

A rose is a rose is a rose (of Saadi)

À Pouneh Mochiri

Donner du front contre les bornes du langage, c'est là l'éthique.

Ludwig Wittgenstein, *Leçons et conversations*, 1929

87

On peut dire que la littérature, par horreur de l'ordre qu'elle a servi, rompt avec elle-même, et ce qui s'écrit fait appel à ce qui ne s'écrit jamais, parce qu'étranger à toute possibilité d'être représenté...

Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 1969

Rose is a rose is a rose is a rose.

Gertrude Stein, « Sacred Emily », 1913

La mineur(e) – Marceline Desbordes-Valmore s'engage dans la voie du mineur que Jean-Jacques Rousseau avait initiée et à laquelle il avait donné ses lettres de naturalisation dans l'espace esthétique. Après elle, d'autres, reprenant son flambeau, tel Verlaine ou Rimbaud, viendront. Comme elle, ils ont compris que le mineur est le lieu d'une transgression qui ne daigne pas dire son nom : il décide de partir ailleurs et de se maintenir le moins possible dans les lieux des majorités intellectuelles, morales, politiques, sociales qui savent se faire écouter mais n'entendent rien.

L'absente de tous bouquets (et prières) – On cherchera ici à regarder à la loupe un petit pan de la poétique de Marceline Desbordes-Valmore, depuis le célèbre poème « Les roses de Saadi », qui est aussi le poème où la poésie plonge par-delà les concepts, découvrant une référentialité fragmentaire, flottante, effeuillée, tenant sa puissance de sa ténuité, n'étant plus ni dans les choses ni dans les mots mais dans le déliement et le délitement lui-même,

nouvel espace de recueillement de ce qui subsiste, important ou non, logé dans une région antéprédicative, par là même toujours présent et déjà évanoui.

Les roses de Saadi

J'ai voulu ce matin te rapporter des roses ;
Mais j'en avais tant pris dans mes ceintures closes
Que les nœuds trop serrés n'ont pu les contenir.

Les nœuds ont éclaté. Les roses envolées
Dans le vent, à la mer s'en sont toutes allées.
Elles ont suivi l'eau pour ne plus revenir ;

La vague en a paru rouge et comme enflammée.
Ce soir, ma robe encore en est tout embaumée...
Respires-en sur moi l'odorant souvenir.

Ce qu'il reste de Saadi – Marceline Desbordes-Valmore s'inspire de l'introduction du *Jardin de roses (Gulistan)*, autrement traduit *Jardin des roses*) écrit en 1259. En celle-ci, Saadi met en scène une mystique soufiste de la rose :

Un Soufi était plongé dans une profonde méditation sur l'Être Divin ; au sortir de sa rêverie, ses compagnons lui demandèrent quels dons miraculeux il leur avait rapportés du jardin de la contemplation où il s'était transporté. Il répondit : « J'avais l'intention de cueillir pour vous des roses plein la robe, mais quand je me suis trouvé devant le rosier, le parfum des fleurs m'a enivré à tel point que je n'ai pu faire un geste.

J'ai dit : « J'irai cueillir les roses du jardin,
Mais le parfum du rosier m'a enivré.
Ô rossignol, apprend la dévotion du papillon de nuit :
Sa vie a sacrifié à la flamme, sans une plainte.
Ces simulateurs ne savent pas ce qu'ils cherchent ;
Car celui qui atteint la connaissance de Lui
Ne revient pas vers le monde pour en parler¹...

¹ Saadi, *Le Jardin de roses (Gulistan)*, traduction d'Omar Ali Shah, Albin Michel,

L'introduction du *Guslistan* – en prosimètre – dédouble les instances d'énonciation. Dans ce conte allégorique, la référenciation est mise en crise, le soufi pouvant être ou ne pas être le poète, et le poète pouvant à son tour être ou ne pas être Saadi. Or, le poème de Marceline Desbordes-Valmore va travailler à décontextualiser le texte source en ne cessant, depuis un thème repris, une intertextualité revendiquée, de produire des déterritorialisations radicales. L'extase mystique se transforme en expérience réelle (débutant « ce » matin précis au premier vers, terminée « ce » soir à l'avant-dernier), la rose philosophique en rose concrète, le poète savant, religieux, en poète sensible, subtile : épïcène. La scène allégorique présente le récit d'une cueillaison qui n'a pas lieu : au double mouvement de spiritualisation de la mystique soufiste où l'extase première (la méditation du soufi) se redouble dans l'extase suscitée par le parfum troublant, le poème moderne oppose des roses réelles, littéralement roses, et la littérature exposée dès le titre, littérairement saadienne.

