

« Sommeil ! affreux miroir ! » Poétique du songe dans les *Poésies* de 1830

Et pourtant

Marceline Desbordes-Valmore fascine par le mélange de lucidité et de fièvre, d'insomnie et de songe, de présence et de fantômes qui anime ses poèmes. Dès les premiers textes, la forme versifiée se tend et s'épanche, se cherche, trébuche parfois et s'affirme, comme si cette tension était le mouvement même du poème, au-delà de son sens, référentiel ou biographique. Impression d'une lumière et d'une *présence*, dit si justement Yves Bonnefoy¹. La métaphore obsédante du ruisseau est l'image de cette expansion de soi contenue dans les digues du vers. Le ruisseau est modeste, clair, local, natal ; son débit est discret et son eau douce². Il est l'enfance de l'eau et de l'art, la présence du moi préservé (« Pitié de moi, j'étais l'eau douce / Un jour j'ai rencontré la mer³ »).

À lire le premier recueil (les *Poésies* de 1830, celui qui va nous occuper ici principalement⁴), on aurait vite tendance à renvoyer le poème à une pure pratique métromaniaque et convenue, comme on

1 [...] « apparaît ce qu'on ne peut dire autrement que par l'idée de lumière » [...] « impression extraordinaire de présence » [...] Yves Bonnefoy, préface aux *Poésies*, Gallimard, coll. Poésie, 1983, p. 18.

2 Voir « Le ruisseau », *Poésies* de 1830, « Idylles », *CEP*, I, 37-38. Voir aussi « Un ruisseau de la Scarpe », *CEP*, II, 523-524. Mais le ruisseau peut être « jaseur » voire « innocemment rebelle » : sa voix résiste et couvre celle du père (voir la significative fable « Le derviche et le ruisseau », *CEP*, I, 177).

3 « L'eau douce », *CEP*, II, 511.

4 *CEP*, I, 25-195. Voir la notice, I, 256-257. Ce recueil est composé de six sections : « Idylles », « Élégies », « Romances », « Poésies diverses », « Poésies inédites, mélanges », « Poésies inédites, romances ».

en lit à foison dans les recueils du temps ou dans les almanachs et autres guirlandes des muses ou des demoiselles. On peut cependant sans trop d'artifice trouver de la signification à cette poésie d'apparence insignifiante⁵, presque toute d'imitation et de convention, et dans laquelle, *pourtant*, quelque chose se passe. Marceline n'a pas touché au vers et *pourtant* elle a une façon bien à elle de faire sonner les cordes. C'est peut-être parce qu'elle est une des premières poètes⁶ à avoir fait vibrer un timbre particulier qui est celui même du plus *intime* : le songe féminin en poésie, qu'on la nomme naïve ou sentimentale à la manière de Schiller.

44 Les songe et le nocturne – comme univers thématiques et catégories génériques – entrent en contraste avec la luminosité particulière qui irrigue ce premier recueil. Marceline Desbordes-Valmore n'est pas une poète nocturne à part entière mais la nuit apparaît chez elle comme un espace où quelque chose fait événement. C'est donc aussi au niveau structurel et temporel qu'il faut envisager le songe car il n'a pas le même statut selon qu'il se place au cœur de l'idylle, dans la tension de l'élégie ou la légèreté de la romance et des poésies dites « diverses ». Ces variations nous retiendront car elles construisent un fil narratif souterrain, presque invisible ou involontaire, mais sensible à la lecture en ce qu'il met en intrigue une activité psychique intense, de toute évidence liée à l'amour et au deuil tels qu'ils sont vécus, au cœur de ce continent noir du féminin. La poéticité seconde de l'œuvre, sa *rhétorique profonde* pour parler comme Baudelaire, se situerait donc dans cette dimension narrative personnelle et dans le travail psychique qu'elle suppose et opère. Poésie comme expérience⁷ et perlaboration⁸.

5 Voir Moser, W., « De la signification d'une poésie insignifiante », 1972, *Studies on Voltaire*, vol. xciv, 1972.

6 Bien sûr comptons Sappho, Louise Labé ou même sainte Thérèse (selon Verlaine) et tant d'autres.

7 Voir Ph. Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, Christian Bourgois, rééd. 2015, p. 30-31. Le poème est traduction d'une expérience – « ex-periri, la traversée d'un danger. [...] ce qu'indique et montre le poème, ce vers quoi il se dirige, est sa source. » Chez Marceline Desbordes-Valmore cette source, c'est le rêve comme expérience de la mémoire, de la mort, du deuil, mais sans nécessairement de lien avec le vécu ou l'anecdote.

8 Notion freudienne qui correspond au « travail de remémoration du passé refoulé et [aux] résistances que le patient présente à cette remémoration », voir René Roussillon « La perlaboration et ses modèles », *Revue française de psychanalyse*

Pas d'insignifiance, pas de pure imitation impersonnelle convenue, donc, mais la pulsation d'une signifiante, cathartique à sa façon, le battement⁹ sourd et modeste d'une expression authentiquement lyrique. Ce n'est pas tout à fait le passage des sept cordes d'une lyre de convention aux vibrations des « fibres mêmes du cœur de l'homme », que Lamartine va spectaculairement incarner en 1820¹⁰, mais cela y ressemble beaucoup. Si Marceline Desbordes-Valmore fascine, c'est bien pour cela, pour le basculement discret qu'elle engage entre la dimension formelle ou codée d'un poème-discours et la sensibilité plus déliée d'une poésie-texte¹¹ ; elle participe bel et bien à ce tournant des XVIII^e et XIX^e siècles et à la grande mutation romantique.

De la nuit des prolétaires au poème en rêve

Si l'on pense, ne serait-ce qu'un instant, aux conditions réelles de la pratique de l'écriture pour une jeune femme qui « écri[t] pourtant¹² », dans des circonstances difficiles, aventureuses, chaotiques même, on voit que la situation de la poète l'apparente aux prolétaires décrits par Jacques Rancière¹³. Non pas que Marceline Desbordes-Valmore soit une « prolétaire des Lettres » (elle restera toutefois toujours très proche des *minores* de la société¹⁴), mais il faut bien trouver un temps

2008/3, p. 855-867.

9 « Et les vers qui brûlaient sur ta bouche d'amante / Formaient leur rythme aux seuls battements de ton cœur », écrit Albert Samain. On peut certes tenir pour suspecte cette sempiternelle assignation masculine au cœur pour la poésie féminine. Mais pensons au « le cœur seul est poète » de Chénier.

10 Et rappelons tout de même que les *Poésies* de 1830 rassemblent des recueils et des poèmes bien antérieurs.

11 Voir Jacques Rancière, *La Parole muette - essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, 1998.

12 « Les femmes, je le sais, ne doivent point écrire / J'écris pourtant », « Une lettre de femme », *CEP*, II, 506.

13 Jacques Rancière, *La Nuit des prolétaires - Archives du rêve ouvrier*, Fayard 1981. Le rapprochement s'arrête là, à cette idée du temps pris sur le sommeil pour se livrer à une activité créatrice, là politico-onirique, ici poétique, mais il s'agit de la même dynamique.

