

Les opérations obliques de Marceline Desbordes-Valmore

S'éloigner des choses jusqu'à ce que beaucoup de leurs éléments échappent à la vue et que l'on doive ajouter beaucoup pour continuer à les voir — ou bien voir les choses de biais et comme en raccourci [...] — c'est tout cela que nous devons apprendre des artistes [...].

Nietzsche, *Le Gai Savoir*, « Ce que l'on doit apprendre des artistes », IV, § 299, traduction Patrick Wotling, GF/Flammarion, 1997, p. 244.

119

1. On s'est beaucoup moqué du petit oreiller de Marceline Desbordes-Valmore. On a eu tort. Chaque fois qu'on s'en est moqué, on a eu tort. L'oreiller est d'abord un objet qu'ont les riches et qui manque aux pauvres, autrement dit, il n'est pas universellement disponible. Il sépare ceux qui en bénéficient de ceux qui n'en ont pas. C'est ce que dit le célèbre poème « L'oreiller d'une petite fille », à la condition de le lire jusqu'au bout. Mais il y a autre chose qu'on voudrait faire apparaître et mener jusque dans les opérations poétiques. L'oreiller peut servir à deux choses différentes qu'un même terme peut envelopper : amortir. On peut donc amortir un choc en deux sens : soit qu'on reçoive le coup ou le choc, soit qu'on le donne. Dans le fond, l'oreiller répond à une structure d'amortissement. C'est ce qu'on appellera une poétique matérielle de l'objet. Elle renvoie à une poétique matérielle des poèmes.

2. Plusieurs traits poétiques peuvent alors relever de cette structure d'amortissement. Coup donné mais coup amorti, coup reçu mais coup amorti. Les pauvres n'en ont pas, dit-elle, les pauvres ne peuvent donc pas amortir les coups. Les poèmes rendent compte de cela par quelques effets de disposition. Prenons l'exemple de deux strophes dans « Tristesse de mère » :

Si mes petites chéries
Voulaient venir avec moi,
Pour nos tendres causeries,
Nous trouverions des prairies,
Toujours calmes et fleuries,
Où ne chasse pas le roi.

et :

Plus de cages souterraines
Où vient avorter le jour ;
Plus d'hommes serrés de chaînes ;
Plus d'âmes lourdes de haines,
Où, lucides et sereines,
Les âmes se font amour¹.

La même structure apparaît qui distingue cinq vers d'un vers de clause d'une strophe de six vers : le propos précédent se renverse. Pour le dire vite : les prairies idylliques font surgir le *roi* absent mais menaçant, tandis que la somme de cages et de haines se renverse en *amour* et les corps enchaînés en âmes aimantes. La distribution de la structure rhétorique renversante entre en contact avec la distribution des rimes exigée par la structure strophique. D'où il s'ensuit qu'on doit observer une variation au sein de la structure répétée. Ainsi, la rime vocalique de *roi* conclut d'un côté, tandis que la rime consonantique d'*amour* conclut de l'autre. Et tout cela appartient à la cohérence de ce qui est thématiquement chez Marceline Desbordes-Valmore dans la mesure où, toujours, elle éloigne le roi et le pouvoir absolu de tout idéal politique *a priori* puisque « Les rois un temps ! Dieu toujours ! » et puisque « Dieu seul sera roi ! » — et toujours elle rapproche l'amour de la vie réelle (amour d'une mère, amour d'une femme, amour d'une citoyenne sans droit de vote). On doit ajouter qu'il est nécessaire d'être attentif à la nature de la rime, vocalique et consonantique, en rappelant les articles anciens du linguiste Marcel Cohen qui établissait la valeur conclusive de la rime vocalique et la valeur suspensive de la rime consonantique². Le renversement se

1 *Pauvres Fleurs*, in *CEP*, II, 403-404.

