

Une lecture de Marceline Desbordes-Valmore par Yves Bonnefoy

Yves Bonnefoy a édité en 1983 un choix des *Poésies* de Marceline Desbordes-Valmore dans la collection de large audience intitulée du même nom chez Gallimard, précédé d'une importante préface ensuite reprise à l'ouverture de *La Vérité de parole* en 1988¹. L'engagement pris en faveur de celle qu'il nomme très vite de son seul prénom, tant elle lui paraît proche, a été salué par Christine Planté dans la contribution qu'elle a donnée au colloque dirigé par Daniel Lançon en 2000 à Tours, ville natale d'Yves Bonnefoy, *Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle. Vocation et filiation*, publié sur les Presses de l'Université de Tours l'année suivante². J'aimerais ici reprendre l'analyse de la démarche critique du poète, d'une part en en dégagant la cohérence interne avec le maximum de précision quant à la pensée de la poésie qui lui est propre, et d'autre part en soulignant la généreuse fécondité dont elle fait preuve quant à la *défense et illustration* de la poétique de l'autre.

*

Mon propos s'articulera en sept points, interdépendants. Le premier concerne l'affirmation, d'entrée de jeu, d'une « enfance heureuse », que met en doute de manière apparemment fondée

1 « Marceline Desbordes-Valmore », in *Poésies*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1983, p. 7-34 ; repris in *La Vérité de parole*, Paris, Mercure de France, 1988, p. 9-39 ; c'est cette version définitive que je citerai.

2 Christine Planté, « Yves Bonnefoy lecteur de Marceline Desbordes-Valmore », *Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle. Vocation et filiation*, dir. Daniel Lançon, Tours, Presses de l'Université François Rabelais, 2001, p. 163-178.

Christine Planté, au regard des circonstances biographiques mieux connues de ce début dans la vie³, depuis la publication de la somme de Francis Ambrière, *Le Siècle des Valmore*, en deux volumes en 1987⁴ – soit quatre ans après l'étude d'Yves Bonnefoy. Mais il ne s'agit pas pour celui-ci d'avancer une assertion naïve, comme en fait foi la modalisation qui suit immédiatement :

L'enfance a été heureuse dans la petite ville entourée de blés et de bois, animée d'enseignes, égayée ou troublée par le son des cloches, – *ou tout au moins elle a laissé assez de signes vibrants et clairs dans la mémoire de Marceline* pour que celle-ci puisse préserver, toute son existence ultérieure, l'idée du bonheur qui s'attache à des choses simples [...]⁵.

Ce qui compte en effet, c'est moins la nature réelle des faits de l'existence vécue que leur retentissement sur la sensibilité et dans la mémoire qu'on en garde ; il est clair que l'idée même de paradis terrestre, couramment associée par la conscience adulte aux années d'origine, provient d'un remodelage rétrospectif : et c'est à ce trésor de sensations positives, d'expériences regardées comme heureuses, qu'il est fait ici allusion – sorte de puits artésien où puise l'inspiration de tout poète selon Yves Bonnefoy, qui fonde ici son intuition sur les notations de deux poèmes, « Sol natal » et « Rêve intermittent d'une nuit triste », d'une grande plénitude sensorielle. Dans la mesure où, pour lui, l'écriture en poésie tente de renouer avec l'émotion première de l'être au monde en tant qu'elle appréhende un tout où communiquent monde et sujet, nature et conscience subjective – ce qu'il nomme l'Un ou l'indéfait –, il est nécessaire que de premières expériences de cet Un aient eu lieu, et qu'elles aient été profondément gardées en mémoire pour que paraisse l'envie

3 « Ainsi, après l'enquête biographique de Francis Ambrière, force est-il de dire que l'enfance ne fut pas si heureuse, troublée qu'elle apparaît très tôt, et moins par les conséquences de la Révolution que par les désordres de conduite du père et la mésentente entre les parents, brisée par le départ de la mère emmenant Marceline du domicile conjugal pour rejoindre son amant. » (Christine Planté, « Yves Bonnefoy lecteur de Marceline Desbordes-Valmore », *op. cit.*).

4 Francis Ambrière, *Le Siècle des Valmore. Marceline Desbordes-Valmore et les siens*, Tome I, 1786-1840 ; Tome II, 1840-1892, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

5 « Marceline Desbordes-Valmore », *op. cit.*, p. 9, je souligne.

bien ultérieure d'en rendre poétiquement compte. Remarquons-le : Rimbaud non plus n'eut pas une enfance réputée « heureuse » – loin s'en faut ! Et n'est-ce pas cependant sur l'intensité des émotions éprouvées alors qu'il a pu proclamer l'utopie de revivre « étincelle d'or de la lumière nature » ?

Et c'est bien cette « compagnie de l'arbre ou de la rivière » (modelant, « en ce XVIII^e siècle qui s'achève », le « goût, qui n'était pas seulement des riches, pour l'agrément des jardins⁶ »), ou c'est aussi le compagnonnage de « la cruche ou [du] meuble qui brillent dans la pénombre⁷ » de « l'aimable maison⁸ » paternelle de Douai, « aux vitres étincelantes⁹ », qui ont mené à ces notations gorgées de sensualité heureuse qu'on peut relever à foison dans « Sol natal », sous l'égide d'une « Mémoire ! étang profond couvert de fleurs légères¹⁰ » : ainsi luisent au sein de ces vers « toutes les clartés du maternel séjour », où « sur nos toits en fleurs » reparaissent « nos colombes, / Transfuges envolés d'un paradis perdu¹¹ ». Et dans « Rêve intermittent d'une nuit triste » :

Voilà mon berceau, ma colline enchantée
Dont j'ai tant foulé la robe veloutée

Pourquoi je m'envole à vos bleus horizons,
Rasant les flots d'or des pliantes moissons¹².