14 Voir « Au poète prolétaire », *CEP*, II, 470 : « Il ne vous reste rien qu'une fatigue étrange, / Une langueur de vivre, une soif de sommeil, / Et toujours la misère assidue au réveil ».

et un espace pour écrire, une fois que l'activité diurne cesse, que le travail terminé permet une sorte de vacance que d'ordinaire on utilise pour se reposer et dormir. Ses poèmes ne relèvent pas de la catégorie des « Loisirs poétiques » et autres « Délassements poétiques » assez communément répandus en ce temps où la sage épouse lettrée peut s'autoriser à écrire voire à publier. Si la poésie vit d'insomnie perpétuelle¹⁵, ce n'est pas seulement de manière métaphorique. Ces heures de lecture et d'écriture gagnées sur le sommeil sont précieuses car elles dessinent un espace de liberté, d'exploration et d'élévation (pas seulement sociale). Mais aussi elles créent un état particulier qui brouille les frontières entre la consciente lucidité de la veille et les fantaisies du songe. *Dormeveille*, insomnie créatrice, état second que beaucoup de poètes pratiquent et érigent même en faculté poétique (on pense à Tristan Corbière, mais plus près de Marceline Desbordes-Valmore, à Charles Dovalle ou à Belmontet¹⁶). L'important est que cet espace-temps conquis sur la vie présente permet d'accéder à *sa vie absente*, à une altérité ou un ailleurs de soi, que l'on peut définir, à la manière d'Octave Mannoni, comme l'autre scène de l'imaginaire. Quelque chose parle, de façon *intermittente*¹⁷ mais répétée, modulée de poème en poème, tandis que cette voix s'épanche sur un théâtre, dans un effet de dépersonnalisation ou d'« extimité » qui fascine et fait

15 René Char, *La Parole en archipel*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983, p. 413.

16 Voir le poème de Louis Belmontet, « L'insomnie » dans *Les Tristes* (1824) : « Oh ! que mon sang brûlé s'agite dans mes veines ! / Le sommeil fuit toujours mes espérances vaines ; / Et mes yeux fatigués, immobiles, ouverts, / D'un voile ensanglanté semblent toujours couverts ». Et le poème « L'insomnie » de Charles Dovalle dans *Le Sylphe* (1830) dont la prosodie hachée, haletante, entrecoupée de multiples points de suspension, annonce vaguement Corbière. Voir notre étude « Pavot ou café : sommeil et insomnie dans l'élégie érotique, de Parny à Belmontet », *Cahiers Roucher-André Chénier*, n°35, 2015.

17 Dans le titre du célèbre poème « Rêve intermittent d'une nuit triste », l'épithète « intermittent » fait sens de manière spectaculaire, car légèrement insolite, du côté d'une fébrilité, d'une fièvre, d'une confusion mentale entre réalité et fiction onirique. Cette épithète se retrouve significativement chez Nodier dans l'article non moins célèbre « De quelques phénomènes du sommeil », *Revue de Paris*, 1831 : « Il semble que l'esprit, offusqué des ténèbres de la vie extérieure, ne s'en affranchit jamais avec plus de facilité que sous le doux empire de cette mort intermittente, où il lui est permis de reposer dans sa propre essence, et à l'abri de toutes les influences de la personnalité de convention que la société nous a faite ».

peur ou honte à la fois : « ma voix me faisait peur¹⁸ ». Rappelons que Marceline Desbordes-Valmore mène de front une carrière d'actrice-chanteuse et de poète. Elle savait bien, en jouant et chantant sur scène, que cette activité n'était ni seulement un jeu¹⁹, ni seulement un gagne-pain. On pourrait donc dire que le recueil représente pour la poète une scène où elle exprime le travail psychique qui l'anime²⁰, quel que soit le degré de résistance qui affecte le flux de cette expression. Le caractère hybride du *songe* (c'est un contenu thématique spécifique, à la fois très personnel et impersonnel car c'est aussi un procédé, presque un genre, littéraire et même théâtral²¹) favorise l'entrée en création d'abord parce qu'il permet d'échapper à sa condition (sociale, féminine) de dominée, voire de victime, ensuite parce que le cadre conventionnel du poème estompe l'immédiateté de l'aveu ou la violence douloureuse du souvenir tandis que l'irruption du rêve permet malgré tout l'expression, voire la résolution, de conflits psychiques et d'angoisses²². Triple gain en quelque sorte : singularisation, verbalisation, perlaboration. Plus que jamais le « j'écris pourtant » prend ici toute sa densité existentielle, c'est-à-dire sociale, esthétique et psychique. Comme pour Nerval, ces « vers conçus dans la fièvre et dans l'insomnie²³ » répondent à une pure nécessité. De même qu'Yves Bonnefoy n'écrit pas des récits de rêves mais des « récits en rêve », Marceline Desbordes-Valmore compose sur la scène du recueil une constellation de *poèmes en rêve*.

18 Expérience narcissique dérangeante que ce miroir auditif : voir Jean-Michel Vivès « Qu'entend-on lorsque l'on s'entend ? », *Essaim* 2014/1 (n° 32), p. 25-40.

19 Théâtralité, poésie et jeu sont intriqués, voir Freud « La création littéraire et le rêve éveillé » : « Le poète fait comme l'enfant qui joue ; il se crée un monde imaginaire qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire qu'il dote de grandes quantités d'affect, tout en le distinguant nettement de la réalité ».

20 Voir l'article d'Élena Thuault, « La confiance théâtralisée dans les élégies de Marceline Desbordes-Valmore : le cas d'une écriture de l'hybridation générique, entre poésie et théâtre », *Corela* [En ligne], 14-1, 2016.

21 Marceline Desbordes-Valmore ne pouvait pas ignorer le songe d'Athalie - prototype du songe de la mère morte.

22 L'insomnie est le *travail* exercé par le mélancolique : Esquirol : « [...] pour le lypémanique, le jour est sans repos, la nuit sans sommeil », *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, 1838.

23 Nerval, *Petits châteaux de Bohême*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, III, 438.

La présence du rêve dans les poèmes

Revenons cependant à la présence du rêve dans les poèmes, à son insertion plus précisément²⁴. Le *songe*, nous l'avons souligné déjà, appartient à une longue tradition littéraire²⁵. Dans la culture de Marceline Desbordes-Valmore, il est clairement associé au théâtre d'une part et à la croyance en une vision-verbalisation prémonitoire ou divinatoire. Les récits de rêve ne sont pas une nouveauté en 1830 en littérature comme dans la société. On notera simplement que la pratique en est assez peu répandue, et pour les femmes encore plus rare²⁶ et que, pour Marceline Desbordes-Valmore, elle a pu être conseillée *en même temps* que l'écriture de poèmes comme une forme d'auto-thérapie, le rôle du docteur Alibert ayant été mis en évidence sur ce plan²⁷. Il n'est pas excessif de penser que pour la jeune femme les deux pratiques aient été perçues comme intimement liées et génératrices de mieux être. Il s'agit de peindre quelque chose comme le paysage de l'âme purifiée : Ondine, l'apprentie peintre du roman *L'Atelier d'un peintre*, ne dit pas autre chose :

Je peindrai les enfants [...] ma vie coulera comme de l'eau.
J'aime l'eau, je peindrai le paysage : on dit que rien ne calme

24 Voir Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves - La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Corti, 1993. Le choix opéré est clairement d'analyser l'insertion du récit de rêve et non la signification du contenu du rêve.