2 Marcel Cohen, « Strophes de chansons françaises », *Europe*, janvier 1949, p. 21-38 et « Récitation et chant », *Le Français moderne*, 1950, p. 189-202. Articles

renverse, si l'on peut dire, car le conclusif (le révolu) est l'absence du roi dans les prairies rêvées et voulues et le suspensif (l'à venir) est l'amour entre les âmes. Dire la même chose, ou presque, mais dans deux actualisations de la matérialité poétique qui diffère, voilà une caractéristique de l'écriture desbordes-valmoriennne. Le conclusif du négatif (le roi) rejoint le suspensif du positif (l'amour), mais dans la dissymétrie qui fait résonner le négatif dans le soulagement (le roi à la rime). Une politique discrète se perçoit en se faisant entendre. Les deux strophes montrent chacune un type d'amortissement, l'atténuation d'un coup reçu ou la révélation d'un coup donné. Le recours à la catégorisation rimes masculines et rimes féminines fait aussi apparaître le lien interne des opposés : le *moi* maternel joue avec le *roi* paternel et l'ensemble des rimes masculines *moi/roi* et *jour/amour* l'emportent sur les féminines. Le jeu des masculines et féminines et celui des conclusives/suspensives se tissent en un ultime renversement. Le refrain à variation, qu'a beaucoup pratiqué Marceline Desbordes-Valmore, peut faire partie de cette structure des renversements atténués propres à sa poétique. Mais n'oublions pas que ce n'est pas seulement le refrain qui est à *variation*.

3. On prendra l'exemple d'un poème pour donner à entendre d'autres manières de pratiquer ces renversements, infiniment discrets parfois et infiniment puissants toujours pour la force projective du poème. Il s'agit du poème « Un arc de triomphe » qui appartient au livre *Bouquets et prières* de 1843³. L'arc de triomphe parisien est engagé par Napoléon, après Austerlitz (décret impérial du 18 février 1806), sur le modèle de celui de Titus à Rome, qui était en train d'être restauré. Il est arrêté après les défaites de 1812 et 1814, abandonné puis repris par Louis XVIII puis par Louis-Philippe qui intègre « les » guerres de 1792 à 1815 en voulant par cela réconcilier les points de vue. C'est en 1836 qu'il est inauguré pour l'anniversaire des Trois Glorieuses. Comme le souligne Christine Planté, nous avons affaire à une « distance ironique avec les grandeurs militaires », loin de Hugo dans *Les Voix intérieures* et plus proche de Stendhal « évoquant

auxquels on ajoutera celui de Marguerite Durand, « Le Bon Roi Dagobert », *Le Français moderne*, 1950, p. 203-215.

3 Marceline Desbordes-Valmore, *ŒP*, II, 488. Dans *L'Aurore en fuite*, Poèmes choisis, édition et préface de Christine Planté, Paris, Points/Seuil, 2010, p. 154-155.

dans l'avant-propos d'*Armance* le point de vue des tourterelles sur le jardin des Tuileries »⁴. Le point de vue des hirondelles rime avec le point de vue des tourterelles en ironie comme la première et la dernière strophe l'exemplifient :

Tout ce qu'ont dit les hirondelles
Sur ce colossal monument,
C'est que c'était à cause d'elles
Qu'on élevait le bâtiment
[...]
Voilà pourquoi les hirondelles,
À l'aise dans ce bâtiment,
Disent que c'est à cause d'elles
Que Dieu fit faire un monument.

122

Entre ces deux strophes, sept autres détaillent les raisons du passage de la première à la dernière, c'est-à-dire les raisons pour lesquelles les hirondelles osent penser ce qu'elles disent et dire ce qu'elles pensent par narrateur interposé. Ces deux strophes ne sont pas des refrains, mais elles fonctionnent comme un refrain à variation dans la mesure où la variation est perceptible et évidente. L'ironie est partout dans le poème et seule une longue analyse pourrait en donner toutes les nuances. Concentrons-nous sur quelques aspects. Il faut lire attentivement, pour voir une chose simple, évidente même, mais elle aussi amortie par la manière de disposer la variation. L'alternance de *monument* et *bâtiment* est absolument remarquable. C'est d'abord un *monument*, colossal qui plus est, qui devient par la grâce de la recherche des raisons par les hirondelles, un *bâtiment*. Il devient clair que du point de vue des hirondelles ce n'est qu'un *bâtiment*, soit une construction à des fins pratiques (leur abri pour les nids, en haut). Mais dans la dernière strophe il redevient un *monument* sous la condition d'un nouvel escamotage : c'est Dieu qui le « fit faire », substitué au *on* parfaitement insolent – la malice pourrait y voir le diminutif de l'initiateur Napoléon, même si Marceline Desbordes-Valmore a participé à l'émotion du retour des cendres de 1840⁵. Le jeu des dispositions et des variations opère

4 *L'Aurore en fuite*, p. 244.

