

## Marceline Desbordes-Valmore et l'hendécasyllabe. Imaginaire métrique et mémoire sonore

Le vers de onze syllabes est considéré comme la plus importante innovation métrique de Marceline Desbordes-Valmore, et c'est l'une des raisons de son inscription dans l'histoire littéraire française. Cette invention qu'elle n'a pas revendiquée ne lui est contestée par personne mais, bien connue des historiens du vers, elle demeure peu étudiée<sup>1</sup>. On s'en tient généralement à rappeler ce qu'écrivait Verlaine :

Marceline Desbordes-Valmore a, le premier d'entre les poètes de ce temps, employé avec le plus grand bonheur des rythmes inusités, celui de onze pieds entre autres, très artiste sans trop le savoir et ce fut tant mieux<sup>2</sup>.

Certains métriciens ajoutent que ce vers est chez elle césuré 5 + 6, et relie son utilisation à sa pratique du chant ou au motif poétique de la chanson – et tout semble avoir été dit.

Une si faible curiosité surprend. L'hendécasyllabe chez Desbordes-Valmore apparaît en effet comme une avancée importante vers une libération des contraintes métriques et une sortie de l'alexandrin, ce qu'avait bien compris Verlaine. Les deux poèmes où elle l'emploie sont en outre parmi ses plus remarquables,

---

1 Voir Marc Bertrand, *Les Techniques de versification de Marceline Desbordes-Valmore* (1977), Service de reproduction des thèses, Univ. de Lille III, 1981, p. 26 ; Benoît de Cornulier, *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, PUL, 1995, p. 105 ; Jean-Michel Gouvard, *La Versification française*, PUF, 2015 (1999), p. 126.

2 Paul Verlaine, « Marceline Desbordes-Valmore », dans *Les Poètes maudits*, Gallimard, « Pléiade », 1972, p. 666-678.

et non seulement par leur inventivité métrique. Or leurs rares commentateurs se sont peu attachés à la valeur poétique de ce choix métrique, à l'exception notable d'Yves Bonnefoy<sup>3</sup>. Une telle abstention tient sans doute à ce qu'on répugne à considérer ces poèmes comme procédant d'une écriture réfléchie et d'un travail de langage, soit qu'on ne prenne pas assez au sérieux Desbordes-Valmore pour cela, soit qu'on se refuse à *disséquer l'ange*<sup>4</sup>, selon la formule de Verlaine à la fin des *Poètes maudits*.

Essayant d'aller au-delà pour rendre ces vers, et cette poète, à une histoire commune de la poésie, le présent article se propose de rassembler ce qu'on sait sur l'hendécasyllabe chez Desbordes-Valmore avant d'avancer quelques hypothèses sur la généalogie de son emploi.

### ***Deux poèmes, deux choix strophiques***

Ses deux poèmes en hendécasyllabes<sup>5</sup> figurent dans ses *Poésies inédites* (1860). Le « *Rêve intermittent d'une nuit triste* », composé de 56 distiques en rimes plates, livre une vision onirique de son pays natal, et de sa fille Ondine qui y revient :

Ô champs paternels hérissés de charmilles  
Où glissent le soir des flots de jeunes filles !

Ô frais pâturage où de limpides eaux  
Font bondir la chèvre et chanter les roseaux !

Ô terre natale ! à votre nom que j'aime,  
Mon âme s'en va toute hors d'elle-même ;

---

3 Yves Bonnefoy, préface au choix de *Poésies* de Marceline Desbordes-Valmore, *Poésie*/Gallimard, 1983. On se reportera ici à la lecture faite par Patrick Née de cette préface.

4 « Ici la plume nous tombe des mains et des pleurs délicieux mouillent nos pattes de mouche. Nous nous sentons impuissant à davantage disséquer un ange pareil ! », écrit Verlaine pour tout commentaire du dernier poème cité, « Les sanglots », *op. cit.*, p. 678.

5 Marceline Desbordes-Valmore, « La fileuse et l'enfant », *Poésies inédites*, 1860, p. 61-64 ; *CEP*, II, 522 ; « Rêve intermittent d'une nuit triste », *Poésies inédites*, p. 94-99 ; *CEP*, II, 531.