Mise en abyme antithétique – « Les roses de Saadi » trahissent l'autorité du texte qu'elles convoquent depuis le titre. Pourtant, restent bien le thème général, lieu commun de la rose, et la relation du trouble. Mais comme la rose mystique se dévoie en roses particulières, le ravissement mystique fait place à l'effusion du souvenir. Reste aussi, en partage à l'un et l'autre, l'épineux problème du langage, auquel celui (ou celle) qui a connu Dieu et celle (ou celui) qui a connu la jouissance physique olfactive, doivent se confronter, en n'écrivant plus ou en écrivant autrement. Saadi voudrait, maintenu dans la présence de Lui, ne plus pouvoir écrire, c'est-à-dire ne plus revenir à l'être mondain qui se perpétue dans le langage trop humain ; Marceline veut écrire autrement, pour pouvoir approfondir toujours et encore plus ce qu'est être humaine, toujours plus humaine. Ceci est une éthique.

Travesti(e) – En absence de marqueurs grammaticaux, la voix du poème hésite et se double : Saadi ou Marceline, Saadi et Marceline ? Tous deux portent une robe. Marceline se travestit en homme en répétant la parole de Saadi, mais elle travestit ce dernier selon les codes de référentialité qui donnent la robe en attribution à

la femme pour le lectorat occidental. La langue s'ingénie ici à rejouer l'indétermination genrée de l'affect qui dépasse toutes catégories binaires. « À tous les égards, la répétition, c'est la transgression. Elle met en question la loi, elle en dénonce le caractère nominal ou général, au profit d'une réalité plus profonde et plus artiste² ». L'atopie du frémissement (maintenu hors des bornes du concept) comme l'utopie du sentiment (ouvert au sens politique) circonscrivent une constellation nouvelle : celle de l'émancipation.

Le pronom du désir – « Les roses de Saadi » sont régies par de nombreux systèmes qui... ne font pas système, les uns superposant aux autres leur logique et s'y dissolvant. Le poème, ouvert au matin et refermé le soir, se déploie entre deux postures énonciatives : le « Je » initial fait place au « moi » terminal, le polyptote jouant sur deux logiques interprétables en deux sens distincts : la personne 1 en position sujet se transforme en objet (même si cet objet est régi par un impératif, dont la valeur sémantique hésite entre ordre et prière) de désir ; sur un autre plan, le pronom personnel proclitique revient sous sa forme accentuée. Comme si le passage du « je » en posture de maîtrise discursive au « moi » désirant se formait conjointement dans une accentuation/musicalisation de la langue.

Faire taire le concept – Figure tutélaire, paternelle, masculine, autorité poétique, Saadi (on évitera la transposition entendue dans le signifiant sonore, qui reproduirait encore du concept) est emblématique du traitement du concept opéré dans la poésie par Marceline Desbordes-Valmore. Il est là, célébré, assumé, mais amuï. La référentialité (origine du sens) est bien là, mais légèrement indéterminée. Mollement : car récuser le concept avec rigueur, ce serait encore revenir dans le procès que seuls les concepts peuvent faire. Faire taire le concept, c'est le mettre en sourdine, non le faire disparaître. C'est lui donner une autre place dans l'économie de la poésie, un peu moins grande, un peu plus modeste, pour laisser de la place à l'humanité non définie par les mécanismes de rentabilisation que la logique discursive embrasse. *Saadi, il est parmi les roses Saadi.*

2 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968, p. 9.

De l'incommensurabilité des espaces normés et égaux – Soit le vers suivant, et sa troublante expressivité :

La vague en a paru rouge et comme enflammée.

La présente césure, encadrée et mise en valeur par une allitération, met en scène le désordre métrique de la mesure opéré par le concept (la loi). La tournure attributive (« paraître + adjectif ») est disloquée, valorisant la semblance et/ou l'apparition. L'apparition si l'on envisage que la coupure présente le verbe en emploi absolu, sans complément, la semblance si l'on poursuit la lecture dans la logique de l'enjambement avec le comparatif introduisant une figure oxymorique.