5 Voir le chapitre « Opinions politiques » dans Marc Bertrand, *Une femme à*

aussi sur les petits mots de la grammaire, ce qui apparente Marceline Desbordes-Valmore aux grands poètes, tant ceux-ci ont, précisément, toujours une grammaire. On a donc l'échange respecté : « Sur ce colossal monument » avec « À l'aise dans ce bâtiment » – et « Qu'on élevait le bâtiment » avec « Que dieu fit faire un monument ». La même observation peut être faite que celle qui nous conduisait à noter la dissymétrie des clausules dans « Tristesse de mère » entre le suspensif et le conclusif convergents au-delà du boitement induit par la légère différence. En effet, ici, le « devient », si cette expression a un sens, le un du final. Les différences sont incluses dans les ressemblances, voire les répétitions, qui amortissent, voire cachent en partie pour une perception immédiate les effets de décalage.

4. Ce n'est pas tout. Le système des rimes est extraordinairement concerté et tellement même qu'on peut dire qu'il tient un discours à lui seul. Et ce discours appartient en propre au poème en constituant un contrepoint des autres types de discours. La construction d'ensemble de tous ces fils discursifs et les traits de leurs dispositions les uns par rapport aux autres, c'est cela l'art de Marceline Desbordes-Valmore. Reprenons. Gardons à l'esprit que, pour chaque strophe, les deux camps sont présents pour une confrontation qui ne peut être que douce (ou amortie et oblique), car faite depuis le point de vue des hirondelles. Toutes ces oppositions sont surmontées par la décisive : celle qui est entre ciel et terre, entre Dieu et les rois militaires (rappelons que Louis XVIII reprend les travaux pour « fêter » l'expédition d'Espagne). Les rimes de la strophe 2 *tranquille/asile* et *jour/amour*⁶ sont toutes consonantiques (dédiée à la seule vie des hirondelles) – à partir de la strophe 3 on observe la mise en place de l'alternance consonantique/vocalique avec la mention des deux « camps » si l'on peut dire – on a donc à la strophe 3 *porte/apporte* et *triumphants/enfants* (dédiée aux hirondelles et à l'arc) – strophe 4 comme la strophe 3 avec *Victoire/histoire* et *œufs/eux* (hirondelles et arc) – strophe 5 retour à du consonantique pur avec *gloires/noires* et *recouvert/entr'ouvert* (arc et hirondelles) – strophe 6 retour à l'alternance avec *France/immense* et *l'étranger/*

l'écoute de son temps, Lyon, Jacques André Éditeur, 2009, p. 87-102.

⁶ Comme dans *Tristesse de mère* : rime récurrente et contextes différents chez Marceline Desbordes-Valmore.

