

Un héritage flottant : l'éloge selon Marceline Desbordes-Valmore

L'admiration des grands poètes pour Marceline Desbordes-Valmore a assuré une survie quelque peu paradoxale à son génie : on l'a admirée sur parole et lue avec une distraction souvent bienveillante, et l'on a retenu son nom tout en oubliant son œuvre. L'intérêt pour la poète ne s'est pourtant jamais totalement perdu, mais si l'on cite volontiers les mots élogieux de Hugo, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé ou Aragon pour entrer dans son œuvre, rares sont les critiques à faire le chemin inverse et à chercher les traces de son empreinte dans les œuvres de ces grands auteurs qui ont avoué leur admiration pour elle¹. On veut bien qu'elle ait préfiguré le grand essor du lyrisme romantique, qu'en elle s'annoncent les voix d'un Hugo ou d'un Lamartine, mais une fois cela constaté, on s'est peu soucié d'évaluer la portée réelle de son héritage. Lui reconnaître un génie instinctif et inconscient est également une façon d'atténuer l'importance de son influence.

Ainsi, la fortune de Desbordes-Valmore se présente d'emblée comme imprécise, parce que sa filiation est escamotée, mais aussi en raison de sa réputation de poète autodidacte qui incite à lire son œuvre comme une comète apparue dans le ciel littéraire de son siècle, un génie de la trempe de ceux dont la nature se plaît à détruire les moules. Sans filiation identifiée ni héritage distinct, l'œuvre de Marceline

1 Cette affirmation est bien entendu à moduler au regard des travaux menés par plusieurs critiques, parmi lesquels Éliane Jasenas (*Marceline Desbordes-Valmore devant la critique*, Genève, Droz, 1962 ; *Le Poétique : Desbordes-Valmore et Nerval*, Paris, Delarge 1975) ou Marc Bertrand et Geneviève Torlay (*Louis Aragon et Marceline Desbordes-Valmore. Essai de prosodie comparée*, Paris, M.B. et G.T, 1997) : des études existent, mais n'empêchent pas l'effacement de la poète, reléguée le plus souvent dans les marges du discours critique et de l'histoire littéraire.

Desbordes-Valmore semble flotter dans un entre-deux critique qui a pu expliquer sa relégation dans les marges de l'histoire littéraire. Pour faire entendre ce que cette voix poétique a de singulier, peut-être serait-il utile de revenir sur ce flottement, sans exclure l'idée qu'il pourrait être constitutif d'un *ethos* concerté et participer d'une ambition poétique originale. On peut tenter de nuancer l'idée du génie « tout original et natif » que Baudelaire lui reconnaissait². Sans éluder les particularités d'une création libérée des contraintes de l'imitation et dégagée d'un rapport savant et érudit à la poésie, on pourrait tâcher d'évaluer la position qu'occupe, de façon peut-être plus délibérée qu'il n'y paraît, Desbordes-Valmore dans le champ poétique de son temps. Poète plus réceptive que l'on pense à des influences qui marquent son écriture poétique, elle serait aussi plus soucieuse de constituer une œuvre ayant une ambition propre, de proposer implicitement une poétique qui se présente comme une alternative moderne de cet héritage remodelé.

Étudier les différents aspects de cet « héritage flottant » dans la pratique de la poésie élégiaque de Desbordes-Valmore peut nous aider à préciser notre approche. Le cas de l'élégie est intéressant chez elle tout d'abord parce que c'est son genre de prédilection, celui auquel on associe son nom et pour lequel elle est admirée, mais aussi parce que la pratique qu'elle en a est souvent présentée comme le signe d'une rupture, annonçant l'appel à la liberté formulé par un Lamartine³. En réalité, les choses sont plus subtiles, la révolution moins radicale, et l'on gagnera sans doute à lire son œuvre de façon plus nuancée, l'élégie comme un genre plus profond et varié, et toute poésie comme une chambre d'échos infinis.

2 Charles Baudelaire, « Sur mes contemporains : M. Desbordes-Valmore », « Critique littéraire », *Œuvres complètes* t. II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1976, p. 146.

3 On pense ici aux mots de Lamartine dans la première préface de ses *Méditations* [1849] : « Je n'imitais plus personne. Je m'exprimais moi-même pour moi-même. [...] Je ne pensais à personne en écrivant ça et là ces vers » (*Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, éd. A. Loiseleur, Paris, Librairie générale française, 2006, p. 63).

« *Je suis trop buissonnière...* » : l'érudition vagabonde d'une poète sans bagage

On a pu comparer pour l'admirer Desbordes-Valmore au douanier Rousseau, en insistant sur sa pratique intuitive et naïve de la poésie qui la rangerait parmi les poètes « primitifs⁴ ». Desbordes-Valmore est sans conteste une poète autodidacte, mais son absence d'éducation institutionnelle n'est pas synonyme d'ignorance : ses biographes ont rappelé à quel point son métier d'actrice, ses lectures, sa fréquentation du milieu littéraire après la publication de ses premiers poèmes, ainsi que sa familiarité avec le monde artistique ont pu lui permettre d'accumuler un fonds très riche qui vint nourrir son inspiration lyrique. Il ne faut pas non plus, comme le rappelle Christine Planté, « sous-estim[er] les autres modes d'accès possibles à la littérature, et surtout les autres modèles textuels qui ont pu jouer dans sa formation poétique et servir de référence à son œuvre, au premier rang desquels la chanson, la liturgie, le conte, la romance⁵ ».