Le cœur des petites voix – On ne peut arrêter le sens d'un poème comme « Les roses de Saadi » à l'apparence de sens qu'il affiche. On ne peut non plus construire un au-delà de signification³ sans détruire le mouvement fébrile et bruisant qui l'anime, fragile, ténu, à l'orée du langage où le langage s'estompe. Certains reprendront la figure de la dilution dans le *musical*, selon une métaphore activée par les romantiques eux-mêmes. Mais ce musical, cette suspension pneumatologique, ne veulent se maintenir ni dans « l'empire immédiat des sens » (selon l'expression rousseauiste⁴) ni dans la grandiloquence d'une remontée vers ce grandiose (discours harmoniciste...) qui est déjà un pas posé sur la voie de l'étatisation de la transcendance. Nous dirons plutôt qu'elle se love dans l'antéprédication.

« ... » – À la place d'un rapport causatif (par exemple : *puisque ma robe est parfumée, tu peux la respirer*) hypocrite, le poème propose la respiration elle-même, non prédicative – « ... » : déjà la jouissance.

3 Une interprétation *psychologisante*, érotique, attribuant les nœuds et les roses à des bornes sexuelles masculines et féminines, renvoie à la majorité intellectuelle dont ne veut pas le poème, si l'on accepte l'interprétation développée ici.

4 Article « Mélodie », *Dictionnaire de musique*, éd. Claude Dauphin, fac-similé de l'édition de 1768, Actes Sud/Thesaurus, Arles, 2008, p. 275.

Antéprédication – L'écrit et le concept jouent dialectiquement la stabilisation du discours et de la signification, tendant à faire disparaître les formes murmurantes, indécises, d'une oralité qui hésite, se reprend, se détermine plus sur le sentiment et la vitesse du dire que sur la pesanteur du dictionnaire et la lenteur de la lecture analytique. Le lyrisme de Marceline Desbordes-Valmore se porte dans le dire (le flux), et contre le dit (fini, fixé, avec sa propension à migrer vers l'autorité). Dans « Les roses de Saadi », le concept (*concupio* : prendre ensemble, réunir – presque le « contenir » du poème) n'arrive pas à tenir ensemble la multiplicité phénoménale. Les nœuds ne se dénouent pas seulement. Ils éclatent. La constriction du concept n'est pas de taille devant l'énergie sauvage de la nature. Ceci est un programme.

L'un ou l'autre – Le concept a du mal à se maintenir dans les lieux où l'affect prime⁵. Tous deux produisent des énoncés polarisés, tantôt soumis à la puissance de l'un, tantôt s'abandonnant à la séduction de l'autre. La poésie romantique souvent se love dans l'affect. Cette aventure de libération affectuelle se traduit par des débordements de crues, où le sentiment faisant l'expérience de lui-même, de sa liberté, témoigne de sa vigueur soit dans le sensualisme de la matière sonore remontant jusqu'à Dieu (Lamartine), soit du jeu (Gautier), soit encore dans l'effacement des limites qui permet, chez Hugo, à l'affect de revenir sur le terrain de la représentation pour rédimier en elle l'oubli du cœur. Nerval, lui, coule déjà. Marceline Desbordes-Valmore, radicalement, défait l'impérialisme du concept par la puissance de l'affect (*la rose est toujours la rose différente, et la rose n'est pas rose, mais rougeoyante*)⁶, récusant cependant en ce

5 Cf. Jean-François Lyotard : « Ce qui suscite la représentation, c'est la faiblesse la perte d'intensité, la mise en veilleuse, la normalisation. [...] Il y a congruence de l'*affaiblissement des intensités* dans le discours philosophique, de la production des concepts (c'est-à-dire d'écartés réglés dans l'ordre de la signification) et de la mise en représentation (*Aurore*, 42). », *Des dispositifs pulsionnels*, Galilée, 1994, p. 215.

6 La vie mouvementée, affectuelle, n'est pas de l'ordre de la stabilité du concept. Les lois qui régissent ce dernier, ici à travers la logique de la synecdoque qui lie l'essence de la fleur à sa couleur, se trouvent contrariées. Verlaine se souviendra de la leçon desbordes-valmoriennne dans le « Spleen » des *Romances sans paroles* (« Les roses étaient toutes rouges »).

dernier un pouvoir, volonté de puissance aveugle, qui ruinerait sa valeur éthique. Pour que le sentiment soit la valeur, il faut qu'il fasse défaillir le monde du concept (de la représentation) tout autant que celui de la violence agressive de l'affect.

