¹⁴⁵ Voir « Je crois... autre chose », *Huit Femmes*, Genève, Droz, 1999, p. 204.

¹⁴⁶ Var. dans *Huit Femmes* : C'était. Pour le texte de 1836, j'ai consulté la contrefaçon belge qui est accessible sur Google Books. *Le Salon de Lady Betty*, Bruxelles, Wahlen, 1836. Pour le texte de *Huit Femmes*, j'ai consulté l'édition moderne parue chez Droz en 1999.

comte son père (en ce moment son maître)¹⁴⁸, outrepassait rudement son autorité jusqu' alors inactive.

Dans les contestations de ce genre, la volonté de la plus faible partie est généralement contrainte de céder à la volonté de la plus forte. Il paraissait toutefois assez évident pour tous que ce n'était pas avec la douceur de l'agneau que l'héroïne du sacrifice se laissait entraîner, si richement ornée¹⁴⁹, vers l'autel.

Il y avait je ne sais quelle pétulance mutinée¹⁵⁰ dans son air, quel esprit de dédain écrit si lisiblement au fond de son œil brillant et bleu d'azur, que le marquis, bien qu'il fit le brave¹⁵¹, tressaillait chaque fois qu'il rencontrait ce formidable et méprisant coup d'œil. La même éloquence muette éclatait dans la manière dont elle foulait aux pieds les fleurs qui étaient semées devant elle ; j'y devinai, sans me tromper, un des innocents moyens par lesquels cette blanche génisse révélait son aversion contre les pompes préparées pour le drame dont elle avait horreur d'être l'héroïne. (107-08)

Il est clair que la traduction par Desbordes-Valmore est très fidèle à l'original sans que la prose valmoriennne perde ni son souffle ni sa pointe. J'ai souligné les expressions qui me semblent s'écarter de manière intéressante de l'original. D'abord la traductrice donne un peu plus d'égards à la réaction d'Anna en ajoutant à son profond étonnement ainsi que le verbe « éprouver » ; elle est surprise que son père la contredise de manière ferme et rigoureuse alors que l'anglais atténue cette action avec l'adjectif « serious » [sérieux] et l'adverbe « somewhat » [quelque peu]. Dans le dernier paragraphe du passage cité, les impressions du narrateur sont mises en valeur : c'est lui qui cherche à caractériser je ne sais quelle pétulance et à deviner les sentiments d'Anna. Il les croit son moyen innocent pour montrer son aversion pour le système patriarcal qui demande que la fille sacrifie sa volonté à celle de son père et son maître. Et il partage cette aversion comme on le voit dans le passage qui suit :

Son noble père me parut évidemment exaspéré contre elle : la façon brusque dont il saisit sa main approchait beaucoup de la brutalité, lorsqu'il enchaîna cette main mignonne sous son bras nerveux pour faire avancer de force vers l'église [la jeune âme qui demandait à Dieu des ailes pour la fuir].

Une protestation courageuse sortit comme une flamme de l'œil ardent et fixe de cette autre Iphigénie : une rougeur de pourpre trancha subitement avec la pâleur touchante de sa joue.

¹⁴⁷ Var. dans *Huit Femmes* : éprouvait

¹⁴⁸ Var. dans *Huit Femmes* : son maître pour la première fois

¹⁴⁹ Var. dans *Huit Femmes* : parée

¹⁵⁰ Var. dans *Huit Femmes* : mutine

¹⁵¹ Var. dans *Huit Femmes*: le brave et le vainqueur ; la traduction « bien qu'il fit le brave » qui accentue les actions du marquis atténue le jugement du personnage par le narrateur: « [made him] look like the fool he was » [le faisait paraître comme l'imbécile qu'il était].

La lectrice suit le regard du narrateur qui voit le geste brusque et brutal saisissant la main d'Anna, puis l'œil et la rougeur de celle-ci. Dans la version dans *Huit Femmes*, Desbordes-Valmore ajoute la référence (d'ailleurs très valmorienne) à l'oiseau : « la jeune âme qui demandait à Dieu des ailes pour la fuir ». Iphigénie, héroïne du théâtre grec et racinien que son père Agamemnon veut marier puis sacrifier aux dieux, n'est pas mentionnée par Strickland mais s'avère une référence ironique chez Desbordes-Valmore : Iphigénie accepte son sort mais non la rebelle Anna. Lady Anna refuse à voix haute d'épouser le marquis, explique à son père que « l'église regarde le consentement de la femme tout à fait indispensable à la cérémonie » et s'enfuit vers l'autre église où Pilpipe attend avec le jeune vicomte et ses sœurs (à la grande frustration de son rival, Digwell). Vu qu'elle est en âge depuis une heure (ô fortune !), elle épouse son amant dans un dénouement qui semble devoir beaucoup au théâtre de Molière (bien que Desbordes-Valmore suive le canevas de Strickland).

Anna est une héroïne bien rebelle pour une œuvre qui appartient au genre du keepsake. Rappelons les vers de « Soyez toujours bien sages » dans *Le Bijou, keepsake parisien* :

N'ouvrez pas votre aile aux gloires défendues.

De tous les lointains juge-t-on la couleur ?

Les voix sans écho sont les mieux entendues. (p. 6)

Avec le personnage d'Anna, Desbordes-Valmore ouvre une autre voie pour son héroïne et affirme qu'il ne faut pas toujours être sage. À la fin de l'histoire, il y a une réconciliation entre père et fille¹⁵². Le père pardonne à sa fille, qui mariée, redevient soumise. C'est un *happy end* qui n'est pas toujours le dénouement choisi dans la prose valmorienne (*Domenica* et *Violette* ont des fins moins heureuses.) Étant donné que l'intrigue des « Deux Églises » est centrée sur la cérémonie du mariage et le consentement de la jeune mariée, la vie de couple n'est pas décrite. Reste à conclure que le mariage lui-même promet la félicité lorsqu'il est mutuellement contracté de bonne foi. Cependant, la conclusion qu'on tire de la critique du mariage dans *Le Salon* n'est ni univoque, ni sans écho. Le silence de Sally Sadlins (une domestique qui épouse son patron) en dit long sur les ressemblances entre la vie de servante et celle de femme mariée. Encore plus triste est le dénouement de la nouvelle « Une Femme » / « Fanelly » dans laquelle le mariage oppose désir et liberté individuels aux attentes et normes sociales. « Le Smogler » finit tragiquement lorsque Jane meurt sur le corps de son frère tué par son fiancé. Il faut conclure que la critique du mariage est nuancée chez Valmore tout comme elle est en dialogue avec ses contemporaines anglophones.

Dans son introduction à *Huit Femmes*, Marc Bertrand affirmait qu'« on ne saura jamais si c'est fiction pure, adaptation, ou broderie libre à partir d'un canevas

¹⁵² Les dénouements diffèrent légèrement chez Strickland et Desbordes-Valmore, mais dans les deux cas il y a réconciliation.

simple¹⁵³ ». Désormais, grâce à la numérisation de textes éphémères comme les keepsakes, qui ne sont plus inaccessibles, il est possible de le savoir et d'évaluer la part d'originalité et d'imitation dans *Le Salon de Lady Betty* et *Huit Femmes*. Ce sont effectivement des traductions comme le montre notre comparaison des nouvelles de Desbordes-Valmore et de Strickland. Mais ce travail de comparaison n'a pas pour objectif de dévaloriser l'imitation mais d'insister sur l'importance de la circulation des textes à l'époque romantique et sur la participation de Desbordes-Valmore à des réseaux d'auteurs qui s'entrelisent et se traduisent. Cette écriture qui profite du goût pour l'anglomanie n'est pas pur gagne-pain, et son étude permet de mettre en relief une pratique culturelle, celle du keepsake et du recyclage littéraire, dans une nouvelle économie de la littérature industrielle à l'époque romantique.

Aimée BOUTIN

¹⁵³ Marc Bertrand, ed. *Huit Femmes*, Genève, Droz, 1999, p. 9.

Sur *L'Atelier d'un peintre. Scènes de la vie privée* de Marceline Desbordes-Valmore

L'Atelier d'un peintre de Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859), rédigé entre 1830 et 1833, est le récit d'un double apprentissage, à la fois artistique et amoureux – même s'il ne peut se résumer qu'à cela. L'héroïne en est la jeune Ondine, nièce du peintre Constant-Marie Léonard, autre personnage principal de l'œuvre, chez lequel elle habite et dans l'atelier duquel elle effectue sa formation d'artiste. C'est dans ce lieu qu'elle tombe amoureuse à en mourir d'un autre élève de ce dernier, Yorick Engelman, le récit entremêlant par ailleurs la vie de plusieurs autres personnages à l'intrigue principale.

Sur ce roman, sa structure, ses personnages et les thèmes qu'il aborde, beaucoup a déjà été écrit : notamment par Louis Aragon¹⁵⁴, par Marc Bertrand dans sa postface de l'édition de Georges Dottin¹⁵⁵ (édition qui sert de référence à la rédaction du présent article), par Christine Planté¹⁵⁶, entre autres questions sur le statut de la femme peintre dans l'œuvre, par Stephen Bann¹⁵⁷ sur la question de la dynamique d'atelier, par Alexandra Wettlaufer¹⁵⁸ et Véronique Gély¹⁵⁹ sur celle du genre en relation avec le statut de l'artiste ou Bernard Alluin¹⁶⁰ sur les liens entretenus dans le roman avec le pays natal de Marceline Desbordes-Valmore. Tous établissent une

¹⁵⁴ Louis Aragon, « *L'Atelier d'un peintre*. Marceline Desbordes-Valmore romancière », dans *La Lumière de Stendhal*, Paris, Denoël, 1954, p. 215-229. Voir ici-même cet article présenté par Dominique Massonnaud, qui commente la lecture du roman faite par Aragon.

¹⁵⁵ Marceline Desbordes-Valmore, *L'Atelier d'un peintre. Scènes de la vie privée*, Paris, Charpentier, 1833, réédition à partir d'un texte établi par Georges Dottin avec postface de Marc Bertrand, Miroirs Éditions, 1992.

¹⁵⁶ Christine Planté, « Marceline Desbordes-Valmore : l'autobiographie indéfinie », *Romantisme*, n°56, 1987, *Images de soi : autobiographie et autoportrait au XIX^e siècle*, p. 47-58 ; « Marceline Desbordes-Valmore, *L'Atelier d'un peintre*, éd. G. Dottin », *Romantisme*, n°85, 1994, « Pouvoirs, puissances : qu'en pensent les femmes ? », p. 114-115 ; « *L'Atelier d'un peintre* de Marceline Desbordes-Valmore, le roman d'une poète », *George Sand Studies*, vol. xvii, n° 1 & 2, 1998, p. 43-54 ; « Introduction », in Anne Lafont (dir.), *Plumes et Pinceaux. Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850) : Anthologie*, Dijon, Presses du réel/INHA (« Sources »), 2012.

¹⁵⁷ Stephen Bann, "The Studio as Scene of Emulation : Marceline Desbordes-Valmore's *L'Atelier d'un peintre*", *French Studies: A Quarterly Review*, Volume 61, Number 1, January 2007, p. 26-35.

¹⁵⁸ Alexandra K. Wettlaufer, *Portraits of the Artist as a Young Woman. Painting and the Novel in France and Britain, 1800-1860*, The Ohio State University Press / Columbus, 2011.

¹⁵⁹ Véronique Gély, « Un autre roman de l'artiste : *L'Atelier d'un peintre* de Marceline Desbordes-Valmore », *Revue de littérature comparée*, n° 358, 2016/2 p. 173-184.

¹⁶⁰ Bernard Alluin, « *L'Atelier d'un peintre*. De Marceline Desbordes-Valmore », *Nord'*, n° 71, 2018/1 p. 37-44.

analogie entre l'oncle paternel de l'auteure, Constant Desbordes (1761-1828) et le personnage masculin principal, Monsieur Léonard, ainsi qu'entre Marceline Desbordes-Valmore elle-même et son héroïne Ondine. Il n'est cependant pas question ici de revenir en détail sur les écrits et conclusions de l'ensemble de ces auteurs, ni de les discuter, mais de présenter ce que ce roman nous dit de la peinture à l'époque où il a été écrit (entre 1830 et 1833), ainsi qu'à celle où il est censé se dérouler¹⁶¹ (les premières années de l'Empire).

Un atelier sous l'Empire

Cette période est importante à plus d'un titre dans le domaine des beaux-arts en France. Pour la présenter brièvement, disons que la production picturale française, en particulier parisienne, y est foisonnante et variée comme rarement auparavant, et annonciatrice de bouleversements profonds au sein même des codes qui régissent alors le système des beaux-arts¹⁶² : au nombre croissant d'artistes des deux sexes exposant au Salon, répond une grande variété de thèmes, de styles et de courants artistiques visibles dans les tableaux, plus importante que lors des périodes précédentes¹⁶³. Pour les artistes femmes par ailleurs, Séverine Sofio la qualifie même de « parenthèse enchantée¹⁶⁴ », car si, au cours des dernières décennies de l'Ancien Régime, la pratique de la peinture et du dessin est devenue plus accessible pour les femmes, « [...] sous le Directoire et le Consulat, les structures institutionnelles et juridiques de l'espace des beaux-arts se stabilisent, et les femmes y bénéficient de conditions de travail comparables à celles des hommes pendant quelques décennies, avant que ne se referme progressivement cette parenthèse relativement égalitaire [...] dans l'histoire des artistes des deux sexes¹⁶⁵. » C'est dans ce double contexte brièvement résumé que Marceline Desbordes-Valmore place sa réflexion sur l'art pictural d'une époque qu'elle a bien connue.

¹⁶¹ Sur la question de la date à laquelle est censé se dérouler le récit, voir la postface de Marc Bertrand, *op. cit.* ; et Christine Planté, « Marceline Desbordes-Valmore : l'autobiographie indéfinie », *op. cit.*

¹⁶² Notamment sur la question de la hiérarchie des genres, question abordée par la suite.

¹⁶³ Pierre Rosenberg (dir.), *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*, catalogue de l'exposition du Grand Palais, 16 novembre 1974 – 3 février 1975, Éditions des Musées Nationaux, 1974.

¹⁶⁴ « Enchantée » avec tout ce que le terme contient d'ambiguïté ; voir Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIII^e – XIX^e siècles*, CNRS éditions, 2016. Voir également Alexandra Wettlaufer et Véronique Gély, *op. cit.*

¹⁶⁵ Séverine Sofio, *op. cit.*, p. 11.

Le couvent des Capucines, un lieu important pour la production picturale française au tout début du XIX^e siècle

L'action se déroule à Paris, dans l'atelier de Monsieur Léonard, peintre installé depuis vingt ans dans l'un des étages de l'ancien couvent des Capucines¹⁶⁶. Désaffecté, ce dernier tombe en ruine, fait annonciateur de sa fin prochaine, alors que d'autres artistes y sont installés : le seul dont le nom soit cité dans l'œuvre de Marceline Desbordes-Valmore se trouve être l'un des peintres les plus célèbres de son temps, Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824), qui a été l'élève du très puissant Jacques-Louis David (1748-1825), devenu le chef de file de l'école de peinture française de la fin du XVIII^e siècle aux années 1810. D'autres élèves de ce dernier ont par ailleurs occupé plus tôt des ateliers au sein du couvent des Capucines – et connaîtront des carrières illustres, tels Antoine-Jean Gros (1771-1835) et Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867).

Mentionné à de nombreuses reprises dans le roman, Girodet occupe l'atelier situé au-dessus de celui de Monsieur Léonard mais ne se montre jamais. Il entretient pourtant avec son voisin des liens artistiques certains, puisqu'il le charge de copier ses tableaux. Dans les faits, cette proximité entre Léonard et Girodet correspond bien à celle qui existait entre Constant Desbordes et le grand artiste¹⁶⁷. La période décrite dans le roman correspond à celle au cours de laquelle le talent exceptionnel de Girodet s'affirme publiquement, sa *Scène de déluge*¹⁶⁸ – d'ailleurs peinte vers 1806 dans son atelier des Capucines – obtenant en 1810 le premier prix du tableau d'Histoire, devant une œuvre de son maître David.

En ce qui concerne Monsieur Léonard, ce lieu est plus qu'un atelier, puisqu'il vit sur place avec sa servante Mademoiselle Élisabeth et sa nièce Ondine. On ne sait s'il est propriétaire des lieux – comme Girodet l'était des siens en réalité¹⁶⁹ – ou locataire, mais malgré l'état des bâtiments et le fait qu'il soit devenu trop petit pour sa pratique¹⁷⁰, il ne souhaite pas en partir. Comme il l'explique à Ondine : « Vous ne

¹⁶⁶ Très largement détruit en 1806, ce couvent se trouvait à l'emplacement de l'actuelle rue de la Paix à Paris. Il avait été reconstruit par Maurice II Gabriel (1632-1693) à partir de 1686 sur des plans de Jules Hardouin-Mansart, et fut occupé de 1688 à 1790 par les religieuses capucines, avant d'être transformé en Hôtel des Monnaies pour l'émission des assignats, puis laissé à l'abandon tout en abritant le théâtre fantasmagorique de Robertson, le cirque Franconi ainsi que plusieurs logements d'artistes. La dernière partie des bâtiments disparut définitivement en 1860.

¹⁶⁷ Voir SV I, p. 256-257. Constant Desbordes avait rencontré Girodet et François Gérard, futur Baron d'Empire, (1770-1837) dans l'atelier de Nicolas-Guy Brenet (1728-1792), avant que ces deux derniers ne rejoignent l'atelier de David.

¹⁶⁸ Anne-Louis Girodet-Trioson, *Scène de déluge*, 1806, peinture à l'huile sur toile, 441 x 341 cm, aujourd'hui conservée au musée du Louvre.

¹⁶⁹ <https://www.grandpalais.fr/fr/article/girodet>

¹⁷⁰ Marceline Desbordes-Valmore, *L'Atelier d'un peintre*, p. 23 : « il continuait [...] à recevoir dans son atelier plus d'élèves qu'il n'en pouvait contenir ».

Les notes suivantes donneront le numéro des pages des citations extraites de cet ouvrage.

savez pas comme c'est effroyable de chercher un atelier¹⁷¹ », car outre les contingences matérielles résultant d'un déménagement, l'afflux de jeunes artistes dans la capitale ne permet pas alors de trouver facilement et à bon marché des lieux adaptés à l'accueil du matériel, des élèves, et situés non loin du musée du Louvre, dont la fréquentation est importante pour les artistes de l'époque. Au moment où débute le récit, l'atelier de Monsieur Léonard compte treize élèves, ce qui en fait un atelier d'importance moyenne pour l'époque – à titre de comparaison, un peintre plus célèbre accueillait rarement plus d'une quarantaine d'élèves¹⁷².

L'atelier privé et l'apprentissage des règles académiques

Que nous dit le roman ? Tout d'abord, de manière assez évidente, que la peinture est le fruit d'un long apprentissage, tant sur le plan technique que théorique. Ce dernier est fondé alors en France sur un ensemble de principes, de traditions et de normes – la *doxa* académique, pour reprendre le terme de Séverine Sofio¹⁷³ –, qui ont été définis par l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture dans la seconde moitié du XVII^e siècle¹⁷⁴, et que l'Institut des Beaux-Arts, qui a pris le relais de l'Académie après la Révolution, continue d'enseigner via la prestigieuse École des Beaux-Arts de Paris. Tous les artistes n'ont pas accès à cette dernière¹⁷⁵, en particulier les femmes, qui en sont exclues de fait, ce qui n'était pas le cas avant la Révolution. Mais comme cette *doxa* est également, et peut-être même avant tout, enseignée dans la bonne centaine d'ateliers privés que compte alors la capitale et qui, eux, sont ouverts aux femmes, ces dernières peuvent donc recevoir la même formation que leurs homologues masculins dans ce cadre (comme nous le verrons par la suite). Certes, à aucun moment Marceline Desbordes-Valmore ne parle expressément de ces règles, mais son récit nous démontre qu'elle en est familière – précisons qu'elles vont de soi pour la plupart des artistes de l'époque¹⁷⁶ – et que Monsieur Léonard les applique dans sa pratique d'atelier.

La hiérarchie des genres au sein de l'atelier de Monsieur Léonard

La première de ces règles est l'établissement d'une distinction et d'une hiérarchie des genres picturaux entre eux : un tableau est ainsi considéré en fonction du genre de la scène qu'il représente et classé dans la catégorie correspondante.

¹⁷¹ P. 28.

¹⁷² Séverine Sofio, *op. cit.*, p. 173.

¹⁷³ *Id.*, p. 157.

¹⁷⁴ Par André Félibien (1619-1695) notamment, dans une préface des *Conférences de l'Académie* en 1667.

¹⁷⁵ *Id.*, p. 160-163.

¹⁷⁶ Même si certains, tel Girodet justement, se montrent de plus en plus rebelles à les appliquer, du fait de la rigidité dogmatique qui en découle.

Lorsqu'un peintre expose au salon officiel, sa production doit ainsi relever de l'un ou l'autre genre énuméré ci-dessous, pour qu'il puisse être apprécié.

Au sommet de cette hiérarchie se trouve la peinture d'histoire, ou « Grand Genre », qui décrit des actions humaines dignes d'intérêt, et consiste en la représentation d'évènements historiques, religieux ou militaires. C'est le genre considéré comme le plus difficile à pratiquer, car il suppose de maîtriser parfaitement tous les autres. Dans *L'Atelier d'un peintre*, Monsieur Léonard n'en apparaît pas comme un spécialiste, même si l'on peut penser qu'il a peint des tableaux qui en relèvent : au début du récit, dans la description qui est faite de l'atelier, l'auteur note la présence d'un châle qui « [...] figurait depuis six mois sur un mannequin habillé à la juive, pour un tableau de la bénédiction de Jacob [...] »¹⁷⁷. Ce thème religieux, tiré de l'Ancien Testament (*Genèse*), est typiquement « un tableau d'histoire », apprécié en particulier par les peintres hollandais du Siècle d'or¹⁷⁸. Le roman ne précise toutefois pas qui, du maître ou des élèves, est chargé de le peindre.

Ce genre historique est en train d'évoluer depuis la fin du XVIII^e siècle, et ne concerne plus seulement des sujets tirés de l'Antiquité, mais peut aussi traiter de l'histoire contemporaine. Ainsi note-t-on au début du roman qu'un « [...] tablier de mousseline à fleurs sombres était tourné en turban sur la tête de l'Antinoüs, dont on allait faire un Grec moderne¹⁷⁹ » (par la suite, l'on apprend que c'est l'œuvre de l'élève Rodolphe) : cette mention du « Grec moderne » est intéressante, car elle fait peut-être référence à la guerre d'indépendance grecque, qui se déroule bien des années après l'époque que *L'Atelier d'un peintre* est censé décrire, et qui a profondément marqué les esprits sous la Restauration. Entre 1821 et 1829 en effet, de nombreux artistes vont s'emparer de cette actualité douloureuse pour composer des tableaux d'histoire frappant le public de l'époque¹⁸⁰. Si l'on sort un instant du roman, précisons que l'on ne connaît qu'un tableau de Constant Desbordes pouvant relever du genre de la peinture d'histoire, *La Vaccine*¹⁸¹. S'il y a donc peu voire aucune allusion au fait que Monsieur Léonard puisse pratiquer ce genre, il apparaît néanmoins sous la forme de commentaires entre le maître et ses élèves : ainsi lorsqu'il est question de la *Scène*

¹⁷⁷ P. 26.

¹⁷⁸ En particulier par Rembrandt et Govaert Flinck.

¹⁷⁹ P. 26 et p. 37.

¹⁸⁰ Notamment Eugène Delacroix (1798-1863) : *Scènes des massacres de Scio* (1824), *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* (1826). Marceline Desbordes-Valmore a composé un poème, *La Jeune Grecque au tombeau de Botzaris*, qu'elle dédie au sculpteur David d'Angers (1788-1856), voir Bibliothèque municipale de Douai, Ms. 1736-9. David d'Angers était l'auteur d'une sculpture ainsi titrée, exposée au Salon de 1827, qui était un hommage à l'un des chefs grecs de la guerre d'indépendance, Marco Botzaris (1788-1823).

¹⁸¹ *La Vaccine*, 1822, peinture à l'huile sur toile, 112,5 x 141 cm, musée de la Chartreuse de Douai. Au sujet de ce tableau, voir Pascale Bréemersch et Anne Labourdette (dir.), *Marceline Desbordes-Valmore, une artiste douaisienne à l'époque romantique*, Douai, musée de la Chartreuse, 2009, p. 42-45.

de Déluge de Girodet, à différents endroits du récit. Peinte conformément aux règles du « grand genre » (grand format, action humaine visant à élever l'esprit du spectateur), la célébrité de cette peinture était immense sous l'Empire. Il est intéressant de noter que les commentaires faits par Monsieur Léonard sur cette œuvre visent à expliquer à Ondine ce qu'elle contient de noble et de grand, et le degré de culture classique nécessaire pour la comprendre et la commenter. Ce faisant, il contribue à éduquer sa nièce au métier de peintre, mais il montre qu'il la considère comme ignorante et incapable de percevoir cette grandeur par elle-même¹⁸².

Après la peinture d'histoire vient le genre du portrait, principalement représenté – si l'on peut dire – dans *L'Atelier d'un peintre* : c'est en effet le genre de prédilection de Monsieur Léonard, car c'est vraisemblablement celui qui lui est le plus demandé par sa clientèle. « Grand dieu ! si j'avais le temps de faire autre chose que le portrait ! peintre de portraits ! il en pleut¹⁸³ ! » Et le roman est émaillé de récits de portraits : dès les premières pages, on apprend que Monsieur Léonard a laissé sécher « vingt portraits prêts à être terminés¹⁸⁴ » pour aller passer des vacances auprès d'Ondine, et plusieurs tableaux sont mis en relation avec leurs sujets : le portrait de la mère de Léonard, celui de Madame Paulée¹⁸⁵, celui de Marianne, autrefois aimée par Monsieur Léonard, celui de Madame Germeau, celui d'un petit garçon de cinq à six ans, comparé à un « petit Albane¹⁸⁶ vivant » que « Monsieur Léonard peignit [en] cinq quarts d'heure¹⁸⁷ », celui de la jeune femme aimée par Yorick. L'une des dernières scènes du roman voit d'ailleurs Léonard peindre un portrait, celui de sa nièce morte. Plus généralement, une partie de l'intrigue est liée à la question du portrait, puisque le dévoilement, par accident, du portrait de Marianne resté caché aux regards jusque-là, est prétexte à aborder la biographie sentimentale de Monsieur Léonard. Par la suite, la manière dont Yorick regarde le portrait d'une jeune femme fait prendre conscience à Ondine que ses sentiments pour le jeune homme ne sont peut-être pas partagés par ce dernier. L'importance accordée à ce genre correspond en outre à la réalité des peintures produites par Constant Desbordes, qui présente principalement des portraits aux salons officiels de 1808 à 1827. Par ailleurs, les peintres de l'époque – tant les femmes que les hommes – voyaient ce type de demandes affluer de la part de diverses catégories sociales désireuses de fixer leurs traits. Genre plus rémunérateur que les autres, l'importance que tient le portrait dans la vie et l'œuvre de Monsieur Léonard dans le roman est donc tout à fait conforme à la réalité artistique sous l'Empire

¹⁸² Pour une description plus précise des échanges sur cette toile, à l'intérieur de l'atelier de Monsieur Léonard, voir Alexandra Wettlaufer, *op. cit.*, p. 88.

¹⁸³ P. 28.

¹⁸⁴ P. 14.

¹⁸⁵ Sur la famille Paulée, originaire de Douai, voir la conférence de Roland Allender donnée à la S.A.S.A. de Douai le 26 avril 2018.

¹⁸⁶ Francesco Albani (1578-1660), dont le style se caractérise entre autres par la grâce avec laquelle il peint les jeunes enfants, sous la forme de putti, nymphes ou anges.

¹⁸⁷ C'est-à-dire vite ; p. 377.

Après le portrait vient la peinture ou scène de genre, c'est-à-dire la représentation d'une ou plusieurs personnes dans des activités de la vie quotidienne. Genre populaire à l'époque, bien représenté parmi les peintures présentes dans les salons officiels, il est également présent dans la production de l'atelier de Léonard. Il est d'abord mentionné au sujet d'une peinture d'Ondine représentant un cortège de jeunes filles couronnées de fleurs, tenant un voile où se trouve le cercueil d'un enfant¹⁸⁸ ; par la suite, c'est Monsieur Léonard qui montre à son élève Paul D¹⁸⁹ une toile de ce genre récemment peinte par le jeune Yorick, représentant deux pêcheurs napolitains¹⁹⁰, peu décrite et commentée par ailleurs. Enfin, le maître lui-même est surpris par le même jeune Paul en train de peindre « [...] une jeune fille dessinant pour son frère [...] le portrait d'un gros chien bien-aimé [...] »¹⁹¹, prétexte à une discussion entre le professeur et l'élève sur ce qu'est une « croûte » en peinture. Dans la production de Constant Desbordes, il ne subsiste aujourd'hui qu'un tableau peint dans ce genre, en 1806, *Le Chariot brisé*¹⁹², qui représente différents membres d'une famille contemplant un menu incident domestique intervenu dans leur jardin, la chute et la rupture d'un chariot tiré par de jeunes adolescents. Certains peintres de la génération de Desbordes, dont il était proche, ont par ailleurs connu plusieurs succès aux Salons dans ce genre, en particulier Louis-Léopold Boilly (1761-1845).

Après la scène de genre vient le paysage, qui tend, au début du XIX^e siècle à devenir un genre majeur dans le domaine pictural¹⁹³, mais que Monsieur Léonard ne semble pas porter en haute considération, sans doute parce qu'il le pratique surtout pour des raisons alimentaires, comme on le perçoit dans ce dialogue entre la nièce et l'oncle :

- Vous êtes si bon ! mon oncle, répondit-elle en examinant avec intérêt les jolis paysages dont son oncle faisait choix pour y puiser une ressource d'argent. Que cela est frais et riant ! poursuivit-elle ; oh ! que j'aime celui-ci !

- Ce sont d'excellentes petites croûtes que je jette dans les coins pour les temps de famine. Mon grenier n'est pas abondant, par malheur. Pas si croûte, toutefois, continua-t-il, en scrutant de près et de loin celui que sa nièce avait loué davantage. Comment donc ! il vaut quatre napoléons

¹⁸⁸ P. 105.

¹⁸⁹ Dont on peut considérer qu'il s'agit du jeune Paul Delaroche (1797-1856), fils d'un expert en tableaux (dans le roman, Monsieur Léonard confie d'ailleurs des tableaux à vendre au père de Paul D.), qui fut l'élève de Gros mais fréquenta également l'atelier de Constant Desbordes à la Childeberte.

¹⁹⁰ P. 127.

¹⁹¹ P. 124.

¹⁹² Constant Desbordes, *Le Chariot brisé*, 1806, peinture à l'huile sur toile, Beauvais, MUDO.

¹⁹³ Pierre Rosenberg (dir.), *op. cit.*, pp. 174-175.

pour ce seul arbre dont les feuilles bougent. On dirait qu'elles font du bruit sur ce fond bleu plein d'air¹⁹⁴.

Enfin, dernier genre pictural, la nature morte, peu présente dans le roman. C'est Ondine qui en réalise une, sous la forme d'une *vanité*, car la jeune fille a représenté une tête de mort couronnée de fleurs – préfiguration de sa fin tragique ? Le genre de la nature morte et plus spécifiquement la peinture de fleurs, était considéré depuis la fin du XVIII^e siècle comme un genre convenant davantage aux femmes et les peintures présentées par ces dernières dans les Salons sous l'Empire relèvent assez souvent de cette catégorie, même s'il serait très exagéré de dire qu'elles ne se présentent que dans cette dernière¹⁹⁵. De tous les élèves de Monsieur Léonard, il est intéressant de souligner que c'est toutefois une jeune fille, Ondine, qui est la seule à dessiner une œuvre de ce genre.

L'importance de copier des œuvres antiques et classiques

Après la hiérarchie des genres, l'une des règles fondamentales toujours en vigueur dans les années 1800 consiste à faire reposer l'apprentissage de la peinture sur la reconnaissance de la supériorité de l'esthétique antique gréco-romaine, de l'art italien du XVI^e siècle et de l'art français du XVII^e siècle. Cette prééminence suppose que tout artiste doit parfaitement connaître les grands maîtres ou œuvres de ces époques et s'inspirer de leurs techniques picturales comme des sujets traités pour réaliser ses propres œuvres – donc copier « d'après l'antique » ou « d'après les maîtres ». *L'Atelier d'un peintre* montre bien combien cette règle est omniprésente dans la pratique comme dans la pensée de Monsieur Léonard et de ses élèves.

S'inspirer de l'art des maîtres anciens signifie donc pour un élève qu'il doit les copier, pour s'exercer comme pour conserver un souvenir le plus précis possible des œuvres qu'ils ont créées – mais il ne doit pas les imiter servilement. À cette fin, les élèves peuvent trouver dans l'atelier de Monsieur Léonard des gravures reproduisant des œuvres d'Holbein¹⁹⁶, un portrait de Van Dyck¹⁹⁷, des sculptures antiques ou d'après l'antique – l'une représentant une petite Diane en marbre, une autre Antinoüs¹⁹⁸, une dernière un *Mercuré ailé*¹⁹⁹. Mais ils peuvent également, voire doivent, se rendre devant les œuvres originales conservées dans les musées du Louvre

¹⁹⁴ P. 66-67.