25 Voir, entre autres, *Songes et songeurs (XIII^e-XVIII^e siècle)*, sous la dir. de Nathalie Dauvois et Jean-Philippe Gropserrin, Presses de l'Université Laval, 2003.

26 Jacqueline Carroy dans *Nuits savantes. Une histoire des rêves 1800-1945*, éd. EHESS, 2012, p. 219, cite Hervey de Saint Denys *Les Rêves et les moyens de les diriger* III, chapitre V, p. 332, à propos des dames « qui racontent plus volontiers tout ce qu'elles ont fait dans la journée, que tout ce qu'elles ont rêvé pendant la nuit », et dont il aimerait bien comparer les songes avec ceux des hommes. Ce défaut de matériaux oniriques féminins aurait pu être comblé aisément par la lecture des poèmes et proses narratives de Marceline Desbordes-Valmore, car s'il est dit d'Ondine que « nul ne pénétrait jusqu'au fond du sommeil de son âme » (*L'Atelier d'un peintre*, *op. cit.* p. 54), l'intimité féminine s'écrit pourtant.

27 « M. Alibert qui soignait ma santé devenue fort frêle, me conseilla d'écrire comme un moyen de guérison » a confié Marceline à Sainte-Beuve. Relation *transférentielle* avec ce médecin ? F. Ambrière, dans *Le Siècle des Valmore*, 1, 175-178 parle d'une « singulière affection » entre eux pendant vingt-cinq années.

mieux l'insomnie que de se figurer seul, au milieu d'une campagne verte, arrosée par des courants d'eau pure²⁸.

Signalons par ailleurs que, occupée à peindre une tête de mort, la jeune femme décide d'écrire une lettre à sa sœur, la fameuse lettre de « la scène d'hirondelles et d'orage », souvenir « le plus au fond de ce temps-là ». Cette lettre rassemble et condense écriture, souvenir et rêve, voire théâtralisation allégorique d'une situation psychique suffisamment intense pour faire irruption dans la fiction romanesque et lui conférer une vérité à la fois autobiographique et poétique. Les lecteurs de *J'écris pourtant* connaissent par ailleurs le récit de rêve du 21 mai 1831 dans lequel la poète raconte la rencontre en rêve de son amie Albertine Gantier, morte depuis douze ans. Yves Bonnefoy, très attentif au rôle du rêve dans la poésie de Marceline Desbordes-Valmore, le cite *in extenso*²⁹.

Sans relever du poème en prose, ce texte fait apparaître l'évidence d'un lien entre souvenir, deuil et écriture poétique³⁰. Que ce rêve ait pour thème la mort et la spectralité avec l'apparition de l'ombre parlante de l'objet perdu le rattache également aux *topoi* littéraires du récit de rêve (tragique, gothique, fantastique ou frénétique – la poète connaît cette veine-là). Chez elle, cette figure est très souvent la Mère, morte on le sait dans des circonstances particulièrement tragiques pour la jeune fille³¹. Comme pour Nodier, mais sans vampires ni autres revenants, le rêve met en relation avec les défunts et transgresse les frontières de la vie et de la mort. Mais

28 Marceline Desbordes-Valmore, *L'Atelier d'un peintre*, Roman, 1833, Miroirs éditions, 1992, p. 73.

29 Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 256 dans la note du poème « Le mal du pays » (*Les Pleurs*). Voir aussi p. 24. « [...] et le rêve, le rêve comme tel, ce ferment de toute écriture mais cet ennemi de la poésie [cf Léon-Paul Fargue « Poésie : le seul rêve où il ne faille pas rêver »] s'affirme ici, et enfin, dans sa virtualité méconnue bien que la plus haute, qui est de *ne plus servir le désir mais de travailler sur lui*, de la délivrer du leurre des satisfactions partielles, de lui montrer cet objet qu'il redoute autant qu'il désire, le tout, la terre en son unité. Le rêve est présent dans quelques grands textes de Marceline Desbordes-Valmore comme chez nul autre poète, sinon Nerval. [...] *c'est la réalité à son comble : l'incarnation* ». Nous soulignons.

30 Voir ce texte et les analyses et commentaires de Christine Planté « Un rêve étrange », *Bulletin J'écris pourtant*, n°2, 2018, p. 18-25.

31 Nous avons déjà commenté ce motif de la voix de la mère morte dans notre essai *La Voix plaintive – Sentinelles de la douleur*, Tome I, chapitre V « Pensée des morts – Élégie domestique et deuils familiaux », Hermann, 2013, p. 398-410.

on notera en outre que ce rêve est aussi un rêve érotique, d'allure homosexuelle :

Et j'ai senti les lèvres d'Albertine s'attacher avec une pitié passionnée sur les miennes. Alors j'ai eu un peu de frayeur, mais je ne bougeais pas, dans la crainte d'effrayer cette chère ombre.

Notons que cet élément se retrouve également en position finale du poème « Une nuit de mon âme », mais à propos du fantôme de la mère morte³². Si l'amour se mêle oniriquement à la mort, cela signifie que la relation narrée dans le songe s'élabore dans un contexte de culpabilité œdipienne, phénomène nettement visible dans le souvenir-rêve-scène d'hirondelles et d'orage évoqué plus haut. Dans l'univers de la poète, le Père, la Mère, les sœurs et les amies proches jouent un rôle central, le tout dans un climat éminemment ambivalent fait d'harmonie et de conflit, de plaisir et d'effroi, de grâce et de traumatisme, de vie et de mort.

Tout cela, que nous ne souhaitons pas ici développer outre mesure, nous paraît constituer le terreau des premières élaborations poétiques de Marceline Desbordes-Valmore. À commencer par une forte ambivalence ou fluctuation dans les valeurs et fonctions du songe dans les poèmes. Un inventaire en effet ferait apparaître des éléments très divers. Or il se trouve que la division en différentes sections (pour plus de simplicité nous n'en comptons de trois : Idylles, Élégies, Romances et mélanges de poésies diverses) produit un effet globalement narratif selon un « scénario » ainsi formulable : le temps de l'*idylle* est celui du sommeil euphorique et du songe érotique ; le temps de l'élégie est celui de la nuit et de la perte, éventuellement celui de l'insomnie amoureuse selon l'ancien code de l'élégie érotique qui se superpose à l'élégie du deuil ; le temps de la *romance* est celui de l'élaboration du chant ; sachant que les éléments thématiques euphoriques et/ou dysphoriques associés à chaque sous-genre peuvent se transférer de l'un à l'autre. La configuration narrative ainsi établie montre, comme nous l'avons annoncé au seuil de notre étude, que le statut du songe évolue et se module en fonction de ces

32 « L'ombre alors pressa ma lèvre / D'un baiser lent et profond / Qui d'une indicible fièvre / Fait encor battre mon front », *Poésies inédites* de 1860, CEP, II, 544-545.

différents temps. La mise en intrigue générée par cette structure³³ nous permet donc d'avancer la double hypothèse suivante : d'abord, à chaque sous-genre lyrique correspond un contenu et une valeur du songe ; ensuite les contenus psychiques de ces songes disent, en profondeur, la fonction magique du chant poétique pour la jeune poète.