L'un et le multiple – L'émancipation desbordes-valmoriennne passe par le déploiement de la multiplicité humaine contre l'aliénation dans l'Un. Saadi réduit les roses au seul rosier, les fleurs au seul principe des fleurs : en finalité, les roses ne sont chez lui que la pâle copie de la fleur idéale, la rose mystique souffiste. Et comme dans le platonisme récusant les artistes enferrés dans le simulacre, Saadi se démarque des « simulateurs » qui croient pouvoir chanter les roses (dans l'oubli de la Rose). Marceline Desbordes-Valmore déploie au contraire, jusqu'au vertige, l'éventail des senteurs de toutes les roses. Les impossibles roses de Saadi recueillies dans la seule rose mystique laissent place aux roses réelles, si réelles même qu'elles se perdent, se noient, se brûlent, s'éparpillent, s'éventent.

Chœur des petites voix – Faire prévaloir dans le discours la toute-puissance des concepts et de leur articulation, c'est passer du côté de l'universalité totalisante : c'est se vendre à la puissance du concept (dont la force prendrait son origine dans la vérité) pour imposer sa parole aux autres ; c'est imposer ce qu'impose le concept comme devant être pensé par tous. Le minimalisme desbordes-valmorien va à l'opposé : l'amuïssement de la portée du discours rend la parole aux autres, aux petits. Il s'agit là déjà de politique.

Pneuma subtil – La voix libère de la parole, et elle lui donne une autre temporalité : la voix s'essouffle, elle est dans l'histoire d'un corps, organologique, elle s'évapore, soluble dans l'air, volatile comme un parfum, un odorant souvenir. Le passé se respire. L'éternité saadienne, absolue, d'une idéalité cruelle qui récuse le chant du rossignol au profit du silence sacrificiel du papillon noir, fait place dans l'humanité desbordes-valmoriennne à une métaphysique de la présence : voix, larme, hirondelle, écriture *pourtant*. Pour l'ici et le maintenant, pour un passé vécu dans le présent, pour un futur qui engage ce qui est vécu dès maintenant. Nouvelle éternité humaine : c'est la mer allée avec les roses.

Ritournelle morale – La puissance émotive de la poésie devenant sonore sensibilise l'individu et l'amène à se rapprocher du primat de l'émotivité à travers laquelle le rapport à l'autre peut enfin se retisser.

94 *Excès ou défaut ?* – La catégorie romantique du sublime tient dans l'expérience de l'infinitude où la raison excédée dans la représentation de la nature se représente dialectiquement, ironiquement, ses limites avec l'illimité dont elle prend conscience : ce qui l'extasie et l'annule est la voie même qui lui ouvre la pensée de ce qu'elle ne peut penser. À travers le grandiose et le monstrueux, l'individu fait l'expérience par sa petitesse d'une puissance supérieure à laquelle en finalité il participe. Dans le sublime, le défaut est la voie de connaissance de l'excès du monde. Chez Marceline Desbordes-Valmore, le défaut se love en lui-même et défaille, sans chercher à se dépasser : la raison s'affaisse et s'efface en faisant sourdre la voix, le chant d'un *cogito* antépédicatif. Quelque chose parle autrement et à quelqu'un d'autre d'un objet perdu, passé. Un objet qui ne peut être appréhendé non pas parce qu'il dépasse l'individu, mais parce qu'il a défailli, accompagnant celui qui fait l'expérience de sa disparition d'une douloureuse empreinte dans la mémoire, dans le sentiment, ouvrant à une transcendance de l'intime. Les coulées verbales de Chateaubriand et de Hugo veulent donner un aperçu de l'infini. La ritournelle de formules peu inouïes reste bien plus dans le registre de l'intime : l'infinitude finie trouve sa puissance dans la profondeur d'un point (le cœur aimant, le cœur supplicié, le pli de la robe, le bouton de rose), dans le presque rien où se loge désormais ce *tout* du mineur.