Robe pour robe : à celle qui moule de son velours le corps de la terre maternelle répond, par métonymie, celle que tisse la mémoire, qui sait en conserver le *tomber*. D'où cette image : l'alchimie poétique consistera, pour Yves Bonnefoy explicitant « Les roses de Saadi », à « respirer *dans sa robe qui est l'enfance* « l'odorant souvenir » du monde¹³ ». Ou voici, vers la fin de la préface, une formule tout à fait

6 *Id.*

7 *Id.*

8 *Ibid.*, p. 11.

9 *Ibid.*, p. 9.

10 Marceline Desbordes-Valmore, « Sol natal », *Poésies*, Y. Bonnefoy éd., *op. cit.*, p. 134.

11 *Ibid.*, p. 135.

12 « Rêve intermittent d'une nuit triste », *ibid.*, p. 206.

13 « Marceline Desbordes-Valmore », *op. cit.*, p. 25 ; je souligne.

générale qui résume parfaitement ce premier point : affirmant que Marceline « fut poète, grâce à cette adhésion à une terre, à un lieu, qui lui est restée de l'enfance¹⁴ ».

*

Mais à une condition, qu'il faut restituer en même temps que la syntaxe complète de la citation qui vient d'être rapportée : « Si elle fut poète [...], c'est en plaçant au milieu de ces souvenirs comme leur source et même leur preuve, *une figure de père*¹⁵. » Tel est le deuxième point, centré sur l'exploration de l'inconscient dans sa dimension freudienne classique, référant ici explicitement à l'œdipe.

70

C'est cependant du côté de la mère – comme il se doit en bonne ontogenèse – que sont d'abord mises en évidence les marques du rapport à l'inconscient. La longue note de la page 10 évoque « la dure accusation que porte contre la mère, de façon d'ailleurs inconsciente, la remémoration du nid d'hirondelles brisé dans *L'Atelier d'un peintre* », l'autofiction de 1833. « L'hirondelle-mère s'est enfuie sur le toit voisin », et le père « revient prendre un à un ses petits pour les jeter sur le sol de la cour » : « mauvais présage, car le nid était le porte-bonheur de la maison¹⁶. » La prise de recul critique : « Souvenir réel ou fantasme¹⁷ ? » ne fait que souligner la part inconsciente investie dans la relation de l'épisode, d'autant que suit bien vite la mention du voyage en Amérique qui fit rupture (« peu de temps après, je naviguais avec ma mère, seulement ma mère »). Rappelons que toute la note exemplifie les raisons données à cette expédition aux Antilles, qui vira à la catastrophe : outre l'espoir d'y solliciter l'aide financière d'un cousin planteur supposé riche, ne s'agissait-il pas de fuir les « difficultés conjugales, avec le surcroît d'alarme que celles-ci causent à des enfants¹⁸ » ? L'augure du nid brisé, de si mauvais aloi, s'est donc réalisé, et le critique a su en deviner la part aussi bien existentielle (que documentera ultérieurement la biographie de Francis Ambrière) que fantasmatique.

14 *Ibid.*, p. 38.

15 *Ibid.*, p. 38-39 ; je souligne.

16 *Ibid.*, note 1 p. 10.

17 *Id.*

18 *Ibid.*, p. 10.

Plus loin, l'exemplaire exégèse des « roses de Saadi » intègre bien vite « la symbolique inconsciente » liée au « trouble du corps¹⁹ » du temps de l'adolescence, pour rendre compte du sens de ce qui cède sous la pression des roses accumulées (« Mais j'en avais tant pris dans mes ceintures closes / Que les nœuds trop serrés n'ont pu les retenir²⁰ »). La note adjointe précise qu'il s'agit là d'un phénomène de « surdétermination » (notion empruntée à la psychanalyse) : « l'idée de la ceinture de roses qui « éclate » » s'expliquant « par l'autre événement de cette période, la puberté²¹ ». En même temps, l'allégorie du nid d'hirondelles se trouve filée : rapprochement est fait entre les roses du jardin de la maison de Douai apparues, à propos des amours de l'oncle, dans *L'Atelier d'un peintre*, et celles – métonymiques des « premières années²² » – cueillies au « matin » du premier vers du poème (« J'ai voulu ce matin te rapporter des roses²³ »). Puis si « les roses s'en sont allées « à la mer »²⁴ », n'est-ce pas parce que « le vent qui les emporte » n'est autre que celui de la tempête qui, « au sortir de l'enfance²⁵ », a bouleversé l'existence de Marceline en en tuant la mère au cours du fatidique voyage antillais ? D'où les reflets de cette mort dans l'eau du poème, devenue « rouge et comme enflammée » – la mer impliquant la mère selon « l'homophonie *mère-mer* » signalée en note elle aussi²⁶.

Du côté du père maintenant, c'est l'entraînement inconscient d'une rime qui donne le *la* : celle de « père/espère » dans « Rêve intermittent d'une nuit triste » (où la « voix de mon père » s'exclame par trois fois « espère ! », « maître mot de cette relation en mémoire²⁷ »). Et d'autres affleurements du lien œdipien sont cités, dans « Tristesse » (« Il ressemblait à Dieu²⁸ ! »), dans « Sol natal » (« Je crois toujours tomber hors des bras paternels / Et ne sais où

19 *Ibid.*, p. 25.

20 Marceline Desbordes-Valmore, « Les roses de Saadi », *Poésies*, *op. cit.*, p. 181.

21 « Marceline Desbordes-Valmore », *op. cit.*, note 1, p. 25

22 *Ibid.*, p. 24.

23 Marceline Desbordes-Valmore, « Les roses de Saadi », *Poésies*, *op. cit.*, p. 181.

24 « Marceline Desbordes-Valmore », *op. cit.*, p. 24.