L'aveu d'ignorance, les insuffisances de l'érudition poétique sont pourtant des *Leitmotive* dans son œuvre et dans sa correspondance, et leur insistance même doit être envisagée avec circonspection, comme signe possible d'une prise de position réfléchie dans le champ poétique.

Desbordes-Valmore ne cesse d'exhiber ses déficiences de poète et d'entretenir son image de poète sans éducation : « Tu sais que je ne suis guère plus savante que les arbres qui se penchent et se relèvent sans savoir pourquoi », écrit-elle ainsi à son amie Pauline Duchambge⁶. À un confrère poète, elle demande à être excusée pour ses imperfections : « tout ce que j'écris doit être [...] monstrueux d'incohérence, de mots impropres et mal placés. J'en aurais honte si j'y pensais sérieusement », confie-t-elle ainsi à Antoine de Latour⁷.

4 Éliane Jasenas revient sur ce jugement, dans *Marceline Desbordes-Valmore devant la critique*, op. cit., p. 167.

5 Christine Planté, « Marceline Desbordes-Valmore : le cri entre rhétorique et poésie », *Écriture / Parole / discours*, dir. A. Vaillant, Saint-Étienne, Printer, 1997, p. 194.

6 Marceline Desbordes-Valmore, « À Pauline Duchambge », *ŒP*, II, 693.

7 « À A. de Latour » (15 octobre 1836), *ŒP*, II, 650.

Ses vers reviennent sur cette soi-disant infirmité poétique, qu'elle avoue sans détour dans un poème adressé à une femme de lettres qu'elle admirait, M^{me} Tastu :

Pourquoi me tentez-vous, ô belle poésie !
Je ne sais rien⁸.

24

Pourtant, les traces d'un savoir constitué et cohérent sont partout présentes, notamment dans les motifs minimaux qui supportent une poétique consciente d'elle-même et de son rapport à une tradition présente ne serait-ce que par les regrets qu'elle inspire à celle qui n'a pas assez lu pour la bien connaître. « J'aurais adoré l'étude des poètes et de la poésie ; il a fallu me contenter d'y rêver comme à tous les biens de ce monde⁹ » : cette confiance à A. de Latour exprime un désir de poésie dont son œuvre montre bien qu'il n'est pas resté à l'état de pur fantasme. Les références explicites à des poètes à qui elle emprunte un bon nombre d'épigraphes témoignent de ses lectures ou du moins d'une connaissance un peu précise de l'œuvre de poètes français, comme Chénier ou Parny, mais aussi les poètes légers du siècle précédent, dont l'esprit se prolonge dans l'œuvre de Béranger, poète ami à qui elle dédie plusieurs poèmes. Elle a également lu et même traduit quelques poètes étrangers (T. Moore, R. Burns...). Ces influences et d'autres peuvent aussi se faire sentir de façon plus discrète : le voyage selon Chénier, la chanson créole de Parny, les accents plaintifs d'un Millevoye résonnent régulièrement avec les vers de Desbordes-Valmore en dehors de toute référence explicitement marquée¹⁰. Cet héritage n'est pas activement présenté ni pensé de façon méthodique, mais il transpire dans toute l'œuvre de la poète et constitue le terreau discret mais identifiable de sa poétique. De même que l'on a pu parler de la « conscience politique sans position idéologique délibérée » de Desbordes-Valmore ou de son christianisme de routine¹¹, il faudrait envisager

8 « À Madame A. Tastu », *CEP*, II, 420.

9 « À A. de Latour » (15 octobre 1836), *CEP*, II, 650.

10 Voir l'étude rapide menée sur la question dans la thèse que Marc Bertrand consacre à Desbordes-Valmore (*Les Techniques de versification de Marceline Desbordes-Valmore*, Lille, Atelier de reproduction des thèses, 1977, p. 409-412.

11 Marc Bertrand, préface des *Œuvres poétiques complètes de Marceline*

qu'elle ait développé une poétique intuitive – qui n'est pas pour autant *primitive*, dans la mesure où elle reconnaît des modèles, des principes, des valeurs qui lui préexistent. Son héritage est *flottant* : il n'impose pas sa présence, reste souvent à la surface, privilégie la réminiscence vague au matériau travaillé de façon appuyée, mais permet à sa voix poétique d'émerger de façon distincte. La modestie assumée de Desbordes-Valmore est en elle-même l'un des aspects de cet héritage : poète du cœur, elle suit le précepte formulé par Chénier (« L'art ne fait que des vers, le cœur seul est poète ») et adopte une posture qui lui permet d'inverser ses défauts en qualités. Cette posture délibérée repose notamment sur la construction d'un *ethos* de l'ignorance heureuse, au sens où cette ignorance n'empêche pas l'écriture d'être une source de plaisir pour la poète mais aussi où elle permettrait d'atteindre une justesse, une authenticité poétique désirables. Dans « À Madame A. Tastu », les termes dans lesquels elle décrit ses défaillances sont ainsi subtilement ambigus :

Je suis trop buissonnière, et ce n'est pas aux champs
Qu'il faut aller apprendre à moduler ses chants ;
Il faut, ce qui me manque, une sévère école,
Pour livrer sa pensée au vent de la parole.
[...]
Ma sœur ! priez pour moi si c'est mal ; si l'étude
N'a pu prendre au réseau ma flottante habitude¹².