A rose is a rose – Les sciences, ordonnées en priorité par des symboles d'égalité⁷, ainsi que la philosophie, organisée depuis une claire distribution des concepts, présentent pour les premières la possibilité que chaque terme peut être remplacé par un autre (de telle sorte que la relation reste immobile), pour la seconde que chaque terme ne puisse être remplaçable (de telle sorte qu'une vérité anhistorique ou indéterminée puisse avoir lieu). Dans le langage lyrique, aucun terme ne peut être remplacé : il doit être

7 Cf. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 8.

répété, avec variations, fondant l'affect et rappelant l'origine de la puissance de ce dernier. Le poème de Marceline Desbordes-Valmore a ceci d'exceptionnel qu'il révèle que l'origine est sans date, aux racines multiples, avec bifurcations, croisements, ramifications, renoncements, déplacements. La circonstance lyrique se constitue et ne cesse de s'intensifier dans le retour d'une expérience dont l'unité se conçoit depuis l'intensité et non l'unicité. *A rose is a rose is a rose.*

A rose is a rose (bis) – Dans le poème présent, la rose est toujours déjà prise dans sa multiplicité. Elle est toujours doublée, triplée, démultipliée par le souvenir, par l'expérience : le concept de rose ne peut nouer l'expérience antéprédicative des roses (des multiples roses comme de la rose *seule* vécue de multiples fois). Que la rose *de* Saadi soit aussi *ma* rose extrait l'essence des roses du carcan d'une expérience singulière dont l'individu pourrait soutenir synthétiquement, discursivement, la réalité. D'un autre côté, qu'une rose (de Saadi) soit une rose (de Marceline) explore la limite et la richesse de l'écriture (dès lors qu'elle s'affranchit de certaines règles de la logique inhérente au présupposé d'existence que le mot engage) : seul le langage peut dire quelque chose de la rose, mais ce qu'il en dit n'est rien, ou plus précisément est tautologie. Que la rose soit la rose est ce mouvement de recourbement de la langue sur elle-même, qui rate l'objet d'une part, mais de l'autre réussit à témoigner du recourbement de la mémoire, de l'entêtement de l'objet à être sa propre origine (*a rose is a rose*), sa propre valeur. Mais ici, la rose n'est jamais la même rose, le langage poétique opérant des distorsions dans son recourbement : la rose mystique saadienne (celle qui lie le moi à Lui), *ravie à l'essence des roses*, revient, dans la concrétude des Lettres, réduite à la topique poétique exotique du titre (« Les roses de Saadi »), puis se métamorphose en objet de la réalité mondaine, sensuelle, amoureuse, circonscrite au cadre d'une intimité (entre le moi et le toi).

A rose is a rose (ter) – « La répétition apparaît donc comme la différence sans concept, qui se dérobe à la différence conceptuelle indéfiniment continuée. Elle exprime une puissance propre de l'existant, un entêtement de l'existant dans l'intuition, qui résiste à toute spécification par le concept, si loin qu'on pousse celle-ci⁸ ». Il

8 Gilles Deleuze, *id.*, p. 23.

y a gémellité entre les deux robes (celles du poète et de la poète) : toutes deux, tissus où s'imprime l'absence des roses, sont des textes représentant un objet non présentifiable. Mais comme la gémellité sonore entre la « robe » et la « rose » s'accompagne d'une différence, la gémellité ne compose qu'une sororité incomplète : Saadi dit l'expérience antéprédicative depuis l'extase mystique (la « connaissance de Lui »), alors que Marceline Desbordes-Valmore fait ici taire la divine transcendance : le souffle divin a laissé place à la respiration émue, particulière, humaine, très humaine, jamais trop humaine, une connaissance d'elle.

96

Parfum entêtant – Marceline Desbordes-Valmore tisse deux motifs de la ritournelle (elle semble bien échapper à la compulsion de répétition). Elle brode sur le lieu commun, reprend la rengaine du lieu commun (qui est le lieu de la communauté sentimentale) et dans le même temps pique vers l'intense. Elle dit l'entêtement du sentiment (qui est la preuve de son être, de sa puissance) : sans son caractère d'effusion, que lui resterait-il ? Mais dans son effusion, il ne lui reste que cette même effusion : il n'agrippe rien, ne retient rien, n'aliène rien. C'est cette fragilité de tissu léger, prompt à se déchirer, qui touche. La robe est « embaumée », toute parfumée, et déjà touchée par la mort (de l'objet d'amour – car ici il y a sans doute syllepsation sur le participe passé : nouveau *spectre de la rose*⁹).