¹⁹⁵ Séverine Sofio, *op. cit.*, et Pierre Rosenberg (dir.), *op. cit.*

¹⁹⁶ P. 288. Il s'agit probablement d'Hans Holbein le Jeune (1497-1543).

¹⁹⁷ P. 28. Il s'agit peut-être d'une copie de l'un des autoportraits d'Antoine van Dyck (1599-1641) ?

¹⁹⁸ Antinoüs (II^e siècle après J.-C.), favori de l'empereur Romain Hadrien, était considéré dès l'Antiquité comme le représentant d'une beauté masculine idéale, dont le type fut abondamment reproduit en sculpture. Les œuvres censées le représenter le montrent généralement tête tournée et penchée, les yeux dirigés vers le bas.

¹⁹⁹ À moins qu'il ne s'agisse d'une reproduction du *Mercuré ailé* de Jean de Bologne (1529-1608), réalisé vers 1565 ?

et du Luxembourg²⁰⁰ – où Ondine copie un tableau d'Eustache Le Sueur (1617-1655). À l'époque décrite par *L'Atelier d'un peintre*, le Louvre est particulièrement intéressant pour les artistes, car il est riche des nombreuses œuvres d'art spoliées par les armées françaises en Europe entre 1794 et 1811, principalement dans les États allemands et italiens – œuvres que la France restituera massivement après le Congrès de Vienne en 1815. Monsieur Léonard en particulier va « [...] au Louvre boire de la peinture, en effet sa seule et chère ambrosie²⁰¹ », entre autres parce que s'y trouve le salon de peinture, mais surtout en raison de la présence de nombreuses œuvres de maîtres qu'il révère, Raphaël surtout²⁰². Cette circonstance historique particulière explique d'ailleurs l'une des scènes principales de la seconde partie du roman, au cours de laquelle Monsieur Léonard est surpris par l'empereur Napoléon I^{er} lui-même alors qu'il est en train d'achever une copie de *L'Extase de Sainte Cécile* de Raphaël²⁰³, qu'il finit, après quelques péripéties, par vendre au futur roi d'Espagne Ferdinand VII. Cette histoire extraordinaire a sans doute dû arriver à Constant Desbordes lui-même, puisque sa copie de la *Sainte Cécile* se trouve aujourd'hui au musée du Prado²⁰⁴ – par ailleurs, cette œuvre est tellement importante pour lui qu'il représente sa nièce Marceline avec l'attitude de la sainte dans un portrait daté des années 1810²⁰⁵.

Les influences citées et revendiquées par Monsieur Léonard, tant pour lui-même que pour ses élèves, sont celles d'un grand nombre d'artistes au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles : Raphaël et Nicolas Poussin (1594-1665) sont des références très présentes dans la peinture de l'époque, ainsi que les maîtres hollandais du XVII^e siècle, tels Rembrandt (1606 ou 1607-1669), Gérard Ter Borch (ou Ter Burgh, 1617-1681) ou Gérard Dou (1613-1675), ce que montre bien *L'Atelier d'un peintre*. Mais Raphaël en particulier est perçu comme un maître indépassable, sorte de chaînon entre la Renaissance italienne et l'Antiquité, surtout depuis la parution de *Réflexion sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* (1755) de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), qui a connu un très fort retentissement en Europe. Selon cet auteur, il est celui qui a le mieux atteint le Beau idéal dans la peinture de ses figures, car il a étudié les sculptures grecques et romaines, et non la nature. David, très influencé par la pensée de Winckelmann, tenait ainsi Raphaël pour son maître²⁰⁶, transmettant cette admiration à l'ensemble de ses élèves. Dans *L'Atelier d'un peintre*, il n'est donc pas étonnant que Raphaël soit souvent mentionné : Léonard ne se

²⁰⁰ Premier musée français ouvert au public en 1750, le Luxembourg devient en 1818 un musée d'art contemporain.

²⁰¹ P. 23.

²⁰² Raffaello Sanzio (1483-1520).

²⁰³ Aujourd'hui conservée à la Pinacothèque Nationale de Bologne.

²⁰⁴ Constant Desbordes, *Sainte Cécile*, 1808, peinture à l'huile sur toile, copie du tableau éponyme de Raphaël, Madrid, musée du Prado, inv. 2474.

²⁰⁵ Douai, musée de la Chartreuse, inv. 95. Sur ce portrait et les liens qu'il entretient avec l'histoire ici relatée, voir Pascale Bréemersch et Anne Labourdette (dir.), *op. cit.*, p. 39.

²⁰⁶ Pierre Rosenberg (dir.), *op. cit.*, p. 105.

contente pas de copier sa seule *Sainte Cécile*, mais également ses portraits, et parle à plusieurs reprises de la perfection atteinte par ses Vierges à l'enfant.

Rubens est également une influence revendiquée par Léonard (dans les faits, par Girodet également) qui avoue à son élève Paul D[elaroche] : « Tu sais mon faible pour les peintres coloristes²⁰⁷ ! » Monsieur Léonard qui, comme Constant Desbordes, n'est jamais allé en Italie, est également admiratif de l'art du vénitien Tintoret (1518 ou 1519-1594) et du napolitain Salvator Rosa (1615-1673, lequel était également auteur littéraire et acteur), sans que des copies d'œuvres de ces artistes ne soient mentionnées dans le roman.

L'acte de copier est tellement ancré dans la pratique de Monsieur Léonard que l'on peut se demander si son talent ne réside pas avant tout dans ses qualités de copiste. La copie d'œuvres étant également un excellent moyen de gagner un peu d'argent, puisque Léonard confie d'ailleurs à Ondine que Girodet fait appel à lui à cette fin : « le grand peintre [confiant] parfois au scrupuleux talent de son modeste copiste²⁰⁸ » plusieurs de ses œuvres, travail qu'il rémunère bien.

Techniques et manières enseignées

Enfin, l'apprentissage de la peinture, tel que formalisé par l'Académie et enseigné à l'époque dans les ateliers privés, souligne l'importance de la perfection technique acquise à travers la maîtrise du dessin, ce que l'on constate bien en étudiant de plus près ce que réalise la jeune Ondine. Cette dernière est chargée, au sein de l'atelier, de broyer et de préparer les couleurs que Monsieur Léonard et ses autres élèves utiliseront pour peindre. Mais elle-même débute sa formation, et doit donc, avant d'aborder la peinture et appliquer la couleur sur la toile, acquérir une très bonne maîtrise du dessin. Aussi la voit-on pratiquer d'abord « d'après la bosse », c'est-à-dire d'après les objets et sculptures présents dans l'atelier, sans doute aussi d'après ce qu'elle peut voir au Louvre. Au début du roman, son oncle juge qu'elle n'a pas acquis le niveau nécessaire en la matière, et qu'elle ne peut encore passer à l'étape suivante, le dessin « d'après nature » c'est-à-dire d'après le réel.

À aucun moment le roman ne précise toutefois qu'elle dessine d'après le modèle vivant (modèle nu, masculin ou féminin). Un modèle féminin apparaît bien dans le corps du récit, mais il s'agit d'une jeune femme posant dans le cadre d'un autre atelier de dessin, qui est venue accoucher dans les espaces du couvent... Cette question du dessin d'après le modèle vivant est loin d'être anecdotique à l'époque. La *doxa* académique place en effet au sommet de l'apprentissage technique des peintres leur capacité à représenter le corps humain nu, surtout masculin, car les héros antiques représentés dans les tableaux d'histoire doivent être anatomiquement parfaits. Or bien des voix s'élevaient depuis la fin du XVIII^e siècle contre le fait que les femmes plasticiennes soient confrontées – même dans le cadre d'un apprentissage – à la vision

²⁰⁷ P. 127.

²⁰⁸ P. 318.

d'un corps nu, surtout masculin... C'est d'ailleurs en partie pour cette raison que l'enseignement de l'École des Beaux-Arts ne leur était de fait pas ouvert au début du XIX^e siècle²⁰⁹. Certains ateliers toutefois le leur permettaient sans problème, mais on voit que cette dimension, pourtant fondamentale dans la formation d'un peintre à l'époque, n'apparaît pas dans le roman.

La place de la peinture contemporaine au sein de l'atelier

Les goûts de la nièce et de l'oncle

En matière de peinture, le roman ne traite pas que du rapport aux maîtres du passé, mais réserve une part de son récit à la confrontation entre ces derniers et la peinture contemporaine.

C'est la figure de Girodet, plus que celle de David – pourtant le chef de file incontesté de la peinture française à l'époque où se déroule *L'Atelier d'un peintre* –, qui apparaît régulièrement dans les discussions entre l'élève et le maître. Comme Monsieur Léonard l'explique à Ondine, la proximité géographique d'un tel artiste est fondamentale pour lui : « [...] ne sentez-vous tout ce que son approche a d'inspirateur ? Je vous conseille, ma chère amie, de respirer cet air-ci de toutes vos forces et avec orgueil, puisqu'il le respire ; il y roule une foule de tableaux qu'il ne tient qu'à vous d'exécuter pour le salon » et « [...] très certainement je ne me séparerai d'un tel voisinage qu'à la dernière extrémité, au dernier cri de détresse²¹⁰ ».

Les goûts de l'oncle et de la nièce diffèrent pourtant en matière de peinture contemporaine, car pour Ondine, c'est l'art de Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823) qui lui « dit quelque chose à l'oreille ». Sous l'Empire, ce dernier connaît de grands succès en tant que peintre d'histoire et portraitiste de la haute société, grâce à des tableaux mêlant subtilement les codes de la peinture historique à une technique réservant une grande place aux effets de clair-obscur.

La personnalité et le talent d'Hortense Haudebourt-Lescot (1784-1845) retiennent également son attention, peut-être car il s'agit d'une femme artiste. Doublement artiste, pourrait-on dire, car elle se produit d'abord en tant que danseuse, avant d'aborder la carrière de peintre. Elle a été l'élève de Guillaume Guillon-Lethière (1760-1832), un peintre d'histoire qui avait ouvert un atelier renommé à Paris, rue Childebert²¹¹, placé en compétition directe avec celui de David, et qui fut par la suite directeur de l'Académie de France à Rome. La jeune Hortense, qui avait suivi son professeur en Italie, expose régulièrement des portraits et des scènes de genre au salon entre 1810 et 1840. Elle est surtout l'une de celles qui développe un nouveau genre de

²⁰⁹ Sur cette question, voir Séverine Sofio, *op. cit.*, pp. 196-205.

²¹⁰ P. 28.

²¹¹ Cet emplacement, communément appelé « La Childeberte » sera aussi le lieu où Constant Desbordes s'installera après avoir quitté le couvent des Capucines – et en fait le lieu dont l'atmosphère est décrite dans *L'Atelier d'un peintre*.

peinture sous l'Empire, le « genre historique », « anecdotique » ou « romanesque²¹² », qui mêle en fait les principes de la scène de genre aux codes de la peinture d'histoire, délaissant peu à peu les sujets liés à l'Antiquité. C'est surtout après la période censément décrite dans *L'Atelier d'un peintre*, soit sous la Restauration et la monarchie de Juillet, que ce genre hybride – du point de vue de la *doxa* académique – connaît la consécration, Paul Delaroche, qui a été l'élève de Constant Desbordes à la Childeberte, en devenant le représentant le plus célèbre. Il témoigne d'une évolution artistique conduisant à une plus grande porosité entre les genres picturaux, et au sein duquel un grand nombre de femmes se distinguent²¹³.

Il est possible que Monsieur Léonard établisse une hiérarchie entre maîtres anciens et modernes, qu'il cite bien moins souvent que les premiers. Dans la seconde partie du roman, après s'être rendu au théâtre voir l'acteur Talma (1763-1826) dans *Hamlet*, en compagnie d'Ondine et de Yorick, il livre à ce dernier ses impressions, qui tendent à montrer que les œuvres des anciens sont indépassables :

- J'ai du génie pour un an, disait-il, et je vous jure que dans l'espace du Théâtre-Français à cette place où nous sommes, j'ai créé des tableaux qui pendent à côté de Rubens, de Salvator et du Tintoret ! J'ai dépassé nos peintres modernes, et je sais maintenant ce que c'est que la gloire humaine dans toute sa volupté : je le sais mieux, sans me déranger, que ce grand homme là-haut²¹⁴ [...]. [la peinture] livre à l'admiration des hommes Raphaël, David, Gérard et Girodet²¹⁵.

Le roman laisse entrevoir des divergences de références picturales entre l'oncle et la nièce, ainsi que des différences portant sur le genre qui les intéresse : si la peinture d'histoire et les portraits constituent l'essentiel des préoccupations de Monsieur Léonard, Ondine s'avoue à elle-même qu'elle se spécialisera plutôt dans la peinture d'enfants et de paysage²¹⁶, genre que son oncle déconsidère plutôt. Or il connaît un grand essor à partir de 1817, au moment où est créé un grand Prix de Rome du paysage historique par l'Institut des Beaux-Arts, et devient une discipline artistique à part entière, rivalisant avec le portrait en termes de quantité d'œuvres produites et présentées dans les Salons des années 1830 au début du XX^e siècle.

Ce que créent les élèves

Même si l'on ne connaît pas les motivations de tous les élèves de Monsieur Léonard pour apprendre à peindre, il est évident que la plupart sont présents dans son atelier – et ont fréquenté, fréquentent ou fréquenteront ceux d'autres peintres, plus célèbres – pour en faire leur métier. On devine qu'Ondine, jeune orpheline, n'est pas là seulement pour apprendre un art d'agrément, mais bien pour apprendre à vivre de ses connaissances et de son talent par la suite. Monsieur Léonard est donc un

²¹² Qui sera qualifié d'une manière générale, mais plus tard, de « style troubadour ».

²¹³ Séverine Sofio, *op. cit.*, pp. 227-229.

²¹⁴ Girodet.

²¹⁵ Pp. 308-309.

²¹⁶ P. 72.

professeur attentif aux productions et au devenir de ses élèves, qu'il guide par ses conseils ou ses silences désapprobateurs, et qu'il place sur un pied d'égalité, tant sur le plan pécuniaire (« [...] les riches ne payaient pas plus que les pauvres ; c'est-à-dire qu'ils ne payaient pas du tout²¹⁷ ») que pédagogique. Le jeune Paul D[elaroche] est à part, car Léonard est certain que ce dernier réussira dans la carrière de peintre et aura même « la gloire un peu raide » – en 1833, au moment où le roman paraît, Delaroche est en effet l'un des peintres les plus célèbres de son temps et son *Supplice de Jane Grey*²¹⁸ connaît un grand succès au Salon l'année suivante. Monsieur Léonard est d'autre part admiratif du parcours d'Abel de Pujol²¹⁹, qui se trouve dans son atelier après avoir fréquenté celui de David, obtenu le Prix de Rome et être rentré d'Italie, et dont on sent qu'il est différent des autres car il a déjà exposé au salon. Ondine enfin n'est pas placée sur le même plan du fait de sa proximité familiale avec le professeur, mais également de par son sexe : elle est isolée derrière une cloison de l'espace dans lequel les autres élèves peignent – cloison qui est abattue au moment où Yorick intègre l'atelier de Monsieur Léonard.

Le roman s'attarde assez peu sur ce que les treize élèves que compte l'atelier réalisent sous la direction de leur maître : Ondine travaille au dessin d'une tête de mort couronnée de fleurs, à la représentation d'une scène de genre elle aussi liée à la mort et à la copie d'après Le Sueur ; le jeune Paul D[elaroche] esquisse les traits d'un vieux grognard ; Rodolphe, la tête d'un Grec moderne ; tandis que Jean-Baptiste Mauzaisse (1784-1864) profite d'un moment de chahut entre Abel de Pujol et Paul D[elaroche] pour s'inspirer du groupe qu'ils forment et esquisser au crayon une scène représentant un *Arabe pleurant son coursier* (dans la réalité, Mauzaisse obtient une médaille d'or de première classe au salon de 1812, lors de la présentation d'un tableau représentant le même sujet²²⁰). On sait par ailleurs que Yorick a peint des pêcheurs napolitains, et qu'Abel de Pujol a peint un tableau représentant la colère de Jacob. De ce que réalisent Édouard Corbet (1772-1825), François-Joseph Sieurac (1781-1832) et les presque anonymes Rouvroy, Raymond, ou Nathalie (une ancienne élève de Monsieur Léonard), on ne sait en revanche rien.

Des pistes à explorer

L'Atelier d'un peintre, qui est en effet un « grand roman de la peinture » pour citer Aragon – mais qui n'est pas que cela – montre entre autres perspectives comment un changement de goût s'opère progressivement entre la génération de peintres œuvrant depuis la fin du XVIII^e siècle (celle de Monsieur Léonard et des élèves de David) et

²¹⁷ p. 36.

²¹⁸ 246 x 297 cm, aujourd'hui conservé à la National Gallery de Londres, inv. NG1909.

²¹⁹ Abel de Pujol (1785-1861), élève de David, obtient le Prix de Rome de peinture en 1811 pour son tableau *Lycurgue présente aux Lacédémoniens l'héritier du trône* (conservé à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris).

²²⁰ Peinture à l'huile sur toile, 230 x 175 cm, Angers, musée des Beaux-Arts.

celle qui s'apprête à prendre la relève sous la Restauration et la monarchie de Juillet (celle d'Ondine) : au système académique reposant sur une hiérarchie des genres plutôt rigide succède sous l'Empire un monde où les catégories picturales sont plus poreuses entre elles ; au « Grand Genre » historique succède le « genre anecdotique » ; à l'importance de la peinture d'histoire et du portrait succède bientôt l'essor de la peinture de paysage ; aux succès de Girodet et Abel de Pujol dans les salons succèdent ceux d'Hortense Haudebourt-Lescot et de Paul Delaroche ; à l'influence de l'Antiquité gréco-romaine succède l'importance des événements grecs des années 1820 ; à un apprentissage de la peinture fondé sur le respect des règles succède une formation où l'écoute des sentiments personnels est importante pour développer une manière de peindre plus originale.

Même si l'un des passages de la fin du roman montre Ondine et Léonard parcourant « [...] longtemps seuls les salles ornées de peinture [du Luxembourg], dont la jeune fille commençait à découvrir les chefs-d'œuvre, par le secours de sa nouvelle âme. » et que l'« [o]n ne peut appeler autrement l'intelligence qui lui faisait discerner, enfin, le beau du médiocre, et la pensée de la sensation²²¹ », Marceline Desbordes-Valmore n'oppose pas deux visions différentes de l'art, mais montre plutôt comment la transition s'opère entre une conception de la peinture très technique et intellectualisée – où la copie des modèles et maîtres anciens est primordiale – et une autre qui laisse davantage de place à la sensation. À plusieurs reprises dans le roman, Monsieur Léonard incite ainsi davantage Ondine à exprimer ce qu'elle pense et ressent devant la vision d'une œuvre qu'il ne la reprend sur des aspects purement techniques de son geste artistique.

En cela, elle montre qu'elle a très bien compris l'évolution suivie par l'art français des années 1780 à 1830, période historiquement fondamentale pour ce dernier, qui a été redécouverte et davantage étudiée sur le plan de l'histoire de l'art à partir des années 1960. Elle s'avère dans *L'Atelier d'un peintre* en être très familière. L'œuvre permet ainsi une pluralité d'approches et de lectures dont la richesse est loin d'être épuisée à ce jour.

Anne LABOURDETTE

²²¹ P. 359.

***Violette* (1839) de Marceline Desbordes-Valmore : un roman sur le mariage**

Marceline Desbordes-Valmore est plus connue pour ses poèmes que pour ses récits. Sa prose est réputée écrite à des fins alimentaires et peu digne d'intérêt. La plupart des études consacrées à l'écrivaine se sont intéressées à ses vers. Un seul roman a retenu durablement l'attention de la critique : *L'Atelier d'un peintre* (1833). Cette élection s'explique en grande partie par l'accessibilité du livre, qui a eu la chance d'être réédité aux éditions Miroirs en 1992. Ce n'est pas le cas de tous les récits de l'autrice. Marc Bertrand a édité plusieurs d'entre eux (les *Contes* en 1989 aux Presses Universitaires de Lyon ; chez Droz, *Les Petits Flamands* en 1991, *Domenica* en 1992, *Huit femmes* en 1999). *Les Veillées des Antilles* a été republié en 2006 chez L'Harmattan. Les autres textes en prose doivent être lus dans les éditions d'origine, c'est-à-dire sans appareil critique, en ligne ou en bibliothèque. C'est le cas du petit roman intitulé *Une Raillerie de l'amour* (1833), du *Salon de Lady Betty* (1836) – recueil de nouvelles traduites de l'anglais – et du roman *Violette* (1839). Le présent article entend contribuer à la redécouverte de la prose de Marceline Desbordes-Valmore en s'intéressant à l'une de ces œuvres tombées dans l'oubli : *Violette*²²².

La lecture de ce roman est intéressante à plus d'un titre. D'une part, elle infléchit l'image de l'autrice construite par l'état actuel de la recherche. Les études sur la prose de Marceline Desbordes-Valmore ont mis en évidence sa prédilection pour les personnages d'orphelins et de mendiants ; la fréquence des thèmes de l'exil, de l'abandon et de la pauvreté dans ses contes et dans ses nouvelles²²³. Or Marceline Desbordes-Valmore a aussi représenté de grands personnages et traité d'autres thèmes. *Une Raillerie de l'amour*, qui se passe pendant l'Empire, met en scène des colonels et des grandes dames ; *Violette* a pour personnage principal la reine Marguerite de Navarre. D'autre part, et plus significativement, la lecture de *Violette* précise l'opinion de Marceline Desbordes-Valmore sur le sort des femmes dans la société de la monarchie de Juillet. Elle inscrit l'autrice dans le bataillon des écrivaines qui, dans la première moitié du XIX^e siècle, plaident pour un mariage librement choisi et égalitaire, telle George Sand dans *Indiana*, *Valentine* (1832) et *Jacques* (1833). Le roman précise ainsi l'engagement de l'autrice en faveur des droits des femmes étudié par plusieurs chercheurs²²⁴. C'est à cet engagement que l'on voudrait s'intéresser ici. On propose préalablement un bref résumé du roman.

²²² Marceline Desbordes-Valmore, *Violette*, Paris, Dumont, 1839, 2 vol. numérisés sur Gallica.

²²³ Voir Chantal Bertrand-Jennings, *Un autre mal du siècle. Le Romantisme des romancières. 1800-1846*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005 ; Wendy Greenberg, « L'exil et la nostalgie chez Marceline Desbordes-Valmore », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n°43, 1991, p. 81-93.

²²⁴ Voir Maïté Albistur et Daniel Armogathe, *Histoire du féminisme français*, Paris, éditions des femmes, 1977 ; Francis Ambrière, *Le Siècle des Valmore. Marceline Desbordes-Valmore et les*

Résumé de l'intrigue

L'action se passe en France sous le règne de François I^{er}. Le roi vient de rentrer de Madrid où il avait été fait prisonnier. Trois mois de fête au Louvre ont célébré cette libération, qu'il doit à sa sœur Marguerite de Navarre. Celle-ci, veuve du duc d'Alençon Charles IV, est tout juste mariée à Henri d'Albret, roi de Navarre. Le roman s'ouvre au Louvre au moment où la vie reprend son cours, puis suit la reine et ses filles d'honneur dans le Béarn, où elle va retrouver son mari sur ordre de François I^{er}. Mais le décor est très peu présent dans le roman, selon la tradition classique (j'y reviendrai). Les personnages sont fictifs, hormis la reine de Navarre et le roi de France, ainsi que le poète Clément Marot.

Violette raconte l'histoire sentimentale de la fille d'honneur favorite de la reine de Navarre, Violette de Sauveterre. Violette a seize ans quand s'ouvre le roman. La situation de la jeune fille est semblable à celle de la « Nouvelle Héloïse » : son père, qu'elle a perdu à sa naissance, l'a mariée par testament avec le fils d'un sien ami avec lequel il a combattu aux côtés de François I^{er} : le comte Amalric d'Argèles. Ce mariage est censé honorer la haute naissance de Violette, orpheline riche. Or ce parti imposé ne lui plaît pas : il a une réputation de libertin et se montre railleur et vain. Il courtise en même temps les deux jeunes sœurs d'Isabelle, la meilleure amie de Violette. Le cœur de Violette penche pour un autre, le jeune frère d'Amalric, qu'elle a connu dans son enfance et dont l'image s'est imprimée dans sa mémoire. Mais ce frère cadet, Isolier d'Argèles, est destiné au cloître. Le livre raconte le combat conjoint de Violette et de Marguerite pour ruiner le mariage que le tuteur de la jeune fille a reçu pour mission d'accomplir. Parallèlement à cette histoire principale s'en jouent deux autres, également tragiques. D'une part, l'amour empêché de Marguerite de Navarre pour le poète Clément Marot. La reine, récemment mariée à Henri II d'Albret par ordre de son frère, fait l'expérience de la froideur de son époux. Le roi de Navarre n'a d'intérêt que pour la chasse et évite la compagnie de son épouse. D'autre part, le mariage malheureux d'Isabelle, ancienne fille d'honneur de Marguerite, avec un riche seigneur taciturne que lui a accordé son père. Le mari d'Isabelle tombe amoureux de l'une des deux sœurs de sa femme, la belle Aloïse, que celle-ci a appelée auprès d'elle pour lui tenir compagnie.

Le dénouement du roman est à la fois heureux et malheureux. Isabelle meurt de tristesse. Amalric est assassiné par son beau-frère, le mari d'Isabelle, qui le surprend au balcon d'Aloïse. Amalric mort, Isolier devient le chef de la famille d'Argèles et le promis de Violette. À ce moment, le futur moine est encore libre car il a refusé de prendre l'habit lors de la cérémonie prévue à cet effet. Tout semble donc bien se dessiner pour les deux amoureux. Mais Violette, trop émue par la cérémonie, s'éteint dans les bras de Marguerite et d'Isolier au moment d'apprendre la situation nouvelle de ce dernier.

siens, Paris, Seuil, 1987 ; Christine Planté, « Marceline Desbordes-Valmore : ni poésie féminine, ni poésie féministe », *French Literature Series*, n°16, 1989, p. 78-93.

Un discours sur le mariage

Le roman trace donc le parcours d'une série d'unions décidées par des hommes, pères ou frères : celle de Marguerite avec Charles IV puis avec Henri II d'Albret, pour des raisons politiques ; celle d'Isabelle avec Glover Aymond, « bien traité du roi par quelque action d'audace pendant la guerre²²⁵ » ; celle de Violette avec le comte Amalric d'Argèles. À ces unions qui sont montrées dans le récit s'en ajoutent d'autres qui ont eu lieu dans le passé du roman : notamment le mariage de la mère de Violette, décidé par le père de celle-ci, et celui de la mère de Marguerite.

L'échec de ces unions mal assorties décidées par la politique ou l'ambition construit une condamnation de l'institution du mariage. Isabelle dépérit de tristesse dans sa forteresse. Le mari que lui donne son père est un tyran qui la garde jalousement enfermée dans son manoir avant de se désintéresser d'elle quand il rencontre sa sœur. Violette s'étonne du changement de son amie :

hélas ! qu'elle est changée ! son teint n'a plus d'éclat, une couleur terne et cendrée voile cette physionomie naguère si vivante ; ses yeux bleus semblent plus grands par la maigreur de son charmant visage ; leur azur a pâli comme la figure entière qu'ils éclairaient autrefois. Le son de sa voix a subi lui-même une altération plus sensible : cet accent brisé sort lentement du fond de sa poitrine ; il vibre de larmes, et la faiblesse de ses inflexions a quelque chose de sourd et de lugubre qui saisit d'autant plus Violette qu'elle n'ose l'interroger sur les causes d'un changement si prompt et si terrible²²⁶.

Marguerite se désole en pensant à Clément Marot. Elle ne voit jamais son époux, qui passe son temps à la chasse et évite la présence de sa femme. Quand Marguerite fait le déplacement de Paris vers le Béarn, son époux quitte ses terres pour Paris. Il la laissera seule pour trois mois, jusqu'à ce que la saison de la chasse ne le ramène dans ses terres. L'unique entrevue des deux époux dans le roman est une coïncidence : leurs équipages se croisent sur la route qui relie la capitale française à la campagne béarnaise. À cette occasion, Henri d'Albret se montre d'une goujaterie sans égale, saluant à peine sa femme : il arrête son chariot le temps de lui vanter les qualités de son faucon et de lui remettre le portefeuille qu'il lui portait à Paris. Il remet en effet la gestion de ses affaires à sa femme le temps de son séjour en Béarn. Cette entrevue dit assez « la disparité de deux êtres enchaînés l'un à l'autre²²⁷ ». Le roman précise tout de même que le second hymen de Marguerite « n'avait fait qu'augmenter le deuil de son âme affligée d'un veuvage précoce » : « Elle ne fut que reine par ce second mariage ; elle méritait pourtant d'être épouse²²⁸ ». Celle qui a choisi pour devise la fleur du souci serait beaucoup mieux accordée à Clément Marot, nettement plus sensible qu'Henri d'Albret et partageant les idées politiques et religieuses de

²²⁵ Marceline Desbordes-Valmore, *Violette*, Paris, Dumont, 1839, t. I, p. 130.

²²⁶ *Ibidem.*, p. 23-24.

²²⁷ *Ibid.*, p. 246.

²²⁸ *Ibid.*, p. 50.

Marguerite. Les deux sont d'ailleurs amoureux l'un de l'autre. Enfin, le promis de Violette, « grand tueur d'hommes et enleveur de filles²²⁹ », « promet beaucoup de solitude, et peut-être un prompt veuvage²³⁰ » à l'héroïne.

Le roman dit l'ignominie qu'il y a à marier deux êtres qui ne s'entendent pas. Un tel mariage où l'union physique devient un devoir est répugnant. « Je n'ai pas la clé qui ouvre son cœur », explique Marguerite à son frère, « et pourtant je serai mère un jour par cet homme... Savez-vous que cela est affreux, mon frère²³¹ ? » C'est aussi le manque d'expérience de la vie des jeunes mariées qui est pointé du doigt, donc leur éducation : les femmes deviennent épouses dans l'ignorance de leurs futurs devoirs conjugaux. Violette est l'exemple type de la naïveté des jeunes mariées. Au bal, elle ne regarde pas les danseurs mais s'occupe seulement du plaisir de la danse ; c'est la reine qui doit attirer son attention sur les danseurs pour lui faire remarquer son fiancé. Quand Marguerite lui demande ce qu'elle pense de lui, sa réponse est très naïve : « Sa taille est très élevée, et sa dague très brillante, Madame²³² », répond-elle. Elle rougit même quand le comte la regarde. Le mariage est présenté comme un esclavage pour la femme : comme une vie d'obligations. Son mari est pour la femme qui prend époux « son seigneur et son maître ». Elle lui doit à jamais « la crainte et le respect²³³ ». Ainsi, dire que Marguerite se remarie est dire qu'elle « perdit une seconde fois sa liberté et l'indépendance de son âme²³⁴ ». L'épouse qui n'est pas reine et qui ne mène pas une vie mondaine doit se consacrer aux tâches domestiques. Lorsque Marguerite déménage avec sa Cour dans le Béarn, elle croise un couple de jeunes mariés landais. La cérémonie du mariage veut que la femme porte trois objets qui symbolisent ses devoirs d'épouse : une cruche pour « puiser l'eau qui lave et désaltère », des pommes à résine pour « le feu qui réchauffe » et un balai qui « met l'ordre²³⁵ ». Dans ces conditions, le mariage ne peut qu'être synonyme de malheur pour la femme qui s'apprête à en franchir le pas. Aussi la reine plaint-elle Isabelle : « La voilà mariée ; la voilà peut-être déjà moins charmée de ce monde ; pauvre Isabelle²³⁶ ! » Le mariage est la malédiction que se transmettent les femmes de génération en génération, lourd héritage symbolisé par la robe de bal que Violette doit porter lors de sa présentation à la Cour, qui est celle de sa mère. La jeune fille a une répulsion instinctive pour cette robe qui a déjà fait le malheur de sa mère.

C'est à l'héroïne que revient de tenir discours sur l'institution du mariage. Les deux exemples d'Isabelle et de Marguerite qu'a sous les yeux Violette poussent la

²²⁹ *Ibid.*, p. 178.

²³⁰ *Ibid.*, p. 178.

²³¹ *Ibid.*, p. 170.

²³² *Ibid.*, p. 36.

²³³ *Ibid.*, p. 121.

²³⁴ *Ibid.*, p. 128.

²³⁵ *Ibid.*, p. 258.

²³⁶ *Ibid.*, p. 30.

jeune fille à refuser, après examen, le mari qu'on lui impose ; bien évidemment, cette rébellion est didactique : le lecteur est censé croire son témoignage et suivre son exemple. La problématique est posée dès le chapitre II, quand Violette s'interroge sur le mariage. Dans une lettre à son ancienne compagne Isabelle, elle écrit : « est-on heureuse le jour où l'on se marie ? J'ai eu peur de te le demander alors ; je n'ose pas non plus le demander à la reine²³⁷ ». « C'est un complot contre nous toutes », déclare-t-elle un peu plus tard lorsqu'elle se rend compte qu'on cherche à la marier à son tour ; « la voilà donc levée contre moi la tyrannie qui a soumis Isabelle [...] car Isabelle est esclave, enfin : la reine elle-même est-elle donc autre chose²³⁸ ? » Le mariage, selon ce qu'en comprend Violette, fait partie « des devoirs qui donnent la mort²³⁹ », tandis que l'épouse est « un château tout de pierre qui passe froidement de maître en maître²⁴⁰ ».