25 *Id.*

26 *Ibid.*, note 1 p. 25.

27 *Ibid.*, note 1 p. 39.

28 Marceline Desbordes-Valmore, « Tristesse », *Poésies*, *op. cit.*, p. 87.

nouer mes liens éternels²⁹ »), ou dans « Ma fille » (« Le champ, le plus beau champ que renfermât la terre / Furent les blés bordant la maison de mon père, / Où je dansais, volage, en poursuivant du cœur / Un rêve qui criait : « Bonheur ! bonheur ! bonheur ! »³⁰ ») – la tripartition finale de ce « bonheur » faisant écho à celle de l'espérance plus haut citée. Yves Bonnefoy en poursuit la logique jusqu'à constater, dans « La couronne effeuillée », une réduction théologique de la Trinité à la seule personne du Père³¹.

C'est que l'inconscient à l'œuvre chez Marceline informe son imaginaire d'une autre façon que ce ne fut le cas dans l'écriture d'un Coleridge par exemple, lorsque celui-ci mit en scène le monde fantastique forgé par Kubla Khan dans son extraordinaire domaine de Xanadu³². Pour décrire cette différence de nature en français, il faudrait recourir, souligne Yves Bonnefoy, à la distinction faite en anglais (et théorisée par Coleridge précisément, dans sa *Biographia Literaria*) entre *fancy* et *imagination* ; distinction qui, après le Baudelaire du *Salon de 1859*³³, l'a tant marqué lui-même³⁴ – ce qui revient à classer du côté de *fancy*, la *fantaisie*, la fantasque imagination du Khan Kubla³⁵. Il s'agira en effet pour Marceline de « dénier le rêve qui est masculin³⁶ », tout grevé qu'il est d'un désir de domination et de possession, ne cessant de réduire l'autre et la réalité tout entière à une *image* de type esthétique, en empêchant qu'une relation véritablement éthique puisse se nouer. Comment s'y prendra-t-elle ? Il lui suffira de « ne plus servir le désir mais de travailler sur lui, de le délivrer du leurre des *satisfactions partielles*³⁷ » (on aura de nouveau noté le recours à une notion psychanalytique), afin d'aboutir à l'élection d'un *objet du désir* unifié ; et cet objet, c'est « le tout, la terre en son unité » – « [n]on plus » – comme dans

29 « Sol natal », *ibid.*, p. 136.

30 « Ma fille », *ibid.*, p. 94.

31 « Marceline Desbordes-Valmore », *op. cit.*, p. 38.

32 *Ibid.*, p. 27.

33 Baudelaire, *Salon de 1859*, IV. « Le gouvernement de l'imagination » (où l'opposition, attribuée à « Mrs Crowe », provient en fait de Coleridge).

34 « Critique anglo-saxonne et critique française », *Preuves*, n° 95, janv. 1959, p. 70. Voir « Marceline Desbordes-Valmore », *op. cit.*, p. 29.

35 « Marceline Desbordes-Valmore », *op. cit.*, p. 27.

36 *Ibid.*, p. 34.

37 *Ibid.*, p. 29 ; je souligne.

le cas de Xanadu – « l’entrevision fabuleuse qui ne se tisse que de fantasmes : mais ce qu’on peut dire l’*incarnation*³⁸ ».

*

C’est le troisième point qui a entraîné l’adhésion de Christine Planté à l’analyse d’Yves Bonnefoy : à savoir sa compréhension en profondeur du statut qu’acquiert Marceline, en tant que femme, en poésie. D’une part la « difficulté » pour elle, « c’est qu’elle n’est qu’une femme³⁹ » : le choc de la tournure restrictive témoigne ici de l’inégalité réelle des sexes dans le monde de l’art et des lettres du temps. Si *L’Atelier d’un peintre* montre à quel point l’héroïne ne saurait, aux yeux de l’oncle artiste qui lui apprend le métier, s’élever jusqu’au grand art réservé aux hommes (tel Girodet-Trioson leur voisin), Yves Bonnefoy soutient qu’en matière d’inscription dans le champ littéraire la discrimination est pire encore. La raison en est simple : le matériau en jeu, c’est alors le langage ; et s’il n’est pas « fasciste » – comme Roland Barthes le prétendit de « la langue » dans sa Leçon inaugurale au Collège de France en 1977 (au sens où, plutôt que d’interdire, la langue *obligerait à dire*) –, il paraît bel et bien « masculin » à Yves Bonnefoy : c’est-à-dire fait par les hommes à leur profit et pour leur domination, la rhétorique constituant leur meilleure arme d’attaque et de défense⁴⁰. Pouvoir patriarcal qu’entérine à son tour le christianisme, « tout de même la religion qui accuse la femme dès son récit de la Chute⁴¹ ».

D’autre part tout se joue, comme l’a vu Christine Planté, autour de la question de « l’immédiat », dont Yves Bonnefoy refuse qu’il soit attribué à la femme, alors qu’il n’est rien d’autre que la projection d’un fantasme purement masculin : « l’immédiateté qu’ils désirent », dénonce-t-il, « ils l’imaginent en hommes : ce qui

38 *Ibid.*, p. 22 ; je souligne.

39 *Ibid.*, p. 12.

40 Voir *ibid.*, p. 13 : « Dans notre société, les hommes n’échangent plus tout à fait les femmes comme on ferait de biens matériels, ils n’en ont pas moins décidé entre eux des valeurs, des idées, des perceptions, des projets qui donnent structure à la langue ; et sans même y penser ils sont donc les seuls sujets libres d’un acte de la parole où la femme n’est qu’un objet. » Voir aussi p. 34 : « Marceline a pu vivre et parler, sans empiéter la virtualité de son sexe [...] dans le langage de l’homme de son époque. »

41 *Ibid.*, p. 13.

demande à la femme de s'effacer dans un rêve d'homme⁴² ». « En fait, l'immédiat est déjà comme tel un mythe⁴³ », « la femme est la châtelaine [de] ce château introuvable dont *Le Grand Meaulnes* révèle qu'on ne le quitte que pour mourir⁴⁴ ».