La poète enfant qui « module » ses chants, en échappant à l'étude et à la « sévère école », préserve une liberté incidemment présentée comme précieuse. La première édition disait « ma fatale habitude » : Desbordes-Valmore a corrigé pour « flottante habitude », conservant avec le terme d'*habitude* l'idée que la poésie n'est pas pour elle une pratique instinctive, mais ajoutant cette nuance dynamique du flottement qui excuse en les magnifiant les approximations et les imperfections de son écriture. L'évasion de la poète buissonnière lui fait trouver d'autres modèles, ceux que l'on trouve « aux champs », et délimite en creux ce qui ressemble malgré tout à une ambition poétique : le souci de « livrer sa pensée » et de

Desbordes-Valmore, Lyon, J. André, 2007, p. 16 et 19.

¹² *CEP*, II, 419-420.

« moduler ses chants » se heurte à des règles (« ce qu'il faut ») et des valeurs (« si c'est mal ») qui sont imperceptiblement remis en question.

On voit ainsi Desbordes-Valmore défendre les flottements auxquels elle réduit son inexpérience avouée. La honte qu'ils pourraient lui inspirer se mue facilement en une satisfaction revendiquée et justifie son opiniâtre désir de justifier la publication de ses œuvres. En 1843, elle joint ainsi à son recueil *Bouquets et prières* une préface en forme de poème en prose où les mots qu'elle adresse à sa plume opèrent cette transmutation de l'insuffisance en force créatrice :

26

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 rapide, trouvez parfois, à ma propre surprise, quelques paroles moins indignes des maîtres, qui vous ont d'abord regardée en pitié¹³.

Elle clôt ce recueil par un poème au titre ambigu, « Plus de chants », sorte d'adieu aux muses que démentent à la fois la ferveur de ses vers et l'écriture poétique jamais interrompue qui suivra cette publication. C'est l'occasion pour elle de revenir sur sa vie (M. Bertrand voit dans ce poème une sorte de « biographie en raccourci¹⁴ ») mais aussi sur l'acceptation fondatrice d'une ignorance qui lui a permis d'être une poète heureuse et libre :

Trouvant le monde assez beau sans l'étude,
Je souriais, rebelle à ses leçons,
Le cœur gonflé d'inédites chansons¹⁵.

Toute la poésie de Desbordes-Valmore est ainsi une poésie en mouvement entre ce qu'elle fuit et ce dont elle se saisit, entre ce qu'elle ne peut être et ce qu'elle aspire à devenir. Malgré les nombreux traits

13 « Une plume de femme », *ŒP*, II, 690.

14 *ŒP*, II, 725.

15 *ŒP*, II, 503.

communs de sa poésie avec celle du siècle qui précède, on comprend alors pourquoi elle a été appréciée par les générations suivantes : rompre avec le sacro-saint principe d'imitation et faire de son ignorance le tremplin d'une rébellion poétique lui a permis d'épouser les aspirations du renouveau lyrique initié par le romantisme.

« *Je suis le grain de sable à tout vent emporté...* » : l'identité de poète en question

Par sa posture de poète buissonnière, Desbordes-Valmore est en réalité moins éloignée qu'on ne pourrait le penser d'une tradition qu'elle prolonge à sa façon : celle de l'élegie, dont elle n'incarne pas seulement le versant plaintif mais également les aspirations poétiques plus larges. Desbordes-Valmore n'est pas seulement une poète élégiaque parce qu'elle a fait entendre les accents douloureux de l'amante trahie ou de la mère endeuillée, mais aussi parce qu'elle a trouvé dans ce mode d'expression une forme à la mesure d'une ambition poétique qui la distingue tout en la rattachant à une lignée de poètes qui lui préexistent.

En lisant les recueils de Desbordes-Valmore, on peut suivre les métamorphoses d'une poète, et la formation d'une identité flottante – qui se constitue au gré des expériences traversées et en porte l'empreinte, mais qui reste un enjeu vital. La tentative opiniâtre de se définir, par l'écriture, comme femme et poète transparait dans les nombreuses occurrences du syntagme : « Je suis le / la... » ou de ses variantes indéfiniment modulées : « J'étais, je suis la voyageuse encore¹⁶ » ; « Je suis la prière qui passe / sur la terre où rien n'est à moi ; / Je suis le ramier dans l'espace¹⁷ » ; « Car je suis une pauvre femme¹⁸ » ; « Je suis comme le lierre arraché malgré lui¹⁹ » ; « Moi, je suis la prière inclinée à genoux / [...] / Je suis l'aile d'oiseau qui traverse la terre²⁰ ». Se définir par l'instabilité essentielle de son être, que vient fixer la voix poétique et qu'égrène la litanie élégiaque est l'un des traits frappants de cette quête identitaire. Une fierté discrète affleure dans ses aveux d'insignifiance :

16 « À Pauline Duchambge », *CEP*, II, 390.

17 « L'âme errante », *CEP*, II, 536.

18 « À M. Alphonse de Lamartine », *CEP*, I, 225.

19 « À mes enfants », *CEP*, I, 93.

20 « Une prière à Rome », *CEP*, II, 472.

Je suis le grain de sable à tout vent emporté,
Sollicitant aussi sa part d'éternité²¹.

28

La poésie de Desbordes-Valmore accepte de se constituer sur un fonds disparate, lié à son expérience, son histoire, son métier. C'est la raison pour laquelle la réception de son œuvre insiste tant sur sa dimension biographique : l'édition qu'en a donné M. Bertrand documente ainsi chaque poème par des lettres, des témoignages qui en soulignent la texture autobiographique. C'est peut-être oublier que de ce fonds la poète a su tirer un matériau qu'elle a plié à son projet, qui lui a permis de donner forme à une *persona* poétique qui se nourrit de la personne historique sans se confondre avec elle. La « part d'éternité » à laquelle elle aspire émane bien d'une « prière » où le refus de la mort exprime un élan vers un au-delà qui n'a rien de chrétien, mais qui est celui de la postérité. Ce n'est pas un hasard si ces vers (« Je suis le grain de sable... ») viennent scander une « Prière à Rome », poème de circonstance (composé lors d'un voyage en Italie dans la ville antique et adressé à son frère) mais poème qui lui permet, de façon plus essentielle, de prendre sa place dans un chœur lyrique à la mesure de ses aspirations poétiques :

Moi, le plus faible son de l'éternel accord,
Rome, je ne veux pas, vois-tu, me taire encor²².