La question du sort de l'épouse dans le mariage est utilisée comme un point de départ pour mettre en question les droits reconnus aux femmes dans la société. La soumission qu'on attend d'elles à l'heure de leur choisir un mari est prise comme un symptôme du silence qui est le sort des femmes dans la vie quotidienne. « Il est prouvé que les femmes meurent de silence²⁴¹ », énonce sentencieusement Marguerite en pensant à son amour pour Clément Marot. À propos de la crainte qu'a Violette d'interroger son tuteur sur le sort d'Isolier, la voix narrative renchérit :

Pourquoi n'est-ce que dans le silence du cœur que l'on s'élève aux courageuses résolutions ? Pourquoi la parole voile-t-elle la pensée, ou meurt-elle sur les lèvres, étouffée par de vaines frayeurs, qui ne s'expliquent pas ? Pourquoi n'est-ce que dans les impressions ordinaires qu'elle ose librement se produire ? [...] Une honnête liberté de langage n'entrera-t-elle jamais dans la morale appliquée aux femmes²⁴² ?

La reine voit le monde comme « une plus vaste prison²⁴³ » que le couvent. L'unique félicité d'une femme est le repos, enseigne-t-elle à Violette. Le choix d'un personnage royal parmi les protagonistes du roman s'explique pour cette raison : il montre que même les reines n'ont aucun pouvoir. L'autorité de Marguerite est contestée. C'est son frère, François I^{er}, qui décide de tout. Il envoie sa sœur en Navarre et décide de son habillement : ses parures sont dites « somptueusement soumises aux hautes fantaisies de son frère²⁴⁴ ». La même situation se reproduit avec son mari le roi de Navarre, qui mène une existence de célibataire. Ainsi on peut conclure avec

²³⁷ *Ibid.*, p. 25.

²³⁸ *Ibid.*, p. 46.

²³⁹ *Ibid.*, p. 44.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 280.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 236.

²⁴² *Ibid.*, II, p. 45-46.

²⁴³ *Ibid.*, II, p. 141.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 52.

Marguerite : « nourrice, femme ou reine, vivre c'est obéir²⁴⁵ ». Comme écrivaine non plus la femme n'est pas reconnue. Marguerite n'est pas prise au sérieux pour ses écrits, ni par son frère ni par son mari.

Les personnages masculins qui incarnent l'autorité sont peu avantagés dans le roman. Tous privilégient le plaisir par rapport aux affaires. Henri d'Albret se fait un plaisir de remettre son portefeuille à sa femme quand il quitte le Béarn. Ce « royal époux²⁴⁶ », comme le désigne ironiquement la voix narrative, n'a rien de distingué ni de responsable : rien de ce qui fait un monarque. D'où l'emploi ironique de l'adjectif « royal » – on nous dit aussi, lors de l'entrevue du couple, qu'il quitta sa femme « le plus royalement qu'il put²⁴⁷ ». Le mari de Marguerite de Navarre est jugé bête par sa femme : il ne pense pas, assure-elle ; c'est pourquoi elle ne lui en veut pas de l'abandonner à son sort. Quant à François I^{er}, le roi des Français, il est tout aussi peu méticuleux et intelligent. Il est également insensible : « Il ne laissait pas à son cœur le droit de le rendre malheureux²⁴⁸ ». Il n'a que peu de moralité. Il se promet de consoler Violette de son mari et il est par ailleurs dit frivole. Il est odieux même puisqu'il ne reconnaît pas ses maîtresses. Ce choix d'hommes incapables de gouverner dit l'aléatoire qui préside à la domination masculine et donne l'idée que le sexe masculin a usurpé le pouvoir. La misogynie d'Henri d'Albret et de François I^{er} le confirme. Le premier a fort peu d'estime pour le talent littéraire de sa femme. Lui remettant un portefeuille de comptes : « Vous trouverez là, lui dit-il, des comptes à régler, moins brillants, mais plus utiles que les contes futiles, qui vous valent le renom d'un esprit si lumineux, et si indépendant tout ensemble²⁴⁹ ». Le second en a peu pour son esprit : « ne tournez pas vos esprits vers ces austérités, ma sœur. Les femmes ont d'autres soins. Vous n'en prenez pas assez de vos cheveux, qui sont les plus beaux du monde²⁵⁰ ». Seule l'inégalité de droits entre les sexes explique que les femmes n'aient pas de pouvoir. Marguerite est beaucoup plus cultivée que son mari et son frère, et plus courageuse qu'eux. Elle a libéré son frère de la prison madrilène où il était tenu enfermé, alors que lui l'exile en Navarre par peur de ses ennemis, qui lui reprochent sa tolérance religieuse. Ainsi elle est « une femme devenue son égale [l'égale de François I^{er}] en courage par l'immense soumission qui vient d'en faire une reine²⁵¹ ». Elle a une vision plus juste et plus pacifique de la société que lui, qui se laisse influencer par ses conseillers. En outre Marguerite est l'idole du peuple. Ne trouvant les diamants « bons qu'à faire des chaumières et du pain²⁵² », elle utilise tous ses

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 60.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 243.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 245.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 167.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 244.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 164.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 54.

²⁵² *Ibid.*, p. 223.

bijoux pour faire la charité. En cela elle est la digne héritière de sa mère, Louise de Savoie, qui portait du noir et des cornettes pour ne pas blesser le peuple appauvri par les guerres. Elle a une autorité naturelle : on lui reconnaît une voix « irrésistible²⁵³ », dont « Charles-Quint disait qu'elle consolerait du trône²⁵⁴ ». Dans le roman, elle désarme même le vieux et rigide tuteur de Violette. Ainsi « le charme de la voix d'une femme²⁵⁵ » est présenté comme une arme de pouvoir propre au sexe féminin. Marguerite a aussi une vertu dont son frère ne se soucie pas : voulant être fidèle à son époux, elle ne cède pas à son sentiment pour Clément Marot.

Les amitiés qui lient les personnages féminins laissent penser que, dans le présent, la solution se trouve dans la solidarité féminine. Marguerite est bienveillante pour les jeunes filles qu'elle rassemble à ses côtés. Elle a tenté de soustraire Isabelle à son sort, et elle plaide la cause de Violette auprès de son tuteur. « Tout ce qu'elle eut d'adresse, à défaut de pouvoir », nous explique la voix narrative, « elle l'employa souvent à dénouer des nœuds prêts à être serrés par l'avarice ou l'ambition. Plus d'une femme ainsi lui dut son bonheur ou sa vertu²⁵⁶ ». Violette et Isabelle sont solidaires entre elles, même si elles ne peuvent échanger que de la compassion. Violette peut par contre aider la jeune sœur d'Isabelle, qu'elle éclaire sur les véritables intentions de son prétendant Amalric d'Argèles, qui courtise à la fois l'héroïne et les deux sœurs de son amie, Aloïse et Angèle. La solidarité féminine fonctionne aussi entre mères et filles. La mère de Marguerite, Louise de Savoie, a beaucoup d'affection et de compassion pour sa fille. Violette se dit certaine que sa mère se serait opposée à son mariage avec Amalric. Elle-même avait un caractère tranché et rebelle aux conventions. L'autre solution esquissée dans le roman est l'écriture. L'activité poétique et narrative de la reine dit le pouvoir cathartique de l'écriture – sur ce point, Marceline Desbordes-Valmore se souvient des recommandations de son médecin à son égard – et surtout l'efficace sociale du livre, entendu comme le seul espace de parole auquel les femmes ont accès. Le livre permet d'exprimer ses idées (combat par le réquisitoire) ou d'affirmer son autonomie et sa maîtrise de soi (combat par le style et l'humour ; par la maîtrise littéraire). Sa mère dit en effet à Marguerite :

Faites au moins que votre gaîté me rassure quelquefois de loin, et que vos charmants livres, qui nous ont fait brûler tous les nôtres, soient encore la honte de vos ennemis, en attestant votre intarissable bonne humeur. Envoyez-en moi beaucoup, puisque ce n'est que là que vous prenez vos franchises et vos libertés²⁵⁷.

L'exemple de Marguerite doit servir aux lecteurs. Elle fournit une image historique d'écrivaine reconnue : Clément Marot, Charles Quint lui ont rendu hommage, rappelle la voix narrative. D'où le choix du roman historique : il témoigne du rôle important

²⁵³ *Ibid.*, p. 183.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 183.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 183.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 50.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 219.

joué par les femmes en littérature et dans la vie culturelle, notamment à la Renaissance.

La prise de position de Marceline Desbordes-Valmore : mise en contexte

Marceline Desbordes-Valmore utilise ainsi un cadre historique pour traiter un problème qu'elle identifie dans la société de son temps, l'inégalité entre les femmes et les hommes dans le mariage et hors de celui-ci. Le gain critique est de disposer d'une figure d'écrivaine attestée par l'histoire et qui peut donc servir de modèle aux lectrices ; d'inscrire les problèmes sociaux actuels dans une tradition historique, de les contextualiser pour leur donner plus de poids ; mais aussi d'inviter à reconsidérer l'histoire en faisant parler ses représentants et de mettre ainsi en question les discours officiels ; enfin, de tenir un discours politique plus librement que dans un roman d'actualité, selon le principe du roman à clés (on peut lire dans la critique de François 1^{er} celle de Louis-Philippe).

Marceline Desbordes-Valmore s'inscrit ainsi dans la tradition du roman classique du type de *La Princesse de Clèves*, ce petit roman pseudo-historique qui raconte les actions particulières de personnes privées ou considérées dans leur vie privée. Ce roman explore la vie intérieure pour mettre au jour les schémas essentiels de l'âme humaine : la romancière s'y fait moraliste et philosophe. Ce petit roman est souvent également, comme son prédécesseur le roman baroque, un roman à clés. On peut même trouver des affinités d'intrigue entre le plus célèbre des romans de Mme de Lafayette et *Violette*. Mademoiselle de Chartres est mariée au prince de Clèves pour des raisons de conventions ; lui est amoureux d'elle mais elle ne l'aime pas. Elle tombe amoureuse du duc de Nemours mais reste fidèle à son mari. À la fin, l'héroïne meurt mais est détachée de son époux, mort avant elle, et peut donc, théoriquement, s'unir à celui qu'elle aime. Le choix qu'elle fait du genre introspectif, la romancière l'explique par le silence imposé aux femmes : pour écrire leur histoire, il faut sonder leur cœur, puisqu'elles ne parlent pas.

Le jeu de miroir construit par l'autrice entre son personnage d'écrivaine et elle-même donne de l'autorité à son discours : Marceline parle au nom de son expérience de femme mariée et de femme qui écrit. Marguerite de Navarre est poétesse comme Marceline : elle a aussi écrit des nouvelles, mais c'est sur sa production poétique qu'insiste l'autrice de *Violette*. La reine de Navarre est « la Marguerite des Marguerites²⁵⁸ », selon le titre de son célèbre recueil. Ce jeu de miroir autorise à prêter à Marceline certaines remarques faites par elle sur la production littéraire de son personnage : à comprendre son ironie et son humour comme des formes de résistance aux difficultés de l'existence, selon le jugement de Louise de Savoie. Ainsi le combat de Marceline Desbordes-Valmore ne serait pas uniquement thématique mais aussi stylistique. Voici qui invite à relire son œuvre et à reconsidérer ce qui a été dit sur sa position respectivement à l'égalité des sexes. L'avis de Maïté

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 283.

Albistur et de Daniel Argomathe dans *Histoire du féminisme français* était en effet que les œuvres de Desbordes-Valmore n'ont « nulle inspiration proprement féministe. Malgré ses difficultés, elle n'a jamais rien réclamé pour soi. Et l'idée de lutte des sexes ne l'a pas effleurée²⁵⁹ ». Depuis, Chantal Bertrand-Jennings, dans le livre cité en introduction, a montré le parti pris de la prosatrice pour tous les opprimés de la société, et on a pu étudier aussi la représentation de l'artiste de sexe féminin proposée dans *L'Atelier d'un peintre*. La lecture de *Violette* donne une image plus engagée de Marceline Desbordes-Valmore et invite à reconsidérer une caractéristique de son œuvre narrative, l'ironie, sous un angle polémique.

Laetitia HANIN

²⁵⁹ Maïté Albistur et Daniel Argomathe, *Histoire du féminisme français*, op. cit., p. 264.

Voix et limites de l'individuation féminine : Domenica de Marceline Desbordes-Valmore

Dans la première moitié du XIX^e siècle se met en place un rapport passionnel des écrivains à la voix humaine. De Chateaubriand à Nerval, en passant par Senancour, Germaine de Staël, Stendhal et Balzac, sans oublier George Sand et le jeune Théophile Gautier, les romanciers se révèlent particulièrement sensibles au chant. Comme le montre Laurence Tibi dans *La Lyre désenchantée*²⁶⁰, cette émanation la plus parfaite de la voix constitue pour eux un moyen d'expression privilégié, dont ils valorisent plusieurs caractéristiques ou pouvoirs. Ils apprécient les connotations féminines et maternelles qui lui sont attachées²⁶¹, sa capacité à évoquer un passé révolu et, plus largement, toute chose aussi proche qu'inaccessible. Perçue par eux comme capable de transgresser sa propre matérialité, la voix devient durablement le support par excellence du rêve rousseauiste de transparence absolue et de fusion des êtres²⁶² : les romantiques n'oseront pas toujours prendre en charge à la première personne du singulier cette utopie, mais ils la verront incarnée dans les voix des femmes, dont le sens critique et les capacités analytiques réduites, comme on sait, sont compensées par les « facultés de cœur ». Un fantasme est là, assurément. Et il va prendre d'autant plus corps que cette voix idéale essentiellement féminine, exprimant une plénitude fusionnelle à la fois rêvée et perdue, d'ailleurs souvent associée à des Italiennes (comme si leur langue transportait encore quelque souvenir de parole originelle²⁶³), va graduellement se voir marginalisée, comme figure d'un rapport au monde, par la civilisation du livre et du journal²⁶⁴. Sous cette pression médiatique d'un

²⁶⁰ Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003 ; dans la réflexion qui suit, nous nous référerons surtout aux premiers chapitres du livre, p. 19-86. Voir aussi la préface de cet ouvrage (Jean-Louis Cabanès, « Préface », dans Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée*, op. cit., p. 6), ainsi que Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène*, Paris, P.U.F., « Épiméthée », 1967.

²⁶¹ Sur ce point, on lira également d'Aimée Boutin, *Maternal Echoes. The Poetry of Marceline Desbordes-Valmore and Alphonse de Lamartine*, University of Delaware Press, 2001.

²⁶² Cf. Marianne Massin, « La transparence musicale contre le pouvoir des intermédiaires », dans Jean-Jacques Rousseau, *Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre*, La Rochelle, Éd. Rumeurs des âges, 1996.

²⁶³ Cf. Catherine Kintzler, « Introduction », dans Jean-Jacques Rousseau, *Essais sur l'origine des langues, Lettre sur la musique française, Examen de deux principes avancés par M. Rameau*, Paris, Flammarion, 1993, p. 546, ainsi que notre article : Aleksandra Wojda, « Rousseau, la romance et la nature : ou la culture de la sensibilité devant la civilisation des Muses », *Loxias*, n° 52, 2016 : (Re)lectures écocritiques : l'histoire littéraire européenne à l'épreuve de la question environnementale (<<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8306>>).

²⁶⁴ Cf. Christine Planté, « Ce qu'on entend dans la voix. Notes à partir de Marceline Desbordes-Valmore », dans Gérard Dessons (dir.), *Penser la voix, La Licorne*, n°41, 1997, p. 92-93.

nouveau genre, le champ imaginaire dont la voix est porteuse sera déplacé, tantôt vers des espaces lointains, tantôt vers des foyers mi-clos et par ailleurs bien contrôlés, réservés aux mineur(e)s et aux artistes. C'est surtout à l'opéra, en son âge d'or, qu'il va revenir de développer une gestion efficace des passions qui se pressent en elle : il les exprimera autant qu'il les canaliser²⁶⁵. Logiquement, les modalités d'expression vocale et les débordements de la voix se retrouveront bientôt au centre du spectacle et ce sera sous le contrôle d'un public capable de transformer l'émotion sensible et immédiate en jugement critique et verbalisé.

On ne saurait s'étonner, dans un tel contexte, que l'instrument-voix devienne l'objet d'une attention toute particulière chez Marceline Desbordes-Valmore, que ses talents d'actrice-cantatrice ont amenée à fréquenter les espaces du théâtre, du foyer domestique et du salon. On ne saurait s'étonner non plus du rapport étroit entre ses représentations et la problématique complexe de l'individuation féminine qui revient obstinément sous sa plume. Dans son article portant sur l'autobiographisme original de l'auteure des *Petits flamands*, Christine Planté parle d'une « peur d'individuation » qui se traduirait par la multiplication et par la diversification des formes du « je », ainsi que par l'alternance entre première et troisième personne du singulier²⁶⁶. La voix apparaît dans ses poèmes comme « un principe de liberté, un modèle de présence vivante²⁶⁷ » porteuse de sens par-delà les mots. De quoi inviter à réflexion, concernant un genre, celui de la poésie lyrique, souvent réduit à l'expression intime. Mais l'invitation n'est pas moindre concernant les genres naturellement plus dialogiques que sont les nouvelles et les romans.

Parmi ses textes de fiction en prose, *Domenica*²⁶⁸ occupe une place toute particulière. Il s'agit là d'un véritable « roman de la voix », pour reprendre le mot de Marc Bertrand dans son introduction à *Huit femmes*²⁶⁹ : le chant s'y trouve au centre de l'attention, le personnage éponyme du roman étant une cantatrice, mais il devient aussi instrument de l'analyse des contraintes et des apories de l'individuation féminine qui marquent le siècle des Valmore²⁷⁰. Autant dire que le rapport de Marceline

²⁶⁵ Cf. Vincent Vivès, *Vox Humana. Poésie, musique, individuation*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2006, p. 106.

²⁶⁶ Christine Planté, « Marceline Desbordes-Valmore : l'autobiographie indéfinie », *Romantisme*, n° 56, 1987 : *Images de soi : autobiographie et autoportrait au XIX^e siècle*, p. 50-52.

²⁶⁷ Christine Planté, « Ce qu'on entend... », *op. cit.*, p. 103.

²⁶⁸ *Domenica*, nouvelle d'abord parue dans *La Démocratie pacifique*, du 6 au 11 novembre 1843 ; puis republiée dans *Scènes intimes par Mesdames Desbordes-Valmore, Caroline Olivier et l'auteur de deux nouvelles*, Paris, Editions Mathey, 1855. *Domenica* a été rééditée par Marc Bertrand chez Droz, Genève, 1992.

²⁶⁹ Marc Bertrand, « Introduction », dans Marceline Desbordes-Valmore, *Huit Femmes*, Genève, Droz, « Textes Littéraires Français », 1999, p. 10.

²⁷⁰ La formule fait référence au titre du livre de Francis Ambrière, *Le Siècle des Valmore*, Seuil, 1987.

Desbordes-Valmore aux représentations romantiques de la voix y prend toute sa dimension. Car choisissant une certaine modalité du chant pour son personnage, la chanteuse *Domenica*, l'auteure définit non seulement *une voix*, mais aussi *les voies* d'un parcours qui lui seront potentiellement plus accessibles que d'autres. Quels sont les présupposés de ces choix ? Qu'en résulte-t-il, selon l'auteure de *Domenica*, pour la femme chanteuse de son temps ? Enfin, à un autre niveau d'analyse, quelles en sont les conséquences pour la voix narrative d'une auteure qui, en plein XIX^e siècle, a quitté l'univers du chant (donc : d'une oralité) pour l'écriture, avec toutes les représentations qui leur sont associées ? Telles sont les questions auxquelles nous chercherons à répondre ici.

L'instrument-voix selon Marceline Desbordes-Valmore : un héritage romantique ?

Il n'y a *a priori* rien d'étonnant à ce que Marceline Desbordes-Valmore se fasse l'écho dans *Domenica* de la fascination des romantiques pour le chant : le roman est rédigé dans les années 1840 et son auteure semble portée par le même imaginaire de la voix féminine idéalisée que celui qui séduit les écrivains majeurs de son époque. Il s'en faut pourtant qu'elle reproduise fidèlement le modèle hérité, et ce, pour deux raisons : elle est femme et, à la différence d'une Germaine de Staël ou d'une George Sand, elle fut aussi chanteuse. Ces deux données ne sauraient être sans conséquences sur sa façon d'appréhender et de représenter le chant.

Et cela est perceptible déjà au niveau de l'intrigue, dont il convient de rappeler ici le déroulement. Nous y suivons l'histoire de la jeune chanteuse italienne, contée par le jeune Régis, narrateur du récit et témoin discret d'une part de ses péripéties, puisqu'il loge dans le même immeuble situé à Rome pour accomplir sa formation de sculpteur. Orpheline, *Domenica* grandit ici, dans la maison de son oncle Piramonti, avec son cousin Ninio qu'elle aime comme un frère. Révélant un talent musical prodigieux, elle est prédestinée comme lui, dès sa plus tendre enfance, à une carrière de chanteuse, dont Piramonti saura tirer des profits financiers : une récompense légitime, selon lui, de ses investissements dans la formation musicale des deux enfants dont il a la charge. Plus fragile et avide de gloire, Ninio finit par succomber au rythme de vie effréné que sa carrière internationale lui impose ; sa mort précoce affecte profondément sa très jeune cousine, dont la voix portera dès lors une empreinte mélancolique ineffaçable. Enfermée dans l'univers restreint de ses répétitions interminables et de ses spectacles multiples, elle aime en secret le ténor Cataneo : autre figure quasi paternelle dans laquelle elle projette son besoin de confiance et de complicité affective. C'est de lui qu'elle attend aussi un secours, quand elle se voit contrainte par son oncle-protecteur, pour le sauver de ses dettes de jeu, à accepter l'amour d'un vieux prince qui la courtise. Apprenant, au milieu d'une représentation d'opéra où ils chantent tous les deux, que Cataneo est un homme marié, *Domenica* perd la voix sur scène, puis sombre dans la folie : le spectacle doit être interrompu. Après une période de convalescence, la cantatrice finit par prendre le voile, acceptant

une aide financière de la part du chanteur pour sauver Piramonti de prison, avant de se retirer définitivement du « monde ».

Examinons désormais de plus près les rapports entre les composantes majeures du modèle vocal qui apparaissent dans *Domenica* et la façon dont ils sont repris, utilisés, éventuellement déplacés par Marceline Desbordes-Valmore. La voix de la jeune chanteuse s'avère tout d'abord révélatrice d'une intentionnalité profonde, voire d'une « essence » du personnage ; c'est l'âme même de *Domenica* qui se manifeste à l'auditeur à travers cet instrument étonnant, perçu comme une espèce de véhicule quasi surnaturel capable de pénétrer l'auditeur au plus profond pour lui livrer une vérité insoupçonnée²⁷¹.

Est-ce parce que la chanteuse est l'héroïne principale du roman, et non pas l'un des personnages de la fiction, comme c'est le cas chez la plupart des écrivains du temps ? On le croirait si le même pouvoir révélateur n'était attribué au chant du ténor Cataneo. Mais dans ce roman aux allures réalistes, la voix chantée tend à la prescience ; elle dévoile de façon quasi prophétique le sens des événements à venir, d'ailleurs à l'insu des chanteurs eux-mêmes. Ainsi Cataneo chante-t-il à des funérailles le jour même où *Domenica* va perdre sa voix sur scène, événement déclencheur de sa décision ultérieure de quitter « le monde²⁷² ». Ailleurs, selon une logique moins surnaturelle mais non moins liée à la psychologie des profondeurs, le chant sert à exposer des pressentiments ou des intuitions que la parole seule, instrument de raison et de sociabilité, ne fait au contraire que contenir. Ajoutons enfin que Marceline Desbordes-Valmore témoigne d'un souci original de saisir la complexité et les nuances de la voix, parlée ou chantée. L'intonation, le timbre, la puissance de la voix viennent chez elle non seulement « dire plus » que ce que donnent à entendre les mots prononcés, mais leur façon de creuser l'expression langagière va jusqu'à se libérer totalement du jeu des significations, que ce soit parce qu'ils les contredisent ou parce qu'ils transmettent tout autre chose que ce que la parole réduite au sens veut, peut, ou réussit à nommer. Dans *Sarah* la « voix étouffée » de monsieur Primrose est la seule marque perceptible du désordre intérieur qui envahit ce personnage paternel, « hors de lui-même pour la première fois de sa vie²⁷³ », quand il apprend que Sarah s'est « faite esclave » pour le sauver ; dans *Sally*, l'exclamation « Vous voyez ! » de Madame Thorns, insignifiante en soi, n'apparaît comme chargée de sens qu'à partir du moment où elle est répétée « d'une voix qui crie au secours²⁷⁴ », alors que son mari lui conseille d'accepter tranquillement le mariage de son oncle avec sa servante Sally

²⁷¹ On pourrait retrouver cet imaginaire de la voix révélatrice de l'être par exemple dans *Consuelo* de George Sand : « ce qui pénètre au fond de mon cœur, c'est ta voix, c'est ton accent, c'est ton inspiration [...]. Tu me communique alors tout ton être », dit le Comte Albert à la chanteuse. Voir : *Consuelo*, Paris, Garnier, 1959, chap. LI, p. 378.

²⁷² Marceline Desbordes-Valmore, *Domenica*, op. cit., p. 76.

²⁷³ *Idem*, « Sarah », dans *Huit femmes*, op. cit., p. 74.

²⁷⁴ *Id.*, « Sally », dans *Ibidem*, p. 195.

Sadlins ; dans *Domenica*, la voix de la cantatrice qui prolonge les syllabes du nom de Cataneo « comme pour les caresser » constitue la seule expression de son amour pour le chanteur, jamais avoué d'une manière explicite²⁷⁵.

Une véritable constellation acoustique se dessine. Tout semble se passer comme si l'instrument-voix, en voie d'autonomisation, devenait un instrument de contre-pouvoir potentiel face au langage articulé mais désincarné de la parole usuelle. Aussi discrète que puissante, la voix est capable de révéler des parties inavouées, inexplorées, inconscientes de l'existence la plus intime. Elle est surtout capable d'en effacer les limites pour signaler la porosité des êtres. C'est ce que Régis, le narrateur de l'histoire de *Domenica*, met précisément en avant dès les premières phrases de son récit : « *Domenica* n'existait que pour chanter, mais de ce chant qui éveille dans autrui toutes les facultés que la nature y renferme²⁷⁶ ». Nous remarquons ici que la puissance d'introspection que la voix est susceptible d'éveiller se déploie non pas chez la femme-chanteuse, mais chez son auditeur : l'enjeu n'est pas le dévoilement de l'âme de la cantatrice, mais la révélation à lui-même du destinataire, pauvre garçon timide qui deviendra statuaire par « vague désir de posséder seul l'image » qui le charme²⁷⁷... Intimité partagée, intimité partageable. Le chant irait-il dès lors jusqu'à révéler une sorte de Puissance créative transcendante ?

En effet, une telle scène ne met pas seulement en évidence les aspects psychologiques ambigus et narcissiques des rapports entre l'homme-compositeur, voire simplement auditeur et la femme-chanteuse. Elle fait penser, certes, au narcissisme possessif du comte Albert, quand il déclare à Consuelo : « Tu me communique alors tout ton être, et mon âme te possède dans la joie et dans la douleur²⁷⁸ ». Néanmoins, *Domenica* déplace doublement le mythe de Pygmalion. D'abord parce que Píramonti, père adoptif et « Pygmalion » de la jeune fille, n'est qu'une caricature de son archétype mythique, un personnage brutal, intéressé et répugnant. Ensuite parce que le seul sculpteur digne de ce nom, le jeune Régis, se laisse former autant qu'il se forme, son « je » étant suffisamment souple, discret et flexible pour entendre sans entrer dans un jeu de domination – et dès lors, s'entendre autrement lui-même. Nous voici déjà dans une psychologie qui inclut la plasticité identitaire.

Ajoutons que la voix de *Domenica* ranime une forte dialectique de maternité et de perte que le jeune orphelin sait y entendre, et l'on verra que le déplacement s'y confirme. Là encore, rien d'original : de la tante Suzon de Rousseau à la tante Sophie de Hoffmann²⁷⁹, la nostalgie d'une voix maternelle disparue trop tôt n'a cessé

²⁷⁵ *Id.*, *Domenica*, *op. cit.*, p. 46.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 17.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 17-18.

²⁷⁸ George Sand, *Consuelo*, *op. cit.*

²⁷⁹ Pensons aussi aux figures maternelles fantasmées qui hantent l'écriture d'un Stendhal ou d'un Nerval. Voir à ce sujet les remarques de Laurence Tibi dans l'ouvrage cité, p. 25 et 34-39.

d'alimenter les représentations romantiques des chanteuses. Pourtant, si la perte précoce de la mère rapproche la chanteuse *Domenica* et le narrateur-sculpteur Régis, celle-ci est doublée d'une perte tout autre, spécifique au personnage féminin de Desbordes-Valmore, et vécue d'une manière bien plus profonde : celle de son cousin Ninio, désigné parfois comme « frère » de la cantatrice²⁸⁰. Cet enfant-musicien prodige, décédé trop tôt sous le poids des exigences inhumaines de son agent de père Piramonti, meurt épuisé par le surcroît de travail et par une ambition démesurée que l'exploitation forcée de son talent finit par transformer en pulsion autodestructrice. Marceline Desbordes-Valmore propose une analyse lucide et critique des mécanismes de destruction psychophysique des jeunes enfants-musiciens de son temps, résultant d'un système socio-économique qui ne fait que favoriser et nourrir les désirs d'un public bourgeois avide de miracles et de spectacles – et l'expérience biographique de l'auteure y est certainement pour quelque chose. Mais sa réflexion ne s'arrête pas là. C'est avant tout l'impact de ce décès précoce et hautement symbolique sur la psychologie de la voix féminine qui retient son attention ; c'est la façon dont il va forger le « je » de *Domenica*, en forgeant son chant, qui l'intéresse tout particulièrement. Car si Ninio était chanteur et instrumentiste, *Domenica* n'est « que » cantatrice, dépassant néanmoins son « frère » dans ce domaine unique de l'art musical qui devient le sien, et qui préserve les liens entre musique et fragilité d'un corps singulier. Si Ninio s'est laissé entraîner par le jeu mondain et par la quête effrénée de l'excellence qui l'ont mené droit à la destruction, la voix de *Domenica* reste « pure », désintéressée, et parle au public précisément parce qu'elle est capable d'intégrer la perte, la douleur et le manque qui résultent de son deuil. C'est en devenant mélancolique qu'elle touche à la *transcendance de l'intime* et offre à ses auditeurs une expérience de communion.

Par opposition à l'esthétique de la virtuosité gratuite de la voix, dont les prolongements modernes émergent déjà dans « Le Nid des rossignols » de Théophile Gautier (1833), et que la culture d'opéra de l'époque associe à la performance et au succès mondain, Marceline Desbordes-Valmore se positionne en somme clairement du côté d'une conception du chant où l'excellence technique reste un moyen précieux pour atteindre un objectif suprême : celui d'exprimer et de transmettre une expérience humaine aussi intime et individuée que *partageable* par le manque même qu'elle laisse entrevoir²⁸¹. Reprenant un motif utilisé déjà par E.T.A. Hoffmann dans sa nouvelle *La Vie d'artiste*, où les deux modalités de la voix – virtuose et existentielle – opposent deux sœurs (Laurette et Térésina²⁸²), l'auteure de *Domenica* développe une réflexion originale sur la culpabilité latente du chant de la femme mineure. « Petite

²⁸⁰ Marceline Desbordes-Valmore, *Domenica*, *op. cit.*, p. 27.

²⁸¹ Elle la partage notamment avec Stendhal et Berlioz.

²⁸² La nouvelle a été traduite en français par François-Adolphe Loève-Weimars et publiée dans un recueil intitulé *Contes fantastiques*, Paris, Renduel, 1830-1832. Nous retrouvons une autre allusion à ce motif dans la nouvelle citée de Théophile Gautier.

sœur²⁸³ » de Ninio dont la voix n'est plus, et pour qui elle fut par ailleurs une mère substitutive, Domenica tire l'excellence paradoxale de son chant de sa propre perte, de son existence coupable, qui est peut-être la source de son désir d'excellence à la fois artistique et morale, et – pour aller jusqu'au bout d'une telle lecture – qui motive son choix radical de renoncer, à la fin du roman, à toute vie séculaire, quand celle-ci exigera de « se trahir soi-même²⁸⁴ ».