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

« La fileuse et l'enfant », en quatorze quintils rimés abaab, se souvient de la chanson d'une fileuse entendue dans l'enfance, que le *je* reprend en des vers qui sonnent sans doute pour les lecteurs plus familiers que les distiques du « Rêve » :

J'appris à chanter en allant à l'école :  
Les enfants joyeux aiment tant les chansons !  
Ils vont les crier au passereau qui vole ;  
Au nuage, au vent, ils portent la parole,  
Tout légers, tout fiers de savoir des leçons.

La blanche fileuse à son rouet penchée  
Ouvrait ma jeune âme avec sa vieille voix  
Lorsque j'écoutais, toute lasse et fâchée,  
Toute buissonnière en un saule cachée,  
Pour mon avenir ces thèmes d'autrefois.

Jacques Roubaud, qui cite ces deux strophes dans *Peut-être ou la nuit de dimanche*, note qu'

il y a trop peu de poèmes composés dans le mètre à onze positions pour qu'on puisse vraiment parler d'endécasyllabe classique. Mais s'il existait, il devrait être un vers 5-6. C'est ainsi que, spontanément, l'emploie, vers 1830, Marceline Desbordes-Valmore<sup>6</sup>.

La date de 1830 qu'il avance tient sans doute à ce que Desbordes-Valmore est connue comme une poète romantique. En fait un peu plus tardifs, on vient de le voir, ces vers ont cependant paru remarquablement tôt en effet : une vingtaine d'années avant que Banville ne donne un

---

<sup>6</sup> Jacques Roubaud, *Peut-être ou la nuit de dimanche, autobiographie romanesque*, Seuil, 2018, p. 149. La citation vient en commentaire de « La disparition », sonnet de Roubaud de 1969. Je conserve la graphie *endécasyllabe* qui est la sienne. Notons qu'il attribue à Desbordes-Valmore une *spontanéité* d'emploi de ce vers.

exemple (de son cru) de vers de onze syllabes dans son *Petit traité de Poésie française*<sup>7</sup> ; plus de vingt-cinq ans avant que Verlaine et Rimbaud ne fassent de l'hendécasyllabe un usage proche d'abord de celui de Desbordes-Valmore (dans les *Romances sans paroles*<sup>8</sup>) ; puis rompant de façon plus radicale avec la versification traditionnelle (ainsi dans « *Crimen amoris* » pour Verlaine, ou « Larme » pour Rimbaud).

### *Vers non composés, mais dictés : la genèse légendaire d'un poème*

132

Le « Rêve intermittent d'une nuit triste » est l'un des poèmes de Desbordes-Valmore les plus célèbres : parce qu'il est en effet extraordinaire et utilise un vers rare, mais aussi parce qu'on connaît les circonstances de son écriture. Elles ont été rapportées par son fils, Hippolyte Valmore<sup>9</sup>, qui décrit une composition quasiment involontaire et sous dictée, alors que la poète veillait sa deuxième fille Inès, gravement malade de la tuberculose<sup>10</sup>. Si légendaire que puisse paraître son témoignage, il n'y a pas lieu d'en mettre en doute la véracité. Hippolyte vivait alors aux côtés de sa mère<sup>11</sup>, et l'un des deux manuscrits du poème conservés à la bibliothèque de Douai porte en effet la date de « 9bre 1846<sup>12</sup> ». Hippolyte attribue le jaillissement des vers à une sorte d'état second où se mêlent désespoir et épuisement, et lui prête une fonction de consolation divine. Leur *mesure insolite* accompagne un *rêve* que ces vers « reproduisent en le précisant », dans lequel apparaissent les « champs paternels » de

---

7 Banville, *Petit traité de poésie française*, Charpentier, 1883, p. 15.

8 Voir Ch. Planté, « Verlaine, Desbordes-Valmore – Les deux pleureuses de l'Ariette IV », *Revue Verlaine*, n° 11, 2013, p. 15-41.