Le temps de l'idylle

Lisons le tout premier poème du recueil, « Les roses³⁴ ». Poème fondateur qui installe toute la topique de l'idylle et du songe amoureux. Poème fascinant, solaire et nocturne, floral, pastoral, sensuel : toutes les grâces de la pastorale idyllique³⁵ sont ici combinées. La nuit est chaude et pure, lumineuse, vibrante de chants et de rires de jeunes filles. La jeune bergère s'endort.

Je m'endormis. Ne grondez pas, ma mère !
Dans notre enclos qui pouvait pénétrer ?
Moutons et chiens, tout venait de rentrer,
Et j'avais vu Daphnis passer avec son père.
Au bruit de l'eau, je sentis le sommeil
Envelopper mon âme et mes yeux d'un nuage,
Et lentement s'évanouir l'image
Que je tremblais de revoir au réveil !
Je m'endormis. Mais l'image, enhardie,
Au bruit de l'eau, se glissa dans mon cœur :
Le chant des bois, leur vague mélodie,
En la berçant, fait rêver la pudeur.

33 Cela suppose évidemment que cette structure soit concertée pour la publication du recueil en 1830.

34 *CEP*, I, 27-28. Le premier vers du premier poème des *CEP* « L'arbrisseau » inscrit le rêve dans l'écriture : « La tristesse est rêveuse. Et je rêve souvent », *CEP*, I, 26. Nous soulignons : on pourrait dire que tout le recueil (voire toute l'œuvre !) s'emploie à déplier le contenu de ce vers programmatique.

35 Si bien décrite par Violaine Boneu, *L'Idylle en France au XIX^e siècle*, PUPS, 2014.

Le sommeil est ici l'espace du rêve érotique et se précise de manière innocemment explicite :

[...] Je vis Daphnis franchissant la clairière ;
Son ombre s'approcha de mon sein palpitant ;
C'était une ombre, et j'avais peur pourtant ;
Mais le sommeil enchaînait ma paupière.
Doucement, doucement, il m'appela deux fois ;
J'allais crier, j'étais tremblante ;
Je sentis sur ma bouche une rose brûlante,
Et la frayeur m'ôta la voix.

[...] Depuis ce temps [...]
Daphnis me suit partout, pensif et curieux.
Ô ma mère ! il a vu mon rêve dans mes yeux !

52

La question posée par ce récit tient à la définition que l'on peut donner de la *naïveté*. Si l'on adopte la définition schillerienne, cette première idylle évoque pleinement cet état d'unité et de transparence avec la nature, quelque chose comme « le vert paradis des amours enfantines » célébré plus tard par Baudelaire. En revanche, si l'on adopte une définition plus psychologisante, cette naïveté se colore de teintes plus ambiguës. Précisons.

Le recours au sous-genre de l'idylle ou de la pastorale s'inscrit dans une tradition que Marceline Desbordes-Valmore a pu fréquenter : ne fut-elle pas initiée à la poésie par Murville, l'auteur de *L'Année champêtre, poème en quatre chants et en vers libres*³⁶ ? Les pièces qu'elle a interprétées ont pu aussi la familiariser avec une vision idyllique de l'amour. Mais, beaucoup plus profondément, le choix de l'univers de l'idylle est lié à une forte nostalgie d'un paradis perdu : celui de l'enfance et du lieu natal. Le père, la mère, les sœurs, les compagnes, le paysage, le monde champêtre, le soleil, le ruisseau, les bosquets, l'oiseau, les prairies, tels sont les éléments stéréotypiques et néanmoins personnels de l'idylle valmorienne. Le sommeil et le songe euphoriques (amoureux) font partie des *topoi* de ces scènes premières. Qualifié de « céleste » par Yves Bonnefoy, le

36 L. Collin, 1808. Sur Murville, voir F. Ambrière, *op. cit.*, I, 94. Murville est aussi l'auteur de l'ode « Les bienfaits de la nuit » (1774) qui tente de conjurer la mode funèbre des « Nuits » en présentant un sommeil heureux.

poème « Rêve intermittent d'une nuit triste » rassemble toute cette topique arcadienne idéalisée (d'autant plus que les circonstances de l'écriture sont tragiques). Nous sommes là dans le monde naïf-natif de l'Un, de l'*indéfait*³⁷, de l'indénoué (voir l'importance du motif symbolique de la ceinture : une fois que celle-ci est dénouée s'échappent tous les parfums et les brûlures de la sensualité). Ondine, l'apprentie peintre ne rêve que de ce paysage pur, nous l'avons vu, que l'on retrouve dans un poème comme « Le berceau d'Hélène » :

Qu'a-t-on fait du bocage où rêva mon enfance ?
Oh ! je le vois toujours ! j'y voudrais être encor !
Au milieu des parfums j'y dormais sans défense,
Et le soleil sur lui versait des rayons d'or³⁸.

Le « Rêve d'une femme » fera encore écho à cette nostalgie d'un Éden perdu, maternel et paternel, fondement du lyrisme pour Baudelaire³⁹ :

Quoi ? mon doux Éden éphémère ?
Oh ! oui, mon Dieu ! c'était si beau⁴⁰ !

Sur le plan amoureux, ce temps de l'idylle est celui de l'union fraternelle. Le songe apparaît ici comme éminemment réparateur : dans le poème « L'Orpheline⁴¹ », la jeune Pauline a été séduite par un beau seigneur, qu'elle attend en vain. Au comble de la tristesse, elle s'endort et « Dieu, qui la plaint, l'enveloppe d'un songe ». L'ange qui lui parle n'est autre qu'Edmond, un jeune villageois qui l'aime : « [...] je serai votre frère », lui dit-il, « Soyez mon frère, et sauvez votre sœur », lui répond-elle. Lorsque l'apprentie peintre prend

37 Le terme est celui d'Yves Bonnefoy. Chez Marceline Desbordes-Valmore, il prend la figure du « jardin dévasté qui versa de l'ombrage / Sur les jours haletants et doux du premier âge / Jours fiévreux, pleins de bruits, que nuls bruits ne défont », *Pauvres fleurs*, « Au revoir », *CEP*, II, 396. (nous soulignons).

38 *CEP*, I, 118-119. La figure solaire du Père irradie cet espace premier.

39 « Tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour à l'Éden perdu », *Sur mes contemporains*, VII, *Théodore de Banville, Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1976, t. II, p. 165

40 *CEP*, II, 393.

41 *CEP*, I, 121-123.

conscience de son amour naissant pour le beau Yorick, elle découvre aussi cet état de ravissement et d'extase somnambulique :

Un espoir saisissant, une atmosphère brûlante, la faisaient marcher comme au travers d'un rêve et agir d'habitude, comme une somnambule. Hélas ! qu'on ne la réveille pas⁴² !