Je voudrais cependant faire comprendre, par-delà la justesse de l'intuition « féministe » du poète-penseur, à quelle profondeur – en-deçà même de l'articulation du masculin et du féminin – se situe pour lui la raison de sa critique radicale de l'immédiat. Elle tient tout entière à l'interposition du langage, « qui voile l'univers autant qu'il le fait paraître⁴⁵ » ; le rapport antérieur de *l'infans* (celui qui ne parle pas encore) au monde sensible, absorbant tous « ses aspects non verbalisables⁴⁶ », n'est plus de saison une fois survenue la conceptualisation du langage. D'où la nécessité des « grandes médiations simples qui constituent une terre⁴⁷ » : la poésie devant, par le moyen même du langage – son *medium* obligé –, transgresser l'écart du concept, déchirer le voile de l'idée, entrevoir en éclair le souvenir de « l'indéfait » d'origine. On touche ici au vrai fond de l'interprétation des « roses de Saadi » :

les « ceintures closes » qui n'ont pas su « retenir », c'est bien [...], entre l'être du monde et nous, l'interposition du langage, dont les « nœuds » seraient « trop serrés » – quelles superbes images ! – pour préserver sans la meurtrir durement la plénitude de l'origine. Mais le poème n'indique donc, sous ce signe-là, qu'un échec, nullement la capacité d'une poésie féminine à retrouver l'immédiat⁴⁸.

La belle métaphore des *nœuds trop serrés* pour signifier l'arraisonnement du réel pris au filet des mots-concepts se trouve alors *filée* ; on la retrouve deux pages plus loin, avec la rêverie d'« un autre état du langage⁴⁹ » :

42 *Ibid.*, p. 14.

43 *Id.*

44 *Id.*

45 *Ibid.*, p. 13.

46 *Id.*

47 *Ibid.*, p. 23.

48 *Ibid.*, p. 24.

49 *Ibid.*, p. 26.

Pourquoi les « nœuds » resteraient-ils si serrés ? Pourquoi n'advierait-il pas une langue de nœuds plus souples, moins tendue sur des représentations fantasmatiques du monde par l'arrogance des systèmes verbaux qui bâtissent le moi, mais ne savent plus notre lieu⁵⁰ ?

Et plus loin encore, cette « langue aux « nœuds desserrés », la présence sans liens sous sa robe de songes », se voit identifiée comme l'*imagination* opposée à la *fancy* – c'est alors « la réalité à son comble : l'incarnation⁵¹ ».

*

75

Il est cependant un quatrième point où Christine Planté marque un net désaccord critique, à propos d'une tradition biographique erronée dont l'ouvrage de Francis Ambrière a fait justice, quatre ans après la parution de la préface des *Poésies*. Yves Bonnefoy relaie en effet cette tradition qui voulait qu'Henri de Latouche, tôt (dès 1808), eût été l'amant de Marceline, avant son mariage avec Prosper Valmore, avec une double conséquence : d'une part, il aurait été le père d'au moins l'un de ses deux premiers enfants (morts en bas âge) ; et d'autre part son intervention dans sa vie, puis son retrait, l'aurait, elle, poétiquement formée. Or cette liaison doit désormais être reconnue comme plus tardive, postérieure au mariage, alors même que l'œuvre de Marceline s'était déjà bien affirmée.

Toutefois, regardons de plus près l'interprétation que tire le poète de cette donnée traditionnelle erronée, pour évaluer le degré de gauchissement de ce qu'il appelle si fortement « la vérité de parole ». Défendant le principe d'une poésie entièrement *transitive* – donc adressée⁵² –, il oppose les « vers où elle pense à Latouche » à « ceux qu'elle adresse à Prosper Valmore⁵³ » ; mais c'est pour hiérarchiser une production poétique en devenir, avec une première étape attribuée à l'influence de Latouche, « un des

50 *Id.*

51 *Ibid.*, p. 29.

52 *Ibid.*, p. 18 et 25.

53 *Ibid.*, p. 18.

partisans de l'esthétique prochaine⁵⁴ », mais qui « n'avait été en son égocentrisme évident et son idéalisme illusoire que déjà l'image, bien que sans assez de substance, de la poésie romantique » – celle des « Olympio et Rolla », d'une sensibilité « si évidemment prisonnière des contradictions du moi qui s'adonne au rêve », et qui reste « incapable de se défaire des représentations convenues [pour pouvoir] rapprocher authentiquement l'homme et la femme⁵⁵ ». Que cette première période « romantique » (au sens critique du terme, pour Yves Bonnefoy) n'ait pas été due à la passion de Marceline pour Henri de Latouche ne change rien à la justesse d'observation de sa relative immaturité poétique première : il suffit d'attribuer à *l'air du temps* les influences subies lors d'un début dans les lettres. Parallèlement, que le père du petit Marie-Eugène ait été non pas Latouche, mais le jeune bourgeois rouennais Eugène Debonne⁵⁶ (dont la famille s'opposa à un mariage avec celle qui avait été comédienne – on pense au rejet de *La Traviata*) –, cela n'altère en rien la justesse du constat d'une cruelle déception amoureuse (Debonne et Latouche pouvant être alors interchangeables), qui se révéla intensément formatrice sur le plan poétique :

à ne pas être reconnue et aidée comme elle avait rêvé qu'elle pourrait l'être, à aimer toujours plus que l'autre et bientôt sans rien en retour, à rencontrer, en bref, la souffrance sans l'illusion, l'expérience de l'existence sans les différenciels de lucidité du bonheur, il se trouve qu'elle a mûri, comme peu savent le faire, et accédé, c'est un fait, à une poésie originale et intense qui l'emporte, parmi ceux de son âge, sur toute voix masculine⁵⁷.