9 Hippolyte Valmore, « Marceline Desbordes », dans *Œuvres poétiques de Marceline Desbordes-Valmore 1833-1859*, Paris, Alphonse Lemerre, 1886, t. 2, p. 371-382. C'est à sa demande que cette « notice », signée H. D. V., a été rejetée à la fin du tome II, contre l'avis d'Auguste Lacaussade, qui aurait voulu la donner en tête.

10 Inès, née le 29 novembre 1825, meurt à 21 ans le 4 décembre 1846.

11 Hippolyte vient à 26 ans, en août 1846, d'être reçu au baccalauréat. Il entrera l'année suivante au ministère de l'Instruction publique, tout en continuant à vivre chez ses parents.

12 Ms 1063-03-029, fonds Desbordes-Valmore de la BMDV, dont on doit l'inventaire à Pierre-Jacques Lamblin.

la région natale de Marceline Desbordes-Valmore, le Douaisis, et Ondine, sa fille aînée alors âgée de 25 ans.

Un événement peut avoir favorisé cette vision. Ondine en route vers Bruxelles s'était récemment arrêtée à Douai et y avait revu une famille amie des Desbordes, les Saudeur, chez lesquels elle avait déjà séjourné en 1840. Ce précédent séjour avait suscité chez Marceline Desbordes-Valmore tout un surgissement de ressouvenirs<sup>13</sup> et une projection vers le lieu natal à travers sa fille – que poursuit le « Rêve intermittent », qui cependant s'éloigne davantage d'un ancrage réaliste et référentiel.

Pour décrire l'état de quasi hallucination dont il a été témoin chez sa mère, Hippolyte use d'un vocabulaire romantique qui rappelle Mme de Staël ou Lamartine, et fait de la poète un *instrument*, une *harpe humaine* dont le son est magnifié par l'expérience de la douleur. Rappelons que le poème d'hommage envoyé par Lamartine à Marceline Desbordes-Valmore, en 1831, se terminait par ces strophes devenues célèbres :

Du poète c'est le mystère :  
Le luthier qui crée une voix  
Jette son instrument à terre,  
Foule aux pieds, brise comme un verre  
L'œuvre chantante de ses doigts ;  
Puis, d'une main que l'art inspire,  
Rajustant ces fragments meurtris,

Réveille le son et l'admire,  
Et trouve une voix à sa lyre  
Plus sonore dans ses débris !...  
Ainsi le cœur n'a de murmures  
Que brisé sous les pieds du sort !  
L'âme chante dans les tortures,  
Et chacune de ses blessures  
Lui donne un plus sublime accord<sup>14</sup> !

---

13 Voir notamment le poème « Le puits de Notre-Dame. À Douai », *ŒP*, II, 527 (publié dans les *Poésies inédites*, suivi d'un envoi : « À la bien-aimée qui avait voulu revoir le pays de sa mère »).

14 Lamartine, « À Mme Desbordes-Valmore », *Œuvres poétiques*, Gallimard,

Reprenant cette mythologie, Hippolyte offre de sa mère en proie à une inspiration qui la dépasse une image divisée de façon frappante entre passivité féminine (« *la pauvre femme* ne s'appartenait pas et n'était plus là qu'un instrument »), et maîtrise partielle du processus de création, évoquée au masculin (*le* poète, plus maître de lui, aurait « cherché à donner la mesure et la rime aux tristes pensées ») – or dans *ce* poète, c'est bien encore de sa mère qu'il est question.

Une telle représentation d'un sujet poétique possédé par un rythme obsédant qui le dépossède de lui(elle)-même se rencontre aussi chez Marceline Desbordes-Valmore à plusieurs reprises, pour évoquer la naissance du poème en elle, ou du chant chez le chanteur. Dans une lettre à Sainte-Beuve de 1833, souvent citée, elle écrit :

À vingt ans des peines profondes m'obligèrent de renoncer au chant, parce que ma voix me faisait pleurer : mais la musique roulait dans ma tête malade, et *une mesure toujours égale arrangeait mes idées, à l'insu de ma réflexion.* /Je fus forcée de les écrire pour me délivrer de *ce frappement fiévreux*, et l'on me dit que c'était une élégie<sup>15</sup>.