Même la rime approximative participe de la position que prend Desbordes-Valmore : elle témoigne d'une liberté qui est à la fois le résultat de son peu d'étude (elle se contente d'une rime pour l'oreille) et une façon d'intégrer résolument la communauté des poètes (la licence qui autorise la graphie *encor* n'étant permise qu'à eux seuls).

En construisant son identité poétique à partir d'un matériau biographique mis au service d'une ambition proprement littéraire, Desbordes-Valmore rejoint sans y paraître ce qui est au cœur de la grande tradition élégiaque : en elle se rejoignent les exigences d'une poésie personnelle (à comprendre comme émanation d'un *je* qui ne se confond pas tout à fait avec la *persona* lyrique), d'une poésie vouée

21 « Une prière à Rome », *CEP*, II, 472.

22 *Id.*, 473.

à l'expression des sentiments et d'une poésie de la modulation, qui tire des effets sans cesse renouvelés d'un petit nombre de motifs. Ceux qui ont trait au métier de poète reviennent avec régularité : Desbordes-Valmore en détaille les attributs (la lyre, les chants, la voix...), convoque les muses pour dialoguer avec elles ou leur dire adieu, allégorise pour l'apostropher l'« aimable », la « belle » ou la « charmante²³ » Poésie, reconnaît la « fragile couronne²⁴ » que lui ont valu ses vers, décrit l'« innocent délire²⁵ », « la fièvre poétique²⁶ » de l'inspiration ou les « inépuisables charmes²⁷ » qui font sentir les effets de la poésie.

« Posant à peine un pied sur de fuyants rivages... » : l'héritage élégiaque

Bien que diffus, cet héritage par imprégnation discrète constitue cependant un arrière-plan qui donne cohérence et continuité à la voix poétique. La supposée ignorance de Desbordes-Valmore est exagérée, elle en reconnaît elle-même les limites. Dans un poème écrit à la mémoire d'une jeune poète prématurément disparue, l'image qu'elle donne de son errance et de l'absence d'attaches est contrebalancée par celle du grappillage, équivalent poétique du butinage que les poètes – et parmi eux Chénier qu'elle connaissait, ont utilisé pour évoquer le processus d'innutrition à partir des modèles :

Moi, sans racine aussi, née au bord des voyages,
Posant à peine un pied sur de fuyants rivages,
Y cueillant à la hâte un fruit vert, une fleur,
Pour prendre un peu d'haleine au relais du malheur²⁸.

23 « Je ne t'attendais plus, aimable Poésie » (« La nuit d'hiver », *ŒP*, I, 53) ; « Je ne puis t'arrêter, charmante poésie ! » (*ibid.*) ; « Pourquoi me tentez-vous, ô belle poésie ! » (« À M^{me} A. Tastu », *ŒP*, II, 420).

24 « Élégie », *ŒP*, I, 164.

25 « À Délie », *ŒP*, I, 58.

26 « Au livre des *Consolations* par M. Sainte-Beuve », *ŒP*, II, 452.

27 « Sol natal. À M. Henry B... », *ŒP*, I, 414.

28 « Élisa Mercœur », *ŒP*, II, 402.

Ailleurs, on la voit se désigner comme une « glaneuse » :

Je suis l'indigente glaneuse
Qui d'un peu d'épis oubliés
A paré sa gerbe épineuse²⁹.

À l'intention de souligner ses insuffisances se joint dans cette image celle de revendiquer malgré tout une filiation. Sans supposer chez elle une connaissance précise des auteurs et des textes qui ont nourri la tradition élégiaque, on peut reconnaître dans ses vers la trace d'un fonds devenu commun, que sa fréquentation même lointaine ou indirecte des poètes lui a fait partager. Les modèles anciens sont même présents, à commencer par Ovide, dont elle évoque *L'Art d'aimer* dans sa « Prière aux muses » :

Que deviendra l'amour dans mon âme asservie
S'il échappe à sa loi ?
Cette loi si simple, si tendre,
Quand je l'apprenais dans ses yeux,
Ses yeux alors me la faisaient comprendre
Bien mieux qu'Ovide en ses chants amoureux³⁰ !

ou encore dans le poème dédié à son amie comédienne, M^{lle} Amoureux, à qui elle confie son désir de se consacrer à la poésie :

Je donne aux muses mes loisirs
L'art de plaire fait votre étude,
L'art d'aimer fera mes plaisirs³¹.

La filiation antique est également sensible dans la composition de la section « Élégies » des *Poésies* de 1830, qui reprennent de façon lâche la trame connue des recueils élégiaques anciens, en esquissant, à la façon d'un Tibulle ou d'un Propertius dans leurs Élégies ou encore d'un Ovide dans ses *Amours* les différents moments d'un roman amoureux. Dans un désordre étudié, emboîtant le pas aux Parny et Chénier qui

29 « À M. Alphonse de Lamartine », *CEP*, I, 225.

30 « Prière aux Muses », *CEP*, I, 48.