« La diva bambina » : voies d'individuation

L'époque ne prévoyait-elle aucune autre issue, pour une jeune femme chanteuse d'un milieu modeste que cette impasse devant laquelle se trouve Domenica, littéralement privée de voix sur scène lors de son dernier spectacle ? C'est ce que le roman de Desbordes-Valmore semble démontrer. En effet, le récit de Régis retrace un chemin d'initiation féminine qui commence et évolue d'une manière plutôt prometteuse, avant de s'arrêter brusquement à une étape où la formation obtenue par la jeune cantatrice subit le choc d'une confrontation avec « le monde » dont le cynisme brutal, figuré par celui de son père adoptif, correspond à une réalité socio-économique que ce dernier représente comme fatale. Le seul schéma accessible à la jeune femme, et imaginable aussi bien pour Domenica que pour son entourage, est un schéma sacrificiel : la marge de liberté dont elle dispose ne consiste qu'à choisir l'un des scénarios disponibles, dont chacun induit un sacrifice d'une espèce différente. Ruiné et menacé de prison, Piramonti lui demande celui de son corps, s'appuyant dans son argumentaire sur une longue tradition culturelle qui fait autorité. Cédant aux désirs du prince Al...r, riche adorateur de son art, elle accomplirait un devoir de fille dont un très large répertoire de théâtre et d'opéra a « toujours » loué les mérites :

Ne frissonnez donc pas comme si je vous parlais d'une action monstrueuse, d'un fait qu'on n'ait jamais vu. L'histoire est remplie des exemples de jeunes filles se dévouant, de manière ou d'autre, pour leurs parents. Je suis votre parent, je suis votre protecteur. J'ai lu avec enthousiasme l'opéra d'Antigone, se consacrant à la misère et à l'exil, pour son père aveugle, coupable de grands crimes. Lisez ces beaux exemples [...] Conduisez-moi, mon Antigone. Sans moi, vous ne seriez rien du tout : nous aurons fait tous deux notre devoir²⁸⁵.

On peut penser au premier abord que le mythe d'Antigone est bien choisi pour soutenir l'argumentation de Piramonti. Jouant sur le dévouement que Domenica lui témoigne, il identifie le père adoptif à la figure d'Édipe et touche ainsi à une autre corde sensible : celle de la fidélité coupable de Domenica à la mémoire de son cousin défunt. Mais le parallèle Ninio-Polynice suggéré par Piramonti est douteux, dans la mesure où il se retourne contre celui qui le dessine en révélant la vérité que voile son discours : oncle de Domenica et non pas son père, Piramonti se rapproche en effet bien plus du personnage de Créon que de celui d'Édipe et nous nous souvenons

²⁸³ Cf. Marceline Desbordes-Valmore, *Domenica, op. cit.*, p. 25.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 93.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 70.

bien de la fermeté avec laquelle sa nièce mythique Antigone refuse de suivre ses ordres et de déshonorer le corps de son frère.

Or la culture d'opéra dans laquelle baigne *Domenica* ne peut lui apporter un secours franc ni constituer une réelle voie de sortie alternative. Son dernier spectacle, moment tournant d'un parcours et scène cruciale dans la dramaturgie du roman, en témoigne. La chanteuse y interprète le rôle de l'héroïne principale de l'opéra *Lucia di Lammermoor* de Donizetti²⁸⁶, le même que celui qui causera, deux ans plus tard, l'exaltation d'une Madame Bovary au théâtre de Rouen. Mais l'héroïne de Flaubert ne fait que fantasmer, en spectatrice, sur la virtuosité et sur les attraits érotiques du ténor qui interprète le rôle d'Edgar, avant de tomber dans les bras de son amant²⁸⁷. *Domenica*, en revanche, incarne le personnage de Lucia sur scène, avec tout ce que cela implique en termes de dédoublement psychologique et de sens de l'intime. Comment interpréter l'itinéraire d'une femme qui, dans des circonstances analogues à celles qui lui sont proposées (mariage forcé avec le riche Lord Bucklaw), finit par sombrer dans la folie et par tuer son nouvel époux ? Là encore, ce qui apparaît comme un moment d'identification est en réalité un moment de déplacement symbolique. Chez Donizetti, la violence des rapports de pouvoir subis par Lucia se solde par un redoublement de violence : la dynamique destructive atteint l'homme (l'époux assassiné par Lucia), et Lucia elle-même. La description de cette scène proposée par le narrateur compatissant du roman *Domenica*, assis dans le public, fait l'économie du volet meurtrier de l'histoire et reste centrée sur le motif de la folie que Lucia va subir – et qui s'exprime dans l'air célèbre *Oh, giusto cielo!... Il dolce suono (Oh ciel miséricordieux! ... Le doux son)* du troisième acte de l'opéra. Ce choix mérite l'attention : car si l'identification de *Domenica* avec son personnage s'inscrit ainsi, encore une fois, dans la lignée des représentations romantiques, l'interprétation et les conséquences de ce geste, telles que l'auteure les présente, sont plus complexes. Si la folie s'empare d'elle, pour l'empêcher finalement de jouer son rôle jusqu'au bout, le crime est évacué de la scène du roman.

Qu'est-ce à dire ? Qu'elle a intégré d'une manière trop conséquente, à la différence de l'héroïne de l'opéra, le principe moral de la non-violence ? ou que son sentiment de culpabilité l'incite à subir les agressions des « pères » plutôt qu'à les retourner contre ceux qui en sont symboliquement responsables ? Quoi qu'il en soit, tel sera le choix qu'elle fera hors-scène, après la représentation perturbée de l'opéra qui anticipe les événements à venir. Son « dernier mot » prononcé au théâtre n'est qu'un « cri perçant » qui dit la douleur d'un « cœur qui éclate²⁸⁸ » ; quant à ses

²⁸⁶ Comme le remarque Marc Bertrand dans l'édition de *Domenica* citée ci-dessus (p. 68), l'auteur l'attribue, probablement par erreur, à Rossini.

²⁸⁷ Voir à ce sujet notre étude intitulée « Du spectacle du bovarysme au roman méloforme : scènes de l'opéra chez Flaubert (*Madame Bovary*) et Kuncewiczowa (*L'Étrangère*) », *Cahiers ERTA*, n° 9, 2016, p. 147-169, et n° 10, p. 165-186.

²⁸⁸ Marceline Desbordes-Valmore, *Domenica, op. cit.*, p. 79.

derniers gestes, ils font moins penser à la scène de folie de Lucia ensanglantée, qui chante le bonheur de retrouver enfin son amant Edgar, qu'à la scène de folie bien plus douce de l'Ophélie de Shakespeare que l'interprétation de Harriet Smithson au Théâtre de l'Odéon avait rendue célèbre à partir des années 1830 :

La confusion se répandit de loge en loge. Chacun s'avancait avec inquiétude ; chacun attendait celle qui devenait étrangère à tout. Ne paraissant plus se ressouvenir du lieu où elle était, isolée sous les milliers d'yeux qui la regardaient avec anxiété, elle plia doucement les genoux comme une personne en prière, séparant une par une les fleurs du bouquet et s'efforçant de les attacher dans le vide, ainsi qu'elle avait fait au portrait de sa mère.

- C'est le rôle ! c'est le rôle ! crièrent plusieurs voix.
- Non ! emmenez-là ! emmenez-là ! crièrent d'autres, plus fort. [...] Le spectacle finit, comme il put²⁸⁹.

Le couteau de Lucia fait place à un bouquet de fleurs, dont l'effet n'est d'ailleurs pas moins mortel pour celle qui les tient en main, mais *autrement*, et tout est là. La fin de la représentation, en effet, précédée par un moment de confusion et de chaos, en dit long sur la pression sociale qui définit le type de rapports entre la chanteuse et son personnage. Les cris du public y répondent à celui de la cantatrice. Ils le couvrent même, disant par-là que la rupture avec un certain type de vocalité scénique n'est acceptable que si elle fait partie d'un scénario, d'une partition préétablie, du déroulement d'un spectacle attendu que les codes sociaux permettent d'identifier et de légitimer. Bref, ils invitent *l'intime émotion* à rentrer dans le rang et justifient, après coup, la méfiance de Domenica, dès sa première apparition au théâtre, vis-à-vis d'un public dont elle pressentait les intentions équivoques²⁹⁰. L'idéologie et les représentations sociales ont fixé les règles d'un jeu que l'identité émotionnelle et son enracinement dans le corps ne peuvent que perturber. Logiquement, l'incapacité à se plier au rôle aboutira à l'exclusion de ce jeu que la société naissante du spectacle souhaite regarder et entendre comme elle souhaite *se regarder* et *s'entendre*.

La folie de Domenica, puis sa décision d'accepter l'aide financière de Cataneo pour sauver son oncle, avant d'entrer au couvent pour garder ce qu'elle perçoit comme son intégrité, ne seront désormais accompagnées, sur le plan sonore, que de sanglots, de cris et de silences. Sa voix, telle qu'elle a appris à la cultiver, ne pourra renaître – autrement – que dans l'espace clos de Notre-Dame-du-Carmel, à l'écart d'un univers social dont les règles sont incompatibles avec un art qui garde son ambition d'exprimer la « vérité », l'« essence », l'« âme pure » du sujet. En effet, au moment de la confrontation de la chanteuse avec les aspects sombres du réel, son chant, qui sait si bien incarner une voix d'ange, d'enfant, ou de femme mineure idéale et idéalisée, qui sait aussi traduire la mélancolie de la perte, est incapable de prendre en charge les

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 79-80.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 25.

expériences qu'une vie séculaire réelle semble imposer à une femme : jeux de pouvoir et d'apparences, conflits, compromis douteux, culpabilité.

Pourtant, un usage alternatif du chant existe : un usage qui affronte d'autres faces du réel et du « je » que celles accessibles au chant féminin légèrement infantilisé de Domenica. C'est celui de la romancière doublée d'un porte-voix.

Une voix sur le bord de la cage

Avant que le narrateur et témoin direct du parcours de la cantatrice commence son récit, Marceline Desbordes-Valmore prend soin de définir le « posé de la voix » narrative qui fera l'une des spécificités de son roman. Le jeune allemand Régis prend la parole « se sentant [...] en goût de l'existence » ; nous apprenons aussi dès le départ qu'il va raconter une histoire intime, longtemps tue, celle d'un premier amour. Sa démarche est enfin comparée à celle des « oiseaux tristes, qu'un cri ranime » et qui « retrouvent tout-à-coup la voix sur le bord de leur cage²⁹¹ ». La métonymie – figure de contiguïté – est ici frappante par la pluralité des points qu'elle joint, comme une couture. Tout se passe comme si le souvenir du cri de la chanteuse avait été le moment déclencheur d'une prise de parole et d'une écriture ; comme si un moment liminal dans la vie de celui qui raconte lui en rappelait aussi un autre, semblable, associé à l'emprisonnement libérateur choisi par Domenica. Ajoutons que si Régis se présente comme témoin d'une partie importante des événements sur lesquels son récit est fondé, d'autres données de l'histoire lui parviennent par l'intermédiaire d'une deuxième narratrice, plus empathique encore qu'il ne le sera : la « fidèle servante » Fülle, « pauvre Allemande transplantée » qui les lui transmet oralement « pour le double bonheur de parler de sa maîtresse, et d'en parler » avec lui seul « dans sa langue maternelle²⁹² ». Quand on sait que son nom même, Fülle, renvoie à la plénitude, mais suggère aussi, phonétiquement, le verbe *fühlen* (« sentir »), c'est toute la puissance et la complexité du système métonymique en jeu qui s'affirme : Régis apprendra à comprendre le sort de la cantatrice dans une langue médiane et sous les auspices du rapport maternel que la servante a entretenu avec l'orpheline Domenica. Travaillé par la mémoire, confidentiel, motivé enfin par la passion et la compassion d'un jeune garçon sensible (orphelin lui aussi), le récit de Régis se rapproche ainsi sensiblement de l'idéal du chant à la fois empathique, mélancolique et passionnel incarné par la chanteuse.

On voit ainsi combien réductrice serait une lecture qui supposerait que Marceline Desbordes-Valmore cherche à agir sur son destinataire d'une manière analogue à la voix féminine chantée. Cette lecture, on sait qu'elle a existé. Plus encore : de Sainte-Beuve à Flaubert, nombreux ont été ceux pour qui la convergence entre vocalité, lyrisme et « sensibilité du cœur » permettait de situer son écriture du côté d'une créativité féminine, conversationnelle et orale – donc, nécessairement, quelque

²⁹¹ *Ibid.*, p. 17.

²⁹² *Ibid.*, p. 27.

peu « arriérée », pas vraiment en phase avec la modernité ironique et critique²⁹³. Mais le système métonymique que nous venons d'observer dans *Domenica* montre que les choses sont moins univoques. Nous savons d'ailleurs bien à quel point l'utilisation d'un autre médium, en l'occurrence celui de l'écriture et du livre, modifie le sens et l'impact de ce qui est diffusé au destinataire. Choissant un narrateur allemand et suggérant qu'une partie du récit se greffe sur une narration orale, faite par une locutrice dont l'allemand est la langue maternelle, Marceline Desbordes-Valmore travaille manifestement sous l'égide des romantiques d'outre-Rhin, notamment d'E.T.A. Hoffmann, compositeur-écrivain dont les fameux *Contes* constituent une référence obligée pour la génération des romantiques français les plus novateurs, et dont la sensibilité musicale, tout comme la réflexion sur l'esthétique de la voix, ne pouvaient échapper à l'auteure du « roman de la voix » *Domenica*. Et en effet, les convergences avec l'écriture hofmannienne sont ici multiples : des allusions intertextuelles aux personnages de chanteuses connues de ses *Contes* (pensons à ces joues rouges de Ninio qui annoncent à Domenica son décès précoce, comme c'est le cas chez Antonia dans le *Violon de Crémone* hoffmannien²⁹⁴), jusqu'à la composition du récit en forme de dialogue entre amis-artistes, un procédé largement utilisé et popularisé par l'écrivain allemand²⁹⁵. On est loin d'une reproduction banale des schémas littéraires que l'adjectif « féminine » appliqué à l'écriture permettait de reléguer à la marge des discussions esthétiques du temps. En réalité, ces détours par l'écriture hofmannienne (dont les dimensions de cet article ne permettent pas de dresser le relevé complet) imposent une modalité spécifique de narration à la première

²⁹³ Voir à ce sujet Aurélie Loiseleur, « Le Procès des poètes : Flaubert contre "l'écume du cœur" », *Flaubert, Revue critique et génétique*, n° 2, 2009, <<http://journals.openedition.org/flaubert/854>>, consulté le 26 septembre 2018.

²⁹⁴ Cf. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, « Rat Krespel », dans *Poetische Werke in sechs Bänden*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1963, vol. 3 : *Die Serapionsbrüder*, p. 61. La nouvelle est parue dans les *Contes fantastiques* publiés à Paris par Renduel au début des années 1830 sous le titre « Le Violon de Crémone ». Le motif des joues rouges, signe de maladie et d'effort surhumain qui met la vie du chanteur ou de la chanteuse en danger, est utilisé aussi par Gautier dont les multiples inspirations hofmanniennes ont fait l'objet de l'étude de Peter Whyte, « "Le Nid de rossignols" et la conception romantique du musicien », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 8, 1986, p. 25-34.

²⁹⁵ Notamment dans le cycle de nouvelles *Die Serapionsbrüder (Les Frères Sérapion)* que nous venons d'évoquer ; Marceline Desbordes-Valmore l'utilise aussi dans ses *Huit Femmes*. Ajoutons que, selon Marc Bertrand, *Domenica* devait faire partie d'un ensemble plus large de nouvelles ou récits, et que le titre provisoire de cet ensemble reprenait littéralement celui de la célèbre nouvelle hofmannienne : *Vie d'artiste*. Cf. Marc Bertrand, « Introduction », *op. cit.*, p. 8. Dans un autre texte de l'auteure qui devait être intégré dans le cycle en question, les « Quatre lettres d'une mère à son fils », Régis figure déjà comme un ami de Karl et il y est représenté comme jeune étudiant et artiste sculpteur allemand doté d'une sensibilité particulière. Cf. Marceline Desbordes-Valmore, « Quatre lettres d'une mère à un fils », dans *Contes et scènes de la vie de famille*, Paris, Garnier, 18.. [s.d.], p. 375-378.

personne : c'est précisément la dialectique constante entre le « je » masculin (Régis) et le « je » féminin (Fülle) qui permet à Marceline Desbordes-Valmore de se libérer des limites que l'on pouvait considérer à l'époque comme spécifiques des écritures « genrées ». Citons ici un extrait du dialogue entre Régis et Karl, où cette démarche est presque explicite :

Je te laisse à juger si le philtre pur ruisselant des lèvres de cette jeune fille perdait de son charme par les saintes confidences de sa fidèle servante, pauvre Allemande transplantée, qui me les répétait tous les jours sous les mille formes variées d'incidents mièvres et gracieux²⁹⁶.

Le narrateur-Régis est conscient aussi bien des atouts que des défauts des discours de Fülle. Sans reproduire les « mille formes variées d'incidents mièvres et gracieux », il en apprécie l'effet, que sa sensibilité de « jeune allemand », c'est-à-dire – selon le stéréotype de l'époque – attentif à la valeur de l'intuition et de l'empathie, permet de faire ressortir et de rendre crédible. Régis est amoureux, mais doté d'une distance ressortique que le travail rétrospectif ne peut qu'alimenter ; il est sensible à la musique, mais son métier de sculpteur aide certainement à objectiver et à « mettre en forme » ce qui se décline, chez son interlocutrice, en bavardages redondants. Bref, un récit « féminin », perfectionné par celui de l'homme-artiste, ne cesse d'alimenter ce dernier, sans jamais y être identifié.

Une identité-voix faible, donc ? En effet, c'est ce que Marceline Desbordes-Valmore semble défendre ici. Mais il faut ajouter : au profit d'une intimité complexe et inaccessible autrement que par l'expression vocale et par l'*interprétation* ; celle de la chanteuse, et celle de l'auditeur-destinataire. Nous remarquons ainsi que, si la fin du roman reste ambiguë, c'est précisément parce que le récit sur Domenica est assorti d'une double interprétation : celle, froide et critique, de Karl, et celle, plus compatissante, de Régis. Aucune des deux n'est présentée comme définitive, et chacune contient une part de vérité. Choisir un seul positionnement ne permettrait pas de *comprendre*, car cela supposerait d'exclure non seulement une, mais deux *interprétations*, celle de l'expression vocale de Domenica elle-même étant aussi incluse dans l'œuvre. Voilà pourquoi l'auteure de *Domenica* est hostile à tout discours idéologique qui demande clarification²⁹⁷, voilà pourquoi elle semble privilégier le flou des contradictions et des nuances à la clarté réductrice d'une image arrêtée qui ne s'acquiert qu'au prix d'une distanciation.

Voilà pourquoi, surtout, Régis se souvient si bien de ce « coin le plus obscur du parterre ; coin du purgatoire, ignoré par Dante » : il lui suffit d'y avoir entendu Domenica, dans le premier acte de l'opéra, pour « savoir le contraire » de ce qu'on peut comprendre en *assistant* à un spectacle et en le voyant « de haut ».

Alors que tous, sans respirer, leur tendaient une oreille ravie, hélas ! hors moi, vaincu et entraîné là par mon cœur, qui pouvait se douter de l'angoisse enfermée

²⁹⁶ Marceline Desbordes-Valmore, *Domenica*, *op. cit.*, p. 27.

²⁹⁷ Voir à ce sujet Marc Bertrand, *Marceline Desbordes-Valmore : une femme à l'écoute de son temps*, Lyon, Jacques André éditeur, 2009, p. 134.

dans le sein harmonieux de la pauvre syrène ? Qui ne l'eût crue heureuse au moment où Cataneo la reconduisait au milieu des transports plus mérités que jamais de l'admiration de Rome ? Je savais le contraire, moi, caché dans le coin le plus obscur du parterre ; coin du purgatoire, ignoré par Dante, que j'avais fièrement payé de deux jours de travail, afin de conserver pour toujours le billet de faveur, signé pour moi du doux nom de cette belle fille. Je l'ai encore : je te le montrerai²⁹⁸.

À la même époque, assise dans sa loge, la duchesse Massimilla Doni de Balzac cherche à dominer l'œuvre de Rossini à l'aide d'une analyse savante, et cette approche n'est pas mise en question par le narrateur. Fière de sa place dans les *premières*, Emma Bovary ne saura qu'effleurer les premiers deux actes de *Lucia*, pour y projeter ses propres fantasmes et quitter la salle quand les cris de la chanteuse lui paraîtront trop violents. Bien que son point de vue soit compromis et fragmentaire, le narrateur flaubertien donne lui aussi un aperçu du spectacle distant, « épuré » par principe de toute *écume du cœur* ; les interprètes-chanteurs y apparaissent, au mieux, comme des professionnels de deuxième zone, avides d'un succès à deux sous, trop médiocres pour retenir l'attention de l'ironiste du siècle. Choissant une narration à la première personne et un narrateur affectivement engagé, Marceline Desbordes-Valmore le fait descendre au purgatoire du parterre, dans un espace sublimement obscur, pour donner à comprendre combien le spectacle de l'art – celui qui réussit à transformer les voix en rossignols – se paye cher, de la part de ceux qui le produisent et de ceux qui souhaitent l'entendre. Le choix d'un tel lieu d'énonciation n'a certainement pas d'incidence sur la qualité littéraire d'une écriture ; mais il valorise la proximité (subjective et affective) comme source crédible de connaissance. Plus encore : il pose qu'une communauté assumée d'expérience affective et subjective, ainsi qu'une solidarité empathique, permettent seules au témoin de laisser, dans le creux de la lettre, quelque trace d'une vérité irréductiblement singulière de vie.

À l'époque qui est la nôtre, où le mythe de la vérité absolue accessible par la raison distante et critique a démontré toutes ses limites, nous pouvons mieux saisir la pertinence d'une telle démarche. Elle nous incitera aussi, certainement, à apporter d'autres éclairages à une œuvre trop facilement reléguée au rang des mineures.

Aleksandra WOJDA

²⁹⁸ Marceline Desbordes-Valmore, *Domenica*, op. cit., p. 76-77. *Syrène* est la graphie du texte original.

Critiques

lectures, hommages, réécritures

La rubrique Critiques donne à lire des études critiques consacrées à Marceline Desbordes-Valmore, et des textes de différentes natures inspirés par ses écrits (poèmes, réécritures...), qu'ils aient été publiés ou qu'il soient inédits.

On pourra lire dans ce numéro :

*Un poème de **Guillaume Apollinaire** évoquant les « roses de Saadi » dans différentes versions, présentées par Alain Chevrier :
Roses guerrières et Fête (1915-1918).*

*Un article de **Louis Aragon** portant sur « L'Atelier d'un peintre. Marceline Desbordes-Valmore romancière » (1949, puis 1954), annoté et présenté par Dominique Massonaud.*

Apollinaire et « Les roses de Saadi »

On a souvent noté qu'une mention des « roses de Saadi » se trouve dans un des poèmes d'Apollinaire. Pour comprendre ce lien intertextuel, nous rechercherons d'abord quelle est la présence Marceline Desbordes-Valmore dans l'œuvre du poète moderne, puis celle, éventuelle, de l'œuvre du poète persan. Nous analyserons ensuite les versions de ce poème, et nous relèverons les modifications, formelles ou thématiques, qui lui ont été apportées jusqu'à sa parution dans *Calligrammes*. Son contexte guerrier et érotique sera enfin rappelé.

Présence de Marceline Desbordes-Valmore

Apollinaire mentionne l'œuvre de Marceline Desbordes-Valmore à plusieurs reprises. Dans un article de *l'Intransigeant* du 16 mai 1911, dans la série de ses brèves « Silhouettes » (Judith Gautier, Max Jacob, Jean Royère, Pierre Quillard...), il déclare à propos d'une femme poète :

Une poétesse frêle et charmante comme une petite princesse de miniature persane, c'est Mme L.-H. Du Rieux, dont le talent ne va pas sans analogie avec celui de Marceline Desbordes-Valmore.

Écoutez se plaindre notre nouvelle muse :

Pourquoi mes yeux ce soir s'emplissent-ils de pleurs ?
D'où venez-vous sanglots qui mourez sur nos lèvres ?

.....
Je voudrais ! je voudrais ! Quoi donc ? Que voudrais-tu ?
Pauvre cœur incertain ? Pauvre âme torturée ?
Le vent, comme un soupir, dans les arbres s'est tu...

Après ces vers, on est fixé. Mme Du Rieux est un poète et ses souffrances s'exhaleront en sanglots harmonieux²⁹⁹.

Le lecteur, effectivement, ne peut qu'être fixé. Les formulations ambiguës d'Apollinaire pouvaient s'entendre par l'auteure comme un éloge, et par les lecteurs comme une critique ironique.

Le ton de la critique est paternaliste. La comparaison avec une miniature persane, qui va dans le sens d'une minimisation de la poétesse, est-elle aussi une association suscitée par le nom persan présent dans le titre. À la fin cependant de cette vignette, la poétesse est nommée *poète* de plein droit.

Mme Loly-Haas Du Rieux venait de fonder la revue nouvelle *Le Printemps des Lettres*, où Apollinaire publiera son conte « L'Ancien Tailleur » dans le numéro de juillet-août 1911.

²⁹⁹ Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Pierre Caizergues et Michel Décaudin, 1991, t. 2, p. 1028.

Ce n'est pas tout. Dans les « Échos » de *L'Europe nouvelle* » du 25 mai 1918, il écrit :

C'est sous la forme d'une luxueuse plaquette, sortie des presses de l'imprimerie Léon Pichon, que se présentent les délicates et émouvantes élégies en prose intitulées *Une femme pleure*. L'auteur qui se dissimule sous l'anonymat de trois étoiles est une femme dont la riche sensibilité se traduit en images neuves et passionnées.

Ce sont des sanglots, mais des sanglots harmonieux. Et ces poèmes en prose, qui chantent le regret, la volupté et le tendre souvenir, font songer à une nouvelle Desbordes-Valmore dont l'âme sensible s'est éveillée à la faveur des événements de la guerre³⁰⁰.

On note la reprise de la comparaison avec Marceline Desbordes-Valmore, et celle de l'expression paradoxale « sanglots harmonieux ». Les éditeurs n'ont pas réussi à percer l'anonymat de cette auteure, qui devait être proche d'Apollinaire (le livre est paru en 1918).

Toujours dans *L'Europe nouvelle*, le 31 août 1918, le poète évoque de nouveau Marceline, comme personnage historique secondaire, à la fin d'une note sur un roman que venait de terminer Lucien Descaves, *L'Imagier d'Épinal, histoire de 1830*, sur François Georin, un artisan graveur qui illustra l'épopée napoléonienne :

Le maître [Lucien Descaves], qui se tient désormais à l'écart de l'académie Goncourt dont il fit partie dès qu'elle fut fondée, aime ces figures secondaires mais si singulières, si poétiques, si attachantes, si tendres, si hardies, si représentatives de talent surtout, comme il en paru tant au cours du siècle dernier : Georin, Marceline Desbordes-Valmore³⁰¹...

Lucien Descaves avait publié en 1910, *La vie douloureuse de Marceline Desbordes-Valmore*, chez Nilsson, dans la collection « Les Femmes Illustres ».

Présence de Saadi

Le nom du poète persan est mentionné par Apollinaire dans une de ses critiques d'art, « Miniatures persanes » :

On expose en ce moment chez Demotte, rue de Berri, un grand nombre de miniatures persanes. Ce sont des enluminures pour illustrer les poèmes de Firdousi, d'Hafiz, de Saadi. (*Paris-Journal*, 3 juin 1914)³⁰².

Ce nom se retrouve dans son reportage sur l'enterrement de Jean Moréas :

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 1440.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 1473.

³⁰² *Ibid.*, p. 747.

Dans l'oraison funèbre qu'il prononça au Père-Lachaise, M. Maurice Barrès assigna à Jean Moréas une place honorable parmi les poètes entre Horace et Saadi. (*Revue de la vie mondaine*, 10 mai 1910)³⁰³.

Dans *La Phalange* de mars 1908, le compte-rendu de l'ouvrage de la princesse Bibesco (incidemment tante d'Anna de Noailles), *Les Huit Paradis*, paru chez Hachette et Cie, commence ainsi :

Saadi, à qui la princesse G.-V. Bibesco a emprunté l'épigramme de son livre délicieux, pensait comme Bailly :

Je ne suis qu'une argile sans valeur
Mais j'ai demeuré quelque temps avec la rose³⁰⁴.

Puis il cite une fable en quatrain sur la Renoncule et l'Œillet qu'il attribue à Jean-Sylvain Bailly, maire de Paris qui fut guillotiné, — alors qu'elle est de Béranger. Après avoir « collé » un passage d'une ancienne chronique en latin sur la Perse, il déclare :

Cependant, les poèmes, je veux dire les notes de voyage de la princesse Bibesco nous apportent de ce pays une image si colorée, si nette et si exquise qu'on ne sait plus si l'on doit préférer la Perse et ses roses ou le livre qui les célèbre. Mais, je me demande si tous ces « paradis » ne lassent pas, à la fin. Après toutes ces roses persanes, la princesse, à Constantinople, voyant une pomme de pin rouler sur une pente, ne peut s'empêcher de courir à la recherche du « bizarre fruit de bois »

Au retour de tant de « paradis » embaumé, cette pomme de pin, rose maudite, eut pour moi le charme d'un péché commis pour rompre l'ennui d'un trop long état de grâce³⁰⁵.

L'équivalence « Saadi = Perse = roses » était liée au titre de certaines des traductions du *Gulistan* (*L'Empire des roses*, *Le Parterre de fleurs*, *Le parterre de roses*, *Le Jardin des roses*) et au poème le plus célèbre de Marceline Desbordes-Valmore, *Les Roses de Saadi*.

On retrouve Saadi chez la poète la plus en vue de la Belle Époque, Anna de Noailles. Apollinaire, sous le pseudonyme mystificateur de Louise Lalanne, a critiqué le classicisme de son recueil *Le Cœur innombrable* (1901) dans un article de la revue *Les Marges* (janvier 1909) sur « La Littérature féminine³⁰⁶ ». L'écrivaine, née Anne-Elisabeth de Brancovan, multiplie dans son recueil *Les Éblouissements* (1907) les références à la culture persane dont elle se sent proche, et cite « Sâdi » par deux fois, dans « Le Jardin-qui-séduit le cœur », et dans « Rêverie persane » : « Les jardins de

³⁰³ *Ibid.*, p. 1034.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 116.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 1117.

³⁰⁶ Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, op. cit., t. 2, p. 919-921.

Chirâz et la tombe immortelle / Oû Sâdi refléurit en pétales joyeux³⁰⁷ ». Surtout, elle-même a donné une préface à *Saâdi. Le Jardin des roses*, trad. Franz Toussaint (A. Fayard, s. d., [1912]), qu'Apollinaire n'a pu manquer de connaître. Dans cette prose d'une imagination végétale débordante, « Saâdi et le Jardin des roses », où elle s'adresse au poète persan, elle évoque le poème de sa prédécesseure :

Exacte, légère et condensée, disposée dans un ordre gracieux, [la traduction de Franz Toussaint] pourrait porter en exergue ce vers inspiré par vos roses à Marceline Desbordes-Valmore :

RESPIRES-EN SUR MOI L'ODORANT SOUVENIR³⁰⁸ !

Dans une lettre (non datée, vers 1915) à Louise Faure-Favier qui lui a envoyé des produits exotiques et du papier à lettres, le poète soldat répond par un poème épistolaire commençant ainsi : « J'ai reçu d'un seul coup les roses de Sâdi / Un baiser d'Hespéride avec le Zest candi³⁰⁹ ». Il n'est cependant nulle part démontré qu'Apollinaire, cosmopolite et amateur de curiosités, avait lu une traduction du livre célèbre du poète persan, qui est un recueil de sentences morales et politiques, d'anecdotes et d'épigrammes, en prose et en vers.

« Roses guerrières »

Les roses de Saadi apparaissent dans un poème envoyé à Lou, *Roses guerrières*³¹⁰, daté par elle de septembre 1915, mais qui a été écrit plus probablement en mai 1915.

Fêtes aux lanternes en acier...
Qu'il est charmant cet éclairage !...
Feu d'artifice meurtrier...
Mais on s'amuse avec courage :

Deux fusants rose éclatement,
Comme deux seins que l'on dégrafe
Tendent leurs bouts insolemment :
« Il sut aimer ! » Quelle épitaphe !

Un poète dans la forêt
Regarde avec indifférence
Son revolver au cran d'arrêt

³⁰⁷ Anna de Noailles, *Les Éblouissements*, Calmann-Lévy, 1907, p. 137.

³⁰⁸ Cette préface est reprise dans Anna de Noailles, *De la rive d'Europe à la rive d'Asie*, Dorbon-aîné, 1913, p. 99.

³⁰⁹ Apollinaire, *Œuvres poétiques*, éd. Marcel Adéma et Michel Décaudin, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 830. Louise Faure-Favier, *Souvenirs sur Apollinaire*, Bernard Grasset, 1945, fac-similé en illustration X, et p. 132.

³¹⁰ Guillaume Apollinaire, *Lettres à Lou*, Gallimard, « L'Imaginaire », éd. Michel Décaudin et Laurence Campa, 2017 [1990], p. 393-394

Des roses mourir d'espérance

Roses d'un parc abandonné
Et qu'il cueillit à la fontaine
Au bout d'un sentier détourné
Où chaque soir il se promène

Il songe aux roses de Sâdi
Et soudain sa tête se penche
Car une rose lui redit
La molle courbe d'une hanche

L'air est plein d'un terrible alcool
Filtré des étoiles mi-closes
Les obus pleurent dans leur vol
La mort amoureuse des roses...

Le nom de la rose, en dehors du premier quatrain, est présent dans chacun des cinq suivants.