Robe odorante, tissu sonore – Dans l'économie antéprédicative (comme dans l'inconscient), les bases pulsionnelles sont mobiles. Contrairement au concept dans le syntagme de la logique discursive, le signifiant joue des ruptures, des répétitions, des coalescences, entassant ou décaissant depuis les couleurs de timbres et leurs agencements rythmiques. L'énergie affectuelle se déplace, court de place en place, s'enlace à la rime, qui cependant dans « Les roses de Saadi » n'est pas le point d'orgue musical (2 rimes sont suffisantes, 1 rime est suffisante avec enrichissement, 1 rime est riche) : les chants et contrechants multiples saturent l'espace du poème en multipliant les microsystemes de telle sorte qu'aucun ne prévaut réellement sur les autres, ou plus précisément faisant que chacun chatoie et résonne dans l'écho passé ou à venir des autres comme une moire devant

9 Nous faisons référence au célèbre poème de Gautier mis en musique par Berlioz.

laquelle l'angle du regard jouant avec la lumière modifie l'aspect des brillances, constituant ainsi un *continuum* fait de matière toujours changeante, toujours différente.

Liaisons/déliaison (1) – La mobilité extrême du poème ne se fait pas dans une unité rythmique. Au contraire, le long rubato des « roses de Saadi » se voit tantôt arrêté tantôt relancé. Ainsi les jeux subtils à la rime, produisant des ralentissements valorisés par le sens des mots choisis (par le concept), mais en même temps poursuivis (par le son) : deux enjambements externes et deux enjambements internes enravent les cadences métriques. Les lois de la versification elles aussi hésitent : le poème de neuf vers se constitue selon un système à la fois fermé et ouvert : la fermeture se fait, à la fin de chaque tercet, par le retour de la rime riche tripartite. Mais les rimes initiales des tercets quant à elles préfigurent le refus d'un système (elles sont plates). Deux logiques, l'une dissociative, l'autre synthétisante, l'une provoquant la conscience d'un mouvement ternaire depuis trois tercets, l'autre s'appuyant sur la loi qui ne fonde qu'une seule strophe. On pourrait cependant, à regarder la rime riche et conclusive, signaler que le mouvement induit par le cycle conceptuel cohérent (contenir – revenir – souvenir) se défait partiellement sur le plan de la nature des mots, pour faire succéder à deux verbes un substantif recatégorisé depuis un infinitif. C'est que la vie n'est pas dans l'action mais dans l'étant (le parfum).

Liaisons/déliaison (2) – « Respires-en sur moi l'odorant souvenir »... L'intensité de la littérarité s'impose dans le poème à travers les multiples réseaux allitératifs qui le traversent. Ces réseaux se contractent et se dilatent, les uns se concentrant¹⁰, les autres essaimant dans toute la pièce. Parmi ces réseaux semblent tout particulièrement mis en valeur, conjointement, les assonances de nasales (13 [ã], 4 [õ], 2 [ê]), et les allitérations en [t] et [z] dont la particularité est que, présentées dans le premier tercet à l'intérieur

¹⁰ L'effet général est une plus haute condensation dans le deuxième tercet. Pour l'allitération en « l » v.1 = 1 ; v. 2 = 1 ; v. 3 = 2 //v. 4 = 4 ; v. 5 = 3 (avec redoublement) ; v. 6 = 3 //v. 7 = 2 ; v. 8 = 0 ; v. 9 = 1. Même constat valorisant le vers central (5^e), pour ce qui relève de la densité des voyelles nasales et du travail d'écholaliation « t », « s ».

des mots, elles prennent ensuite de l'ampleur en se trouvant en liaison entre les mots. Comme si l'importance se déplaçait du mot (concept) à l'entre-concept, ou au sonore/musical. L'effet principal se construit progressivement pour écumer merveilleusement au dernier vers avec la particule enclitique verbale de fausse liaison (l'impératif de deuxième personne ne prenant pas de « s » à l'exception de son emploi avec « en » et « y », *pour des raisons d'euphonie*, nous dit la grammaire). Ici s'allie l'assonance majeure avec l'allitération la plus valorisée, pointant l'artifice des mots et leur sujétion, certes réduite, à la conscience d'une vertu plus haute qu'est la musique. La liaison sonore – supplément esthétique – délie la langue du mot¹¹.