31 « À Délie », *CEP*, I, 57.

avaient repris avant elle le flambeau élégiaque, Desbordes-Valmore égrène dans ses poèmes tous les épisodes d'une relation : la rencontre, les espoirs, l'attente, la lettre reçue, les séparations, les réconciliations... On reconnaît la veine élégiaque dans ce déroulé narratif, mais aussi dans quelques motifs qui lui sont propres, notamment celui de la muse aux « cheveux épars » qui en est l'incarnation et dont on peut suivre les avatars à travers les âges. Dans leurs poèmes, Tibulle et Propertius ont chanté la beauté de leurs maîtresses aux cheveux défaits, image que l'on retrouve dans la personnification de l'Élégie ouvrant les *Amours* d'Ovide, et que Boileau reprend plus tard dans son *Art poétique* (« La plaintive élégie, en longs habits de deuil, / Sait, les cheveux épars, gémir sur un cercueil³² »). André Chénier, après d'autres, reprit cette image qui assure la confusion allégorique de la femme et de la poésie :

Mais la tendre élégie et sa grâce touchante
M'ont séduit : l'élégie à la voix gémissante,
Au ris mêlé de pleurs, aux longs cheveux épars,
Belle, levant au ciel ses humides regards³³.

On sait que Desbordes-Valmore a lu Chénier, que son amant Henri de Latouche participa à faire connaître en donnant la première édition de son œuvre. C'est en partie à travers son influence que l'empreinte élégiaque se fait sentir. L'image de la muse élégiaque aux cheveux flottants revient dans ses vers, avec ceci de particulier qu'ils sont pour elle l'occasion d'une identification qui donne une force nouvelle à l'ancienne allégorie. Dans une élégie de 1830, elle est une amante désespérée qui veut échanger son sort contre celui d'une « vieille bergère » :

Prends ma jeunesse et ses orages,
Mes cheveux libres et flottants ;
Prends mes vœux que l'on croit contents ;
Prends ces doux et trompeurs suffrages
Que ne goûtent plus mes douleurs³⁴.

32 Nicolas Boileau, *Art poétique* [1674], dans *Œuvres complètes*, éd. F. Escal, Paris, Gallimard, 1966, chant II, p. 164.

33 André Chénier, « À Le Brun », *Œuvres complètes*, éd. G. Walter, Paris, Gallimard, 1958, p. 139.

34 « Élégie », *ŒP*, I, 164.

Elle est encore l'incarnation de la voix plaintive dans un « Au revoir » qu'elle adresse à son amant et qui se clôt sur un appel :

Viens, ce sera l'amour sans ses funestes charmes ;
L'amour qui ne meurt pas, si l'amour vit de larmes ;
Et mes cheveux défaits, changés, sans nœuds, sans fleurs,
Tressailliront encor d'avenir sous tes pleurs³⁵...

Dans ce même poème, l'identification de la poète à l'élégie prend une autre forme, qui rappelle la façon dont un Properce confondait dans ses vers l'allusion à sa maîtresse et à son œuvre. Si le prénom de la femme aimée du poète antique, Cynthia, est également le titre de son livre d'élégies³⁶, Desbordes-Valmore se compare quant à elle au livre que son amant a décidé de refermer :

Ainsi les doux romans effeuillés ; ils sont lus ;
Vous avez cru me lire, et cette page est close³⁷.

Il est étonnant de constater la façon dont Desbordes-Valmore s'est approprié l'imaginaire métapoétique du genre élégiaque de cette façon subreptice et très singulière, pour en nourrir sa quête d'identité poétique et dessiner les contours flottants de sa *persona* lyrique. En cela, elle est plus proche qu'on ne pourrait le croire des poètes du siècle précédent, qui avaient également fait leur miel de l'antique tradition élégiaque. On trouve chez elle, notamment dans ses premiers poèmes, des accents tout droit sortis des recueils de ces poètes (Bertin, Parny...) dont Lamartine avouera l'influence sur les premiers vers qu'il composa et qu'il finira par répudier. Les vers qui viennent clore la « Prière aux muses » des premières élégies de Desbordes-Valmore :

35 *ŒP*, II, 396.

36 « C'est toi qui parles alors que tu es la fable de Rome, depuis que ton livre est connu et que tout le forum a lu ta *Cynthia* ? » (« *Tu loqueris, cum sis jam noto fabula libro / Et tua sit toto « Cynthia » lecta foro ?* »), Properce, *Élégies*, trad. S. Viarre, Paris, Belles Lettres, 2005, 2.24.1-2, p. 64.

37 *ŒP*, II, 395.

Adieu, Muses ! la gloire est trop peu pour mon âme ;
L'amour sera ma seule erreur :
Et pour la peindre en traits de flamme
Je n'ai besoin que de mon cœur³⁸.

sont peut-être une réminiscence du début de *L'Art d'aimer* de Gentil-Bernard, incarnation s'il en est des poètes légers du XVIII^e siècle, dont les vers étaient encore fameux au début du XIX^e siècle :

Que l'art d'aimer se lise en traits vainqueurs,
En traits de feu, tel qu'il est dans nos cœurs³⁹.

L'Art d'aimer de Bernard développait une définition sensualiste de l'amour bien dans le goût du temps :

J'appelle amour cette atteinte profonde,
L'entier oubli de soi-même et du monde,
Ce sentiment soumis, tendre, ingénu,
Prompt, mais durable, ardent, mais soutenu,
Qu'émeut la crainte, et que l'espoir enflamme.
Ce trait de feu qui des yeux passe à l'âme,
De l'âme aux sens ; qui, fécond en désirs,
Dure et s'augmente au comble des plaisirs⁴⁰.