loger (arc et hirondelles) – strophe 7 alternance avec *nuages/sages* et *pas/bas* (point de vue des hirondelles en haut et point de vue des hommes en bas) – strophe 8 alternance avec *cigale/n'égale* et *Dieu/lieu* et enfin strophe 9 retour à l'alternance de la strophe 1 avec *hirondelles/d'elles* et *bâtiment/monument*. La répartition des rimes ne se calque pas sur l'opposition des points de vue *hirondelles/arc*, les unes seraient consonantiques chaque fois (*hirondelles/d'elles*) et les autres vocaliques (*monument/bâtiment*). À un type de rime ne correspond pas automatiquement un type de thématization. Il y a des alternances de rimes à l'intérieur d'un même thème, un mouvement et non un schéma. En ce sens, il peut y avoir *gloires* face à *noires* qui désigne les têtes des oisillons (« Mille doux cris à têtes noires ») et il peut y avoir *France* face à *l'étranger* (pour les oiseaux de l'étranger). Et enfin le renversement de la strophe 8 et avant-dernière où *Dieu/lieu* en rime vocalique représente le point de vue pacifique des hirondelles faisant fonction de répondants allégoriques de la poète. La suite des strophes montre, du point de vue de la disposition des rimes, une disposition de combat des valeurs entre les hirondelles et leur vie d'oiseaux, et l'arc de triomphe et sa vie mémorielle. Il y a des alternances de rimes à l'intérieur d'un même thème. On peut lire dans ces alternances une formule de l'entrelacement des deux camps, qui permet de qualifier de *combat* ces face-à-face éthiques. Les renversements et alternances dans la disposition des matérialités du poème témoignent d'un renversement des valeurs et non d'un pur renversement formel. On peut mieux comprendre maintenant ce que signifie la structure de l'amortissement : il s'agit de micro-déplacements qui définissent la modalité propre à Marceline Desbordes-Valmore d'un renversement critique des valeurs. Pour être micro-critique, le renversement n'en est pas moins critique.

5. L'arc de triomphe désigne un lieu en creux, un *bâtiment nuages* en creux d'un *monument ravages*. Et l'internationalisme des oiseaux accueillant les hirondelles étrangères, leur pacifisme et leur amour familial, tous ces traits correspondent clairement à ce que Marceline Desbordes-Valmore thématise par ailleurs dans les poèmes, les récits et les lettres. Dans le fond et si l'on peut dire, le poème de Marceline Desbordes-Valmore *renverse* un *monument* en *bâtiment*. Il n'est pas interdit de penser que le sonnet considéré comme le plus classique des sonnets, le modèle du sonnet classique selon Guez de Balzac, à savoir celui de Malherbe qui commence par *Beaux et grands bastimens d'éternelle structure*, appartient à la mémoire qui construit le poème

de *Bouquets et prières*⁷. Le point de vue de Marceline Desbordes-Valmore n'intervient que filtré par le point de vue des hirondelles. On ne s'étonnera pas de voir le motif du *point de vue* thématisé dans le poème. Ainsi, dans la strophe 8, l'avant-dernière donc, on trouve ceci :

La guerre est un cri de cigale
Pour l'oiseau qui monte chez Dieu ;
Et le héros que rien n'égale
N'est vu qu'à peine en si haut lieu.

Encore un échange marque cette thématisation du point de vue. Au *cri répond*, si l'on peut dire, la *vue*, autrement dit le cri à peine entendu débouche sur un héros à peine entrevu. Ce qu'on n'entend pas ne peut être vu (cette structure est décisive chez Marceline Desbordes-Valmore). De la même manière, un échange du même type s'effectue à la strophe 5 :

Voulez-vous lire au fond des gloires,
Dont le marbre est tout recouvert :
Mille doux cris à têtes noires
Sortent du grand livre entr'ouvert.

À l'inverse de la strophe 8, ce qui appartient à l'ordre de la lecture, les inscriptions gravées sur le marbre glorieux, se renverse en cris issus du « grand livre entr'ouvert ». Un autre livre, un livre qui s'entend se substitue au livre officiel et monumental. Les renversements par amortissements et micro-déplacements ne sont rien d'autre que des changements de destination des objets, des pensées ou des attitudes éthiques. L'art du *déplacement* est aussi un art de l'*emplacement*, c'est-à-dire un art de savoir où disposer le mot dans la matérialité poétique du vers. Bref un art d'architecte.

6. L'art du poème politique de Marceline Desbordes-Valmore est examiné dans l'article de Christine Planté « *Tout un peuple qui crie* – Marceline Desbordes-Valmore et l'insurrection des canuts

⁷ François Malherbe, *Poésies de Malherbe*, texte établi par Philippe Martinon, commentaire Maurice Allem et Philippe Martinon, « Poésies galantes personnelles », v, (XLIII), Sonnet, Classiques Garnier, 1926, p. 114-115.