Dans le premier quatrain, le poète décrit la fête visuelle des bombardements et des fusées éclairantes, selon le paradoxe de beaucoup de ses poèmes de guerre, et la formule « Ah Dieu ! que la guerre est jolie », dans un poème envoyé le 20 septembre 1915.

Au deuxième quatrain, l'éclatement de la fusée est comparé à l'apparition des seins qu'on dégrafe, début du parcours du corps de l'amante, et s'y ajoute peut-être la forme de la fusée. Avec la couleur rose de l'éclairement s'esquisse le thème de la rose.

Ce thème est développé au troisième quatrain. Il correspond à un moment vécu par le poète à l'arrière du front. Apollinaire a en effet écrit dans une lettre du 17 mai 1915 : « Hier, dimanche été à la brigade qui est dans le château au parc où mouraient les roses³¹¹ ». La rose qui meurt est proche du thème du poème nostalgique de Marceline Desbordes-Valmore, d'où le titre appelé au quatrain suivant.

Surgit alors l'image d'une autre partie du corps désiré : la hanche, où sa couleur. La rose est une image traditionnelle de la féminité, souvent reprise par le poète.

Dans le quatrain final, le poète d'*Alcools* assimile les étoiles à des yeux et la rosée, ou, puisque cet alcool est « terrible », les émanations des combats, à des pleurs. De même les obus pleurent (dérivé du plus trivial « pleuvent »), à prendre à la fois au sens acoustique et au sens figuré, la mort des roses, qu'on peut comprendre comme la fin de ces roses guerrières relevant du merveilleux. Le très beau vers final est tout en allitérations, à l'instar d'un vers symboliste.

³¹¹ Guillaume Apollinaire, *Lettres à Lou*, op. cit., p. 374.

Celui-ci est modifié : « Fête aux lanternes en acier » devient « Feu d'artifice en acier », par un déplacement d'un syntagme du troisième vers, « feu d'artifice », pour remplacer « Fête aux lanternes ». Ce premier vers présente un retrait vers la droite, rompant la régularité typographique du poème. Le troisième vers est changé également : « Feu d'artifice meurtrier » devient « Artifice d'artificier », où l'auteur joue sur les deux sens du mot *artifice*. Ce vers fait également l'objet d'un retrait vers la droite.

Le quatrième vers est modifié. « Mais on s'amuse avec courage » devient « Mêler quelque grâce au courage », où se conjuguent l'amour et la guerre.

Le premier vers du second quatrain « Deux fusants, rose éclatement », qui comportait deux virgules, voit dans *Case d'Armons* s'introduire un tiret entre les deux membres du vers : « Deux fusants — rose éclatement ».

Au dernier vers du second quatrain, le jeu des guillemets et du point d'exclamation est supprimé au profit d'une mise en capitales de la formule « Il sut aimer », pour imiter les caractères lapidaires de l'épithaphe, ce qui ajoute un autre jeu de caractères.

Le retrait vers la droite du troisième vers indique qu'il s'agit d'une incise.

Le quatrième quatrain est tout entier supprimé, alors que le poète y donnait un souvenir personnel récent sur les roses.

Le cinquième quatrain est peu modifié : au premier vers *Saadi* remplace *Sâdi*. Il faut donc le prononcer comme un [a] long. La graphie employée par Marceline Desbordes-Valmore dans son poème est ainsi reprise.

Le dernier quatrain est transformé en une strophe de cinq vers, au schéma de rimes différent de celui de *La Chanson du mal-aimé*, puisqu'en *ababb*. « Les obus pleurent dans leur vol / La mort amoureuse des roses » devient « Les obus caressent le mol / Parfum nocturne où tu reposes », ce vers étant surajouté. Le vers final est mué en un vers moins musical et plus abstrait « Mortification des roses » (avec une diérèse probable, pour continuer le poème sur un vers de huit syllabes). Ce vers fait l'objet d'un troisième et dernier retrait, et se termine par un point.

Dans la revue d'art *L'Élan*, la disposition typographique de *Fête*³¹⁴ reprend celle de *Case d'Armons*, avec notamment les premier, second et troisième vers en retrait, mais les capitales en début de vers sont limitées à celles qu'impose la grammaire. La ponctuation est complète, avec trois salves de points de suspension, deux fois deux points, des tirets au sein du vers 5 et de chaque côté du vers 11, et des points d'exclamation à la fin de trois vers, notamment au vers final. Une telle ponctuation résulte peut-être des conventions de cette revue d'art.

Dans *Calligrammes*, l'ensemble du poème est déponctué, à l'unisson du recueil.

Le premier vers est rétabli à la marge gauche.

³¹⁴ Fac-similé dans Claude Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, op. cit., p. 210. Voir aussi Guillaume Apollinaire, *Poèmes en guerre*, op. cit., p. 218.

Le premier vers du second quatrain est transformé en deux vers libres se succédant : « Deux fusants / Rose éclatement », et rimant entre eux. Le dernier vers du même quatrain est démembré en deux vers libres, dont le second est en escalier.

Tout ceci rompt la régularité strophique : le quatrain se mue en six vers hétérométriques. Comme le poème associe désormais vers réguliers et vers libres, le lecteur moderne aura tendance à prononcer le hiatus interne de *Saadi* au lieu de prononcer un [a] long, et à transformer cet octosyllabe en un ennéasyllabe.

Les modifications comme le démembrement d'un vers et la soudure de deux strophes, sont des pratiques de réécriture dont le poète est coutumier, comme dans la transformation d'un sonnet à rimes plates en un poème en vers libres comme *Les Colchiques*.

Le troisième quatrain voit son dernier vers modifié : « Des roses mourir en silence » devient « des roses mourir d'espérance », ce qui donne une rime riche, et qui personnifie plus encore les roses.

Le contexte guerrier et érotique

Il existe un poème qui fait suite à « Roses guerrières », qui est un sonnet au schéma de rimes régulier, d'une inspiration très proche. Il reprend le thème de la rose en prenant pour hypotexte, nous semble-t-il, le sonnet très connu de Ronsard, extrait de ses *Amours*, « Comme on voit sur la branche... », et qui se termine par ce vers : « Languissante, elle meurt, feuille à feuille déclore ».

La rose est présentée comme antidote aux effluves de la guerre (odeur de la poudre, pourriture des corps) et à la possibilité de l'emploi de gaz, que la pluie fait disparaître. Le poète s'adresse à cette fleur symbolique :

Toi qui fis à l'amour des promesses tout bas
Et qui vis s'engager pour ta gloire un poète
Ô rose toujours fraîche, ô rose toujours prête
Je t'offre le parfum horrible des combats

Toi qui sans défleurir, sans mourir, succombas
Ô rose toujours fraîche au vent qui la maltraite
Fleuris tous les espoirs d'une armée qui halète
Embaume tes amants masqués sur leurs grabats

Il pleut si doucement pendant la nuit si tendre
Tandis que monte en nous cet effluve fatal
Musicien masqué que nul ne peut entendre

Je joue un air d'amour aux cordes de cristal
De cette douce pluie où s'apaise mon mal
Et que les cieux sur nous font doucement descendre³¹⁵

³¹⁵ Guillaume Apollinaire, *Lettres à Lou*, op. cit., p. 394.

Au plan thématique, il convient de replonger *Roses guerrières*, devenu *Fête*, et ce sonnet dans la thématique des roses, qui court le long de cette correspondance et des poèmes écrits en sa marge. Nous ne citerons que le début d'un poème où culminent ces métaphores obsédantes.

Le 2 juin 1915, après avoir reçu une lettre où Lou lui envoyait des feuilles de rose (*i. e.* des pétales de rose), Apollinaire se déclare très excité par l'image sous-jacente, celle de la « feuille de rose », l'anilinctus pour le dire en latin. Il embraye alors sur ce poème où la rose sert de métaphore à sa compagne tout entière comme à de nombreuses parties de son anatomie.

LOU MA ROSE

Lou tu es ma rose
Ton derrière merveilleux n'est-ce pas la plus belle rose
Tes seins tes seins chéris ne sont-ce pas des roses
Et les roses ne sont-ce pas de jolis petits Lous
Que l'on fouette comme la brise
Fustige les fesses des roses dans le jardin
 Abandonné
Lou ma rose ou plutôt mes roses
Tu m'as envoyé des feuilles de rose
 Ô petite déesse
 Tu crées les roses
 Et tu fais les feuilles de roses
 Roses³¹⁶
 [...]

Et en ce qui concerne les fesses, il revient sur leurs jeux flagellatoires, avec une image qui rappelle là encore le poème de Ronsard : « Mais battue, ou de pluie, ou d'excessive ardeur »...

Finalement, on peut dire qu'Apollinaire a voulu concurrencer Saadi pour le titre de « poète des roses ». Le traitement de son poème a été médiatisé par celui de Marceline Desbordes-Valmore, souvent perçu comme un poème « érotique » — au sens faible que ce terme avait au XVIII^e siècle pour désigner un poème d'amour, et même au sens fort qu'il avait acquis au temps d'Apollinaire.

Conclusion

Si Apollinaire connaissait l'œuvre de Marceline Desbordes-Valmore, on ne trouve trace dans son œuvre poétique que de son poème le plus connu, *Les roses de Saadi*. Dans le poème où il s'en souvient, la thématique florale de la poète romantique trouve

³¹⁶ Guillaume Apollinaire, *Lettres à Lou*, *op. cit.*, p. 425.

un écho dans un poème lyrique écrit dans un contexte de guerre esthétisée, et d'exaltation érotique, — Éros et Thanatos —, qui contraste avec le texte originel du poète persan. Les modifications typographiques qu'il lui a apportées ont transformé ce poème de circonstance, de facture classique, en un poème moderne qui trouve parfaitement sa place dans son recueil *Calligrammes*.

Alain CHEVRIER

**Louis Aragon : « *L'atelier d'un peintre* :
Marceline Desbordes-Valmore, romancière »**

En août 1833, l'acteur Valmore³¹⁷ avait vu mourir son père, et Marceline, sa femme confiait à Mélanie Waldor³¹⁸ (qui fut aimée d'Alexandre Dumas) : « La douleur est une torture sauvage – on dirait qu'elle m'entre dans les os comme les clous de la Passion ». C'était au temps que les époux faisaient, une fois de plus, la tentative de se fixer à Paris, et Marceline, avec l'amitié de Dumas et de Mlle Mars (la grande actrice avait alors cinquante-quatre ans), essayait de faire entrer son mari à la Comédie-Française. Il fallut bientôt y renoncer : Prosper Valmore parlait déjà d'abandonner le théâtre : « Et je prie Dieu qu'il le permette » écrit Marceline à son fils, à Grenoble³¹⁹, au début de décembre. L'argent manquait. L'éditeur Charpentier³²⁰ avait des ennuis et payait mal, irrégulièrement.

C'est dans ces tristes temps que Mme Desbordes-Valmore achève, sans doute, parce qu'on ne vit point des vers, un roman : *L'Atelier d'un peintre. Scènes de la vie privée* commencé, semble-t-il, vers 1830, qui n'a pas eu plus de chance que Prosper Valmore sur les planches, et ne devait point résoudre le problème de la vie quotidienne des époux.

Mais l'insuccès ne prouve rien : c'est un des ouvrages les plus singuliers et les plus attachants d'un siècle où l'excentricité presque seule faisait la gloire. Cette œuvre du cœur, où éclate, comme une fleur sans flétrissure, la bonté de l'auteur, n'est en rien l'inférieure de ses poèmes. Il y manquait sans doute ces oripeaux et cette cruauté qui faisaient alors la vogue d'Eugène Sue³²¹, ou de ceux du vicomte

³¹⁷ Prosper Lanchantin, dit Valmore (1793-1881), est lui-même le fils d'un acteur André Lanchantin mort le 19 août ; Prosper a rencontré Marceline à l'occasion d'une mise en scène de *Phèdre* : il jouait Hippolyte, elle était Aricie. Leur mariage a lieu le 4 septembre 1817.

³¹⁸ Mélanie Villenave (1796-1871), épouse Waldor et amie de Marceline, a tenu à Paris un salon littéraire ; romancière, dramaturge et poète, sa correspondance avec Dumas a été rééditée en 1982 : *Lettres d'Alexandre Dumas à Mélanie Waldor*, Claude Schopp (éd.), Presses universitaires de France, 1982 [Le volume contient également un choix de lettres de M. Waldor à A. Dumas].

³¹⁹ Hippolyte, fils de Marceline et de Prosper Valmore, est né le 2 janvier 1820 ; en 1832, il a été confié à l'Institution Froussard à Grenoble pour son éducation.

³²⁰ Dumas. Marceline signe avec lui pour *L'Atelier d'un peintre* le 1^{er} juin de la même année.

³²¹ Aragon évoque ici les premiers succès d'Eugène Sue avec ses romans maritimes et exotiques : *Kernok le pirate* (1830), *El Gitano* (1830), *Atar-Gull* (1831) ou *La Salamandre* (1832) et *La Vigie de Koat Vën* (1833). Balzac avait salué dans *La Revue des deux mondes*, en mars 1832, la parution de *La Salamandre* ; la parution, chez Urbain Canel, d'un volume de Contes de Sue, *La Coucaratcha* a également suscité un article favorable de Balzac dans *La Caricature* (13 décembre 1832).

d’Arlincourt³²². Marceline y mettait la dernière main, le 3 novembre 1833, avec cet avant-propos³²³ :

Ces souvenirs chers, longtemps scellés en moi, nourris dans le cœur, où nous gardons frais et pur tout ce qui nous a frappé aux premiers jours de la vie eussent dû, peut-être, ne jamais être révélés : le jour les fait pâlir, et je ne tromperai personne en disant, sous des mots dont j’ignore l’usage :

— Lisez ceci et vous serez touché !

Un bouquet de fleurs, religieusement gardé, peut, au bout de longues années, être encore et toujours imprégné d’émotions et de parfums pour celui qui le possède ; il peut le ressaisir de trouble, de rêverie ou de piété : c’est son souvenir qui le respire, qui lui rend l’éclat, la tendre poésie des beaux moments où il fut cueilli !

Mais les moments sont loin ; les fleurs sont fanées. Erreur à celui qui possède ce trésor, s’il veut tout à coup l’offrir à la curiosité ou à l’attendrissement des autres : il est fané... on sourit, et l’on passe à des fleurs vivantes, actuelles, riches de couleurs et de parfums enivrants.

Toutefois, malgré ses apparences uniformes et paisibles, la vie humble, pauvre et obscure du logis, a son drame de même qu’une vie agitée et féconde en événements. La femme qui naît, vit et meurt près du foyer, l’artiste qui passe ses jours dans la solitude, tout entier qu’on le croirait à ses travaux, ont chacun aussi leurs espérances, leurs désespoirs et leurs joies célestes. Les secousses qui les heurtent, pour demeurer invisibles, comme les secousses du galvanisme, n’en frappent pas moins avec violence et d’une façon terrible. Seulement la victime se trouve trop loin pour que l’on entende ses cris, et la plupart du temps, abattue, résignée, elle étouffe ses sanglots et dévore des pleurs inutiles. La croyant calme ou bien insoucieuse, on ne songe pas à lui compatir ; on réserve son intérêt à des cris plus énergiques et à des tortures plus visibles.

Dans *L’Atelier d’un peintre*, c’est l’esquisse de cette vie méconnue, qu’une femme a essayé de reproduire ; une femme qui s’est trouvée initiée à de tels mystères, et qui en a plus encore subi les douleurs qu’elle n’en a partagé les jouissances. Pour écrire ce livre, elle n’a fait que se rappeler des récits auxquels, petite fille, elle se sentait émerveillée et les yeux pleins de larmes.

³²² *Le Solitaire* du Vicomte d’Arlincourt (1788-1856) paru en 1825 a connu un succès retentissant en France et à l’étranger ; le romancier fut surnommé le « prince des romantiques ». Les romans suivants *Le Renégat* (1822), *Ipsiboé* (1823), *L’Étrangère* (1825) connaissent également un grand succès dans les Cabinets de lecture. Balzac s’en moque dans *Un grand homme de province à Paris* (1839).

³²³ Aragon donne ici le texte de l’édition Charpentier-Dumont de 1833. En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k74514f.texteImage>

L’édition procurée par Georges Dottin, en 1992, s’appuie sur une version ultérieure, corrigée de la main de l’auteure, qui figure au fonds de la Bibliothèque Marceline Desbordes-Valmore à Douai.

Mais elle comprend son inexpérience³²⁴. Malhabile à l'art du romancier, elle n'a point présenté, dans un cadre qui les fasse valoir, les touchantes richesses du sujet qu'elle voulait peindre. Dans ce cas, elle rappelle la réponse d'une femme de son cher et doux pays de Flandres : « Ah ! monsieur, je vous fais sourire, parce que je parle mal ; mais si vous entendiez ma fille vous confier³²⁵ mes malheurs, vous pleureriez à chaudes larmes !

Cette longue précaution oratoire, qu'en faut-il vraiment retenir ? Le triste été, le long automne avaient sans doute, au-delà du livre entrepris, ramené Marceline à ses souvenirs de mélancolie. Le roman, qui était pour elle un jeu presque ignoré, malgré le précédent d'*Une raillerie de l'amour*, publié chez Charpentier, un peu plus tôt dans l'année³²⁶, le roman lui donnait la tentation de parler d'elle-même, comme elle pouvait, sans blesser les siens, le faire ailleurs, déguisant sous des personnages fictifs, des sentiments véritables, peu faits pour être exprimés haut par l'épouse fidèle de Prosper Valmore. Et elle devait mêler les souvenirs de son enfance des Flandres, les récits de sa mère, la misère de ce père peintre-doreur, à ceux de sa propre jeunesse. Il n'est pas possible de lire ce roman sans y voir dans son héroïne, la douce Ondine, nièce du peintre Léonard, une image de Marceline même. Sans doute peint-elle cette Ondine, au lieu d'être actrice comme l'auteur, à vingt ans. Mais, comme elle, enfant du Nord, comme elle, Ondine (qui porte le nom de la fille³²⁷ des Valmore) peut raconter ainsi la mort de sa mère :

Peu de temps après, je naviguais avec ma mère, seulement ma mère, vers l'Amérique, où personne ne nous attendait. Elle était muette, cette mère si charmante, elle était loin de vous tous, avec moi, son plus jeune et son plus frêle enfant ; nous nous regardions avec épouvante, comme si nous ne nous reconnaissons plus ; elle me serrait le bras, elle me collait contre elle à chaque roulis de cette maison mouvante, fragile et inconnue, dont les mouvements la faisaient malade à la mort ; et enfin ma sœur, après trois

³²⁴ Cette phrase manque dans l'édition établie par Georges Dottin (d'après un exemplaire corrigé de la main de l'auteure conservé à la BMDV de Douai), avec une postface de Marc Bertrand : *L'Atelier d'un peintre, Scènes de la vie privée*, Miroirs éditions, 1992. De même, au paragraphe précédent la tournure à présentatif ajouté permet d'introduire un effet de glose qui accompagne le lecteur du texte. [Cf. « *L'atelier d'un peintre* est l'esquisse de cette vie méconnue », *L'Atelier*, éd. cit., p. 8].

³²⁵ Le texte original cité dit « conter ».

³²⁶ La *Bibliographie de la France* annonce la parution de ce roman le 22 juin 1833.

³²⁷ Marceline, Junie, Hyacinthe Valmore que tous les siens appellent « Ondine » à partir de sa douzième année, comme le rappelle Francis Ambrière, est née le 1^{er} novembre 1821. [Voir Francis Ambrière, *Le Siècle des Valmore, Marceline Desbordes-Valmore et les siens*, Seuil, deux volumes, 1987].

mois encore, je revins seule, vêtue de noir, n'osant plus me bouger dans le monde, où la mort tourne toujours, comme l'hirondelle furieuse ...

On sait que Marceline avait accompagné sa mère dans un voyage désespéré, telle était la misère de leur famille, pour aller retrouver, à la Guadeloupe, un parent qui ne les connaissait pas, et qui eût payé leur présence d'un peu d'argent envoyé au père et aux autres enfants demeurés à Douai. Mais les deux femmes tombèrent en plein dans la révolte de l'île, où le cousin avait disparu, et où, en quelques semaines, la fièvre jaune eut raison de la mère. La jeune fille rapatriée, s'engageait dans la troupe théâtrale de Lille.

L'Ondine du roman, bien d'autres raisons nous permettent de l'identifier à l'auteur : comment ne point lire l'intime de ses pensées, ne pas reconnaître, avec toutes les transpositions voulues, dans l'amour malheureux qu'elle éprouve pour l'Allemand Yorick Angelman, l'histoire de sa propre jeunesse, l'amour qu'elle donna, avant de se marier avec Valmore, à Henri de Latouche³²⁸, qui tira plus tard de l'oubli les poèmes d'André Chénier³²⁹? Bien sûr, Yorick n'est point Henri : il n'en a que la beauté angélique. Mais comme Ondine se croit aimée de Yorick, comme elle prend ses confidences pour des aveux déguisés, quand ils vont à une autre femme, légère, mondaine, cruelle... dans la vie, la malheureuse Marceline s'était prise au jeu d'Henri de Latouche, rencontré chez Délie, l'actrice de l'Odéon, qu'il aimait, et non point cette jeune fille sans défense dont il fut le premier amour... Et elle écrivait à Délie :

Je l'ai vu cet amant si discret et si tendre.
J'ai suivi son maintien, son talent et sa voix.
Ai-je pu m'abuser sur l'objet de son choix ?
Ses regards me parlaient, et j'ai su les entendre.
Mon cœur est éclairé mais il n'est point jaloux.
J'ai lu ces vers charmants où son âme respire ;
C'est l'Amour qui l'inspire
Et l'inspire pour vous³³⁰.

³²⁸ La biographie de Francis Ambrière permet de retracer plus précisément les amours de Marceline Desbordes : il valide l'existence d'une liaison entre Marceline et Eugène Debonne de mai 1807 à janvier 1813, puis la mort à Bruxelles le 10 avril 1816 de leur fils Marie-Eugène « à cinq ans, neuf mois et sept jours ». A l'époque de la rédaction du texte d'Aragon, de nombreux commentateurs croyaient à une liaison déjà présente au début du siècle entre Marceline et Henri de Latouche. Francis Ambrière situe le début de cette dernière à partir de juin 1820.

³²⁹ Aragon mentionne ici l'édition de poèmes d'André Chénier auxquels Latouche ajoute des inédits : *Œuvres complètes d'André de Chénier*, notice introductive par Henri de Latouche, Paris, Librairie constitutionnelle Baudouin frères, Foulon et Cie, 1819.

En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71345f#>

³³⁰ Ce poème a paru pour la première fois sous le titre « A Délie, I », dans Marceline Desbordes-Valmore, *Élégies, Marie et romances*, François Louis, 1819, p. 51.

En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8610844r/f63.image.r=Desbordes-Valmore#>

Mais, dans le roman, Ondine en meurt, et Yorick la trouvant morte, va se tuer à son tour. Dans la vie, Marceline eut d'Henri de Latouche un enfant qui vécut six ans³³¹. Du « péché » de cette naissance, c'est une fille, modèle à l'atelier d'un peintre voisin, qui sera, dans le roman, chargée par Mme Desbordes-Valmore et cela nous vaudra le récit touchant et merveilleux de l'accouchement dans une cellule abandonnée du Couvent des Capucines... Et à l'arrière-plan de l'histoire d'Yorick et d'Ondine, précisément le cadre du Couvent des Capucines habité, au début de l'Empire, par les peintres, d'Ingres à Gros, à Girodet, à Gérard, à Granet, à Prud'hon... précisément ce cadre donne à Marceline la possibilité de faire à son lointain régner l'atmosphère de Rome où les artistes d'alors vont se former, de cette Rome tentante et pour elle douloureuse, parce que c'est à Rome que, l'abandonnant, s'en fut, chargé d'une mission diplomatique, Henri de Latouche en 1812³³². Quand, bien plus tard, en 1838, suivant Valmore dans les péripéties pitoyables de sa carrière théâtrale, elle est en Italie, et pourtant doit renoncer à pousser jusqu'à Rome, elle écrira à son amie Pauline Duchambge³³³ :

Et moi, sais-tu ce que je regrette de cette belle Rome ? La trace rêvée, qu'il y a laissée de ses pas, de sa voix si jeune alors, si douce toujours, si éternellement puissante sur moi ...

Ce secret mal gardé, cet amour qu'elle doit à son mari de dissimuler ; comme il transparait partout dans la vie de Marceline ! Car Ondine, sa fille, dont ici elle reprend le nom d'usage pour son héroïne, s'appelait chrétiennement Hyacinthe, elle l'avait appelée Hyacinthe : et sans doute que son père, l'acteur Valmore, ignorait que le nom véritable de cet amant impossible à oublier était en réalité

Il reparait sous le titre « À Délie, II » avec quelques variantes notamment dans le volume des *Élégies* : Charpentier, 1860, p. 62-63. Il figure dans les *Œuvres poétiques*, Marc Bertrand (éd.), Grenoble, PUG, 1973, t. I, p. 58. Si on suit la chronologie de Francis Ambrière, il n'est donc pas question de Latouche dans ces vers.

³³¹ Aragon évoque donc ici la mort de l'enfant de Marceline et Eugène Debonne : Marie-Eugène à Bruxelles.

³³² Henri de Latouche part effectivement pour Rome en mars 1812. Aragon suit donc ici le discours courant concernant la vie amoureuse de Marceline telle qu'elle est connue avant la biographie de Francis Ambrière en 1987. Voir Ambrière, *Le Siècle des Valmore, op. cit.*, t. I, p. 180-186.

³³³ Antoinette-Pauline de Montet-Duchambge [1778-1858] a rejoint à Paris son amie Joséphine de Beauharnais ; élève de Cherubini et compagne d'Auber, elle compose des « romances de salon » en particulier à partir de poèmes de Marceline dont elle est l'amie depuis leur rencontre dans l'atelier de Constant Desbordes au printemps 1820. Lettre du 20 septembre 1838 (BMDV, Ms.1620-3-245). Il semble que ce soit bien en effet à Latouche, associé dans son esprit à l'Italie, que pense Desbordes-Valmore quand elle écrit ces lignes de Milan.

Hyacinthe Thabaud³³⁴ de Latouche. Peut-être cette supercherie devenue remords valut-elle à l'enfant qu'on ne l'appelât plus qu'Ondine... Toujours est-il que dans le monde intérieur de Marceline, les prénoms jouent un rôle de rêverie, jamais mieux marqué que dans *L'Atelier d'un peintre*. Dans son roman, le père d'Ondine s'appelle Félix, ce qui était le troisième patronyme de son père à elle³³⁵ ; veut-elle corriger le jugement sévère du peintre Léonard sur les femmes, elle fera jeter par Ondine, le nom de Pauline : « Mais Pauline, mon oncle, que vous appelez la fée aux perles, n'a pas un seul de ces défauts de femmes dont vous les accusez toutes... » et cela ne s'explique point par le rôle d'une Pauline dans le roman, mais par l'amitié de Mme Desbordes-Valmore pour Pauline Duchambge, à qui c'est ici comme un sourire.

C'est ainsi que *L'Atelier d'un peintre*, écrit pour Charpentier, dans l'espoir d'un peu d'argent, met aux prises deux sortes d'êtres : les fantômes intérieurs de Marceline et les acteurs choisis par elle pour être les alibis de ces fantômes. Si bien que, sachant lire, nous verrons, au naturel, dans *L'Atelier*, les sentiments cachés de l'auteur ; mais, en même temps que nous entrons dans son cœur, nous entrons dans tout un monde, celui qu'elle a voulu peindre pour mieux disparaître derrière lui. Or, cette peinture-là par un miracle de l'histoire, est une peinture réaliste dont le prix est aussi grand que les trésors du cœur valmorien : et c'est comme le parfum d'une époque, miraculeusement conservé, qui s'en échappe, si nous ouvrons ce livre oublié, ce livre vivant, d'une vie palpitante et toujours réelle.

Le couvent des Capucines³³⁶, où Mme Desbordes-Valmore situe l'atelier de Léonard, s'étendait à l'ouest de la rue de la Paix, de la rue des Petits-Champs au Faubourg-Saint-Honoré et jusqu'aux boulevards, du côté de ce qui est aujourd'hui la Madeleine et la rue Royale³³⁷. Abandonné des religieux depuis la Révolution,

³³⁴ De fait, Aragon paraît insister sur la fidélité de Marceline à l'égard de son amant Latouche, malgré le mariage avec Valmore : Marceline, Junie, *Hyacinthe* Valmore semble alors être la fille d'Henri de Latouche, si l'on considère que l'identité du père naturel est inscrite dans les prénoms : Henri de Latouche est le nom d'usage pour *Hyacinthe*-Joseph Alexandre Thabaud de Latouche (1785-1851). Notons que cette attribution à Latouche de la paternité d'Ondine devrait conduire à dater la relation amoureuse avec Marceline Desbordes-Valmore d'une période plus tardive.

³³⁵ Le contrat de mariage des parents de Marceline, signé le 26 août 1776, mentionne « Antoine-Félix Desbordes » et pour la mère « Catherine-Joseph Lucas » [Voir Ambrière, *Le Siècle des Valmore*, *op. cit.*, t. II, p. 431]. « Félix » est aussi le nom du frère de Marceline : 1782-1851.

³³⁶ Le couvent des Filles de la passion, créé en 1604 est un couvent de Clarisses capucines qui a été détruit au moment de la construction de la place Vendôme en 1806.

³³⁷ L'information donnée par Aragon paraît très précisément relever de la reprise d'une note issue d'un ouvrage d'E.-J. Delécluze : « Le couvent des Capucins et son jardin occupaient toute la longueur de la rue de la Paix, depuis la rue des Petits-Champs jusqu'aux boulevards. Outre

cet amoncellement de bâtisses, de cloîtres et de cellules, tombait dangereusement en ruine, et, dans son jardin, des forains campaient, des bateleurs, et notamment le cirque Franconi³³⁸. Les peintres s'y étaient mis, faisant atelier des grandes comme des petites pièces. Aux premières années du siècle, on trouvait là les principaux élèves de David, Gros, Girodet, Gérard, Granet, Ingres, Isabey, Delécluze, Bergeret, Révoil, Abel de Pujol³³⁹ et d'autres artistes qui ne sortaient pas de chez ce grand maître comme Dupaty Chauvin, Léonard Defrance, Hilaire Ledru, le sculpteur italien Bartolini, le sculpteur douaisien Bra³⁴⁰, et Constant Desbordes³⁴¹, oncle de Marceline. Mais, vers 1805, l'état des bâtiments s'étant aggravé, l'ordre de démolition en fut donné, et la plupart des artistes, l'un après l'autre, abandonnèrent les Capucines. Dans le roman de Desbordes-Valmore, nous sommes déjà à l'époque où il n'y a plus guère là que Girodet-Trioson qui poursuit ses immenses compositions, dans le mystère des étages supérieurs, et le héros du livre, Léonard, qui, tout en étant indiscutablement l'oncle Constant Desbordes, doit sans doute son nom à Léonard Defrance, peintre réaliste, né à Liège, et mort en

une grande quantité d'artistes qui y logeaient alors, il y avait de petits spectacles, et entre autres le cirque de Franconi, dans le jardin ». Étienne-Jean Delécluze, *Louis David, son école et son temps. Souvenirs*, Paris, Didier, 1855, Note 57 de la p. 297,

³³⁸ Le cirque d'Antonio Franconi y a pris place en 1800. Voir sur le lieu : Ania Guini-Skliar, « Le Couvent des Capucines » dans *La Place Vendôme. Art, pouvoir et fortune*, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, « Paris et son patrimoine », 2002, p. 63-68.

³³⁹ Abel de Pujol (1785-1861), fils naturel d'un notable de Valenciennes et élève de David, a obtenu le prix de Rome en 1811. Il a décoré plusieurs lieux parisiens ; sa seconde épouse est l'une de ses élèves : Adrienne Grandpierre-Deverzy ; peintre, elle a représenté : *L'Atelier féminin d'Abel de Pujol* en 1822, huile sur toile, Musée Marmottan-Monet, Paris.

³⁴⁰ Théophile Bra (1797-1863) est un sculpteur et dessinateur douaisien, cousin de Marceline Desbordes Valmore. Il a sculpté un buste de Marceline en 1833. Sa *Statue d'un ange androgyne* – conservée au Musée de Douai – a pu inspirer la *Séraphita* de Balzac, parue en 1834 dans *La Revue de Paris*. Balzac avait en effet visité l'atelier de Bra, avec Marceline, le 17 novembre 1833. (Voir Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, Roger Pierrot (éd.), Robert Laffont, 1990, t. I, p. 98). Le groupe *La Vierge tenant le Christ enfant adoré par deux anges* a inspiré aussi à Marceline Desbordes-Valmore le poème « Croyance », publié en 1834 dans *L'Églantine* et repris dans le recueil *Pauvres Fleurs* en 1839 (OP, II, p. 379). Deux expositions ont mis en valeur la production de dessins de Bra que l'on peut rapprocher de ceux de W. Blake : Jacques De Caso, André Bigotte, *The drawing speaks : Théophile Bra, works 1826-1855, Le Dessin parle : Théophile Bra, œuvres 1826-1855*, avec un avant-propos Hubert Damisch, [exposition de Houston, Texas, Menil Collection, 12 décembre 1997 - 29 mars 1998 ; Iowa City, University of Iowa Museum of art, janvier - avril 1999 ; Douai (Nord), Musée de la Chartreuse, automne 1999] et, plus récemment, au Musée de la Vie romantique : *Sang d'encre. Théophile Bra 1797-1863. Un illuminé romantique*, avant-propos d'Hubert Damisch, éditions Paris-Musées, 2007.