Une autre des élégies du premier recueil de Desbordes-Valmore semble écrite dans le sillage de cette poésie à laquelle elle emprunte des inflexions pour dérouler le roman de ses amours :

Je l'ai vu dans tes yeux cet invincible amour,
Dont le premier regard trouble, saisit, enflamme,
Qui commande à nos sens, qui s'attache à notre âme,
Et qui l'asservit sans retour.
Cette félicité suprême,
Cet entier oubli de soi-même,

38 *CEP*, I, 49.

39 Pierre-Joseph Bernard dit Gentil-Bernard, *L'Art d'aimer* [v. 1745], *Œuvres de Bernard*, Paris, Dabo, Tremblay, Feret et Gayet, 1819, p. 2.

40 *Ibid.*, p. 2-3.

Ce besoin d'aimer pour aimer,
Et que le mot amour semble à peine exprimer,
Ton cœur seul le renferme et le mien le devine⁴¹.

34

À la différence de Lamartine, Desbordes-Valmore n'a pas brûlé ces vers encore sous l'influence de ceux qui passeront pour de fades versificateurs auprès de la génération romantique, elle n'a pas non plus dénoncé « les ivresses froides » qu'ils lui ont inspirées⁴². Au lieu de renoncer à l'écriture élégiaque, elle préféra en explorer les ressources variées, à la façon d'un Chénier avec qui elle partage le goût pour cette forme poétique si flexible, apte à chanter toutes les vicissitudes sentimentales, bonheurs et peines confondues. Les connivences de Desbordes-Valmore avec Chénier mériteraient d'être étudiées de plus près : dans sa thèse, M. Bertrand relève des motifs communs (quelques néréides, les alcyons et la traversée en bateau de la « Jeune Tarentine »...) et insiste surtout sur leur égale prédilection pour les structures en chiasmes⁴³. C'est bien peu pour justifier que la poète ait pu être perçue, selon les dires de Sainte-Beuve, comme « l'André Chénier femme⁴⁴ ». Plus profondément, il faudrait étudier comment l'élégie sait épouser chez les deux poètes les mouvements les plus intimes mais aussi comment elle parvient à suivre l'émergence et l'affirmation d'une conscience sociale et politique face aux événements contemporains (les soubresauts de la Révolution pour Chénier, les émeutes lyonnaises lors de la révolte des Canuts pour Desbordes-Valmore). Il est évident que Desbordes-Valmore découvrit en Chénier une parenté poétique essentielle, qui se noue par-delà ce qui devrait les opposer – l'ignorance avouée de l'une et l'érudition savourée de

41 « Élégie », *ŒP*, I, 66.

42 Voir Alphonse de Lamartine, préface de 1849 des *Méditations poétiques* : « L'imagination, toujours très sobre d'élan et alors très-desséchée par le matérialisme de la littérature impériale, ne concevait rien de plus idéal que ces petits vers corrects et harmonieux de Parny, exprimant à petites doses les fumées d'un verre de vin de Champagne, les agaceries, les frissons, les ivresses froides, les ruptures, les réconciliations, les langueurs d'un amour de bonne compagnie qui changeait de nom à chaque livre » (éd. cit., p. 61).

43 Marc Bertrand, *Les Techniques de versification de Marceline Desbordes-Valmore*, op. cit., p. 410-411.

44 Charles-Augustin Sainte-Beuve, « M^{me} Desbordes-Valmore » [1842], *Portraits contemporains*, éd. M. Brix, Paris, PUPS, 2008, p. 527.

l'autre. Cette affinité transparait dans le poème qu'elle compose pour un jeune poète obscur (« Au jeune paralytique »), notamment dans la strophe où elle évoque le fantôme d'André Chénier :

Au-dessus des cachots, délivrée et chantante,
As-tu trouvé dans l'air cette âme encor flottante,
Après que sa grande aile eut franchi les barreaux,
Toute rougie encor de l'acier des bourreaux⁴⁵ ?

Pour évoquer le destin tragique du poète, les termes sont les mêmes que ceux dont elle use au fil de ses poèmes pour se peindre en « Âme errante⁴⁶ » ou se comparer à un oiseau (« Va mon âme, au-dessus de la foule qui passe⁴⁷ », « Oui, mon âme est l'oiseau qui n'a point de séjour, / Et qui vole partout où Dieu répand le jour⁴⁸ »). Desbordes-Valmore rejoint ici en l'intériorisant l'image de la muse vagabonde qui traverse l'œuvre de Chénier, et qui traduit l'essence originelle de l'épigramme, ce genre poétique pouvant exprimer les émotions les plus variées :

Tout amuse ses yeux ; elle pleure, elle rit.
Tantôt à pas rêveurs, mélancolique et lente,
Elle erre avec une onde et pure et languissante :
Tantôt elle va, vient, d'un pas léger et sûr,
Poursuit le papillon brillant d'or et d'azur⁴⁹.

Dans les vers de Desbordes-Valmore, c'est la poète elle-même qui se décrit dans ses errances continues, en éternelle exilée (« Moi, par le monde errante, et partout étrangère⁵⁰... » ; « Moi, sans racine aussi, née au bord des voyages⁵¹... »), elle subit un sort qui l'accable mais qui nourrit également son inspiration épigrammatique.

45 « Au jeune paralytique », *CEP*, II, 467.

46 « L'âme errante », *CEP*, II, 536.

47 « Le nid solitaire », *CEP*, II, 521.

48 « À mon fils », *CEP*, II, 529.