Dans les nouvelles, le même schéma adelphique platonicien des amours enfantines est repris, avec cet « amour vierge et vrai » de Christine et Adolphe ou ce « sentiment doux, fraternel qui avait effleuré sa fraîche adolescence, sous l'image caressante et placide d'Haverdale » de Fanelly et d'Haverdale par exemple⁴³.

54

Or cette unité céleste des fiançailles originelles s'assombrit bien vite d'éclats mortels : « mais ces ciels sont trop vastes pour être généralement purs, et la température du climat trop chaude pour n'y pas amasser des orages », écrit Baudelaire, qui a senti cette tension chez la poète. Il est bien court le temps de l'idylle et du songe euphorique : avant le réveil au cœur de la triste réalité, le songe amoureux lui-même contient des signes prémonitoires angoissants. La *brûlure* de l'atmosphère n'est au demeurant porteuse que de menaces. On peut assez facilement avancer que ce basculement vient punir le caractère sexuel de cette brûlure. De sorte que le songe n'est pas le sommeil profond et béat de la jeune pastourelle⁴⁴, mais une insomnie-rêve heurtée et intermittente habitée de plaisirs coupables et très ambivalents. « Ô ma mère ! il a vu mon rêve dans mes yeux » : sous le regard (complice ou réprobateur ?) de la mère, le désir de la jeune fille s'affiche comme miroir du désir masculin, montrant ainsi que, dans le rêve écrit, le vrai désir est celui de devenir le désir de l'autre.

Un petit détour par la nouvelle « Fanelly » nous permettra de préciser le contenu narratif et psychique de ce premier recueil.

42 *L'Atelier d'un peintre*, *op. cit.*, p. 142-143.

43 Marceline Desbordes-Valmore, *Huit femmes*, éd. M. Bertrand, Droz, 1999, « Christine », p. 172, et « Fanelly », p. 135.

44 « Abandonnez vos nuits aux songes les plus doux ; Qu'ils soient de vos beaux jours une glace fidèle » conseille la poète à Délie, *ŒP*, I, 56, établissant ainsi une équivalence entre le rêve d'amour et la satisfaction narcissique du miroir de l'enfance.

Fanelly est fiancée à Haverdale, mais elle tombe amoureuse de Revalto (l'onomastique nous entraîne déjà du côté du rêve), un bel italien séducteur. L'énamoration n'est pas cristallisation mais chute dans une torpeur suspecte :

Elle fut perdue. Elle but en silence ce breuvage d'encens qui altéra tout ensemble la paix de sa conscience et de son cœur. Un mois s'éclipsa dans ce demi-sommeil qui ressemble à l'ivresse fantastique causée par l'opium, sans qu'une lueur du ciel vînt lui montrer le précipice où elle se laissait tomber avec un bonheur trop accablant pour s'en défendre. [...] Il ne lui revint plus à l'esprit de comparer cet état maladif et d'hallucination, avec le sentiment doux, fraternel qui avait effleuré sa fraîche adolescence, sous l'image caressante et placide d'Haverdale⁴⁵.

La suite confirme le caractère négatif de ce demi-sommeil : trahi, son ex fiancé Haverdale devient menaçant et elle vient de commettre une sorte de parjure en préférant le portrait de son nouveau fiancé italien au portrait de sa mère morte récemment :

Un accablement irrésistible succéda par degrés à cette humiliation muette et la plongea dans un demi-sommeil, phénomène pareil à la torpeur qui précède l'orage, quand la nature s'immobilise pour s'éveiller par un coup de tonnerre.

L'héroïne plonge alors dans des rêves étranges, d'abord un rêve d'enlèvement et de soumission sexuelle à ce maître qu'est Revalto : « haletante », elle « pleure comme une enfant effrayée » mais extatique : « Durant ce rêve profond, livrée tout entière à la volonté de l'époux de son choix, Fanelly n'était-elle pas la plus confiante, la plus heureuse des femmes⁴⁶ ? ». Mais Revalto change de visage et le beau séducteur devient dur et ironique (le rire est diabolique⁴⁷).

45 *Op. cit.*, p. 134.

46 « Fanelly », *Ibid.*, p. 150.

47 On le retrouve dans le poème « La fête », *CEP*, I, 75, étonnamment proche de cette nouvelle quant au rôle du songe : « J'ai vu paraître une ombre, /Autrefois mon idole, aujourd'hui mon effroi » [...] Tu ne les démens pas ! Tu ris... parle j'ai peur » [...] « L'ombre alors me repousse et m'entraîne à la fois [...] tout a pris sa

« Si je pouvais m'éveiller », s'écrie Fanelly. Puis le fantôme accusateur de sa mère lui apparaît (comme précédemment celui d'Haverdale) si bien que sa voix est « éteinte ». Elle se réveille enfin et sa cousine vient lui annoncer que Revalto est un imposteur. Les éléments frénétiques du rêve (viol, spectre de la mère) montrent au passage que Marceline Desbordes-Valmore connaît les codes du récit fantastique ou diabolique (la figure de l'homme fascinant/inquiétant est présente chez Dumas ou Sand⁴⁸ et dans nombre de romans gothiques). Nul doute par ailleurs que ces rêves relèvent de la confiance autobiographique. La hantise, présente ici et récurrente chez Marceline Desbordes-Valmore on le sait, de la perte de la voix est l'équivalent d'une perte de connaissance ou de conscience.

Dans la nouvelle « Adrienne » (*ibid.*) l'héroïne est de même « endormie dans une sécurité trompeuse » dans le temps de l'énamoration :

Séduite avec la sécurité de l'innocence, elle écoutait Arthur, dont l'accent enchanteur lui semblait une révélation de tout ce qu'elle désirait apprendre. L'expression la plus simple de cette voix aimée renfermait pour elle la réponse au sentiment délicieux et nouveau qui ne se trahissait de même en elle que par le tremblement du cœur et des lèvres où il errait sans cesse⁴⁹.

Fusion en miroir suivie d'une conversation très émue et conflictuelle entre les deux qui débouche pour elle sur un « affreux sommeil », c'est-à-dire un évanouissement, une forme de syncope. Dans *L'Atelier d'un peintre*, Ondine, de même, perd connaissance quand l'affect (de la voix) est trop fort. Dès le temps de l'idylle, la chute dans un sommeil profond est associée à des rêves-hallucinations : la jeune bergère Philis voit apparaître sa mère morte. Elle veut lui parler mais est frappée d'aphonie, puis tombe en léthargie :

voix [...] Demi-nue, insensible au souffle de l'hiver, / J'obéissais mourante à ce guide si cher [...] ». Dans *Les Pleurs*, la fleur cruellement brûlée par l'amant par pure raillerie est le signe même de la trahison, « Une fleur », *ŒP*, I, 221.

48 *Pauline, Antony, Indiana, Mauprat, Leone Leoni*, etc.

49 *Op. cit.*, p. 70.