Cette « voie d'une maturation⁵⁸ » est donc moins attribuable à l'action d'un Latouche-Pygmalion pour Yves Bonnefoy (contrairement à ce qu'a supposé de lui Christine Planté⁵⁹) qu'à son

54 *Ibid.*, p. 15.

55 *Ibid.*, p. 17.

56 Francis Ambrière, *Le Siècle des Valmore*, *op. cit.*, t. I, p. 161.

57 « Marceline Desbordes-Valmore », *op. cit.*, p. 17.

58 *Ibid.*, p. 21.

59 Christine Planté, « Yves Bonnefoy lecteur de Marceline Desbordes-Valmore »,

contraire : c'est-à-dire au défaut de l'amant au cours d'une décevante expérience de la passion amoureuse (ce qui reste valable quel qu'ait été l'amant en question). D'où le surgissement chez Marceline de cette parole « tout aussi émouvante, en ses grands moments, qu'Hugo ou Vigny le furent, et tout aussi infinie, en ses vibrations, et souvent même plus véridique⁶⁰ », en tant qu'elle a su éviter la vaine éloquence de ses pairs.

Et qu'en est-il du côté de Prosper Valmore, épousé dès 1817 ? Dans l'opposition faite entre l'amant et le mari, l'amant (identifié à Latouche, mais l'identité a donc beaucoup moins d'importance que le rôle structurel) « semblait [...] l'étranger [dont] Marceline avait pu rêver qu'il incarnait l'*autre*, celui qui de sa rive inconnue tendrait sa main secourable⁶¹ ». Alors qu'à l'inverse, « Valmore, lui, c'est un comédien comme Marceline [...] : rien n'empêche donc qu'il ne soit *le proche* », avec pour lien entre eux « cette «amitié de mariage» qu'elle a mentionnée une fois⁶² ». C'est introduire dans la relation affective l'opposition cardinale, pour Yves Bonnefoy, entre l'*Ici* où se situe *le proche*, et la « rive inconnue » de l'*Ailleurs* d'où l'*étranger* ne manque pas d'attirer à lui, d'aimer à défaut d'aimer. Et tout lecteur du poète sait à quel point l'acte véritablement poétique s'engage, pour lui, dans l'expression sobre de l'*hic et nunc*, par-delà les séductions de tous les Ailleurs qu'offre l'inépuisable *fancy*. Peu importe que les deux représentants de cette structure profonde de l'*Ici* et de l'*Ailleurs* aient pour noms « Latouche » et « Valmore » (alors que « Debonne », ou tout autre, eût biographiquement mieux valu) ; car l'essentiel se situe dans ce que « l'amitié de mariage » aura su modeler comme type d'*objet d'amour* :

[un] objet qu'elle ne transfigure pas, qui ne parle plus à son rêve, comme elle a rassemblé [...] la raison de vivre autour d'un point qu'on peut dire en somme quelconque [...]. N'est-ce pas,

op. cit., p. 3.

60 « Marceline Desbordes-Valmore », *op. cit.*, p. 17.

61 *Ibid.*, p. 19 ; en italiques dans le texte.

62 *Id.* ; il est précisé en note que l'expression vient de *L'Atelier d'un peintre*, où l'autre héroïne du récit, Marianne, « a à choisir entre celui qu'elle aime, mais qui ne l'aime plus et qui la rendra malheureuse, et un autre qui lui reste, toute sa vie, et en vain, passionnément attaché » – c'est « l'oncle », qui fait dans ce roman le récit de ses amours malheureuses.

cet engagement de tout l'être, une forme aussi de la réflexion poétique⁶³ ?

Ce sera alors d'« une force d'amour, [de] cette force qui est l'amour⁶⁴ » que témoignera le second versant de la poésie de Marceline, dès qu'elle aura « renoncé à chercher l'exceptionnel, le sublime », en « regard[ant] *ce qui est*, dans sa condition la plus quotidienne⁶⁵ ». Et Yves Bonnefoy de se demander

[si] ce don de soi qui obligea Marceline à l'oubli de beaucoup de rêves, qui l'ouvrit donc à la réalité la plus difficile, mais peut-être aussi la plus riche, dans le hasard et le temps, ce ne fut pas l'occasion d'une sorte plus haute de connaissance, la voie d'une maturation : ce qu'attendait, en fait, notre poésie, vers 1830, après une si longue période d'artifices dans l'émotion, de rhétorique déserte⁶⁶.

*

D'où le cinquième point : « Le projet d'art, s'il en fut un, est bien renoncé⁶⁷. » Yves Bonnefoy insiste sur ce « dédain » qu'« éprouvait » Marceline

plus que beaucoup d'autres, pour l'art, pour la perfection de la page, passé le vers où s'illimitait la vision : si bien qu'il est difficile, à qui cherche les pièces sans défauts, d'en acquérir ici un assez grand nombre⁶⁸.

63 *Ibid.*, p. 20.

64 *Ibid.*, p. 22.

65 *Id.* ; en italiques dans le texte.

66 *Ibid.*, p. 20-21. Il n'est pas moins remarquable de constater qu'Yves Bonnefoy n'entend nullement reconduire, au titre de cette « façon de [...] faire poésie par l'oubli de soi, par l'amour », le préjugé d'une caractérisation qui la rendrait « spécifiquement féminine » : car « Baudelaire ou Rimbaud se retrouveront sur la même voie » (*ibid.*, p. 34).