49 André Chénier, « À François de Pange », *op. cit.*, p. 155.

50 « À mes enfants », *CEP*, I, 92.

51 « Élisabeth Mercœur », *CEP*, II, 402.

Comme Chénier enfin, Desbordes-Valmore aspire à écrire une poésie du *cœur* – qui en émane et s’y adresse. C’est là que se tisse la relation lyrique, dans le rapport d’identification de la poète à ses modèles lointains et proches et des lecteurs à cette voix élégiaque partagée. Dans « Point d’adieu », Desbordes-Valmore interpelle tour à tour le lecteur que les cris de son cœur laissent froid et celui qui saura en partager les frémissements :

Toi, dont l’âme, à la fois aimante et malheureuse,
D’une âme qui t’entende appelle l’entretien,
Si je puis rencontrer ta paupière rêveuse,
Devine mon secret, devine... c’est le tien⁵².

On entend résonner ici le souhait formulé par Chénier lorsqu’il souhaitait pareille connivence avec son futur lecteur :

Qu’un jeune homme, agité d’une flamme inconnue,
S’écrie aux doux tableaux de ma muse ingénue :
« Ce poète amoureux, qui me connaît si bien,
Quand il a peint son cœur, avait lu dans le mien⁵³. »

D’une âme l’autre, l’émotion circule et permet aux âmes flottantes de communier et de prendre la mesure de leur irréductible individualité.

« Pour un oiseau qui joue et qui pleure à la fois... » : ambivalence élégiaque et unité poétique

Le lien le plus profond qui existe entre la poésie de Desbordes-Valmore et la tradition élégiaque réside bien dans cet élan qui permet à la poète de traduire et de transmettre des émotions contrastées : à la fois aimantes et malheureuses, secrètes et partagées – variées et variables. Elle décrit ainsi le plaisir singulier que peut procurer un chant dans lequel gaieté et douleur se mêlent – ici, celui d’une jeune poète morte qui lui est « une sœur inconnue » :

52 « Point d’adieu », *ŒP*, I, 82.

53 André Chénier, « À Le Brun », *op. cit.*, p. 165.

Je la pris dans l'espace où vibrait cette voix,
Pour un oiseau qui joue et qui pleure à la fois⁵⁴ !

La lecture de son œuvre, adossée à celle de sa vie, peut fixer l'attention sur l'« élégiaque éplorée⁵⁵ » mais c'est oublier le regard que la poète a constamment porté sur sa poésie, le bonheur vital qu'elle lui procurait jusque dans les moments les plus douloureux de son existence. Poète sans racine, son exil est une liberté. La poésie est pour elle le moyen de raviver la douleur d'avoir perdu le paradis de l'enfance, les trances de l'amour partagé, les êtres chers, mais aussi le moyen de les faire revivre. Desbordes-Valmore avait conscience de cette richesse et de cette force paradoxale. Dans son poème à Louise Labé, elle célèbre ainsi le génie poétique capable d'embrasser les « aspects divers » du monde :

Oui ! l'âme poétique est une chambre obscure
Où s'enferme le monde et ses aspects divers⁵⁶ !

Semblablement, elle aimait chez Boieldieu le musicien capable de susciter des émotions contrastées par un air alternativement « Bondissant de musique ou poignant de langueur⁵⁷ ». Cette inclination à confronter et souvent à concilier des émotions contraires est au cœur de l'inspiration élégiaque de Desbordes-Valmore, ainsi qu'elle le reconnaît elle-même :

Toujours quelque cyprès se cache dans nos fleurs ;
Toujours les noms aimés sont arrosés de pleurs⁵⁸ !

On retrouve cette ambivalence dans le roman de ses amours avec Latouche, tel qu'il se déploie dans les poèmes où elle chante les plaisirs et les peines que lui fit connaître sa grande passion, ou encore, plus explicite encore, dans la lettre écrite à Sainte-Beuve à la

54 « Élixa Mercœur », *ŒP*, II, 402.

55 Charles-Augustin Sainte-Beuve, « M^{me} Desbordes-Valmore » [1839], *Portraits contemporains*, éd. M. Brix, Paris, PUPS, 2008, p. 515.

56 « Louise Labé », *ŒP*, I, 230.

57 « Boieldieu », *ŒP*, II, 416.

58 *Ibid.*

mort de son amant, où éclate toute sa fascination pour les sentiments mêlés qui donnent son intensité à l'existence :

Je n'ai pas défini, je n'ai pas deviné cette énigme obscure et brillante. J'en ai subi l'éblouissement et la crainte. C'était tantôt sombre comme un feu de forge dans une forêt, tantôt léger, clair, comme une fête d'enfant⁵⁹.

Desbordes-Valmore n'a cessé de tirer de ces attractions contraires le matériau de sa création poétique. Dans l'un de ses poèmes d'abord intitulé « La vie » puis « L'eau douce » elle décrit la rencontre de l'eau douce et de l'eau amère et la trajectoire qui transforma ses chants d'espoirs en plaintes élégiaques :

Pitié de moi ! j'étais l'eau douce ;
Un jour j'ai rencontré la mer ;
À présent j'ai le goût amer,
Quelque part que le vent me pousse.

Ah ! qu'il en allait autrement
Quand, légère comme la gaze
Parmi mes bulles de topaze
Je m'agitais joyeusement
[...]
J'étais bien mieux, j'étais l'eau douce,
Et me voici traînant du sel⁶⁰.