³⁴¹ Constant Joseph Desbordes (1761-1828), oncle de Marceline et originaire de Douai, a été l'élève de Gros et représenté « un second père », comme elle le dit dans une lettre à Madame Récamier, écrite de Lyon le 13 mai 1828, citée par Arthur Pougin, *La Jeunesse de Madame Desbordes-Valmore*, p. 169-170.

réalité en 1805³⁴² (d'après les tableaux de Girodet qui sont nommés, nous sommes au moins en 1810 ; d'après la date du prix de Rome donné à Abel de Pujol, au moins en 1811... ; c'est en 1808 que Marceline a connu Henri de Latouche, en juin 1810 que son enfant est né).

Le Léonard de Mme Desbordes-Valmore, il nous est permis de voir en lui non seulement Constant Desbordes, mais une sorte de composé des peintres flamands de ce temps, et non seulement le Belge³⁴³ Léonard Defrance, mais Hilaire Ledru, fils d'un charpentier de l'Artois, mais aussi, sans doute, Louis-Léopold Boilly de La Bassée³⁴⁴, avec lequel l'histoire de Léonard a bien des points communs, vivant encore quand fut écrit *L'Atelier d'un peintre* (Constant Desbordes était mort en 1828) : Boilly qui, comme Defrance, inspiré des Hollandais et Flamands représente en marge du romantisme gréco-romain des davidiens la tendance moderniste d'alors : l'observation directe de la vie.

Si l'on publie aujourd'hui, *L'Atelier d'un peintre*, que le lecteur sache y découvrir, sous le charme valmorien, dans le style d'une époque toute bouleversée dans sa morale par l'échec de Robespierre et la croissance continue des idées révolutionnaires, les contradictions évidentes de cette époque et ses courants profonds. La jeune Ondine, avec ses rêves, ses pleurs et les élans d'un cœur, qui se répète l'axiome de sa sœur : Il faut aimer ou mourir, la jeune Ondine vit ici au milieu d'une foule d'hommes jeunes, les peintres de ce temps-là, en qui retentissent les grands troubles de la conscience humaine, dans le cadre de leurs préoccupations artistiques, sans doute, mais ces préoccupations mêmes qui avaient fait peindre à David son *Marat mourant*, ou son *Lepelletier de Saint-Fargeau*, à Boilly son *Triomphe de Marat*, à Léonard Defrance³⁴⁵ ses deux *Visite d'une*

³⁴² Léopold Defrance (1735-1805), premier directeur de l'Académie des Beaux-arts de Liège, a développé en peinture le sujet des nouveaux sites manufacturiers ou industriels.

³⁴³ Aragon ajoute ici une note pour la publication du texte en volume dans *Lumière de Stendhal* : « Cet article m'a attiré remontrance de mes amis liégeois. Liège était, me font-ils remarquer, une principauté épiscopale à la naissance du peintre. Et, à partir de 1793, jusqu'à sa mort, le département français de l'Ourthe. Ils exigent donc que Léonard Defrance ne soit pas belge, mais français ».

³⁴⁴ Louis-Léopold Boilly (1761-1845), né à La Bassée près de Lille, a vécu son enfance à Douai. Portraitiste, il a exécuté une série de commandes de portraits pour Esprit Calvet, le collectionneur d'Avignon puis a représenté les révolutionnaires ainsi que de très nombreuses scènes de la vie parisienne au début du siècle ; par exemple une scène qui montre *l'Inoculation contre la variole à Paris* (1807), *Le Public regardant le Couronnement de David au Louvre* (1810), New York, Metropolitan Museum of Art ou *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey*, Paris, Musée du Louvre.

³⁴⁵ Aragon mentionne ici une série de Léonard Defrance ; les historiens du livre et spécialistes du XVIII^e siècle connaissent bien aujourd'hui les toiles qui s'inscrivent dans une autre série : *La*

manufacture de tabacs (où l'on voit à l'entrée des élégants visiteurs dans la fabrique misérable, les ouvriers regardant à la dérobée, le contremaître sifflant pour les rappeler au travail et, par terre, les petits trieurs de tabac, une main-d'œuvre enfantine, recrutée à moins de dix ans...).

Il demeurait, dans l'âme de ces jeunes hommes, le bouillonnement des années qui avaient conduit Lubin³⁴⁶, élève de David, sur l'échafaud, le 10 Thermidor, Hennequin³⁴⁷, élève de David, dans la conspiration du Champ de Mars, parmi les Babouvistes. Sans oublier Topino Le Brun³⁴⁸, élève de David, jugé révolutionnaire au procès de Danton et alors modérantiste, après Thermidor républicain enragé, épris des idées de Babeuf, condamné à mort et exécuté en 1801 pour le seul crime d'avoir dessiné les poignards qui devaient servir aux conjurés de la conspiration d'Aréna pour tuer le Premier Consul³⁴⁹.

Il y avait, dans l'âme de ces jeunes hommes, ce grand drame de leur maître David, que la réaction thermidorienne chercha à déshonorer, qui pour défendre sa liberté dut sans doute balbutier des reniements incertains, mais qui, nous rapporte son élève, Étienne Delécluze³⁵⁰, « croyait ... de la meilleure foi du monde que Robespierre et Marat étaient des hommes vertueux ... ».

Visite à l'Imprimerie (1782) : ces huiles sur bois représentent l'atelier de composition et celui d'impression ainsi que la salle d'impression. Une quatrième toile consacrée à la salle de composition a été retrouvée en 2008.

[Voir : http://culture.uliege.be/jcms/prod_132249/fr/un-tableau-de-leonard-defrance-perdu-et-retrouve].

³⁴⁶ Le nom de « Lubin » est mentionné, sans prénom, avec la mention : « décapité, 10 thermidor » dans la « Liste des élèves de Louis David, depuis 1780 jusqu'en 1816 » qui figure au terme de la conclusion de l'ouvrage de Delécluze déjà cité, *Louis David, son école et son temps. Souvenirs*. Il s'agit de Jean-Jacques Lubin.

³⁴⁷ Philippe-Auguste Hennequin, (1762 -1833) a d'abord été à Lyon l'élève d'un peintre suédois - Per Eberhard Cogell (1734-1812) - puis est entré à l'école de David. Primé au Salon de 1799, il est un peintre d'histoire très lié à l'Empire. Il s'exile en Belgique au moment de la Restauration. Voir : Jérémie Benoit, *Philippe-Auguste Hennequin 1762-1833*, Paris, Arthena, 1994.

³⁴⁸ François Jean-Baptiste Topino-Lebrun (1764-1801) a rencontré David, à Rome, en 1784. Sa peinture a été redécouverte et valorisée dans les années 1970 : Voir par exemple Philippe Bordes et Alain Jouffroy, *Guillotine et peinture : Topino-Lebrun et ses amis*, Paris, Éditions du Chêne, 1977.

³⁴⁹ Cette conspiration est nommée « conspiration des poignards » ou « complot de l'opéra » dans les *Mémoires* de Fouché qui s'attribue le mérite d'avoir déjoué le complot censé viser le premier consul, à sa sortie de l'opéra, le 10 octobre 1800.

³⁵⁰ L'ouvrage d'E.-J. Delécluze consulté par Aragon est celui déjà cité : *Louis David, son école et son temps. Souvenirs* [1855]. Le choix documentaire d'Aragon paraît fort pertinent, puisque

Il y avait l'entraînement des victoires de Bonaparte, la confusion, le passage des victoires républicaines aux victoires impériales... Et ces jeunes gens, voyez-les sur les portraits du temps ! ce n'étaient plus les petits-maîtres du XVIII^e siècle, les artistes poudrés d'un temps révolu : ils ressemblaient aux modèles qu'ils peignaient, à ces soldats sortis du peuple à ces géants qui ébranlaient un monde, à ces demi-dieux humains, aux grandes charpentes, ces athlètes réels qui avaient bousculé jusque dans la peinture les plâtres gréco-romains et pris leur place ; et Gros trahissait, disait-on, l'enseignement de son maître David, en substituant ces êtres de chair et de sang aux modèles de l'antiquité... et sans doute que les commandes de l'empire, l'admiration pour Napoléon, avec les sursauts d'étranges révoltes, venaient encore compliquer les rêveries d'un art qui porta à la folie la peinture des batailles, mais cela me confond que, jamais, nulle part, la critique d'art n'ait sérieusement analysé ce temps, et cette période de la peinture, une des plus extraordinaires et des plus décriées de tous les temps. Il y a là des motifs d'exaltation, de colère et d'admiration qui peuvent et doivent encore saisir l'esprit de la jeunesse, même si des aînés voient en Girodet ou Gérard des peintres n'ayant rien à faire des leçons de Cézanne ou de Van Gogh ou de Matisse, qui, grandes qu'elles soient, ne limitent pas à elles seules, ce monde absurde et raisonnable de la peinture. Ce monde de la peinture, qui, au-dessus des hommes et de leur histoire, est comme les nuages enflammés au soir sur les villes.

Et il y avait, dans ces jeunes hommes, qui entouraient Ondine, dans ces fils d'un siècle, naissant, les folies qui menèrent au suicide cet Augustin D..., élève de David : en 1805, il s'élança des tours de Notre-Dame, après avoir lu *Les Souffrances du jeune Werther*³⁵¹ ; et, plus tard, Gros, lui-même, devait se jeter dans un bras de Seine, au Bas-Meudon³⁵², et Léopold Robert³⁵³ devait se tuer par

Delécluze, avant d'être critique d'art a étudié dans l'atelier de David et obtenu une médaille de peinture au Salon de 1808.

³⁵¹ Cette mention permet de resituer le roman de Marceline dans la période de la vogue du roman goethéen : *Die Leiden des jungen Werthers* paru à Leipzig en 1774 pour la première édition en allemand. Le roman a été traduit en France dès 1777 ; une nouvelle traduction du Comte Huchet de La Bédoyère a paru en 1809, chez Didot l'aîné. On se souvient que la réception a généré une vague de suicides en Europe : Madame de Staël écrivait dans *De l'Allemagne*, en 1813 : « Werther a causé plus de suicides que la plus belle femme du monde ». La référence que fait Aragon au roman de Goethe permet de valoriser la fin tragique de *L'Atelier d'un peintre* et constitue un marqueur symbolique fort du développement de l'école romantique.

³⁵² Comme le rapporte Delécluze : « Sa mort fut [...] aussi inattendue que terrible. On le trouva noyé sur les bords de la Seine, près de Sèvres. Il avait eu le soin de laisser dans son chapeau un papier sur lequel était écrit que « las de la vie et trahi par les dernières facultés qui la lui rendaient supportable, il avait résolu de s'en défaire ». Le texte présente également une série de suicides tragiques en particulier celui de Mille Mayer, une élève de Prud'hon : « Dans ce même

désespoir d'amour... Yorick Angelman, qui ne suit pas la biographie d'Henri de Latouche, fait comme eux : il lit *Werther*, il se tue... En ce temps-là, on ne mourrait plus sur l'échafaud. La jeunesse suivait l'aventure de Bonaparte ou s'égarait. Henri de Latouche, lui, trente ans après la mère, essaiera de séduire Ondine Valmore, et à la terreur que Marceline montre pour sa fille dans ses lettres d'alors, on voit bien que le monstre, à cinquante-quatre ans, n'a pas perdu ce charme de Lovelace jamais oublié, même alors, par la malheureuse femme³⁵⁴.

Ces jeunes hommes qui entourent Ondine, l'Ondine de *L'Atelier*, ce ne sont pas « les enfants du siècle » tels que les verra Musset. Ce sont les pères audacieux des futurs gilets rouges de 1830. Ceux qui, des champs de bataille à l'atelier, dans les extravagances de la jeunesse, ont encore à leurs oreilles le fracas de la Bastille tombée. Frères des héros de l'an II, qui se précipitèrent sur les champs de bataille d'Italie, avec leurs vingt ans et leur cheval.

Avec eux, ce Léonard, le maître qui ne va point à la messe le dimanche (Marceline choquée essaie d'adoucir son irrégion, et je ne sais ce qu'il en était au juste pour Constant Desbordes, mais Léonard Defrance, n'est-il point le peintre d'un tableau qui se nomme *Les Constitutionnels fermant les couvents*, comme Topino Le Brun, signale Sylvain Maréchal dans le *Dictionnaire des athées*³⁵⁵, est l'auteur d'une allégorie de *La Fatalité*, qui démontre le bien-fondé du matérialisme ?) avec ce jeune Abel (probablement Abel de Pujol, peintre de tableaux religieux), enfant naturel à qui le prix de Rome rend le cœur et le nom de

atelier où elle avait conversé, travaillé, vécu si longtemps auprès de Prud'hon, [...] elle se coupa la gorge avec un rasoir ». Etienne-Jean Delécluze, *Louis David, son école et son temps*, op. cit., p. 301 sq.

³⁵³ Louis-Léopold Robert (1794-1835) : né à Neuchâtel, a été élève à l'Ecole des Beaux-arts, et a fréquenté également l'atelier de David en pratiquant gravure et peinture. Il a représenté de nombreuses scènes populaires en particulier situées en Italie. Il s'est suicidé à Venise en se tranchant la gorge.

³⁵⁴ Aragon connaît donc les éléments biographiques, liés à la relation avec Henri de Latouche : la brouille de 1839 et les rapprochements tentés auprès d'Ondine, que Marceline redoute. Voir la « Lettre de Marceline Desbordes-Valmore à Sainte-Beuve » de mars 1851, et son étude par Xavier Lang, *J'écris pourtant. Bulletin de la Société des Etudes Desbordes-Valmore*, n°2, 2018, p. 47-55.

³⁵⁵ Aragon mentionne ici Sylvain Maréchal (1750-1803), auteur du *Manifeste des égaux* ainsi que du *Dictionnaire des Athées anciens et modernes* [1800], deuxième édition augmentée par J. R. L. Germond. Bruxelles, Imprimerie de J. B. Balleroy, 1833.

En ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/marechal_sylvain/dictionnaire_des_athees/dictionnaire_athees_avis_editeur.html

son père dans une petite ville du Nord (Abel de Pujol est né à Valenciennes)³⁵⁶, et à qui ses camarades, telle est sa stature, quand ils l'ont par plaisanterie jeté à terre, crient : « Relève-toi avec ton cheval ! » – avec tous ces êtres joyeux ou égarés, Ondine va parler de leur art, et il nous faut les écouter, comme ce surprenant dialogue sur *Une Scène de déluge*³⁵⁷, de Girodet-Trioson (qui est au Louvre), entre la jeune fille et son oncle, il nous faut les écouter pour enfin nous évader de l'abominable charabia de la critique d'art contemporaine, et réapprendre les chemins de l'humanité dans l'art, réapprendre à parler de l'art.

Car ce roman où l'amour a la part de l'aigle, est un grand roman de la peinture, où il est question comme nulle part ailleurs de la beauté qui sort des mains humaines. Et le lire, c'est vraiment réapprendre un grand, un précieux secret perdu. Un secret brûlant. Un secret actuel.

Louis ARAGON

³⁵⁶ Aragon ajoute en note : « Cet épisode et l'émotion qu'éveille en Ondine, la situation des enfants naturels, il est clair qu'il faut les lier à la naissance de ce fils sans père que Marceline eut en 1810 ». L'histoire personnelle d'Aragon hante ici le propos du critique littéraire.

³⁵⁷ Aragon donne ici le titre exact de la toile de Girodet, qui a obtenu le premier prix au concours décennal de 1810 contre *Les Sabines* de David comme il le précise dans le commentaire de l'épisode 2 du roman, paru dans les *Lettres françaises*, le 17 novembre 1949 ; cette toile fut ensuite exposée sous le numéro 436, au Salon de 1814.

Aragon et *L'Atelier d'un peintre. Scènes de la vie privée* (1833)

Aragon a fait paraître, dans les *Lettres françaises*³⁵⁸ à partir du 10 novembre 1949, le roman de Marceline Desbordes-Valmore, publié par Charpentier en 1833 : dans une parution échelonnée, en vingt-cinq livraisons³⁵⁹, assortie d'un texte critique fort élogieux ; la critique est ensuite reprise dans *Lumière de Stendhal*, paru chez Denoël en 1954³⁶⁰. La valorisation de Marceline Desbordes-Valmore romancière, dans le monde d'après-guerre, se limite souvent à ce seul titre. On doit cependant ajouter que la connaissance aragonienne de l'ensemble de la production de Desbordes-Valmore est très précise : Aragon possédait également un exemplaire du roman historique *Violette*, paru en 1839 chez Dumont, au Palais-royal³⁶¹ ; de plus, il avait fait mention de Marceline Desbordes-Valmore dans les *Chroniques du bel canto*, parues dans la revue *Europe* de janvier à décembre 1946³⁶² et a fait paraître, dans la même revue, en juillet 1948, des poèmes dont il possédait les manuscrits, en particulier une *Épître à Victor Hugo*³⁶³. Aragon, lorsqu'il répond au *Questionnaire de Proust* en janvier 1961³⁶⁴, mentionne le nom de Marceline Desbordes-Valmore, seule femme, parmi ses « Poètes préférés ». Dès la première livraison de *L'Atelier d'un peintre* en novembre 1949, son auteure est présentée comme : « l'un des plus grands poètes français³⁶⁵ ». De fait, les *Lettres françaises* ont à plusieurs reprises rappelé cette production poétique : ainsi, en 1955, un article intitulé « Une moisson à faire : dix poètes » lui fait place, avec un portrait au centre, à la Une³⁶⁶.

³⁵⁸ Il ne prendra la direction de la revue qu'en février 1953 : voir Erwan Caulet, *L'arrivée d'Aragon à la tête des Lettres françaises : inflexions et continuités*, *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n°14, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2013, p. 27-41.

³⁵⁹ La parution s'échelonne sur presque six mois.

³⁶⁰ Nous reproduisons ici le texte qui figure dans *La Lumière de Stendhal*, Paris, Denoël, 1954, p. 217-229, avec l'aimable autorisation de Jean Ristat et des éditions Gallimard. Depuis longtemps indisponible, il est en cours d'édition et figurera dans un volume d'*Essais* d'Aragon, Olivier Barbarant (dir.) avec la collaboration de M.-T. Eychard et D. Massonnaud : à paraître dans la *Bibliothèque de la Pléiade*.

³⁶¹ Comme l'indique Jean Ristat dans son Avant-propos à : Marceline Desbordes-Valmore, Louis Aragon, *Les Yeux pleins d'églises, Le Voyage d'Italie*, introduction et notes de Claude Schopp, La Bibliothèque, « L'écrivain voyageur », 2010, p. 5.

³⁶² Rééditées chez Albert Skira à Genève en 1947. Marceline Desbordes-Valmore y est mentionnée de façon très élogieuse à quatre reprises.

³⁶³ Ainsi que le précise Bernard Leuilliot : « Quel dix-neuvième siècle ? », *Le Dix-neuvième siècle d'Aragon*, S. Ravis et E. Béguin (dir.), Aix-en-Provence, Presses de l'université de Provence, 2003, p. 9-23, p. 14 pour ce point.

³⁶⁴ Publié dans *Livres de France*, janvier 1961.

³⁶⁵ Les *Lettres françaises*, n°285, 10 novembre 1949.

³⁶⁶ Les *Lettres françaises*, n° 580, le 4 août 1955.

De plus, les *Lettres françaises* ont également accueilli une *Lettre de Marceline Desbordes-Valmore à Sainte-Beuve* sur Henri de Latouche³⁶⁷ en 1951 ainsi que le *Voyage en Italie* d'Aragon, dans un numéro dont la Une met en parallèle ce poème avec un gros titre sur *Le Romantisme de 1830* et le nom de *Marceline Desbordes-Valmore*, titre d'un article de René Lacote³⁶⁸. L'année 1959, les *Lettres françaises* ont également accueilli des images de fleurs séchées et quelques dessins, pages de ce carnet de voyage alors, pour l'essentiel³⁶⁹, inédit de Marceline Desbordes-Valmore que possédait Aragon sous le titre *Les Yeux pleins d'églises*. Ce carnet reprend les étapes du voyage en Italie à l'été 1838 ; il a inspiré le poème aragonien³⁷⁰ qui figure ensuite à l'ouverture du recueil *Les Poètes* (1960). Le jeu des écritures croisées permet une écriture faite de résonances : le *Voyage en Italie* intègre des citations et des échos de poésies de Desbordes-Valmore³⁷¹ tout en étant marqué par un autre séjour : celui d'Aragon et Nancy Cunard³⁷² en Italie, où le désespoir amoureux l'avait poussé à une tentative de suicide en septembre 1928, à Venise. L'importance pour Aragon de Marceline Desbordes-Valmore peut ainsi être appréciée à plusieurs titres³⁷³. Observons à présent ce qui concerne précisément *L'Atelier d'un peintre*.

³⁶⁷ Les *Lettres françaises*, n° 362, le 10 mai 1951.

³⁶⁸ Les *Lettres françaises*, n° 783, le 23 juillet 1959.

³⁶⁹ Des fragments ont été utilisés par Descaves, son précédent détenteur, dans *La Vie douloureuse de Marceline Desbordes-Valmore* [1898], Paris, Éditions d'art et de littérature, 1910. Voir l'article de Wendy Prin-Conti, commentant un poème de Rosemonde Gérard qui évoque aussi ce carnet, dans *J'écris pourtant*, n° 2, p. 62.

³⁷⁰ Cette édition a réuni en 2010 les deux textes et les noms des deux auteurs : Marceline Desbordes-Valmore, Louis Aragon, *Les Yeux pleins d'églises, Le Voyage d'Italie, op. cit.* Le titre « Les yeux pleins d'églises » figure dans une Lettre de Marceline à Pauline Duchambge, datée du 30 juillet 1838, à Milan, reprise dans ce volume, p. 121-125, p. 121 pour la citation. La formule figure également dans un poème *Une halte sur le Simplon, (Bouquets et prières, OP, II, 479)*, et dans la courte fiction en prose qu'est *Domenica* dont le cadre italien reprend des éléments du voyage de 1838. Voir Marceline Desbordes-Valmore, *Domenica*, Marc Bertrand (éd.), Genève, Droz, « Textes littéraires », 1992, p. 9-10.

³⁷¹ Hervé Bismuth précise : « l'auteur [y] prononce une prosopopée de Marceline Desbordes-Valmore, dans un lexique puisé chez la poétesse française du XIX^e siècle, et en y collant deux de ses textes en italiques ». Hervé Bismuth, « Une pratique intertextuelle d'Aragon. L'écriture de l'« hommage » dans *Les Poètes* (1960), *Babel, Littératures plurielles*, n° 3, Toulon, Presses universitaires de Toulon, 1999, p. 57-69, en ligne : <http://journals.openedition.org/babel/1488?lang=it>

³⁷² Nancy lui préfère alors le musicien de jazz afro-américain Henri Crowder.

³⁷³ La pratique par Marceline Desbordes-Valmore de récits de rêve, comme ses commentaires de tableaux sous forme de poèmes, sont des éléments qui relient les deux écrivains. Jean Ristat indique également dans un article : « J'ai dit, à la Fête de l'Humanité, à propos du *Voyage d'Italie*, qu'Aragon était Marceline Desbordes-Valmore, qu'il parlait de l'homme avec la voix de

L'Atelier : un roman de peintre dans le premier romantisme.

Si l'on veut saisir les enjeux de la publication de *L'Atelier d'un peintre* par Aragon dans les *Lettres françaises*, le détail circonstancié de cette diffusion du roman peut être éclairant : on se souvient qu'une édition partielle, sous le titre *La Jeunesse de Marceline ou l'Atelier d'un peintre* par Auguste-Jean Boyé, dit Boyer d'Agen, avait paru aux éditions de la Nouvelle Revue française en 1922. L'édition supprimait alors quinze chapitres, de façon à s'éloigner de la part la plus manifestement fictionnelle pour privilégier une lecture très directement autobiographique du roman³⁷⁴. Le choix aragonien est également celui d'une parution incomplète : trois chapitres sont supprimés comme il l'indique avant l'épisode quatorze, le 9 février 1950 :

Après le chapitre *Un parfum*, se placent [...] cinquante-neuf pages de livre qui constituent une longue digression, absolument étrangère à l'histoire où l'on ne rencontre aucun des personnages qu'on rencontre, avant ou après, dans *L'Atelier du peintre*. Nous avons délibérément pour la publication en feuilleton, coupé ce passage, où la parole passe du récit de M. Léonard à l'abbé Goguillon, curé de Douai, pour raconter les péripéties de sa vie pendant la Terreur et sa fuite en Belgique. On nous reprochera peut-être, et l'on dira, que c'est là une coupure politique. Je la prends sur moi³⁷⁵.

Si l'on observe le discours d'escorte dans les *Lettres françaises*, des informations d'ordre biographique sont données par Aragon : ainsi pour l'épisode onze, paru le 19 janvier 1950, le départ de Marceline et de son frère Félix pour Paris est associé au jeu d'enfant : « Félix s'était fait un casque de papier doré et avait pris un **sabre** de bois, afin d'aller chercher à Paris la Liberté, dont ils avaient vu le portrait sur une médaille et l'amener au « prisonnier de la haute tourelle³⁷⁶ ». Aragon reprend ici un épisode qui figure dans l'ouvrage d'Arthur Pougin³⁷⁷.

la femme. C'est en lisant ce poème que j'ai connu l'homosexualité d'Aragon. C'est dans le texte que je l'ai d'abord entendue ». Voir « Moi, Jean Ristat, exécuteur testamentaire », *L'Humanité*, 3 octobre 1997. En ligne : <http://www.humanite.fr/node/167653>

³⁷⁴ Comme l'indique Marc Bertrand dans la postface à l'édition établie par Georges Dottin, *L'Atelier d'un peintre*, Miroirs éditions, 1992, p. 451.

³⁷⁵ Les *Lettres françaises*, *L'Atelier d'un peintre*, épisode 14, 9 février 1950.

³⁷⁶ Un article s'attache très précisément à la version de *L'Atelier d'un peintre* telle qu'elle figure dans Les *Lettres françaises* : Lina Aghbarian, « Aragon éditeur de Marceline Desbordes-Valmore », *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n° 14, *op. cit.*, p. 171-189, p. 184 pour la citation. On peut ajouter que ce texte provient d'un long poème datant de 1828, *La Vallée de la Scarpe*, repris en recueil dans les *Poésies* de 1830 (OP, I, 166). Il évoque en vers l'épisode rapporté dans cette séquence du récit en prose : « Et le vieux prisonnier de la haute tourelle, / Respire-t-il encore à travers les barreaux ? » (vv. 60-61).

³⁷⁷ Arthur Pougin, *La Jeunesse de Marceline Desbordes-Valmore*, Lévy, 1898, p. 27.

Cependant, le dispositif éditorial choisi pour cette parution dans les *Lettres françaises* vient déplacer l'effet de lecture de ces seuls commentaires ajoutés. Les livraisons sont en effet accompagnées d'une vingtaine de reproductions de tableaux et dessins : *La Place Vendôme* d'Etienne Bouhot accompagne l'ouverture, le *Portrait de Marceline* et *La Vaccine au château de Liancourt* de Constant Desbordes figurent au n°286, le quinzième épisode est associé au *Portrait de Talma* par Gérard, le suivant donne le *Portrait de Lord Byron* par Géricault³⁷⁸. De fait, le numéro du 10 novembre 1949, place d'emblée le roman sous cette annonce, encadrée, en première page : « Nous commençons aujourd'hui la publication de cet admirable roman, illustré avec des tableaux d'époque et commenté à chaque fois par Aragon ». Le dispositif éditorial choisi permet donc de faire de la parution du roman en épisodes dans les *Lettres françaises* l'occasion de donner visibilité aux peintres de la période du premier romantisme.

De plus, en parallèle avec cette publication du roman, la revue *Europe* accueille en décembre 1949, un article d'Aragon, entièrement consacré à Girodet (1767-1824). Bernard Leuilliot a montré l'importance de cette parution, pour laquelle Aragon a lu la correspondance du peintre ; il valorise une toile en particulier : *Les Ombres des héros français morts pour la patrie reçues par Ossian dans l'Elysée aérien* (1802). La toile constitue, selon Aragon, la « première apparition du romantisme dans la peinture³⁷⁹ ». J'ajouterai que la toile de Girodet *Une Scène de Déluge*, présente dans les échanges entre Léonard et Ondine³⁸⁰, est choisie pour accompagner la parution du roman dans les *Lettres françaises*. Cette production est tout à fait significative dans cette perspective puisqu'elle constitue une peinture inspirée par un fait divers et non l'illustration d'un épisode biblique. L'intérêt d'Aragon pour cette production manifeste sa connaissance du fait qu'en 1806, Girodet avait fourni le premier commentaire sur sa toile dans une lettre où il indique avoir voulu effacer les références mythologiques aux *Métamorphoses* d'Ovide pour souligner l'ancrage contemporain de l'inspiration : « J'ai pris le mot « déluge » dans le sens d'inondation subite et partielle [...] telle que par exemple le désastre arrivé dernièrement en Suisse a pu en donner le tableau³⁸¹ ». Le fait divers, ainsi traité dans une grande composition, a eu lieu le 2 septembre 1806. Comme je l'indiquais à la lecture des comptes rendus du Salon de peinture de 1814

³⁷⁸ Lina Aghbarian énumère l'ensemble des toiles reproduites dans l'édition du roman pour les *Lettres françaises* : Aragon éditeur de *Marceline Desbordes-Valmore*, art. cit., note 1, p. 178.

³⁷⁹ Voir Bernard Leuilliot, « Quel dix-neuvième siècle ? », art. cit., p. 20-22 pour l'étude de cet article.

³⁸⁰ *L'Atelier d'un peintre*, op. cit., Livre I, chapitre II, p. 31-34.

³⁸¹ Lettre citée dans *L'Aventure de l'art au XIX^e siècle*, J.-L. Ferrier (dir), Paris, Chêne/Hachette, 1991, p. 63.

où la toile est présente, « [I]e titre donné a cependant permis aux critiques de traiter la toile comme ils l'auraient fait d'un sujet biblique ou mythologique³⁸² ». Pourtant, une femme, Fanny Raoul (1771-1833), romancière qui fréquente les Salons de Madame Récamier et de Germaine de Staël, a alors développé un commentaire élogieux de la toile dans son journal, *Le Véridique*³⁸³, en s'attachant seulement à la situation concrète de la famille représentée : comme le fait Léonard dans le roman. Dans la conclusion de son article sur Girodet, Aragon l'associe à Géricault, peintre d'une *Scène de naufrage*, qui représentait lui aussi, sous ce titre, un fait d'actualité : lié au radeau de la Méduse³⁸⁴. Il conclut cet article de décembre 1949 sur Girodet en indiquant qu'avec « Géricault, [...] le sujet en peinture est porté au-delà des rêveries de Girodet³⁸⁵ ».

À la lecture du texte critique consacré au roman, tel qu'il figure dans *Lumière de Stendhal*, on s'aperçoit que le commentaire aragonien livre effectivement des éléments biographiques qui lui sont précisément connus – comme la brouille avec Henri de Latouche en 1839 ou les craintes émises par Marceline face à un rapprochement de ce « Lovelace » avec sa fille. Aragon souligne que le roman permet de saisir « les sentiments cachés de l'auteur ». Mais il insiste alors sur le fait qu'« en même temps que nous entrons dans son cœur, nous entrons dans tout un monde, celui qu'elle a voulu peindre pour mieux disparaître derrière lui³⁸⁶ ». Le choix de présenter ainsi le texte comme un roman sur la peinture est privilégié contre une lecture simplement curieuse de la personne de Marceline, saisie sous le masque de la fiction. Si la première partie du chapitre de *Lumière de Stendhal* fait sa place à une lecture référentielle marquée par la composante autobiographique, en revanche, la seconde, nettement, séparée par un astérisque, fait place à ce monde représenté : celui des peintres dans la période du premier romantisme. La lecture proposée par Aragon brise donc une lecture du roman comme « roman à clefs » : où le personnage de Léonard serait simplement identifiable comme une mise en scène de l'oncle Constant Desbordes, pendant que le personnage d'Ondine serait Marceline.

³⁸² D. Massonnaud, *Le Nu moderne au Salon. Revue de presse (1799-1853)*, Grenoble, Ellug, « Archives critiques », 2005, p. 57.

³⁸³ *Le Véridique*, 29 novembre 1814. Le 9 janvier 1815, la critique développe un éloge d'une autre toile de Girodet, mentionnée dans *L'Atelier d'un peintre : Atala*. [Repris dans D. Massonnaud, *Le Nu moderne au Salon. Revue de presse (1799-1853)*, op. cit., p. 62-63.

³⁸⁴ La toile a été exposée sous le titre *Scène de naufrage* au Salon de 1819 et a suscité, par exemple, un commentaire favorable de Delécluze : Lettre VI, *Le Lycée français*, 20 octobre 1819. [Repris dans D. Massonnaud, *Le Nu moderne au Salon*, op. cit., p. 72-73].

³⁸⁵ Article d'*Europe*, décembre 1949, cité par Bernard Leuilliot, « Quel dix-neuvième siècle ? », art. cit., p. 22.