67 *Ibid.*, p. 21.

68 *Ibid.*, p. 36.

C'est ce qui explique que, contrairement à l'habitude quelque peu scolaire de produire des justifications stylistiques de l'œuvre soumise à évaluation critique – et comme le lui reproche Christine Planté⁶⁹ –, il ne fasse que mentionner, sans s'y attarder, le choix de l'hendécasyllabe qui a tant séduit Verlaine et Rimbaud, alors même qu'il en sait tout le prix en terme de renonciation rythmique à la symétrie fermée de l'alexandrin binaire : n'y reconnaît-il pas l'« *une des voies majeures qui s'ouvrent à la parole au-delà des structures closes*⁷⁰ » ? Et rappelons que lui-même n'a cessé dans ses vers, depuis *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* en 1953, d'éviter la monotonie des deux hémistiches égaux par le fréquent recours aux mètres de onze ou treize syllabes.

Rien n'est plus cohérent dans sa démarche, si toutefois l'on veut bien faire l'effort de la reconnaître : c'est ici le côté de Valmore qui l'emporte – contre celui que symbolise le nom de « Latouche », avec ses velléités esthétiques –, c'est-à-dire le parti pris du « don de soi », de « l'oubli du rêve » et de la plongée « dans le hasard et le temps⁷¹ », pierre de touche d'une *finitude* assumée : toutes considérations qui ne relèvent plus de l'analyse formelle, donc. Et c'est précisément à ce peu d'attention portée aux formes par l'œuvre de Marceline que le poète-critique attribue le relatif discrédit où elle est régulièrement tombée, comme c'était le cas à l'époque où parut

69 Christine Planté, « Yves Bonnefoy lecteur de Marceline Desbordes-Valmore », *op. cit.*, : « S'il est un élément traditionnel de la critique desbordes-valmoriennne qui n'est pas repris, c'est celui qui concerne son sens de l'innovation métrique, cette *virtuosité*, même, que saluait Montesquiou. [...] Ce parti pris est au cœur d'une conception de la poésie et d'une méthode critique qui valent bien sûr plus généralement [...]. Il a pour effet de minorer une des fortes originalités de Desbordes-Valmore, celle que même les critiques hostiles ne songent pas à lui contester, et qui lui vaut de faire date – au moins à titre de curiosité – dans les histoires du vers français [...]. »

70 « Marceline Desbordes-Valmore », *op. cit.*, p. 29 ; je souligne. Il faudrait commenter le choix du terme de « parole » au lieu de celui de « langage » (ce qui suppose un usage des mots rédimés par la poésie, hors de l'*universel reportage* dénoncé par Mallarmé), ce qui lui permet l'ouverture hors des « structures closes » du jeu signifiant/signifié, du côté d'un lien retrouvé avec le troisième pôle du signe, le référent ; c'est alors toute une articulation du poétique et du linguistique qui entre en jeu (voir ma *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, Paris, Hermann, 2004).

71 *Ibid.*, p. 21.

la préface, des années cinquante aux années quatre-vingt-dix toute à sa valorisation des structures du *signifiant* : « nous qui l'avons négligée », constate-t-il,

parce que nous confondons la poésie avec l'art, la vérité avec l'invention, la qualité avec la surprise [...] ⁷².

*

80 Le sixième point ne fait que mieux dégager ce qui fut entraperçu à l'occasion des cinq autres : à savoir le plan métaphysique qui sous-tend la physique du poème. Yves Bonnefoy crédite la poésie de Marceline d'une « impression extraordinaire de *présence*⁷³ » – ce qui, sous sa plume, atteste non seulement du plus haut degré de reconnaissance de la valeur, mais aussi du plan ontologique où elle se situe. Pour lui en effet, toute œuvre propose ce qui n'est jamais qu'une *représentation*, nécessairement médiée par l'utilisation d'un langage et de ses techniques propres (une *mimésis*) ; mais les plus grandes se voient comme *trouées* par ce qui les déchire à l'instar de l'éclair en un ciel d'orage, faisant advenir au sein de leur représentation la *présence* même de l'être ou de la chose. La métaphore de la foudre rend le mieux compte de cette illumination de présence, nécessairement aussi bouleversante que fugitive.

Des quelques exemples aussitôt cités, j'en retiendrai deux, en tentant de rendre compte du *court-circuit* qui a pu s'établir entre l'évocation du fragment cité et l'émotion ainsi suscitée chez le citateur. Ainsi le vers : « On ressemble au plaisir, sous un chapeau de fleurs » a dû mobiliser chez Yves Bonnefoy une couche profonde d'image liée aux bonheurs de l'enfance, prenant l'apparence de la *fée* des contes ; c'est ce dont témoigne un texte rare (car non repris dans les multiples recueils d'hommages aux artistes) dédié à Leonor Fini (fréquentée dans les années cinquante, en particulier l'été en Corse), qui dans l'un de ses tableaux évoque une « petite reine » qui serait « l'âme, au chapeau, fantastique encore, de fruits et de fleurs », « souriante Ophélie au grand chapeau de "clarté"⁷⁴ ».

⁷² *Ibid.*, p. 17-18.

⁷³ *Ibid.*, p. 22 ; je souligne.