Si la tonalité élégiaque (sous le signe de la plainte, du *lamento* douloureux) tend à s'imposer dans son œuvre, il ne faudrait pas cependant exagérer cette évolution, toute relative. Desbordes-Valmore garde son attirance pour un entre-deux où les contraires savent coexister. Dans l'une de ses romances, la fleur qui porte le nom de l'amant et de sa fille Ondine lui permet d'exprimer l'irréductible dualité de sa voix poétique :

59 Cité par Janine Moulin, dans *Marceline Desbordes-Valmore*, Paris, Seghers, 1955, p. 55.

60 « L'eau douce », *CEP*, II, 511.

J'aurai toujours des pleurs pour le nom d'hyacinthe,
J'aurai toujours des chants pour cette aimable fleur⁶¹.

L'un des poèmes emblématiques qui ont contribué à fixer l'image de la poète en *mater dolorosa* pleurant la mort de ses enfants vient témoigner de la coloration ambiguë de son œuvre élégiaque : le « Rêve intermittent d'une nuit triste », composé au chevet de sa fille agonisante, fait surgir une vision lumineuse où la poète rejoint le sein consolateur des « champs paternels » et « le frais pâturage où de limpides eaux / font bondir la chèvre et chanter les roseaux⁶² ». Surtout, ces vers révèlent la force de vie qui gît au cœur de toute douleur :

Mon âme se prend à chanter sans effort ;
À pleurer aussi, tant mon amour est fort !

J'ai vécu d'aimer, j'ai donc vécu de larmes ;
Et voilà pourquoi mes pleurs eurent leurs charmes⁶³.

Composé en distiques comme le furent les premières élégies, le poème prête à cette méditation douce-amère le rythme boitillant de l'hendécasyllabe qui traduit à sa façon l'alternance métrique du distique élégiaque latin (un hexamètre suivi d'un pentamètre) et rend sensibles les « intermittences » qui font la trame d'une existence. La conscience du temps qui passe ne débouche chez la poète ni sur l'ascèse hédoniste d'un *carpe diem* ni sur une affliction résignée, mais vient nourrir une rêverie vitale où passé, présent et avenir peuvent se rejoindre dans l'espace clos du poème :

Et me voici, louant encore
Mon seul avoir, le souvenir,
M'envolant d'aurore en aurore
Vers l'infinissable avenir⁶⁴.

61 « L'hyacinthe », *CEP*, II, 618.

62 « Rêve intermittent d'une nuit triste », *CEP*, II, 531.

63 *Ibid.*

64 « L'âme errante », *CEP*, II, 536.

Nous sommes là bien loin du mythe critique d'une poète ancrée dans le présent, dont la poésie serait *immédiate*, au sens où elle serait la traduction instantanée et sans intermédiaire d'expériences vécues⁶⁵. Il faut reconnaître à ses vers d'avoir su manifester le pouvoir unificateur d'un héritage précieux bien que flottant : intime ou collectif, sentimental ou poétique, le *souvenir* assure chez Desbordes-Valmore la solidité d'une œuvre moins tournée vers elle-même que consciente de ses origines et préoccupée de sa postérité.

Marceline Desbordes-Valmore fait de son art le moyen d'un envol, paradoxalement nourri par toutes les entraves qui auraient pu étouffer sa voix poétique : l'inculture, les soucis matériels, les épreuves psychologiques, rien n'a pu étouffer son appétit de poésie et empêcher l'épanouissement de sa « flottante habitude ». « Poète buissonnière », « indigente glaneuse », elle offre à la génération romantique l'exemple d'une poésie qui sut réinventer son rapport aux modèles et profiter d'un héritage sans le laisser parasiter l'expression très singulière d'une voix amoureuse de ses nuances. « Oui j'avais des trésors... j'en ai plein ma mémoire », déclare Desbordes-Valmore pour raviver les souvenirs de son enfance dans « Un ruisseau de la Scarpe⁶⁶ », et le bonheur remémoré de ces moments sont à l'image de l'idéal poétique auquel elle resta fidèle :

Entendrai-je au rivage encor cette harmonie,
Ce bruit de l'univers, cette voix infinie
Qui parlait sur ma tête et chantait à la fois
Comme un peuple lointain répondant à ma voix⁶⁷ ?

65 Cette vision a prévalu chez un critique comme Montégut : « Ses larmes sont de vraies larmes, ses sanglots sont de vrais sanglots. [...] elle chante parce qu'elle souffre et qu'elle aime dans le moment même, *actuellement*. Elle semble ignorer cette loi de l'art, qu'il faut qu'un intervalle sépare chez le poète le sentiment ressenti du sentiment exprimé. Cet intervalle n'existe pas chez elle : ses élégies ne racontent pas des souvenirs, elles sont contemporaines des sentiments qu'elles expriment. On a là des larmes qui jaillissent sous le coup de l'émotion immédiate, *le premier cri* arraché par la blessure qu'inflige un être trop aimé, les paroles incohérentes arrachés par la trop cruelle *vérité*. » (« Mme Desbordes-Valmore et ses poésies posthumes », *Revue des Deux Mondes* (1860), cité par Christine Planté dans « Marceline Desbordes-Valmore : le cri entre rhétorique et poésie », art. cit., p. 191.

66 *CEP*, II, 523.

67 « La vallée de la Scarpe », *CEP*, I, 166.

La voix de Marceline Desbordes-Valmore n'a rien de solitaire et a toujours tendu à rejoindre ce concert et à atteindre cette plénitude lyrique qui fait d'elle une poète élégiaque dont on ne retiendra pas seulement les accents plaintifs mais aussi les modulations infinies qui embrassent avec intensité tous les possibles de l'âme humaine.

STÉPHANIE LOUBÈRE