À la même date, dans le roman *L'Atelier d'un peintre* une expérience analogue est rapportée par le chanteur Dufar. Il raconte comment adolescent, après avoir assisté à une représentation d'opéra, il avait traversé un état de léthargie fiévreuse au cours duquel il rêvait de « laisser entrer le soleil dans [sa] harpe », avant de se réveiller « fort étonné de répondre sur un ton grave, comme le basson qui [l]'avait enfiévré la veille<sup>16</sup> ». « JE est un autre. – Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. », écrira Rimbaud à Paul Demeny le 15 mai 1871.

Hippolyte Valmore, admirateur attentif de sa mère, inscrit donc son témoignage dans la continuité d'une vision et d'un récit que

---

« Bibl. de la Pléiade », 1963, p. 525.

<sup>15</sup> Sainte-Beuve, « Mme Desbordes-Valmore », *Portraits contemporains I*, Didier, 1855, p. 353 (reprise en volume de l'article paru en 1833 dans la *Revue des deux Mondes*). Je souligne. On notera le retour du motif d'une mesure, ou d'une césure égale, dans « Le rêve intermittent ».

<sup>16</sup> Marceline Desbordes-Valmore, *L'Atelier d'un peintre. Scènes de la vie privée*, Charpentier – Dumont, 1833, 2 vol., t. II, p. 12-17. Pour un commentaire de ces passages, voir mon article « Ce qu'on entend dans la voix - Notes à partir de Marceline Desbordes-Valmore », *La Licorne*, Poitiers, 1996.

Desbordes-Valmore a elle-même forgés. Sans doute pense-t-il aussi répondre aux éventuelles objections des détracteurs de sa mère, invitant à reconnaître sa grandeur comme poète dans ces vers dont il souligne la supériorité sur des compositions plus convenues. On a cependant du mal à le suivre quand il affirme que dans ce processus « la volonté [n'était] certes là pour rien », car la composition dans une forme aussi nouvelle que ces distiques d'hendécasyllabes régulièrement césurés 5+6, tenue sur 112 vers, ne saurait avoir été entièrement improvisée. Son témoignage rapporte d'ailleurs un processus en plusieurs étapes, avec mise au net le lendemain matin :

Mme Valmore se jeta sur un canapé dans la chambre triste. Elle était épuisée et fiévreuse. Ces vers furent non pas composés, mais dictés à son cœur comme un soulagement divin. Le lendemain, elle put les fixer sur le papier pendant le sommeil de sa fille<sup>17</sup>.

135

Frappant par son insistance sur la douleur et sur la non-maîtrise, son récit – où se combinent magnification du poète selon une mythologie romantique de l'inspiration et volonté d'excuser les libertés prises avec les règles par une pauvre mère égarée de désespoir – détourne d'interroger le poème plus avant et de le recevoir comme relevant aussi d'un travail de langage. La conviction que Desbordes-Valmore chantait comme l'oiseau chante, encouragée par la poète elle-même et relayée par la critique, a fait ainsi oublier la part de l'art – qui n'avait pas échappé à Verlaine, lequel disait Desbordes-Valmore « très artiste sans trop le savoir, et ce fut tant mieux ».

Yves Bonnefoy est sans doute le commentateur critique qui a le plus reconnu cet usage du langage dans le « Rêve intermittent ». Mais en situant ce poème qu'il juge « aux limites presque extérieures de la poésie d'Occident » dans l'ordre d'un « monde imaginal » (Henry Corbin), en insistant sur l'alchimie de la douleur et sur une expérience presque mystique d'appartenance au tout du monde, il le saisit encore non *hors* d'un travail du langage, mais à sa limite, dans

---

17 Cette note accompagne le « Rêve intermittent d'une nuit triste » dans le tome III de l'édition Lemerre, *Les Enfants et les mères*, p. 231, où il figure. Elle ne reprend pas le récit détaillé donné dans la notice du t. II (voir note 9).

le processus qui permet d'en « desserrer les nœuds ». Le rapprochant du *Kubla Khan* de Coleridge<sup>18</sup>, Bonnefoy souligne que dans *Kubla Khan*, quelle que soit la part faite à la nature, « on n'a pas quitté le langage en ce que celui-ci peut avoir, prisonnier de pulsions qui restent obscures, de plus égaré, de plus éparpillé<sup>19</sup> ». Tandis que « la structure métrique » du « Rêve intermittent » [...] accède à ce vers de onze pieds que Verlaine et Rimbaud vont découvrir à leur tour, et précisément chez Marceline, comme une des voies majeures qui s'ouvrent à la parole au-delà des structures closes<sup>20</sup> ».