⁷⁴ *Leonor Fini ou la profondeur délivrée*, New-York-Paris-Genève, Galerie

Deuxième exemple, donné en note de la même page : « toute buissonnière en un saule cachée ». Il est clair que ce « saule » où l'on joue érotiquement à voiler/dévoiler ranime une vieille image venue de la troisième Églogue des *Bucoliques* de Virgile, à laquelle Yves Bonnefoy tenait tant qu'il la fit réapparaître dans *Douve*, son livre inaugural de poésie – l'une des très rares allusions intertextuelles conscientes du recueil, m'a-t-il confirmé⁷⁵ : « Malo me *Galatea petit, lasciva puella, / Et fugit ad salices, et se cupit ante videri* » (v. 64-65 : Galatée me jette une grenade, et s'enfuit la jeune folâtre, derrière les saules, et brûle d'être auparavant aperçue). Notons ici que l'intertextualité, loin de supposer l'enfermement dans la bibliothèque où tout texte ne serait plus qu'une variante de ses prédécesseurs, ou leur provisoire palimpseste (sur le seul versant de signifiants obstinément coupés de tout référent extérieur aux signes, qu'il soit situé dans le monde ou dans l'existence), témoigne au contraire du sentiment partagé d'une même trouée des signes par-delà des années ou des siècles de stratification verbale : comme si s'éprouvait là une commune expérience – elle *anhistorique* – qui scelle la grande fraternité transhistorique des poètes.

Deux fois déjà (aux deuxième et troisième points) nous avons abouti à la notion-clé d'*incarnation* ; c'est elle qui rend compte, par détournement de son sens théologique, du fonctionnement de la « parole » de poésie, dès lors qu'elle tente d'*incarner* au sein du signe le référent dans le signifiant : « vocation à l'incarnation, précise le poète, à l'accord à travers les mots de l'existence et du monde⁷⁶ ». Or c'est moins au christianisme que renvoie cet emprunt qu'à une spiritualité parallèle, celle du plotinisme – pour laquelle la définition de la nature de l'Être est lumière. Et c'est précisément

Alexandre Iolas, 1964 ; rééd. *Leonor Fini*, Hervas, 1981, p. 8. L'image entrelace « la blanche Ophélie » de Rimbaud et « la fée au chapeau de clarté » dans « Apparition » de Mallarmé.

⁷⁵ Courriel du 25 août 2015. Cette image du saule apparaît dans « Le seul témoin II » de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* [1953], Gallimard, « Poésie », p. 68. On y découvre une Douve apparemment rieuse elle aussi ; mais le « sourire » évoqué est en fait celui « des arbres [qui] l'enveloppent » ; elle-même ne fait que « simul[er] » (à la différence de la Galatée de Virgile) « La joie simple d'un jeu » – et sa fuite vers les charmants arbres virgiliens devient course à la mort, corps « rejet[é] [...] dans le gouffre des saules ».

⁷⁶ « Marceline Desbordes-Valmore », *op. cit.*, p. 22.

à « l'idée de lumière [...] illuminant comme une foudre l'horizon entier de la terre » – et qui « [m]ême dans les moments de nostalgie, même dans ceux de la plus grande souffrance [...] s'impose comme une joie⁷⁷ » – qu'est assimilée la poétique de Marceline, selon laquelle en une formule éminemment plotinienne « l'unité est lumière⁷⁸ ».

Or pour qu'il y ait « unité », encore faut-il qu'il y ait lieu. On a déjà noté la mise en évidence de l'attachement au lieu de l'enfance comme à un *vrai lieu*, par opposition à ce qui, chez un Coleridge par exemple, « ne prête qu'au fantastique et en fait autant de *parcelles* d'une unité⁷⁹ », ainsi parcellisée, décomposée. D'où cette formule – qui pourrait paraître énigmatique – selon laquelle « la réalité même se découvre *en sa nature de lieu*⁸⁰ », et cette extraordinaire vision de l'œuvre de Marceline, atteignant à « ce que Corbin appelait le monde imaginal, la terre céleste⁸¹ », ou à une sorte de

finalité de recreation du monde, de transgression de l'antique *Fatum*, et de joie, de *Noël sur terre* (disait Rimbaud⁸²) qu'il y a dans la poésie. Marceline sait tout à fait que le poète serait, s'il ne se perdait pas en chemin, le nouveau roi mage, et non parce qu'il apporterait des trésors mais parce qu'il y renonce, devant la beauté plus haute, évidemment augurale, de la vie qui point dans le monde⁸³.

77 *Ibid.*, p. 21.

78 *Ibid.*, p. 22.

79 *Ibid.*, p. 27 ; je souligne.

80 *Ibid.*, p. 28 ; je souligne.

81 *Ibid.*, p. 28. Yves Bonnefoy fut l'éditeur, dans sa prestigieuse collection « Idées et recherches » chez Flammarion, d'Henry Corbin à deux reprises : *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi*, 1976 [1^{re} éd. 1958], et *Face de Dieu et face de l'homme. Herméneutique du soufisme*, 1983, posthume (l'auteur est mort en 1978).

82 Rimbaud, « Matin », *Une saison en Enfer* : « [...] s'émeuvent les Rois de la vie, les trois Mages, le cœur, l'âme, l'esprit. Quand irons-nous [...] saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer – les premiers ! – Noël sur la terre ! »

83 « Marceline Desbordes-Valmore », *op. cit.*, p. 30 ; je souligne. Christine Planté, qui préfère dire « un peu différemment, que le poète est [...] celui (celle) qui donne, par le poème, des trésors qu'il (elle) n'a pas, ou qu'il a perdus » (« Yves Bonnefoy lecteur de Marceline Desbordes-Valmore », *op. cit.*, p. 6), se rallie donc à notre premier point du rappel de *l'enfance heureuse*, tout en ayant du mal à

*

Le septième point servira aussi de conclusion : il concerne le point de vue d'Yves Bonnefoy sur l'inscription de l'œuvre de Marceline dans l'échelle des valeurs de son temps et du nôtre. « Présence *et absence* », dit-il, de sa renommée⁸⁴ : entre un Jules Janin qui sitôt l'auteure morte « trouve bon d'écrire qu'elle est déjà oubliée », et Proust (alerté par Montesquiou) qui lui prendra « le nom d'Albertine, et beaucoup de sa rêverie des jeunes filles "en fleurs"⁸⁵ » ; avec, dans l'entre-deux, Baudelaire qui, « deux ans plus tard, choisit de la présenter dans *Les Poètes français* » (l'anthologie dirigée par Eugène Crépet) où « il dit son admiration [...] comme on engagerait une polémique⁸⁶ », et « Rimbaud qui doit révéler à Verlaine une œuvre [revenue] presque inconnue⁸⁷ ».