Je n'osai plus crier : ma voix me faisait peur ;
Son nom, qui m'étouffait, s'enferma dans mon cœur.
On me trouva plongée en un profond sommeil ;
Hélas ! dans ce sommeil on pleure, on aime encore :
Il en est un, dit-on, sans amour, sans réveil⁵⁰ !

L'hallucination de la mère morte est un phénomène fréquent dans le songe morbide et dans le deuil pathologique⁵¹. La voix de l'objet perdu est littéralement incorporée et encryptée⁵². De sorte que, tout douloureux qu'il soit, le réveil à la réalité vaudra toujours mieux que les mensonges du songe amoureux et l'effroi du songe endeuillé. Dans un poème comme « L'insomnie », ce tourniquet entre veille et sommeil, entre réalité et illusion, montre le basculement dans le temps de l'élégie :

Je ne peux pas dormir. Ô ma chère insomnie !
 Quel sommeil aurait ta douceur ?
L'ivresse qu'il accorde est souvent une erreur,
Et la tienne est réelle, ineffable, infinie
[...]
Je n'ose pas dormir ; non, ma joie est trop pure ;
 Un rêve en distrairait mes sens.
[...]
Écarte le sommeil ; défends-moi de tout songe
Il m'aime, il m'aime encore ! Ô Dieu ! pour quel mensonge
Voudrais-je me soustraire à la réalité⁵³ ?

50 « Philis », *ŒP*, I, 39-40.

51 Ballanche l'a vécu : « Plus d'une fois, il eut de ces hallucinations qui restituent un instant la forme et l'existence à des personnes dont on pleure la mort, ou qui rendent présentes celles dont on regrette l'absence. », *Récit*, dans *Vision d'Hébal, chef d'un clan écossais, épisode tiré de La Ville des expiations*, Paris, Didot, 1831, p. 7-8.

52 Voir Maria Torok et Nicolas Abraham, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Aubier-Montaigne, 1978, et l'article de Pascal Aquien, « Psychanalyse du spectre », *Sillages critiques*, 8, 2006.

53 *ŒP*, I, 49-50.

Le temps de l'élégie

Le premier poème de la section « Élégies » porte le titre « L'inquiétude ». « Ivre de toi, je rêvais le bonheur : / Je rêvais ; tu m'as éveillée / Que ce réveil va me coûter de pleurs ! », dit plus loin « l'Imprudence⁵⁴ ». L'entrée dans le temps du deuil signe la fin du songe trompeur, voire du déni de réalité, et l'irruption des visions d'effroi. Certes, on peut être sensible dans les Élégies au recours aux débats de l'élégie érotique traditionnelle (type Bertin ou Parny⁵⁵), dont Marceline Desbordes-Valmore est imprégnée (l'inconstance, l'absence, les lettres, la jalousie, la rivale, etc.), mais les songes évoqués dans ce genre relèvent davantage d'un travail de deuil. Si, selon la définition schillérienne, l'idylle établit une unité entre le moi et la nature, l'élégie se fonde sur la perte de cette unité première, et sur l'inadéquation entre la réalité et l'idéal.

On est frappé, par exemple, de voir comment Marceline Desbordes-Valmore peut superposer deux deuils, celui de l'amant inconstant et celui de l'enfant mort, et associer le songe au retour spectral des images ou de la voix de l'objet perdu, comme c'est le cas dans « Les regrets » : les « erreurs du sommeil » permettent la présence de l'enfant mort mais le réveil est un « moment affreux » ; ou bien dans « Le vieux crieur du Rhône⁵⁶ » dans lequel le deuil hébété de la mère la livre à l'effroi de la nuit, du songe et des hallucinations. Deux poèmes portent le titre : « Souvenir », l'un pour la perte amoureuse (« Son image comme un songe / Partout s'attache à mon sort⁵⁷ ») et l'autre pour la mort de l'enfant :

54 « L'imprudence », *CEP*, I, 50. F. Ambrière, *op. cit.*, p. 147 cite une lettre à sa fille Ondine, en été 1840, pour lui déconseiller de céder naïvement à un premier amour : « [...] de tels rêves coûtent cher et la vie est longue quand on se réveille [...] » (nous soulignons).

55 Verlaine : « [...] du Parny chaste et, si possible, supérieur en ce genre tendre ! », « Marceline Desbordes-Valmore », *Les Poètes maudits, Prose*, Pléiade, p. 673.

56 *CEP*, I, 87-90.

57 « Souvenir » *CEP*, I, 78.

Quand le jour sur mes yeux ne répand plus sa flamme,
Je le revois toujours : n'est-il pas dans mon cœur ⁵⁸?

Plus fortes sont les hallucinations de la voix de l'objet perdu. Ainsi dans « Une mère », long cri de deuil d'une mère à qui la mort a volé son fils, la mère refuse d'écouter la voix inflexible de l'Écho (de Dieu, en fait) et préfère « écouter [s]a douleur » : « Elle parle d'Arthur, [...] elle me rend sa voix⁵⁹ ». Dans le songe, *la douleur* se fait sujet d'énonciation pour ainsi dire autonome : sa profération s'absolutise en la parole du mort qui est incorporée dans la personne de la locutrice. La voix plaintive de l'élégie est donc celle de l'objet perdu lui-même et en même temps celle de l'endeuillée.

Dans le poème « La fête », déjà mentionné, l'amante trahie fait un songe cruel : son amant l'entraîne dans une fête où elle assiste au mariage de son amant avec sa rivale :

Dans l'ombre où m'enchaînait ma douleur curieuse,
Froide et silencieuse,
J'ai contemplé long-temps ma mort dans leur bonheur ;
Mais les flambeaux éteints m'en ont caché l'horreur !
J'ai dormi, je m'éveille, et ma fièvre est calmée.
Sommeil, affreux miroir !... Je reprends mon bandeau.
Voici l'aurore enfin ! lentement ranimée,
Je vais d'un jour encore essayer le fardeau⁶⁰.

Sommeil, affreux miroir ! On voit ici combien les songes qui habitent le sommeil constituent l'écran-miroir sur lequel se projette et se décrypte la vérité psychique, dans un processus de condensation et de déplacement typique du travail du rêve⁶¹. Ailleurs encore, le processus s'inverse :

58 « Souvenir », *CEP*, I, 82.

59 *CEP*, I, 125.

60 *CEP*, I, 75.

61 Au point que l'identification précise de l'amant (Lacour ? Debonne ? Latouche ?) devient presque secondaire.

[...]
 Vois-tu, mon bien-aimé, l'ombre qui te poursuit,
 Qui tremble, qui t'arrête où l'onde est dangereuse,
 Qui rend tes pas moins sûrs et l'eau plus ténébreuse ?
 C'est moi, triste ! Ah ! tu sais, tout est triste la nuit :
 Ses astres sont voilés, son silence a des plaintes,
 L'eau ressemble à des pleurs ;
 Elle rend la mémoire ou l'effroi des malheurs ;
 Et l'amour isolé marche sur mille craintes⁶² !

60

Ce n'est plus l'ombre ou l'image de l'autre qui la poursuivent mais elle, comme si le poème était le songe d'une ombre qui hante l'*alter ego* qu'est l'amant. Le spéculaire et le spectral se mêlent et dialoguent. Dialogue d'ombres.