Coïncidence ? – Le souvenir s'entend dans la richesse des jeux phoniques disséminés, mais aussi et surtout dans le travail de redoublement sonore qui marque l'entêtement de l'affect à faire retour : répétition immédiate de voyelles comme dans « Saadi » ou entravée par une consonne (« odorant »), répétitions à proximité de nasales et de consonnes conjointes (« s'en sont ») etc. Cet entêtement régit-il un redoublement de la représentation dans l'antéprédication ? « Les roses de Saadi » explorent depuis une vocalisation nasale¹² l'expérience d'une respiration. Sidération olfactive qui tresse une voix sonore au parfum (respiration et expression) et porte la sensualité à une forme d'intériorité distante de l'objet, à la fois présence et absence, – forme d'intériorité¹³ dans laquelle le dit poétique s'abouche aux phénomènes mondains pour en signifier la subtilité, la fugacité et la fragilité.

11 Cette déliaison ne s'entendrait-elle pas aussi dans la dissémination du titre dont chacun des phonèmes se retrouve, éparpillé, dans le dernier vers, comme une signature démembrée refusant les assignations qu'impose généralement le langage ?

12 La conscience de la nature des voyelles nasales remonte en France aux *Essais de grammaire* de Courcillon de Dangeau (1694).

13 Sa signature en serait sans doute la nasale [ã] : « ma robe encore en est », « Respires-en »... Cinq occurrences, certes avec des statuts grammaticaux divers, qui ne cessent de reporter une intériorité relancée toujours par la pronominalisation : le mot de « roses » disparaît au vers 4, et seule l'anaphore maintient, en l'absence du mot, la présence évanouissante.

Exigeant la musique – « Les roses de Saadi » ne sont guère représentatives d'une poésie qui s'est portée magistralement à la mise en musique dans le cadre de la romance¹⁴. Mais toute la poésie de Marceline exige la musique, même sans passage à une musication extérieure (par la mise en voix et piano par exemple). Il y a à penser deux musiques (au moins) distinctes dans l'œuvre, avec tous les dévoiements métaphoriques que le romantisme impose au terme même de « musique » (avec ses hypostases : harmonie, accord, etc.) et qu'il faut, de manière critique, assumer : une, qui est appel à déplacement organologique hors du livre (c'est aussi un déplacement hors de la poésie, ou une extension de cette dernière dans un champ plus vaste que celui qui lui est donné dans le seul livre – déplacement où la voix prévaut) ; une autre, *musicienne du silence*, qui est une plongée au sein de l'intériorité du langage où la prévalence du concept cède le pas à l'expérience d'une pâte-mot dans laquelle sont pétris, jusqu'à ne faire qu'une masse indistincte, le sentiment éthique, l'activité scripturale et l'émotion qui les lie tous deux.

Vers la romance – « Les roses de Saadi » appellent une musique tout autant qu'elles en récusent une autre. Vers la romance, le poème s'avance dès lors qu'il parle d'un objet perdu dont le souvenir attend la ritournelle qui en consacrerait l'expérience. Cependant, la romance (qu'elle soit poétique, musicale ou poético-musicale) est maintenue ici à distance : la narration est étioyée, la geste de l'affect est estompée au maximum, le contexte se dissout dès que formulé (car il reste peu de traces du Saadi initial, et rien de l'exotisme auquel son nom aurait pu être associé). La forme courte, déliée de la structure de couplets et refrains, elle-même n'engage pas à la mise en musique dans la chanson ou le genre romanesque. La musique à laquelle se porte le poème est plus silencieuse, non organologique : c'est le discours porté à son point de fragilité qui défait ce qui dans la poésie se maintient dans l'orée du concept, et qui précisément refuse dans la musique ce résidu d'expressivité qui, à l'époque romantique tout particulièrement, la maintient comme pseudomorphose du langage.

14 Signalons que le poème a cependant connu quelques mises en musique... mineures.

Beau deuil – On répète parce qu'on a perdu, mais on perd aussi parce qu'on répète. Aucun poème n'est allé si loin dans la compréhension de ce fait humain.

VINCENT VIVÈS