C'est cependant dans la confrontation aux plus grands qu'Yves Bonnefoy lui fait place, dans un panorama historique qui déborde largement notre frontière linguistique. S'il s'agit de la situer au sein du mouvement romantique, il lui paraît exclu de limiter celui-ci à sa version française de première génération, celle de 1830 (d'ailleurs bien tardive en regard du reste de l'Europe). D'une part en effet, c'est de Blake⁸⁸, de Wordsworth⁸⁹, de Coleridge, ou de Hölderlin sur un autre versant⁹⁰, plutôt que de Hugo, Vigny ou Delacroix et son « dictionnaire de l'Idéal » en peinture⁹¹, que Marceline se voit rapprochée : tant elle échappe à la détermination masculine autant que mythologique de la première vague du romantisme national. Cette différence paraît si décisive que, même sur son versant « engagé »⁹² – lors de l'effroyable répression de la révolte des canuts

accepter l'idée d'un *renoncement* au cœur de l'acte poétique (renoncement de l'ordre du « style », ou de « l'art » – en fait de la rhétorique et de l'habileté dans le maniement du métier du vers).

84 *Ibid.*, p. 33.

85 *Ibid.*, p. 35.

86 *Id.*

87 *Id.*

88 Voir *ibid.*, p. 36.

89 Voir *ibid.*, p. 14 et 26.

90 Voir *ibid.*, p. 14.

91 *Ibid.*, p. 36.

92 Voir Christine Planté, « Tout un peuple qui crie : Marceline Desbordes-Valmore

lyonnais en 1834 – , c'est au Rimbaud de la Commune et de « Paris se repeuple », et non pas aux grandes proses de Hugo ou de Michelet « chez lesquels le mythe toujours l'emporte⁹³ », qu'elle est comparée.

En fait, c'est avec les générations suivantes du romantisme en France qu'Yves Bonnefoy lui fait faire alliance : celle d'abord de Nerval (certes né en 1808, mais son génie n'éclate qu'au milieu du siècle, *Les Filles du feu* paraissent en 1854), puis de Baudelaire (né en 1821), et encore plus tardivement de Rimbaud, dont on peut dire qu'il en paracheva l'évolution sur le mode de la déconstruction critique – celle d'*Une saison en enfer*⁹⁴. Le rapport au Nerval des chansons paysannes, dans *Sylvie*, permet aussi la réhabilitation du premier versant bucolique de l'œuvre, où sous des « banalités pastorales par bien des aspects désuètes » affleure, en fait, « l'antique visée ontologique qui se cherche depuis Virgile sous le signe de l'âge d'or⁹⁵ ».

Et pour couronner le tout, un motif apparemment fort humble, celui du chant du grillon apparu dans la préface de *Bouquets et prières* en 1843, va permettre d'établir l'étiage de cette poésie à son plus haut niveau : depuis la mise en écho orchestrée par Baudelaire dans ses « Bohémiens en voyage » où le grillon, à leur passage, « redouble sa chanson » en même temps que « Cybèle, qui les aime, augmente ses verdure⁹⁶ », jusqu'au retour chez Mallarmé de « cette voix sacrée de la terre ingénuë » qui le fait s'exclamer : « Tant de bonheur qu'à la terre de ne pas être décomposée en matière et en esprit était dans ce son unique du grillon⁹⁷. » Par son commentaire, Yves Bonnefoy restitue au grillon invoqué par Marceline tout son sens, « [p]arce qu'il a sa place dans l'Univers, qui sans lui, en somme,

et l'insurrection des canuts (1834) », in *Mélanges barbares. Hommage à Pierre Michel*, Presses universitaires de Lyon, 2001, p. 151-160 ; Anne-Emmanuelle Berger, *Scènes d'aumône. Misère et poésie au XIX^e siècle*, Honoré Champion, 2004, p. 130-150.

93 « Marceline Desbordes-Valmore », *op. cit.*, p. 37.

94 Et non pas des *Illuminations*, œuvre jugée pour sa part sans rapport avec la poétique de Marceline Desbordes-Valmore (*id.*).

95 *Ibid.*, p. 22-23.

96 *Ibid.*, p. 31.

97 Mallarmé, Lettre à Eugène Lefébure du 27 mai 1867, *Correspondance 1862-1871*, Paris, Gallimard, 1959, p. 250 ; citée in « Marceline Desbordes-Valmore », *op. cit.*, p. 32.

ne serait pas⁹⁸ ». Son humilité le rend indispensable à l'ordre des choses, lui qui participe directement de ces *Bruits dans l'herbe* qui avaient été envisagés pour titre de *Bouquets et prières* – ce qui ne pouvait qu'émouvoir le poète de *l'erba sempre la stessa*⁹⁹. S'il « n'est pas le miroir de l'Être » (comme l'ambitionnerait une poésie d'essence platonicienne), « [s']il n'exprime pas une subjectivité inquiète » (comme ne le fit que trop le romantisme), « il collabore à sa place infime à la *création continuée* du monde¹⁰⁰ ».

PATRICK NÉE

98 *Ibid.*, p. 31.

99 *L'Arrière-pays* [1972], Paris, Gallimard, 2003, p. 57.

100 « Marceline Desbordes-Valmore », *op. cit.*, p. 30-31.