³⁸⁶ Je souligne.

De fait, dans sa critique, Aragon propose, selon le mot stendhalien, plusieurs « pilotis » à l'œuvre pour la construction du personnage de Léonard : « Il nous est permis de voir en lui non seulement Constant Desbordes mais une sorte de composé des peintres flamands de ce temps ». Aragon indique que Léonard « doit sans doute son nom à Léonard DeFrance » ; les noms d'Hilaire Ledru, Louis-Léopold Boilly « avec lequel l'histoire de Léonard a bien des points communs » sont mentionnés et le paragraphe s'achève dans une perspective élargie qui valorise la représentation, dans le roman, d'un moment de la peinture :

On ne donne pas à ces peintres-là l'attention qu'ils méritent [...] On n'a pas souligné leur rôle en un temps où la peinture française était secouée par les grandes convulsions de la Révolution et des guerres de l'Empire : il me semble qu'ils ont préparé ceux qui suivirent, et qui méditaient la leçon de David et de ses élèves, le dépassement de cet enseignement, et l'intégration dans leurs toiles, comme pour l'admirable Géricault, des traditions de l'école et des leçons directes de la vie³⁸⁷.

Depuis la fin du XX^e siècle, l'histoire de l'art s'est mise à prêter attention à ce moment du premier romantisme qu'Aragon tentait de valoriser dans l'après-guerre. Le texte consacré à Marceline Desbordes-Valmore romancière le lui permet. Bernard Vouilloux signale, en 2016, l'intérêt, très significatif, de *L'Atelier d'un peintre* aux yeux des historiens de l'art dans un article consacré au genre du « roman de l'artiste³⁸⁸ ». La récurrence dans le roman du motif du portrait et des questions liées à l'art des portraits est un autre point qui a pu motiver l'intérêt aragonien : on se souvient qu'il a ensuite développé sa connaissance du premier romantisme pour un projet de roman qui doit mettre en scène David d'Angers³⁸⁹, avant de choisir la figure de Géricault pour l'écriture de *La Semaine sainte* qui paraît en 1958.

Aragon commentant un roman de Desbordes-Valmore paraît donc avoir clairement résisté à ce phénomène trop répandu où, comme l'indique Christine Planté :

L'œuvre féminine, [...] saisie comme document autobiographique et humain, devient inconcevable comme œuvre d'art à part entière, enfermée

³⁸⁷ Aragon, *Lumière de Stendhal*, *op. cit.*, p. 224-225.

³⁸⁸ Bernard Vouilloux, « Le roman de l'artiste aux frontières des genres et des représentations », *Revue de littérature comparée*, 2016/2, n° 358, p. 161-172, p. 171 pour la citation.

³⁸⁹ Le premier et seul chapitre de ce roman dont David d'Angers est le héros s'intitule *Les Rendez-vous romains*, il a paru dans les *Lettres françaises*, n°601, le 5 janvier 1956. Le texte figure ensuite dans *Le Mentir-vrai* (1960). Aragon a également consacré à David d'Angers plusieurs articles : les *Lettres françaises*, 29 décembre 1955 et 5 janvier 1956, ainsi que dans *Nouvelle Critique* en mai 1956. Voir sur ce point Bernard Leuilliot, « Pierre-Jean David, roman », *Les Annales*, Société des amis d'Aragon et Elsa Triolet, n°9, 2007, p. 11-23. On peut ajouter que David d'Angers a gravé la médaille de Marceline Desbordes-Valmore en 1832.

qu'elle est à la fois dans l'individuel et dans le féminin comme obstacles à l'universel³⁹⁰.

De fait, la valorisation de la femme auteur est une constante dans les propos aragoniens, il s'agit à présent de saisir comment elle se manifeste dans la présentation du roman.

La Femme auteur

On peut observer que, dans l'édition aragonienne du roman *L'Atelier d'un peintre*, le sous-titre – *Scènes de la vie privée* – est vite omis. On lit souvent que ce sous-titre, comme le lieu central de l'intrigue – l'espace de l'atelier de peinture – font écho aux modèles balzacien, dans une perspective critique qui tendrait à faire de la femme auteur une pâle copiste de Balzac. Pourtant, dans la période, Balzac est encore loin d'être l'auteur de *La Comédie humaine* (1842) : pour ce qui concerne les parutions en volumes, une première édition de *Romans et contes philosophiques* a paru chez Gosselin en septembre 1831, ainsi qu'un volume de *Scènes de la vie privée* chez Mame et Delaunay en mai 1832. La première version des *Études de mœurs au XIX^e siècle* – pour laquelle Balzac a proposé une organisation en quatre séries : *Scènes de la vie privée*, *Scènes de la vie de province*, *Scènes de la vie parisienne*, *Scènes de la vie de campagne* – a été proposée à Gosselin en septembre 1833. Devant son refus, l'édition paraît chez Madame Béchet de décembre 1833 à 1837. On sait que la période de rédaction de *L'Atelier d'un peintre* par Marceline Desbordes-Valmore est une période de rencontres et d'échanges entre les deux écrivains³⁹¹. Le motif de la peinture, la saisie du peintre au travail dans la production balzacienne ont effectivement pu rencontrer l'intérêt de la romancière : la parution du *Chef d'œuvre inconnu* dans *L'Artiste* date de 1831 et, surtout peut-être, on peut mentionner une autre fiction brève, *La Vendetta*, parue en 1830, qui faisait de l'atelier du maître Servin le lieu de la rencontre entre Ginevra di Piombo et le proscrit bonapartiste, Luigi Porta : l'intrigue montre les jeunes gens qui s'épousent malgré les oppositions familiales. Ils vivent dans la misère de travaux de copistes puis leur enfant meurt, suivi de la

³⁹⁰ Planté Christine, « Marceline Desbordes-Valmore : l'autobiographie indéfinie », *Images de soi : autobiographie et autoportrait au XIX^e siècle, Romantisme*, 1987, n°56, p. 47-58, p. 48 pour la citation.

³⁹¹ Balzac a eu l'intention en 1833 d'écrire un compte rendu du Salon de peinture pour la *Revue de Paris* ; le 17 novembre 1833, Desbordes-Valmore lui fait visiter l'atelier du sculpteur Théophile Bra, son cousin, dont une statue inspire *Séraphita* qui paraît dans ce même journal à l'été 1834. On se souvient également que les informations données à propos de la ville de Douai ont nourri *La Recherche de l'absolu* (1834) ; le récit *Jésus-Christ en Flandre* (1831-1846) est dédié à Marceline : « À vous, fille de la Flandre et qui en êtes une des gloires modernes, cette naïve tradition des Flandres ».

mère. Le choix que fait Desbordes-Valmore de représenter l'*Atelier*³⁹², comme espace de travail, d'échanges et de rencontres, celui de donner à ce motif la dimension plus étendue du roman, relève pourtant d'une innovation qui se développe ensuite, pour la sphère française, dans la seconde moitié du siècle.

L'omission notable de toute mention du nom de Balzac dans le texte aragonien peut donc être interprétée comme une de ces précautions qui permettent de ne pas écraser la femme auteur sous l'ombre du renom d'un romancier ensuite largement reconnu par l'histoire littéraire. Dans la même perspective et dans un effet inverse, on peut observer la mention récurrente des suicides de peintres à la fin du texte d'Aragon, placés sous la référence goethéenne des *Souffrances du jeune Werther*. Le rappel de cet effet de réception fort célèbre permet ainsi de valoriser le dénouement du roman : en inscrivant le choix narratif du « aimer ou mourir » d'Ondine et du suicide de Yorick « au fond de la fosse » dans ce contexte, tout en précisant l'effective récurrence des suicides de peintres³⁹³ dans la période du premier XIX^e siècle. A ce titre, *L'Atelier d'un peintre* relève encore de cette représentation d'un monde et d'un temps, valorisée par Aragon, sous le nom de « réalisme ».

Il semble aussi que l'intérêt pour Marceline Desbordes-Valmore et la valorisation de son travail font également sens si l'on entend quelques résonances d'ordre effectivement biographique présentes, cette fois, du côté de Louis Aragon : sa mère, Marguerite Toucas-Massillon est morte le 2 mars 1942. La mention du fils naturel de Marceline dans une note du texte d'Aragon sur *L'Atelier d'un peintre* prend une résonance particulière, en faisant écho à sa propre histoire. Enfant qui n'a été reconnu ni par son père ni par sa mère, Aragon est issu de la liaison entre Marguerite Toucas-Massillon (1876-1942)³⁹⁴ et Louis Andrieux (1840-1931), avocat qui a participé à la répression de la Commune de Lyon³⁹⁵ et fut préfet du Rhône avant d'être préfet de police de Paris à partir de 1879. De plus, la mère d'Aragon a gagné sa vie grâce à des travaux d'édition de la fin 1931 à 1938 : elle fut l'auteure de plusieurs romans parus en particulier dans la collection

³⁹² Sur ce point, on peut se reporter à Stephen Bann, « The Studio as Scene of Emulation : Marceline Desbordes-Valmore's *L'Atelier d'un peintre* », *French Studies*, vol. 61, n° 1, 2007, p. 26-35.

³⁹³ Les commentaires contemporains du Salon de peinture en témoignent également ; plus tardivement et dans un autre contexte, le poème en prose de Baudelaire, dédié à Manet – « La Corde » – reprend l'épisode du suicide de son garçon d'atelier : Alexandre.

³⁹⁴ La figure remarquable de cette femme a récemment donné lieu à une fiction biographique : Nathalie Piégay, *Une femme invisible*, éditions du Rocher, 2018.

³⁹⁵ Auteur de *La Commune à Lyon en 1870 et 1871*, Paris, Perrin et Cie, 1906.

La Bibliothèque bleue chez Taillandier³⁹⁶, ou, comme Marceline Desbordes-Valmore, de traductions de l'anglais³⁹⁷, dans le contexte d'une écriture alimentaire contrainte par les nécessités financières.

L'intérêt d'Aragon pour la romancière qu'est Marceline Desbordes-Valmore et le souci de rendre justice à sa production en prose peut également être éclairé par un texte demeuré inédit du vivant d'Aragon, *Pour expliquer ce que j'étais*. Ces pages qui relèvent d'une écriture de soi très directe et vite interrompue, ont été composées peu de temps après la mort de Marguerite Toucas et relatent un épisode marquant : il s'agit d'une « petite histoire intime » qui signale une douleur, un doute persistant, liés au travail du romancier. Alors qu'il vient d'abandonner la médecine et participe au surréalisme, le jeune Aragon a trouvé sa mère lisant « diverses publications à quatre à six sous, du genre qu'on dit populaire, des romans de la plus lugubre qualité ». Au reproche de lire « ces idioties », elle réplique : « ces idioties-là sont l'œuvre d'un brave garçon qui gagne sa vie avec, et qui te vaut, toi et ce que tu écris, mille fois... ». Le récit révèle ensuite dans une longue parenthèse que, dans les dernières années de sa vie, sa mère « en vint, par une ironie de notre vie à tous deux à écrire, à son tour des romans pour les journaux de mode, des éditions populaires ». Le texte précise :

J'ai vu ma mère, peu à peu prise par ce métier terrible et affreux, et déchirée du désir d'écrire *autre chose*, et écrivant cela, et tout de même trouvant pas mal du tout ces pitoyables romans [...] J'ai écouté ma mère me lire ces histoires sentimentales et conventionnelles qu'elle croyait inventer et elle me demandait mon avis, et je lui donnais en détournant les yeux³⁹⁸.

On ne peut que penser aux résonances de cet épisode à la lecture de commentaires aragoniens ajoutés à l'édition de *L'Atelier d'un peintre* dans la revue les *Lettres françaises*. Ainsi, lit-on au moment de la parution du seizième épisode, le 23 février 1950 :

Il est arrivé à mes oreilles qu'il y a des gens qui se détournent superbement de *L'atelier d'un peintre*, et trouvent mauvais que nous publiions une histoire où il n'y a strictement rien de ce que EUX cherchent dans les romans, possible que ceux qui ne savent lire ne voient que blquette, de la littérature pour jeunes filles. Quand cela serait, cela vaut bien la littérature pour vieux messieurs³⁹⁹ !

³⁹⁶ On peut citer en particulier *Edelweiss ou le solitaire de la montagne* (1932), ou *La Chambre de l'évêque* (1934).

³⁹⁷ Un volume de nouvelles, traduites et inspirées de l'anglais a été publié en 1836 par Marceline Desbordes-Valmore : *Le Salon de lady Betty. Mœurs anglaises*, Paris, Charpentier, 1836, en deux tomes.

³⁹⁸ Aragon, *Pour expliquer ce que j'étais* [1943], Paris, Gallimard, « Blanche », p. 32 pour les citations précédentes et pour celle-ci p. 33.

³⁹⁹ Les *Lettres françaises*, le 23 février 1950.

En mars de la même année, Aragon valorise le roman-feuilleton comme « roman pour tous » dans le journal *Ce Soir*⁴⁰⁰. Dans la période où meurt sa mère et où il rapporte ce souvenir de jeunesse, Aragon écrit *Aurélien*. Si l'on peut observer des rémanences, déplacées et mises à distance, des romans de la mère dans quelques pages de ce « roman de l'impossibilité d'un couple⁴⁰¹ », la production de Marceline Desbordes-Valmore – et précisément *L'Atelier d'un peintre* – paraît également présente, dans un jeu de déplacement et de condensation fréquent dans ces phénomènes de « revenance textuelle⁴⁰² » aragoniens. La valorisation de la femme auteur réside donc aussi dans ces jeux d'échos et de reprises qui viennent témoigner de la présence des textes dans le vaste corps de la littérature : disponibles pour les réécritures.

Pour conclure dans l'espace de ce travail, on voit que *L'Atelier d'un peintre*, lu par Aragon, occupe une place significative dans la production romanesque du XIX^e siècle : il est un objet très novateur dans le domaine des romans de l'artiste, en permettant de saisir les débats artistiques présents dans la première moitié du siècle et les enjeux de ce moment historique, en offrant un point de vue de femme. Roman de peintres, il met en scène une femme peintre, avant que des modèles – comme le fut ensuite Victorine Meurent⁴⁰³ pour Manet – n'exposent elles-mêmes au Salon des artistes vivants⁴⁰⁴.

⁴⁰⁰ *Ce Soir*, 11 mars 1950.

⁴⁰¹ Selon la caractérisation d'*Aurélien* donnée par Aragon dans ses entretiens avec Francis Crémieux, reprise dans la postface « Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique » ajoutée à *Aurélien* pour sa parution dans les *Œuvres romanesques croisées* d'Aragon et Elsa Triolet en 1966. On peut voir sur la présence des arrières-textes maternels : Dominique Massonnaud, « Aragon et les romans de sa mère : le 'dépaysement de la référence' dans *Aurélien* », *Les Annales*, Société des amis d'Aragon et Elsa Triolet, n°9, 2007, p. 250-264.

⁴⁰² Je développe ces analyses, en particulier dans *Aragon ou le roman hanté. Une poétique de la revenance textuelle*, à paraître, 2020.

⁴⁰³ Modèle pour Manet, par exemple dans *Mlle V. en costume d'espada* (1862), *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) ou *Olympia* (1865), Victorine Meurent (1844-1927) expose à plusieurs reprises au Salon entre 1876 et 1906.

⁴⁰⁴ Dans la période de la première moitié du XIX^e siècle, on a vu le cas de Constance Mayer, élève de Prud'hon [Cf. supra, note 38] et on peut également rappeler dans *L'Atelier d'un peintre* les mentions d'Hortense Haudebourt-Lescot (1785-1845), élève d'Elisabeth Vigée-Lebrun : « Avez-vous vu les tableaux charmants de mademoiselle Lescot ? Le *Baisement des pieds à Rome*, Le *Condamné à mort*, la spirituelle traduction du *Meunier et son Fils*, et puis enfin, la *Prière pendant l'orage* [...] Et ce nom ailé, plein de grâce et de gloire, bruissait partout aux oreilles timides et attentives d'Ondine, tandis que la foule tourbillonnant toujours, l'emportait à demi-étouffée devant ces tableaux qui intéressaient tant d'yeux et tant d'âmes, et venaient d'inscrire un nom de femme parmi les lauréats de l'école française ».[*L'Atelier d'un peintre*, éd. cit., p. 39-40].

Si l'on a vu le jeu d'écritures croisées auquel a donné lieu *Le Voyage d'Italie*, on peut rappeler que celui qui construit à partir de 1964, avec Elsa Triolet, l'édifice éditorial que sont les *Œuvres romanesques croisées*, inscrit, à partir d'*Aurélien*, la présence d'un peintre dans l'intrigue qui parcourt *Le Monde réel* : Blaise d'Ambérieux⁴⁰⁵, « un homme qu'aime bien [Aurélien] », « presque son seul ami », « l'oncle » comme il le nomme avec sa sœur. La toile de Blaise qu'il possède chez lui est une « peinture traditionnelle », un « paysage urbain » : une scène de rue saisie depuis un intérieur par une fenêtre ouverte « plutôt à la hollandaise » avec, à l'avant-plan, « des flacons, des petits ciseaux, des fards en désordre, une boîte à poudre ouverte, tout ce qui trahissait une femme invisible, et une étoffe bleue⁴⁰⁶ ». Au moment de l'entrée de ce personnage dans l'intrigue, son atelier – où il fait l'éloge de David⁴⁰⁷ – devient un lieu déterminant pour l'histoire d'amour ; l'oncle se fait confident de Bérénice et messenger de l'impossibilité de l'amour auprès d'Aurélien. Ce vieux peintre aime sans retour un autre personnage, Amélie Rosier, devenue Rose Melrose, qu'il a vue jouer... Phèdre, à l'Odéon. On n'a peut-être pas pris garde au fait que, dans le roman, lorsque l'actrice lance sa gamme de parfums, elle l'appelle « Le jardin de Saadi », « à cause des roses⁴⁰⁸ » comme on le lit au chapitre XLII. Aragon dialogue ainsi avec les textes des autres, dans un processus de variation intertextuelle⁴⁰⁹ ; des éléments entrent en résonance avec l'univers romanesque et poétique de Marceline Desbordes-Valmore : présents dans le processus de création, ils inscrivent des motifs dans le tissu du texte.

Dominique MASSONNAUD.

⁴⁰⁵ Blaise d'Ambérieux est le pseudonyme choisi par Aragon pour faire paraître dans le volume de *Poésie 42*, pendant la résistance, le texte *Matisse ou la grandeur : Poésie 42*, n° I, décembre 1941-janvier 1942. Le personnage apparu dans *Aurélien* fait ensuite retour dans le volume suivant de l'ensemble romanesque qu'est *Le Monde réel : Les Communistes* qui commence à paraître en fascicules à la fin de l'année 1949.

⁴⁰⁶ Je souligne. Aragon, *Aurélien, Œuvres romanesques*, D. Bournoux (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », t. III, 2003, p. 232.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 258.

⁴⁰⁸ Si la note de l'édition citée d'*Aurélien* précise qui est Saadi, un poète persan du XIII^e siècle, et mentionne les rééditions de son *Jardin des roses* à l'époque symboliste, on se souvient que « Les roses de Saadi » est un célèbre poème de Marceline Desbordes-Valmore, inspiré par Saadi et paru dans le volume des *Poésies inédites* posthumes en 1860. Sainte-Beuve, mentionne le goût de Marceline pour le poète persan dans *Madame Desbordes-Valmore : sa vie et sa correspondance*, Paris, Michel-Lévy frères, 1870, p. 132.

⁴⁰⁹ Je fais ici allusion, sur le plan théorique, à l'ouvrage de Jean-Michel Adam, *Souvent textes varient. Génétique, intertextualité, édition et traduction*, Paris, Garnier, *Investigations stylistiques*, 2018, en particulier la section : *Réécrire les textes des autres*, p. 207-224.



Portrait de Marceline Desbordes-Valmore
Hilaire Ledru - n° inv 2343
©Douai, Musée de la Chartreuse - Photographe : Daniel Lefebvre



Marceline Desbordes-Valmore - Carl Elshoecht
n° inv A.6268
©Douai, Musée de la Chartreuse - Photographe : Daniel Lefebvre

Images et portraits

Est-ce bien Hilaire Ledru qui l'a peinte et est-ce bien elle ?

Il était logique qu'au cours de notre journée d'étude sur les « Portraits de la femme poète⁴¹⁰ » tenue en septembre 2018 au musée de la Chartreuse fût abordé le portrait le plus connu de la poète, conservé dans ce musée et imputé à Hilaire Ledru. L'auteur de ces lignes pense que rien ne prouve que ce soit là l'œuvre de ce peintre ni, au fond, qu'il s'agisse bien de Marceline Desbordes-Valmore⁴¹¹.

La transcription et l'étude de la correspondance de Marceline Desbordes-Valmore révèlent un nombre impressionnant d'artistes, destinataires de lettres et noms apparaissant dans le texte. Parmi eux des peintres, graveurs et sculpteurs qui ont fait des portraits de la poète destinés à un cercle familial et amical. Elle n'aimait pas qu'on publiât son portrait. Il y a des illustres comme David d'Angers qui fit un profil en médaillon où elle se trouvait « d'un laid aux larmes⁴¹² », et des artistes moins connus comme l'oncle et peintre Constant Desbordes, ou Eugénie Tripier-Lefranc et Hortense Haudebourt-Lescot qui firent, elles, des portraits peints aujourd'hui non localisables, s'ils existent encore.

Le portrait à l'huile attribué à Hilaire Ledru trouvé par Boyer d'Agen en 1923 et conservé au Musée de la Chartreuse à Douai est devenu le portrait quasi officiel de Marceline Desbordes-Valmore. Il ne suscitait pas pour moi d'interrogation particulière jusqu'au jour de 2011 où faisant des recherches sur la poète Louise-Victorine Ackermann (1813-1890), je suis tombé dans *Wikipédia* sur le même portrait⁴¹³. Pas exactement le même, en fait, mais un portrait du même personnage dans la même attitude, tenant sur les genoux un tableau ou un miroir ovale qui porte au dos ce qui ressemble à une étiquette. C'est un tableau visiblement inachevé où le personnage est peint sans le décor de fond représenté dans le tableau douaisien ; sa localisation est encore inconnue.

⁴¹⁰ *Portraits de la femme poète. Atelier Marceline Desbordes-Valmore (1)*, organisé par la SEMDV, Douai, musée de la Chartreuse, 27 septembre 2018.

On trouvera cette rencontre présentée à la fin de ce numéro du bulletin, dans la rubrique « Actualités ».

⁴¹¹ Cet article s'inscrit dans une amicale controverse avec Anne Labourdette, conservatrice du Musée de la Chartreuse. Anne Labourdette estime très possibles et le nom du peintre et celui du sujet peint. Voir *Marceline Desbordes-Valmore, une artiste douaisienne à l'époque romantique*, Douai, Musée de la Chartreuse, 2009, p. 48-49.

⁴¹² Lettre à Prosper Valmore du 10 décembre 1832, *Lettres de Marceline Desbordes à Prosper Valmore*, Auguste-Jean Boyer d'Agen, éd., p. 39-41. Ms 1479-26 BMDV, Douai.

⁴¹³ Portrait aujourd'hui supprimé, remplacé par un portrait gravé qui représente Louise Ackermann âgée, sans nulle ressemblance avec le tableau dont il est question ici. Le portrait proche de celui attribué à Ledru a été repris en couverture de la réédition de *Pensées d'une solitaire*, précédées de fragments inédits, Babelio, 2014.

Il est donc primordial d'essayer de retrouver mention du tableau douaisien dans la correspondance conservée à Douai et ailleurs. Le polygraphe Auguste-Jean Boyé dit Boyer d'Agen (1857-1945), biographe et éditeur (pas toujours exact) de la correspondance de Marceline Desbordes-Valmore, dit dans la préface de son édition des lettres de Marceline à Prosper Valmore⁴¹⁴ :

– Qu'il a trouvé au printemps de 1923 par le plus grand des hasards le tableau chez un bouquiniste de Neuilly, œuvre non signée.

– Qu'un ami lui a signalé ce tableau « pour sa vague ressemblance » avec un portrait de Marceline Desbordes-Valmore reproduit dans son livre de 1921 sur les *Œuvres manuscrites de Marceline Desbordes-Valmore*⁴¹⁵. Mais il ne dit pas lequel ni de qui.

– Qu'il retrouve sur le tableau un visage « de femme gracieuse à la coiffure romantique » qui est le même, selon lui, que celui du portrait fait par « Hershoot » donné par Auguste Dorchain au musée de Douai. Boyer ne précise pas qu'il s'agit d'un bas-relief en terre cuite du sculpteur Carle Elshoecht (1797-1856).

Il ajoute que la femme représentée tient sur les genoux un portrait sur le dos duquel est collé un « billet » et date la réalisation de l'œuvre de l'année 1840 en l'attribuant à Hilaire Ledru et en sous-entendant que Ledru aurait repris à l'huile ce qu'il avait fait au crayon.

La lecture de la correspondance conservée pour l'année 1840 donne d'intéressantes informations :

– Lettre à Prosper Valmore du 5 janvier 1840⁴¹⁶ :

Hilaire⁴¹⁷ m'a conjurée de faire mon portrait. Je n'ai pas eu le courage de refuser, mais je ne me risque qu'au crayon, ce qu'il a toujours réussi mieux que la peinture.

Les preuves par défaut sont à prendre avec précaution, mais on remarque que Marceline Desbordes-Valmore parle implicitement d'un premier portrait fait d'elle par Ledru.

– Lettre au même du 18 janvier 1840 :

Le portrait qu'entreprend Hilaire est au crayon, il le destine à mon pays (exposition), une belle copie pour toi. Il aura de la grâce ; et puis il y attache tant d'importance ! Où trouver le courage de désobliger cette misère touchante ? Il

⁴¹⁴ Boyer d'Agen, « Préface », op.cit., vol I, p. VII-XXIX.

⁴¹⁵ *Œuvres manuscrites de Marceline Desbordes-Valmore, Albums à Pauline*, publiées par Boyer d'Agen, avec une notice de B. Rivière, Paris, Lemerre, 1921.

⁴¹⁶ Ms 1479-137, BMDV, Douai. *Lettres à Prosper Valmore*, éd. Boyer d'Agen, op. cit., t. 1, p. 269-271 ; les deux lettres qui suivent ont respectivement pour références Ms 1479-140, BMDV. ibid. p. 274-276 et Ms 1479-148, BMDV, ibid. p. 291-295.

⁴¹⁷ Le peintre Hilaire Ledru (1769-1840), vieil ami de l'oncle Constant Desbordes et de sa nièce.

est déjà bien assez consterné de nous perdre tous. Sa philosophie n'y résiste pas⁴¹⁸.

Mais un autre portrait avec un « tableau dans le tableau » fait un peu plus tard son apparition. Citons une nouvelle lettre à Prosper Valmore du 26 février 1840 :

Tu as donc reçu mon portrait ? Tant mieux. Tout de moi retourne à toi comme l'âme retourne à Dieu ! Mon oncle⁴¹⁹ doit être content, triste qu'il était devenu de sentir ce portrait dans les mains d'un méchant. J'ai brûlé ses vers imposteurs et vaniteux. Cette lettre collée derrière le portrait, pour attester sa coopération à *la pension refusée*⁴²⁰, fait rougir pour lui. Laissons ce malheureux dans ses replis⁴²¹.

Il s'agit d'un portrait de Marceline par Constant Desbordes⁴²², donné par lui à Henri de Latouche⁴²³ qui fut l'amant de la poète en 1820-1821. Comme Latouche avait tenté l'année précédente, en 1839, de se rapprocher de Marceline Desbordes-Valmore, celle-ci vivait dans l'effroi de le voir revenir dans sa vie et de voir leur passé dévoilé⁴²⁴. L'effroi était d'autant plus grand que l'ancien amant avait essayé de renouer des liens par l'intermédiaire d'Hyacinthe Valmore dite Ondine, aînée des filles Valmore dont il pensait être le père⁴²⁵. Latouche tardait, semble-t-il, à rendre ce témoignage d'une ancienne liaison.

Tel est sans doute l'élément qui accrédite, aux yeux de Boyer d'Agen, l'attribution à Hilaire Ledru du tableau conservé à Douai et l'identification de son modèle comme Marceline Desbordes-Valmore, avec au dos du tableau qu'elle tient ce qui ressemble plus à une étiquette qu'à une lettre pliée et collée. Ledru aurait donc fait cette toile dans la période de deux mois qui va de la fin février au premier mai 1840. À cette deuxième date, il est mort dans la misère, retrouvé plusieurs jours après son décès.

On peut avoir des doutes sur la réalisation du tableau en 1840, comme sur

⁴¹⁸ Ms 1479-140. *Lettres à Prosper Valmore*, éd. cit., p. 274-276.

⁴¹⁹ Le peintre Constant Desbordes (1761-1827). Il s'agit peut-être du portrait de Marceline « les yeux au ciel » actuellement conservé à Douai. Mais ce tableau est rectangulaire alors que celui que l'on voit de dos dans le portrait imputé à Ledru est ovale.

⁴²⁰ Pension royale accordée à Marceline Desbordes-Valmore, qui a d'abord hésité à l'accepter, en 1825. Mme Récamier et Latouche avaient fait les intermédiaires pour son obtention.

⁴²¹ Ms 1479-148 BMDV, Douai; *Lettres à Prosper Valmore*, éd. cit., 291-295.

⁴²² Voir Francis Ambrière. *Le siècle des Valmore*. Paris : Éditions du Seuil, 1987. t. 1, p. 562 et suiv.

⁴²³ Hyacinthe-Joseph-Alexandre Thabaud de Latouche, dit Henri de Latouche (1785-1851), homme de lettres, critique et journaliste. Il fut le redécouvreur et l'éditeur du poète André Chénier.

⁴²⁴ Voir Ambrière. op. cit. Voir aussi la lettre à Sainte-Beuve sur Latouche publiée dans *J'écris pourtant*, n° 2, 2018, présentée par Xavier Lang, p. 50-55.

⁴²⁵ Ambrière. op. cit. t. 2 p. 424. F. Ambrière cite lui-même Frédéric Ségu, *Un romantique républicain. H. de Latouche (1785-1851)*. Toulouse : Impr. Andrau et Laporte ; Paris, Société d'édition « les Belles Lettres », 1931.

l'identification du modèle à Marceline Desbordes-Valmore et l'attribution à Ledru.

– Le délai de reprise du tableau du crayon à l'huile en deux mois est bien court, surtout pour un homme qui traîne mille misères.

– Le modèle représenté paraît bien jeune. On sait que la coutume chez les portraitistes était de flatter leurs modèles, mais ... Marceline Desbordes-Valmore a 54 ans en 1840.

– On peut se demander si l'œuvre ne tient pas plutôt du *memento mori* et si le modèle ne tient pas sur ses genoux un miroir, le métronome à sa droite et la bougie éteinte à sa gauche ayant alors la fonction allégorique de représentation du temps qui passe.

– Est-ce qu'un peintre qui aurait voulu représenter une lettre, dont le rappel serait une « dernière insulte », comme dit Boyer d'Agen⁴²⁶, collée au dos du tableau n'aurait pas plutôt dessiné avec évidence un papier plié, un peu comme les lettres pliées sur les tableaux en trompe-l'œil, plutôt que ce qui ressemble ici à une banale étiquette ? Et pourquoi Marceline aurait-elle accepté de voir figurant dans ce tableau un rappel manifeste de sa relation avec Latouche qu'elle cherchait à oublier et à cacher ?

– Enfin la relation de ressemblance établie par Boyer d'Agen entre le bas-relief d'Elshoecht et le tableau attribué à Ledru, tout en n'étant pas absurde, n'est pas convaincante. Il suffit de juxtaposer des photos des deux œuvres pour s'en persuader.

Au demeurant ce portrait au regard profond, mélancolique et interrogateur à la fois, est assez peu dans le style des œuvres de Ledru que l'on trouve sur les bases de données iconographiques accessibles sur l'Internet. Aurait-on là, s'il s'agit bien de Marceline Desbordes-Valmore, une œuvre d'Isidore-Péan Dupavillon (1790-1856) ou encore du valenciennois Abel de Pujol (1785-1861) ? Dans une lettre du 28 juin 1840⁴²⁷ à sa fille Ondine, Marceline Desbordes-Valmore écrit :

Un peintre qui me cloue quatre et cinq heures pour te faire une mère verte et giroflée. Comme c'est avec une profonde innocence et qu'il croit me faire jolie, je le lui pardonne, ...

À cette date, Hilaire Ledru est mort depuis deux mois, Dupavillon fréquente beaucoup chez les Valmore, vivant un peu à leurs crochets et Pujol fait partie du réseau de connaissances et de correspondants de Marceline dont il est un ami de jeunesse.

Reste l'hypothèse Tripiet-Lefranc. On sait par Francis Ambrière⁴²⁸ qu'Eugénie Tripiet-Lefranc a fait le portrait de son amie. Il ne date pas l'œuvre actuellement introuvable mais le suivi chronologique strict de la biographie la situe dans les années 1833-1834. Ambrière ne donne pas non plus sa source mais précise que le tableau est peint « en vue du prochain Salon ». Eugénie Tripiet-Lefranc (1805-1872), née Eugénie Lebrun et nièce de Mme Vigée-Lebrun, a fait œuvre de portraitiste et faisait partie des correspondants de Marceline Desbordes-Valmore. Si le tableau est d'elle, il est plausible qu'il représente Marceline Desbordes-Valmore et le style est

⁴²⁶ Boyer d'Agen, op. cit. t. 1, p. XIX.