Le grand jeu de l'élégie est donc dans ce paradoxe, qui *n'en finit pas*, de la relance des absences-présences et du va-et-vient entre plaisir et douleur. L'élégie desbordes-valmorienne est le temps de l'attente endeuillée :

Le soir, à l'horizon, où s'égare ma vue,
 Tu m'apparais encore, et j'attends malgré moi.
 La nuit tombe... ce n'est plus toi ;
 Non ! c'est le songe qui me tue.
 Il me tue, et je l'aime ! et je veux en gémir !
 Mais sur ton cœur jamais ne pourrai-je dormir
 De ce sommeil profond qui rafraîchit la vie⁶³ ?

Dans le poème « Au sommeil », le mauvais sommeil est défini comme « l'image de la mort, effroi du tendre amour », son vol est « escorté de fantômes livides », tandis que le bon sommeil est celui des « songes sans alarmes⁶⁴ ».

Ces effets de miroir à l'infini et d'ambivalences généralisées confèrent à l'élégie desbordes-valmorienne une musique particulière, qui n'est pas exactement la voix plaintive et méditative de l'élégie métaphysique lamartinienne, mais plutôt celle de la romance.

62 *CEP*, I, 296, « Minuit ».

63 « L'attente », *CEP*, I, 71-72.

64 « Au sommeil », *CEP*, I, 146.

Le temps de la romance : poétique de la cigale

Un des premiers poèmes de la section « *Élégies* » porte le titre « *La nuit d’hiver*⁶⁵ ». Il ne parle ni d’inconstance ni de deuil mais bien d’une sorte de visitation de la poète par la Muse : « Je ne t’attendais plus, mais je rêvais à toi ». On est loin de la nuit de mai de Musset. Le récit est limpide quoiqu’un peu alambiqué : c’est à cause de l’amour cruel et « jaloux d’un peu de gloire » que la muse s’est tue en elle, mais elle reviendra « dans la saison des fleurs ». Cela signifie que le retour ou l’entrée en écriture est l’émergence du chant modeste comme celui de la cigale et « pauvre » comme le seront les fleurs. Nous l’appelons temps de la romance parce que c’est ici que s’affirme la puissance paradoxale du chant, comme art mineur ou minoré, associant mélodie et maladie (la rime est fréquente chez Marceline Desbordes-Valmore) certes, mais toujours préférable au silence, au néant de l’aphonie. On voit, au passage, que rêve et inspiration sont associés et sont pareillement intermittents.

Cette poétique de la cigale, Léonard, l’oncle peintre, la situe et la définit ainsi :

Vous ne voulez que de la prose, forte, puissante, libre, sévère.... Tout le monde n’en sait pas écrire : la pensée éloquente meurt souvent étouffée sous des lèvres découragées. Nous avons chacun un grand livre dans le cœur, plein de leçons austères et utiles, si nous pouvions le faire imprimer : mais on l’emporte avec soi, comme un registre à régler devant Dieu. *Le chagrin caché se fait jour quelquefois à travers une fable, une élégie, une pauvre chanson* ; et si vous, messieurs les frondeurs, agités des révolutions qui s’expriment au dehors, ne pouvez à tout moment descendre dans les destinées indigentes, qui n’ont d’autres concerts que l’orgue de Barbarie et leurs plaintes rimées ; vous qui êtes délicats et sévères, qui ne voulez-vous laisser prendre qu’au chant d’un prophète sublime, au cri d’un aigle, que sais-je ? devenez bons, restez enfans : ils tirent parti de tout pour s’amuser et être heureux. *Songez que le chant même de la cigale dit quelque chose dans la création, et fait ressentir çà et là un souvenir, une joie, une émotion tendre*⁶⁶.

65 *ŒP*, I, 53-54.

66 *L’Atelier d’un peintre*, *op. cit.*, p. 391. Nous soulignons.

S'opposent ici les grandes orgues et la musique des rues, les grands fleuves romantiques et le clair ruisseau, l'aigle et la cigale etc. et l'on reconnaît les « coteaux modérés » de Sainte-Beuve et son humble Joseph Delorme, mais sans la bonhomie et l'optimisme (de façade ?) de l'oncle Léonard, qui est encore un artiste du XVIII^e siècle. La « pauvre chanson » est aussi mineure en ce qu'elle est enfantine. Elle retrouve, dirait Baudelaire, « tout ce que l'idylle a de plus enfantin⁶⁷ ». Yves Bonnefoy note que la cigale, comme le grillon de Baudelaire ou de Mallarmé, se fait répondant allégorique de la poète et cite la fameuse phrase de la préface de *Bouquets et prières* : « Laissez chanter mon grillon⁶⁸ ». De sorte que loin d'être légère, la romance pourrait représenter la synthèse dialectique de l'idylle et de l'élégie, comme manière de transcender la différenciation du naïf et du sentimental, de l'indéfait et du dénoué, voire de l'Un et de la déliaison. La romance n'incorpore pas le songe, plus ou moins conventionnellement comme le font l'idylle et l'élégie, elle *est* le songe, comme mode de développement lyrique à part entière et de singularisation de l'individu poétique.

Ce paradoxe peut être lu selon deux voies différentes mais convergentes. Le chant de la cigale en premier lieu peut être entendu comme une ritournelle, c'est-à-dire une *combinatoire répétitive quasi infinie de motifs* (thématiques et tonaux, idylliques ou élégiaques, euphoriques ou dysphoriques). Cet art modeste de la modulation, comme celui de la cigale, procède donc à la *répétition de la différence*⁶⁹ : on reconnaît des motifs, des registres, mais selon certains effets de glissé, ils n'ont pas forcément la même signification à chaque occurrence. Comme la plainte, le songe peut facilement être *modélisé* (on peut en définir les invariants thématiques et formels), mais aussi être *modulé*. En somme, le poème-en-rêve desbordes-valmorien peut isolément paraître relever d'une modélisation très conventionnelle, mais, lorsqu'il entre dans une constellation, un réseau (un bouquet),

67 Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, « Paysage ».

68 Yves Bonnefoy *op. cit.*, p. 26-27. « Laissez chanter mon grillon ; c'est moi qui l'ai mis où il chante » dit Dieu, *ŒP*, II, 690. Mentionnons également le poème « Cigale » des *Poésies inédites* de 1860, *ŒP*, II, 519 : « De l'ardente cigale/ J'eus le destin... ».

69 Nous faisons ici référence à la *ritournelle* définie par Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*, Minuit, 1980 et par Deleuze dans *Différence et répétition*, PUF, 1968.

il participe à/d'une modulation généralisée, comme pour épuiser le chaos psychique et lui imposer un territoire qui serait celui du poème. Ainsi pourrait s'expliquer la grande variété des valeurs du songe dans ce premier recueil, et tout particulièrement la grande variabilité de l'opposition rêve/réalité. Comme le chant de la cigale, le rêve est intermittent : tantôt il s'assoupit, tantôt il s'éveille, tantôt il est aphone, tantôt il est strident (comme le cri de l'hirondelle), tantôt il chante (comme le rossignol Philomèle). En répétant des différences, ce chant se donne une partition. Cela signifie qu'il s'approprie des éléments, des fragments, déjà formés par le répertoire poétique connu et impersonnel pour composer une mélodie non encore tout à fait formée mais personnelle.