(1834) »⁸. Trois poèmes sont étudiés, « Dans la rue » écrit juste après les événements, « A M. A. L. » et le « Cantique des mères »⁹. On voudrait juste terminer en évoquant un de ces poèmes. Tous sont très différents, à la fois par le contexte historique et par le ton de Marceline Desbordes-Valmore qui se hausse à la hauteur de la violence de la répression. Mais une chose reste pense-t-on : cette même structure du déplacement là où pourtant, sous le choc de la violence, il ne semble pas qu'il puisse y avoir amortissement. Christine Planté rappelle que le poème « À Monsieur A. L. », long poème, se divise en trois séquences. La partie centrale sur la répression (v. 21-62) est encadrée par une séquence de printemps et d'hirondelle (v. 1-16) et d'une séquence du rossignol (v. 63-82)¹⁰. Avant et après la crise, posture maternelle de l'hirondelle d'abord et ensuite posture de la poète qui chante malgré tout avec le rossignol (*ibid.*). La partie centrale très noire avec descriptions auditives et visuelles dans lesquelles se glisse avec force un *J'étais là*, répétée, et « suivie d'une coupe forte qui tranche sur la régularité accentuelle et métrique » du reste de la séquence¹¹. Le primat de l'entendre domine mais une bascule s'effectue dans le voir : « Les derniers cris du sang répandu sur les dalles ; / C'était hideux à voir : et toutefois mes yeux / Se collaient à la vitre (...)»¹². Un échange entre les deux ordres de perception ici aussi. Il s'explique, comme le dit Christine Planté, car les Valmore sont enfermés chez eux et perçoivent surtout les bruits de la répression. Mais cette écoute se renverse, le *je* apparaît pour répondre et la réponse est d'être *là*, de rester *là* : « De sa répétition, le verbe d'état acquiert sens d'action véritable, car être *là*, c'est continuer à *voir*, et pouvoir témoigner¹³ ». Le déplacement est ici fondé sur le fait d'être dedans et de voir dehors en entendant le dehors. Comme le dit Étienne Helmer, « c'est toujours *ici* que nous sommes *là*¹⁴ ». Autrement dit le lieu n'existe que d'être un lieu concret : un *ici*

8 Christine Planté dans *Mélanges barbares – Hommage à Pierre Michel*, Jean-Yves Debrouille et Philippe Régnier dir., Lyon, PUL, 2001, p. 151-161.

9 Les trois poèmes sont publiés dans *Pauvres Fleurs* (1839), cf. *CEP*, II, 635-636 (in *Pièces isolées*), 404-405 et 406-408 – dans *L'Aurore en fuite*, p. 108, 111 et 113.

10 Christine Planté, article cité, p. 156.

11 Christine Planté, article cité, p. 157.

12 *CEP*, II, 405, dans *L'Aurore en fuite*, p. 109.

13 Christine Planté, article cité, p. 157.

14 Étienne Helmer, *Ici et là – Une philosophie des lieux*, Verdier, 2019, p. 9.

(dans l'appartement) pour être là (sur la place dehors et partout où l'événement répressif a lieu). Marceline Desbordes-Valmore désigne par « là » la place du témoin qui voit au-delà de voir. La place à côté de la place fait voir ce qu'on n'a pas totalement vu positivement mais qu'on a vu mentalement et affectivement, si l'on peut dire. Ainsi le *J'étais là* parle aux autres en se parlant à soi-même et en se parlant à soi-même, le *je* se fait témoin par les autres à qui on parle. C'est ce que veut dire ce « là » qui est un saut par-dessus la positivité d'un *tout voir* des choses pour accéder à un *voir tout* depuis le lieu perçu de l'événement. *Là* est le lieu de l'événement mais à partir d'un *ici* sans lequel il n'y aurait pas de *là*.