Or ce choix métrique, s'il permet d'affranchir le poème de la structure traditionnelle et de la symétrie de l'alexandrin, ne le fait pas sans travail – ne serait-ce que parce que demeure une structure. Les versions manuscrites conservées montrent que ces vers peut-être dictés au départ, Desbordes-Valmore a voulu ensuite les faire poème, attentive à systématiser le rythme qui lui était venu<sup>21</sup>, passant ainsi de « l'émotion poétique » à « la production d'un ouvrage » – selon les termes de Paul Valéry. Valéry illustre la différence entre les deux à travers une anecdote : marchant dans la rue, il s'était trouvé « tout à coup saisi par un rythme qui s'imposait [à lui], et qui lui donna bientôt l'impression d'un fonctionnement étranger ». Mais de ce rythme inattendu qui lui était donné, il n'a rien fait, ne sachant pas la musique. C'est, dit-il, « la différence profonde qui existe entre la production spontanée par l'esprit – ou plutôt par l'ensemble de notre sensibilité, et la fabrication des œuvres<sup>22</sup>. » Marceline Desbordes-Valmore, si ange qu'on la veuille dire, a fabriqué un poème intitulé « Rêve intermittent d'une nuit triste ».

---

18 Coleridge lui-même donne dans une note pour composé, en 1797, sous l'effet de l'opium, ce poème intitulé *Kubla Khan, or A Vision in a Dream : A Fragment*, publié en 1816.

19 Bonnefoy, *op. cit.*, p. 23.

20 *Ibid.* p. 24.

21 Les deux manuscrits conservés à Douai témoignent d'un travail d'écriture et présentent tous deux, par rapport à la version publiée, des variantes dans l'ordre des distiques et dans la rédaction. Tous deux sont incomplets. En revanche l'édition Lemerre comporte 8 vers de plus que l'édition originale Fick de 1860. Il faut donc faire l'hypothèse qu'ont existé plusieurs états du poème – et d'autres manuscrits, à cette heure non retrouvés.

22 Paul Valéry, « Poésie et pensée abstraite », (1939, repris dans *Variété V*, 1944),



Et elle a par la suite réemployé ce rythme, ce qui la révèle consciente de l'intérêt qu'il présentait. En un poème, « La fileuse et l'enfant », qui peut surprendre d'abord par son sujet et son ton éloignés du « Rêve intermittent », moins empreints d'étrange gravité. Ces deux poèmes ont pourtant en commun, outre leur mètre insolite, un attachement à l'enfance retrouvée. La transmission de la leçon reçue dans le pays d'enfance et demeurée vivante s'y fait – du *je* féminin à sa fille dans le « Rêve intermittent », de la fileuse au *je* féminin dans « La Fileuse et l'enfant » – par la voix et par le chant, un chant facile à apprendre et reprendre (« Mon âme se prend à chanter sans effort » le « Rêve », v. 7) car le rythme en est donné (« Car l'insecte armé d'une sourde cymbale/ Donne à la pensée une césure égale »). Le poème poursuit la transmission qu'il évoque et l'élargit, s'employant à *rendre* le chant reçu – au double sens du verbe<sup>23</sup> – en le continuant, en jouant le rêve, et la chanson, autant qu'il les décrit. Mais par ses moyens propres de poème écrit et versifié, car il n'est ni rêve ni chanson lui-même.