C'est pourquoi on peut envisager une deuxième manière de lire la « pauvre chanson » desbordes-valmoriennne : ces fragments, ces motifs, ces songes relèvent d'un discours déjà formé, emprunté à la tradition, à la poésie, au théâtre, au récit romanesque contemporain, et mobilisable à tout moment selon les besoins. En s'appropriant ce discours (le cas des poèmes « imités de... » ou « traduits de... » est évidemment flagrant), la poète non seulement fait œuvre originale (car la configuration, la combinatoire, la somme de ces fragments lui appartient en propre, par un jeu de reflets réciproques, comme nous avons tenté de le montrer), mais aussi procède à une sorte de cure. De même que le chaman récite un texte spécifique pour chaque malade, de même la poète convoque des motifs (celui du songe en est un parmi d'autres) pour tenter d'approcher la source et l'expression d'une douleur ou d'un conflit. Processus plus ou moins conscient certes, mais qui vise ce que Lévi-Strauss désigne sous le terme d'*efficacité symbolique*⁷⁰. Le chaman fournit un langage tout prêt dans lequel la malade trouvera la réponse à son mal. Des mots exercent une puissance magique. La dimension parabolique et prémonitoire du songe favorise grandement cette herméneutique thérapeutique.

Mais les songes dans les poèmes ne relèvent pas tous d'un répertoire de convention dans lequel on pourrait ainsi puiser plus ou moins utilement et à dessein. Souvenons-nous du rêve d'hirondelles et d'orage de *L'Atelier d'un peintre* : Ondine le définit comme une « scène neuve, inexplicable », et elle pressent, sans la décrypter

70 Claude Lévi-Strauss, « L'efficacité symbolique », *Revue de l'histoire des religions*, 1949, 135-1, p. 5-27 et *Anthropologie structurale*, Plon, 1958, chapitre X.

totalem, la perlaboration qui associe sa mère au contenu du rêve : « quelle suite, et quelle liaison d'idées fondues ensemble ont, depuis, incrusté fortement son image dans cette scène d'hirondelles et d'orages !⁷¹ ». Souvenons-nous aussi que cette scène est écrite, dans une lettre à la sœur. Le cadre épistolaire du récit de rêve confirme la recherche d'une efficacité symbolique du récit par la recherche d'une communauté avec la destinataire. La correspondance est littéralement un lieu commun, un espace de partage et de sympathie. On peut dire de même du poème en rêve, qui nous écrit d'un pays lointain, mais si proche. Non seulement beaucoup de poèmes sont explicitement adressés, mais tous, par le pacte lyrique⁷² qu'ils installent, engagent une relation entre la poète et son lecteur. Ou plutôt ses lectrices. Selon la formule freudienne reprise par Michel Schneider, il fait moins noir et l'on sent moins seul quand on chante⁷³. Se souvenant peut-être de l'ode « Les bienfaits de la nuit » de son vieux maître Murville, la poète voit dans la nuit un espace sororal⁷⁴. « L'innocent délire » du chant, écrit-elle

[...] m'apprend, sans effort, à moduler des vers.
Seule, je suis pourtant moins seule avec ma lyre :
Quelqu'un m'entend, me plaint, dans l'univers⁷⁵.

Le travail du deuil n'approche de son efficacité que dans sa dimension publique, dans l'adresse au lecteur inconnu universel. Le premier poème de *Bouquets et prières*, « À celles qui pleurent », dessine clairement l'espace de cette adresse et de cette communauté⁷⁶. En donnant publicité au chant de la cigale (de l'oiseau et de la Nature en général – voir le statut des plantes et des fleurs⁷⁷), Marceline Desbordes-Valmore tente de retrouver l'harmonie

71 *Op. cit.*, p. 77.

72 Voir Antonio Rodriguez, *Le Pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*, Mardaga, 2003.

73 Michel Schneider, *Musiques de nuit*, Odile Jacob, 2001.

74 « À la nuit », *CEP*, I, 103-104.

75 « À Délie », *CEP*, I, 58.

76 *CEP*, II, 444, vers final : « Méprise-t-on l'oiseau qui répand sa chanson ? ».

77 Il faut entendre les deux premiers vers du poème adressé à Madame Tastu (*CEP*, II, 419) à rebours, comme une pure dénégation : « Je suis trop buissonnière, et ce n'est pas aux champs / Qu'il faut aller apprendre à moduler ses chants ».

originelle de l'idylle, d'avant la séparation de la nature sensible et de la nature intelligible. Cette instrumentation modeste de la voix (passage de l'organe de phonation de l'animal chanteur à l'instrumentation humaine – la fameuse *syrix*) permet l'alliance de la naïveté et de la sentimentalité, placée sous le signe du symbolique, en particulier par le recours au songe, à la métaphore et à l'allégorie de manière générale. Même malade (voire conventionnelle), la mélodie retrouve une forme d'unité première⁷⁸. L'abandon ou la perte de la voix sous l'effet de l'excès d'affect se modère et se module dans l'acte du chant écrit, l'élégie ou la « pauvre chanson » ou toute autre forme composant alors la partition et la régulation salvatrices d'un chaos psychique :

À vingt ans, écrit-elle à Sainte-Beuve, des peines profondes m'obligèrent de renoncer au chant parce que ma voix me faisait pleurer ; mais la musique roulait dans ma tête malade et une mesure toujours égale arrangeait mes idées à l'insu de ma réflexion. Je fus forcée de les écrire pour me délivrer de ce frappement fiévreux et l'on me dit que c'était une élégie.

L'objet perdu fondamental chez Marceline Desbordes-Valmore, c'est la voix. Le songe, par l'hallucination auditive, met en scène cette perte et cette présence simultanées. Pour conjurer la perte, il faut parler ou plutôt fixer la voix sur la page : la *graphè* vient réparer la perte de la *phonè*. Le texte écrit est alors le support même du travail du deuil, il est fétichisé comme tel. Il devient un fétiche, un représentant de la voix de l'autre perdu (mère, amant, enfant). Parallèlement, dire et redire l'aphonie, comme une cigale pour ainsi dire en permanence intermittente (sa ritournelle), renvoie au « je meurs » élégiaque. En disant la perte, on l'annule, car dire « je meurs » et dire « je suis aphone » sont des énoncés logiquement impossibles : leur performance-même en contredit la signification. *Et pourtant*, c'est ce que fait Marceline Desbordes-Valmore dans un long immense et raisonné travail de variation-ressassement mélancolique. « La tristesse est rêveuse. Et je rêve souvent ». Infatigable cigale.

PIERRE LOUBIER

⁷⁸ Et elle peut être enseignée (« inoculée ») aux enfants pour leur permettre de produire eux aussi d'« imparfaites chansons » : voir « À mes enfants », *CEP*, I, 92.