7. Mais il y a encore autre chose qu'un détour devrait permettre de faire apparaître. À propos de la pratique photographique, et de la sienne en particulier, Denis Roche affirme ceci : « Pour moi le “ça a été” se confond toujours avec le “j’y étais”¹⁵ ». Nous y voici : Marceline Desbordes-Valmore ne dit pas *j’y étais* mais *j’étais là*. C’est toute la différence qu’il faut examiner. Le terme *y* connaît des dénominations différentes selon les grammaires, mais il est clair que sa fonction est de représenter quelque chose¹⁶. Et s’il représente quelque chose, c’est quelque chose de déjà énoncé ou évoqué. Le *j’y étais* de Denis Roche s’accompagne bien évidemment de la photographie qu’on peut montrer, voire qu’on a devant les yeux, (le *ça a été* qu’il reprend à Roland Barthes), photographie qui, elle-même, représente quelque chose, dans la mesure où elle est photographie de quelque chose. Dans cette phrase et par cet adverbe et pronom (le *y*), on passe d’un espace présupposé au passé (ce dont il y a photographie) à un espace supposé au présent (photographie). Le terme *là*, adverbe lui aussi, se présente différemment dans le poème en ce sens qu’il se trouve placé entre une série de *quand*, autrement dit au milieu d’une série qui définit l’événement, et les micro-événements qui le composent, par

15 Denis Roche, *La Photographie est interminable – Entretien avec Gilles Mora*, Seuil, Fiction & Cie, 2007, p. 98.

16 « Où, dont, en et y sont formellement des adverbes, mais leur fonction de représentation est à ce point primordiale qu’on les étudie généralement parmi les pronoms. » Michel Arrivé, Françoise Gadet et Michel Galmiche, *La Grammaire d’aujourd’hui - Guide alphabétique de linguistique française*, Flammarion, 1986, p. 46.

sa position dans le temps. La position dans l'espace intervient donc sans présumé spatial en quelque sorte. Par conséquent, les choses que convoque le terme *là*, ne trouvent leur lieu que dans le temps du discours, portées par l'énonciation elle-même. Les deux occurrences du terme distribuent d'ailleurs le sens selon deux axes fidèles à la fonction spatiale qu'on vient de définir. La première occurrence interrompt la série et litanie des *quand* — (« Quand le sang inondait cette ville éperdue/ Quand la tombe et le plomb balayant chaque rue [...]»¹⁷ » — en marquant l'énonciation elle-même par la modalité exclamative *J'étais là*¹⁸ ». La seconde occurrence, *J'étais là : j'écoutais mourir la ville en flammes ;/ J'assistais vive et morte au départ de ces âmes [...]»*¹⁹, ouvre à nouveau la série descriptive et participative comme si elle était issue cette fois du *j'étais là* et qu'elle en découlait. La première occurrence marque une interruption énonciative dans la série temporelle des événements (l'énoncé figure la position de qui parle au regard de ce qu'il dit par la modalité exclamative). Et la seconde inaugure la relance de la série descriptive/narrative réouverte par les deux points. La ponctuation, à chaque fois, on le notera, est la marque de la modalité retenue : son avantage est d'être une sorte de discours sans les mots qui ne gêne aucun compte syllabique. Les choses incluses dans les événements de la répression se racontent et sortent du discours comme d'un présent en train de se faire. La valeur du *là* annule l'imparfait du verbe par son actualisation d'un espace à voir et à entendre en quelque sorte. Pur adverbe, et non pas adverbe et pronom à la fois comme *y*, il rend, si l'on peut dire, l'espace au présent d'un discours. La position de témoin de Marceline Desbordes-Valmore y trouve le terrain adéquat pour s'inscrire, si tant est que le témoin est celui qui parle toujours au présent à propos de choses au passé dont il atteste de la vérité. On le voit, il s'agit toujours d'un art de l'emplacement. Mais il doit se conjuguer avec l'alternance qui règle les relations des poèmes entre eux et qui forme le lien unissant les poèmes coups de canon et les poèmes bruits dans l'herbe²⁰.

JEAN-PATRICE COURTOIS

17 *L'Aurore en fuite*, p. 108.

18 *L'Aurore en fuite*, p. 109.

19 *L'Aurore en fuite*, p. 109.

20 *Bouquets et prières* devait s'appeler *Les Bruits dans l'herbe*, en référence à Victor Hugo et selon Francis Ambrière, voir *L'Aurore en fuite*, p. 243.