⁴²⁷ Ms 1620-6-585 BMDV, Douai.

⁴²⁸ Ambrière, op. cit. t. 1, p. 453.

plus proche de celui de cette femme-peintre que de celui de Ledru. Malheureusement, il n'y a pas plus de traces du portrait peint par Eugénie Tripier-Lefranc que de celui qu'on attribue à Hilaire Ledru dans la correspondance valmorienne conservée et connue.

« L'affaire du portrait » n'est pas close. Il est tout à fait singulier que Boyer d'Agen ait dit « c'est elle », sans donner d'autres preuves que celles d'une interprétation peut-être erronée de quelques rares éléments de lettres, et que personne n'ait encore émis un doute sur cette identification.

Pierre-Jacques LAMBLIN

Actualités et vie de l'association

Marceline Desbordes-Valmore sur Wikisource : plus accessible, donc plus enseignée ?

De nombreux ouvrages de Marceline Desbordes-Valmore sont disponibles en version numérisée sur l'*Internet*, par exemple sur *Gallica*, *Google Books* ou *Numelyo*. Pourtant, peu d'entre eux sont pleinement accessibles en version texte, permettant d'en copier/coller facilement des extraits. L'association *Le deuxième texte* y travaille actuellement, dans le cadre de ses activités pour mettre à disposition plus de textes écrits par des femmes, à destination notamment des enseignantes et enseignants de lettres, afin de diversifier les corpus littéraires enseignés du collège à l'université.

Une pétition pour remédier à l'absence de femmes dans les programmes d'enseignement de la littérature en terminale littéraire depuis plus de vingt ans avait conduit la ministre de l'Éducation nationale à s'exprimer sur le sujet en 2016, et à se réjouir en 2017 que *La Princesse de Montpensier*, de Madame de La Fayette, soit inscrite au programme du baccalauréat littéraire. Toutefois, les annales des épreuves anticipées du baccalauréat de français montrent de grandes disparités en fonction des genres littéraires : alors qu'environ 17% des textes issus de romans proposés depuis 2012 étaient écrits par des femmes, ce taux tombe à 2% pour la poésie.

Les données recueillies dans le cadre du projet de recherche *VisiAtrices*, financé par le CNRS et le Réseau national des Maisons des Sciences de l'Homme, projet qui étudie la visibilité des femmes de lettres dans l'enseignement secondaire et supérieur, montrent que Marceline Desbordes-Valmore fait partie de ces exceptions dans les annales ou les programmes de français. Elle est citée parmi les suggestions de corpus des programmes de collège de 2008 (mais plus dans ceux de 2016), son poème *La maison de ma mère* (qui ouvre le recueil *Pauvres fleurs*, 1839) faisait partie des textes des épreuves du baccalauréat de 2009 dans certains centres étrangers et *Dans la rue* (poème de 1834 publié à titre posthume) était proposé dans un sujet de 2002 de l'épreuve uniforme de français qui permet d'accéder aux études universitaires au Québec. Dans l'étude du Centre Hubertine Auclert de 2013 sur des manuels de français de seconde, Marceline Desbordes-Valmore apparaît dans deux manuels de seconde générale, publiés chez Belin et chez Hachette. Dans le manuel *Des femmes en littérature* pour l'enseignement en collège, publié en 2018 par les éditions des femmes Antoinette-Fouque et Belin, en partenariat avec l'association Le salon des dames, *Les roses de Saadi* est proposé dans une séquence de troisième *Poésie des mots, poésie du monde*.

Cette reconnaissance institutionnelle, les travaux de recherche à son sujet,

ainsi que la visibilité apportée pour le grand public par quelques mises en musique de ses poèmes peuvent encourager les professeurs à intégrer des textes de Marceline Desbordes-Valmore dans leurs corpus. Si la distribution de photocopies d'extraits d'ouvrages ou de manuels, ou l'impression de versions numérisées trouvées sur internet restent des pratiques fréquentes, certains enseignants ou enseignantes préfèrent avoir accès directement aux textes pour les mettre en forme, les annoter, ou même les faire annoter par leurs élèves. Le développement d'outils informatiques d'analyse ou de visualisation de corpus textuels, appréciés des professeurs qui s'intéressent au numérique, nécessite aussi de disposer du texte des œuvres et pas seulement de leur version scannée.

Pour faire lire et étudier Marceline Desbordes-Valmore, comme de nombreuses femmes de lettres, désormais élevées dans le domaine public, il y a là un obstacle supplémentaire, alors que le taux de femmes parmi les auteurs d'ouvrages disponibles dans les bibliothèques numériques gratuites dépasse rarement les 10%. Les nombreux sites de poésie en ligne sont souvent peu fiables : ils précisent rarement l'édition choisie, ne fournissent pas de lien vers une source numérisée, et contiennent parfois des erreurs grossières, oublient des vers ou tronquent des parties importantes sans le signaler. Tandis que les bibliothèques d'ouvrages scannés proposent souvent des textes obtenus par reconnaissance automatique de caractères, qui nécessitent toutefois un travail supplémentaire de relecture et de mise en page. C'est à partir de ces constats que le *Projet Gutenberg* et le projet *Wikisource* confient à leurs contributeurs et contributrices la tâche de relire et corriger les textes obtenus par reconnaissance optique de caractères, pour créer des ouvrages numériques disponibles dans divers formats (texte, HTML, ePub) qui permettent le copier/coller ou l'adaptation aux dimensions de l'écran pour une lecture agréable sur support numérique.

L'association *Le deuxième texte* a privilégié *Wikisource* quand elle a commencé en 2017 à participer à ces travaux de relecture. En effet, contrairement au *Projet Gutenberg*, il est facile dans *Wikisource* de vérifier *a posteriori* que le texte obtenu après deux relectures humaines est correct, en affichant également la page scannée qui correspond. Par ailleurs, l'outil est pratique, bien connu des enseignantes et enseignants, et s'intègre au sein d'un ensemble de ressources numériques où la visibilité des femmes de lettres est un enjeu : l'encyclopédie en ligne *Wikipédia*, où seulement 17% des pages de biographie sont dédiées à des femmes, mais aussi *Wikimedia Commons* pour partager des contenus multimédia sous licence libre autorisant la réutilisation commerciale, le *Wiktionnaire*, dictionnaire où des exemples d'illustration de l'emploi des mots sont tirés d'ouvrages littéraires, ou encore *WikiQuote*, un dictionnaire de citations. Enfin, *Wikisource* bénéficie des mêmes atouts que *Wikipédia* pour faciliter la contribution (il est possible de contribuer sans même créer un compte) tout en évitant le vandalisme ou les erreurs de débutant (les contributions des personnes récemment inscrites sont particulièrement vérifiées).

Dans un partenariat avec le projet de recherche *VisiAutrices*, l'association *Le deuxième texte* a contribué depuis 2017 à la mise à disposition sur *Wikisource* d'une trentaine d'ouvrages écrits par des femmes, de siècles et de genres littéraires variés. Nous avons ainsi travaillé sur des recueils de poèmes de Pernette du Guillet, Catherine Des Roches, Anna de Noailles, Julia Daudet et Lucie Delarue-Mardrus. Nous avons aussi participé à la relecture de l'anthologie *Femmes-Poètes de la France*, publiée en 1856 par Henri Blavalet, qui contient cinq poèmes de Marceline Desbordes-Valmore, et porte en épigraphe « Ma pauvre lyre, c'est mon âme », vers tiré du recueil *Les Pleurs*. Alors qu'une contributrice et un contributeur expérimentés, inscrits depuis plus de sept ans, venaient justement de finir la relecture du recueil *Les Pleurs*, en 2018, nous avons commencé à travailler sur la nouvelle *Sarah* tirée des *Veillées des Antilles*, et sur le recueil *Bouquets et prières*.

C'est ainsi que nous avons mis ces textes au programme de notre cinquième atelier *Wikisource* parisien, le samedi 17 novembre 2018, organisé en partenariat avec la Société des études Marceline Desbordes-Valmore. Accueilli comme les précédents au siège de l'association Wikimédia France, avant l'Atelier des sans pagEs dédié à *Wikipédia* l'après-midi à la Gaîté Lyrique, l'atelier a réuni neuf participantes et participants. Une vidéo de présentation par Christine Planté, préparée en complément d'un texte de présentation des deux œuvres sur le blog de l'association *Le deuxième texte*, a été diffusée en début d'atelier. Ce dernier a permis de bien progresser surtout sur la nouvelle *Sarah*, dont la première relecture a été terminée fin novembre. Le texte peut désormais être comparé avec celui de la version de 1845, tirée du recueil *Huit femmes*, mise à disposition par Doris Kadish sur le site *Francophone Slavery*. Au passage, l'alignement automatique des deux textes, effectué à l'aide de l'outil MEDITE, a permis de repérer et de corriger quelques coquilles dans la transcription de la version de 1845.

Il reste désormais à terminer le travail sur *Bouquets et prières*, dont plus de la moitié a été relue une première fois, et peut-être, à choisir un nouvel ouvrage numérisé de Marceline Desbordes-Valmore à corriger. Mieux vaut éviter *Les Anges de la famille*, qui à la suite d'un accord de 2015 entre BnF Partenariats et Apple, devrait être disponible gratuitement en ePub dans *Gallica* après six années d'exploitation commerciale, ou *Le Livre des Mères et des Enfants*, déjà disponible sur le site du *Projet Gutenberg*. En revanche, le bicentenaire de la publication du recueil *Élégies, Marie et romances* pourrait fournir une bonne occasion de mettre en lumière le rôle de Marceline Desbordes-Valmore dans le renouveau romantique de la poésie lyrique, puisque ce recueil paraît avant les *Méditations*, recueil généralement tenu pour fondateur.

Nous serons ravis si cette mise en ligne peut s'élaborer dans le cadre d'un projet pédagogique, comme nous l'avons fait en 2018 avec Caroline Trotot et ses étudiantes et étudiants des masters LSCN et MEEF de l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée sur des poèmes de Catherine Des Roches, ou bien en lien avec des travaux de recherche, par exemple un mémoire de master. N'hésitez pas dans ce cas à contacter l'association *Le deuxième texte* à l'adresse contact@ledeuxiemetexte.fr, ou la Société des études Marceline Desbordes-Valmore *SEMDV*, via son site, pour discuter des modalités d'organisation du projet.

Philippe GAMBETTE

Rappel des activités en 2018

Le festival Résonances à la bibliothèque Marceline Desbordes-Valmore.

Initié par le Réseau des maisons d'Écrivains des Hauts-de-France, le festival Résonances s'est déroulé du 30 mars au 20 avril 2018 avec pour thème : Écrivains et engagement(s). Douze sites, membres du Réseau, ont présenté par un *kakemono* leur écrivain et ses engagement(s) avant que l'exposition ne soit rassemblée pour la journée d'études qui s'est déroulée à Douai le 24 mai. Pour Marceline Desbordes-Valmore, la bibliothèque municipale de Douai, en partenariat avec la Société des Etudes Marceline Desbordes-Valmore a choisi d'évoquer l'écho donné à la révolte des canuts par Marceline Desbordes-Valmore dans ses poèmes et sa correspondance.

Christine Planté a évoqué « Marceline Desbordes-Valmore : une femme poète dans l'humaine tempête » lors d'une conférence présentée le 8 mars à la bibliothèque. Le 7 avril, des étudiants du cours d'art dramatique ont lu des textes de Marceline Desbordes-Valmore sur la révolte des canuts.

Le Festival s'est poursuivi par des actions dans les établissements scolaires, notamment au Lycée Européen de Villers-Côtterets.

Un nouveau festival Résonances sera organisé du 20 mars au 20 avril 2020 sur le thème « Auteurs/Lecteurs »

Marceline sort de sa réserve

Marceline Desbordes-Valmore est sortie de sa réserve du 6 mars au 21 avril 2018, la bibliothèque municipale de Douai présentant un récapitulatif des enrichissements de la collection durant les six dernières années.

L'Atelier Marceline Desbordes-Valmore (1) : Portraits de la femme poète

Cette journée d'études a été organisée avec le soutien de la ville de Douai par Anne Labourdette et Christine Planté au Musée de la Chartreuse, le 27 septembre 2018.

Elle inaugure une série d' « Ateliers » qui se proposent d'approfondir la découverte et la connaissance de Marceline Desbordes-Valmore à partir d'œuvres, de manuscrits, d'objets, de documents qui participent de la transmission de sa mémoire, et s'inscrivent dans un dialogue des arts qui était celui de l'époque romantique dans laquelle la poète a vécu,

Dans la continuité de l'exposition « Marceline Desbordes-Valmore, une artiste douaisienne à l'époque romantique » présentée du 18 décembre 2009 au 15 février 2010 au Musée de la Chartreuse, l'Atelier du 27 septembre 2018 est revenu sur deux tableaux, et sur une guitare qui a probablement appartenu à la poète

Les tableaux, tous deux conservés au Musée de la Chartreuse, figurent parmi les plus connus et les plus souvent reproduits, certainement parce qu'ils offrent une image assez conforme à l'idée qu'on peut se faire d'une poétesse romantique. Ils montrent Marceline Desbordes à deux moments de sa vie, sans doute vers 1808, et vers la fin

des années 1830. Cette imprécision est révélatrice : quoique bien connus, ces tableaux présentent tous deux des problèmes de datation, d'attribution et d'interprétation.

Le Portrait de Marceline Desbordes jusqu'à présent attribué à Michel-Martin Drolling, et situé vers 1808 montre une jeune femme rêveuse dans un intérieur bourgeois, entourée d'objets qui évoquent son activité artistique, dont une guitare.

Le Portrait de Marceline Desbordes-Valmore attribué à Hilaire Ledru (entre 1833 et 1840) la montre assise devant une psyché et tenant en main ce que l'on suppose être l'un de ses portraits. Pierre-Jacques Lamblin revient sur l'attribution de ce tableau (reproduit en couverture) pour la discuter dans les pages de ce numéro, comme il l'a fait pendant l'Atelier.

La guitare, conservée au musée, semblable à celle qui figure sur le tableau, a pu appartenir à la poète. Elle a été présentée par Rémi Cassaigne, qui a évoqué les instruments d'époque et en a fait entendre le son.

Sont intervenus au cours de cette journée Rémi Cassaigne, Cyril Dermineur, Anne Labourdette, Pierre-Jacques Lamblin, Martine Lavaud, Adrianna Paliyenko et Christine Planté

Conférence

Christine Planté a évoqué « Marceline Desbordes-Valmore face à la deuxième insurrection des Canuts, Lyon, 1834 » au colloque *Poésie et histoire* organisé par Benoît Auclerc, Pierre Dupuy et Jérôme Thélot à l'université Jean Moulin Lyon 3 les 4 et 5 octobre 2018.

Activités, concerts, rencontres, conférences programmés 2019

- Vous avez dit *Romance* ? concert, dimanche 3 février 2019, Espace Ararat, 75013. Ce concert organisé par l'association *Parole et Musique* se propose de cerner en musique ce qui se cache sous le terme de « romance », à la fois décrié et touchant. Françoise Masset, soprano, et Françoise Tillard au piano traversent un siècle de musique entre Rousseau et Verlaine, donnant à écouter, entre autres, Martini, les frères Jadin, Sophie Gail, Pauline Viardot, La Reine Hortense, Offenbach, Louise Farrenc, Charles Bordes... Le programme, commenté par de brèves interventions de Christine Planté, fait la part belle aux poèmes de Marceline Desbordes-Valmore mis en musique, notamment par son amie Pauline Duchambge.

- Marceline Desbordes-Valmore au programme de Forum universitaire de l'Ouest parisien (UFOP), ville de Boulogne-Billancourt : www.fudop-reservation.com
Dans le cadre du cycle *Femmes et poésie en France aux XIXe et XXe siècles*, Christine Planté parle des « Femmes poètes au XIX^e siècle » le mardi 12 mars (14h30 à 16h30),

et de « Marceline Desbordes-Valmore, une poète romantique », le mardi 19 mars (14h30-16h30), séance ponctuée par des lectures de Sabine Haudepin, comédienne.

• **Conférence à la Bibliothèque des Amis de l'Instruction**

jeudi 4 avril 2019, 19h30, Paris, 54 rue de Turenne

Marceline Desbordes-Valmore, une femme poète dans la période romantique,
Christine Planté

• **Entretiens de la revue *Po&sie***, Maison de la Poésie, septembre (date à préciser)

Marceline Desbordes-Valmore 2019, animés par Christine Planté et Martin Rueff.

• **Rencontres Marceline Desbordes-Valmore 2019.**

Cette année, nous nous retrouverons à Paris à l'automne (lieu, date et titre à venir).

Publications

La maison d'éditions Somos libros de Barcelone va publier dans le premier trimestre 2019 une trentaine de poèmes de Marceline Desbordes-Valmore traduits en espagnol.

Résumé des articles contenus dans le numéro 3

Écrits de Marceline Desbordes-Valmore

« **Édith** » est le portrait en prose d'une héroïne de Walter Scott qui apparaît dans *Le Lord des îles*. Il a été publié en 1839, puis 1842, dans la *Galerie des femmes de Walter Scott* où Marceline Desbordes-Valmore signe plusieurs autres textes. Écrits sans doute surtout à des fins alimentaires, ils témoignent néanmoins de l'intérêt de Desbordes-Valmore pour la littérature de langue anglaise et de ses façons de lire. Ce portrait s'apparente aussi par plusieurs aspects à un poème en prose. Il est présenté par Christine PLANTE.

« **Soyez toujours bien sages** », publié dans *Keepsake parisien. Le Bijou* en 1851, est un poème écrit en hendécasyllabes qui constitue une première version, jusqu'alors inconnue, de « La Fileuse et l'enfant » (*Poésies inédites*). Le poème est présenté par Christine PLANTE.

DOSSIER : Marceline Desbordes-Valmore prosatrice *sous la direction de Fabienne Bercegol et Aimée Boutin*

Introduction : Qui connaît aujourd'hui les romans et les nouvelles de Marceline Desbordes-Valmore ?

Fabienne BERCEGOL, Aimée BOUTIN

Le dossier revient sur la réception de l'œuvre en prose de Marceline Desbordes-Valmore et interroge les raisons de sa relégation en France ainsi que de sa redécouverte partielle dans le monde anglophone. Il met en valeur les thèmes de prédilection de ces récits, fréquemment centrés sur les drames humains produits par les mariages arrangés. Il montre comment Desbordes-Valmore s'approprie l'héritage du roman sentimental ou du roman de l'artiste et comment elle trouve dans le pouvoir émotionnel de la fiction la meilleure arme pour lutter contre les injustices de la société.

Sur les lectures américaines de « Sarah » (1820)

Entretien avec Adrianna PALIYENKO

Cet entretien donne un aperçu de la réception de la nouvelle « Sarah », issue du recueil *Les Veillées des Antilles*, en la situant dans le contexte du discours anti-esclavagiste chez les écrivaines de l'époque romantique, étudié par des chercheuses nord-américaines dans les années 2000.

***Le Salon de Lady Betty* (1833) et la spéculation de librairie**

Aimée BOUTIN

Ce volume de traductions ou d'imitations de l'anglais rassemblées sous le titre *Le Salon de Lady Betty* a longtemps été oublié de l'histoire littéraire. Publié par Gervais Charpentier en 1836, *Le Salon de Lady Betty* était une spéculation de librairie conçue pour profiter du goût pour l'anglomanie. L'article détaille la genèse du recueil, le choix des textes-sources puisés dans des keepsakes anglais et le thème du mariage abordé dans la nouvelle « Les Deux Églises » afin de mieux comprendre comment une auteure comme Desbordes-Valmore – qui cherche à gagner sa vie par la littérature – fait face au nouveau marché du livre dans les années 1830.

Sur *L'Atelier d'un peintre. Scènes de la vie privée* (1833)

Anne LABOURDETTE

L'Atelier d'un peintre de Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859) est le récit d'un double apprentissage, à la fois artistique et amoureux, sur lequel beaucoup a déjà été écrit. Il s'agit ici de présenter ce que ce roman nous dit de la peinture à l'époque où il a été publié (1833), ainsi qu'à celle où il est censé se dérouler (au début du XIX^e siècle).

***Violette* de Marceline Desbordes-Valmore : un roman sur le mariage**

Laetitia HANIN

L'article étudie un roman peu connu de Marceline Desbordes-Valmore, *Violette* (1839), en soulignant ses prises de position sur la question du mariage tel qu'il se pratique sous la Monarchie de Juillet, et plus généralement sur le problème de l'inégalité entre les sexes. Il repère par ailleurs une filiation avec le petit roman de l'époque classique, qui intéresse l'autrice pour la liberté de parole qu'il autorise comme pour son approche introspective.

Voix et limites de l'individuation féminine : *Domenica* (1843)

Aleksandra WOJDA

La lecture du roman *Domenica* de Marceline Desbordes-Valmore (1842) est centrée sur les représentations de la voix. Ayant une cantatrice pour personnage principal, ce roman partage avec d'autres écrits romantiques une fascination pour le chant féminin, mais insiste surtout sur le lien entre les imaginaires de la voix et les contraintes que l'époque impose à l'individualité féminine. La façon dont une chanteuse peut accéder à elle-même y apparaît comme sacrificielle ; en même temps, les scénarios qui obligent à être souple pour être soi favorisent un type de « voix » narrative qui valorise l'expérience subjective et affective. C'est pourquoi l'auteure défend un mode de narration sensible, dont elle fait une source crédible de connaissance de toute singularité.

Critiques, lectures, réécritures

« **Roses guerrières** » et « **Fête** », deux poèmes de **Guillaume Apollinaire** évoquant « Les Roses de Saadi », présentés par Alain CHEVRIER

Guillaume Apollinaire mentionne Marceline-Desbordes-Valmore à propos d'autres femmes poètes. Dans sa correspondance amoureuse avec Lou, le souvenir du poème « Les roses de Saadi » infiltre un de ses poèmes de guerre. Les liens intertextuels, formels et typographiques entre les deux versions de ce poème, « Fêtes » et « Roses guerrières », sont explorés, ainsi que leurs liens sémantiques avec le célèbre poème romantique.

« **L'Atelier d'un peintre. Marceline Desbordes-Valmore romancière** », texte de Louis Aragon

présenté et annoté par Dominique MASSONNAUD

L'édition annotée du chapitre de *Lumière de Stendhal* (1954) d'Aragon consacré au roman *L'Atelier d'un peintre* de Marceline Desbordes-Valmore est suivie d'un article qui précise les circonstances de cette publication et sa forme initiale dans *Les Lettres françaises*. Il dégage les enjeux de cette valorisation du premier romantisme puis montre les résonances de la figure de cette femme-auteur – et de ses productions – dans l'écriture aragonienne.

Images et portraits

Est-ce bien Hilaire Ledru qui l'a peinte et est-ce bien elle ?

Pierre-Jacques LAMBLIN

L'article met en question l'attribution au peintre Hilaire Ledru (que l'on doit à Boyer d'Agen) d'un des plus célèbres portraits de Marceline Desbordes-Valmore, conservé au musée de la Chartreuse de Douai. Il s'interroge également sur l'identification du modèle.

Actualités, vie de l'association

Marceline Desbordes-Valmore sur Wikisource : plus accessible, donc plus enseignée ?

Philippe GAMBETTE

À propos du travail mené pour la mise en ligne de la nouvelle « Sarah » et du recueil « Bouquets et prières » de Marceline Desbordes-Valmore, l'article présente le travail fait pour rendre des textes d'écrivaines plus accessibles dans le cadre du projet VisiAtrices, avec une réflexion sur le choix des textes et des supports, ainsi que sur les méthodes et les utilisations pédagogiques possibles.

Contributeurs et contributrices

au numéro 3 de *J'écris pourtant*, bulletin de la SEMDV.

Aimée BOUTIN est professeure de littérature française à l'université de Florida State à Tallahassee, aux États-Unis. Auteure d'un premier livre sur la poésie romantique, *Maternal Echoes: The Poetry of Alphonse de Lamartine et Marceline Desbordes-Valmore* (University of Delaware Press, 2001), elle a publié de nombreux articles sur Marceline Desbordes-Valmore, Amable Tastu, Louisa Siefert, George Sand, et Charles Baudelaire. L'édition des *Veillées des Antilles* qu'elle a publiée chez L'Harmattan en 2006 a rendu les premières nouvelles de Desbordes-Valmore accessibles à un public moderne. Son livre *City of Noise: Sound and Nineteenth-Century Paris* (University of Illinois Press, 2015) ainsi qu'un numéro spécial de la revue *DixNeuf* qu'elle a dirigé, *Rethinking the Flâneur: Flânerie and the Senses*, *DixNeuf*, vol. 16, no. 2 (2012), font partie de ses recherches sur les "sound studies" et les représentations de la ville.

Fabienne BERCEGOL, ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Paris est professeure à l'Université Toulouse Jean Jaurès et directrice de l'équipe de recherche « Patrimoine, Littérature, Histoire ». Spécialiste de la littérature française du début du XIX^e siècle, elle a publié de nombreux essais et articles sur Chateaubriand (par exemple, *Chateaubriand, une poétique de la tentation*, Garnier, 2009), mais aussi sur Senancour (dont elle dirige actuellement l'édition des *Œuvres complètes* chez Garnier), Stendhal (édition de la *Vie de Henry Brulard*, Classiques de Poche, 2013), Barbey d'Aurevilly (édition des *Portraits politiques et littéraires*, Les Belles Lettres, 2009), etc. Elle a co-dirigé le volume « Une période sans nom ». *Les années 1780-1820 et la fabrique de l'histoire littéraire* (Garnier, 2016). Ses travaux s'orientent désormais vers l'étude des romancières du début du XIX^e siècle (elle a coordonné avec Cornelia Klettke le volume *Les Femmes en mouvement. L'univers sentimental et intellectuel des romancières du début du XIX^e siècle* publié chez Frank et Timme en 2017) et vers l'étude des usages fictionnels du portrait (elle a dirigé le numéro de la revue *Romantisme* consacré au portrait en 2017 et coordonné, avec Julie Anselmini, le volume *Portraits dans la littérature de Gustave Flaubert à Marcel Proust*, Garnier, 2018).

Alain **CHEVRIER** a publié des travaux sur l'histoire des formes poétiques et sur le surréalisme, notamment *Le Sexe des rimes*, Les Belles-Lettres, 1996 ; *Le Décasyllabe à césure médiane. Histoire du taratantara*, Classique Garnier, 2011

Laetitia **HANIN** est docteure en littérature française, post-doctorante à l'université de Montréal. Elle a soutenu en 2017 une thèse sur la pratique intertextuelle de George Sand (Université catholique de Louvain). Ses travaux portent sur les formes narratives

du XIX^e siècle, la création littéraire, l'intertextualité, la littérature féminine. Elle a publié plusieurs travaux sur George Sand dont l'édition critique de *Jeanne* (2016) et, récemment, un dossier sur « L'intratextualité dans le roman français du XIX^e siècle » (*Les Lettres romanes*, 2017), ainsi que *Simone de Beauvoir. Mémoires d'une jeune fille rangée* (Atlande, « Clefs concours », 2018).

Anne LABOURDETTE est Conservatrice du musée de la Chartreuse de Douai.

Pierre-Jacques LAMBLIN est conservateur général des bibliothèques (État). Directeur honoraire de la bibliothèque Marceline Desbordes-Valmore, il y a inventorié et catalogué le fonds de manuscrits et d'imprimés valmoriens. Il participe à l'édition de la correspondance de Marceline Desbordes-Valmore dont il a transcrit de nombreuses lettres.

Dominique MASSONNAUD, professeure des universités à l'UHA, est spécialiste des rapports entre littérature et peinture ainsi que des proses narratives et factuelles aux XIX^e et XX^e siècles. Elle collabore à l'actuelle édition des *Essais* d'Aragon pour « La Bibliothèque de la Pléiade » chez Gallimard.

Adrianna M. PALIYENKO est professeure de littérature française à Colby College (état du Maine) aux États-Unis. Après un premier livre sur Arthur Rimbaud et Paul Claudel, elle s'est consacrée à l'étude des femmes poètes romantiques : Marceline Desbordes-Valmore, Louisa Siefert, Anaïs Ségalas, Marie Krysinska, Louise Ackermann, Son livre *Genius Envy: Women Shaping French Poetic History, 1801-1900* (Penn State UP, 2016) sera publié en français en 2019 aux Presses universitaires de Rouen et du Havre. Elle a dirigé plusieurs collectifs et numéros de revue, notamment le numéro de *L'Esprit Créateur* sur le discours anti-esclavagiste chez les écrivaines de l'époque romantique, et réédité deux romans coloniaux aux Éditions l'Harmattan : Madame A. Cashin, *Amour et liberté : L'abolition de l'esclavage* (1847) et Anaïs Ségalas, *Récits des Antilles : Le bois de la Soufrière, suivis d'un choix de poèmes* (1885). Elle travaille actuellement à une biographie littéraire de la poète Louisa Siefert et à une édition bilingue de son recueil poétique, *Les Stoïques*.

Christine PLANTE est professeure émérite de littérature française et d'études sur le genre à l'université de Lyon 2 et membre de l'UMR IHRIM. Elle a publié notamment *La Petite Sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, PUL, 2015 (2^e éd.) ; *Femmes Poètes du XIX^e siècle. Une anthologie*, PUL, 2010 (2^e éd.) ; *Masculin/Féminin dans les poésies et les poétiques du XIX^e siècle* (dir.), PUL, 2003 ; Marceline Desbordes-Valmore, *L'Aurore en fuite*, poèmes choisis, Points, 2010.

Jean VILBAS est conservateur en chef de bibliothèque (État), chargé des collections patrimoniales de la bibliothèque Marceline Desbordes-Valmore de Douai.

Aleksandra WOJDA est comparatiste et musicologue de formation, spécialiste des relations musico-littéraires et intermédiaires des Lumières jusqu'à l'époque moderne dans les domaines français, allemand et slave. Elle est l'auteure d'une thèse consacrée à l'esthétique fragmentaire dans la poésie lyrique et la mélodie de l'époque romantique, ainsi que d'une quarantaine d'articles sur les rapports littérature-musique dans les écritures musicales du XVIII^e au XIX^e siècle (poésie, roman, critique musicale, théâtre) ; agrégée de polonais, chargée de cours à Sorbonne Université, membre associée du laboratoire PLH (« Patrimoine, Littérature Histoire ») de l'Université Toulouse Jean Jaurès.

La **Société des études Marceline Desbordes-Valmore** (SEMDV) est une association loi 1901. Elle a pour but de garder vivantes la lecture et la mémoire de Marceline Desbordes-Valmore et d'œuvrer à la connaissance de ses écrits en France et dans le monde.

De Marceline Desbordes-Valmore, née à Douai en 1786, morte à Paris en 1859, la tradition littéraire a longtemps retenu surtout l'ardeur de l'amante, la nostalgie du pays natal, les poèmes pour enfants et les douleurs d'une vie malheureuse. Aujourd'hui son nom figure en modeste place dans les histoires du romantisme français, on peut lire des choix de ses poèmes en édition de poche et des chanteurs font entendre ses vers. Mais bien d'autres facettes de son œuvre restent à (re)découvrir, ainsi que sa correspondance, et ses liens nombreux avec la vie littéraire et sociale de son époque.

Cette femme écrivain issue d'un milieu populaire, rare exemple d'une comédienne et chanteuse devenue poète, a fait entendre une voix singulière dans le romantisme français. Ses vers ne se limitent pas à une célébration émue de l'amour et de la famille. Ils disent son attention vive aux arts, au monde et à la société de son temps. Leur inventivité rythmique retient des poètes, aujourd'hui comme hier. Son roman *L'Atelier d'un peintre*, ses contes et nouvelles sur sa ville natale, sur l'enfance, sur des figures de femmes et d'artistes, ou encore sur l'esclavage, suscitent de nouvelles recherches. Sa vie et son œuvre inspirent des écrivains. Sa correspondance témoigne de son sens des autres et de ses inquiétudes politiques.

La SEMDV encourage ce mouvement de redécouverte dans sa multiplicité et favorise l'édition, la diffusion et l'étude de ses écrits. Elle propose des réunions culturelles, des conférences et des journées d'étude, soutient des éditions, publications et manifestations qui lui sont consacrées. Ses membres bénéficient de la participation aux manifestations, d'une infolettre et d'un bulletin qui présente des textes inédits et des études sur la poète. La SEMDV peut recevoir des dons et des legs.

En adhérant à cette association, vous contribuez à la (re)découverte de la vie et de l'œuvre de Marceline Desbordes-Valmore et vous favorisez la transmission d'une tradition littéraire.

Siège social : SEMDV 61 parvis George Prêtre, 59500 Douai
Contact : alabourdette@ville-douai.fr

Adhésions

- 10€ - étudiant ou demandeur d'emploi
- 20€ - membre actif
- 30€ - association ou institution
- 40€ ou plus (____€) - membre bienfaiteur

par chèque à l'ordre de « Société des études Marceline Desbordes-Valmore » à envoyer à l'adresse suivante : SEMDV 150 Boulevard Masséna 75013 Paris

ou sur le site : <https://www.helloasso.com/associations/societe-des-etudes-marceline-desbordes-valmore/adhesions/adhesion-a-la-societe-des-etudes-marceline-desbordes-valmore-1>