Desbordes-Valmore a par la suite voulu *publier* ces vers. Alors qu'à la fin de sa vie, la poésie romantique et les femmes poètes sont passées de mode et qu'elle-même, sans être tout-à-fait oubliée, se voit réduite au statut de survivante d'un autre âge, de faiseuse de chansons et d'auteure pour enfants, elle échoue à faire paraître un nouveau recueil de poèmes après *Bouquets et prières* (1843). Mais accablée de soucis, de deuils puis de la maladie, elle ne renonce ni à écrire, ni à publier, d'ailleurs toujours à la recherche de ressources pour sa famille. Elle a donc proposé ses hendécasyllabes aux supports – fort modestes, voire dérisoires si on se place du point de vue d'une histoire de la poésie savante – qui lui demeuraient accessibles. Une première version de « La fileuse et l'enfant » a paru en 1851 sous le titre « Soyez toujours bien sage<sup>24</sup> » dans *Le Bijou*, un *keepsake* féminin. Les douze premiers vers du « Rêve intermittent »

dans *Œuvres*, Gallimard, Pléiade, t. I, 1957, p. 1222-1224.

23 Un autre poème de l'enfance, « Un ruisseau de la Scarpe », convoque explicitement ce double sens : « Dans ce poignant amour que je m'efforce à *rendre* », *ŒP*, II, 524.

24 Marceline Desbordes-Valmore, « Soyez toujours bien sage », dans *Keepsake parisien. Le Bijou*, par mesdames Anaïs Ségalas, A. Lacroix, Desbordes-Valmore, et al.. Avec une Préface de M. P. Lacroix. Paris, chez Aubert et Cie, 1851. On peut lire cette version commentée par mes soins dans *J'écris pourtant*, n° 3, p. 23-32.

ont été publiés en 1854 dans un périodique de province, la *Revue du Nord*<sup>25</sup>. Sous des titres qui les banalisaient grandement : « Villages de France », « Soyez toujours bien sages », on ne pouvait guère espérer que des poètes, ou des lecteurs curieux de formes poétiques, aillent les chercher là.

Ces poèmes sont ensuite repris dans les *Poésies inédites*, recueil composé en sections thématiques dont, quoique malade, la poète a guidé la préparation à la fin de sa vie, et où ils figurent tous deux dans la section « Famille ». La note d'Hippolyte Valmore dans l'édition des œuvres de sa mère chez Lemerre (1886-1887) a sans doute beaucoup contribué à attirer l'attention sur le « Rêve intermittent », et cette édition est suivie de peu, en 1888, par l'article de Verlaine dans la deuxième série des *Poètes maudits*, qui vaut à Desbordes-Valmore consécration décisive. Toutefois Verlaine, qui avait découvert bien plus tôt ces hendécasyllabes, avait depuis longtemps déjà faite sienne cette trouvaille, sans le dire – mais avec quelle virtuosité – dans l'Ariette IV des *Romances sans paroles*. Pastichant l'ange, dès 1874, à défaut de le disséquer.

Cependant resituer ainsi l'emploi de l'hendécasyllabe par Marceline Desbordes-Valmore, ne dit pas où elle a pu prendre l'idée d'un tel rythme *dicté* peut-être, mais aussi *fixé*<sup>26</sup> par elle dans un desserrement des structures versifiées.

---

25 Marceline Desbordes-Valmore, « Villages de Flandres. À M. Louis de Baecker », *Revue du Nord*, 1854. Voir la note de Marc Bertrand dans *CEP*, II, 745. La BMDV possède un manuscrit autographe non daté, Ms 1792-3 (bis) qui, sous le titre « Le village de Sin. (Flandres) », comporte les six premiers distiques du poème avec quelques variantes, dédiés « à une jeune compatriote », et copiés en tête de recueil des *Poésies* de Desbordes-Valmore choisies et présentées par Sainte-Beuve en 1842, chez Charpentier. On ne peut donc complètement écarter l'hypothèse d'une composition séparée de ces douze premiers vers, peut-être antérieure à l'écriture du « Rêve intermittent » qui aurait en ce cas repris la « mesure insolite » de cet essai antérieur.

26 « [...] je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges. », Rimbaud, « Alchimie du verbe », *Une Saison en enfer*.

### ***Modèles poétiques d'un imaginaire métrique : Sappho et Dante***

La question a été peu posée, sans doute parce que la chanson semblait fournir une réponse suffisante. Cette réponse pourtant, dans laquelle on distingue souvent mal entre chanson populaire et tradition de poésie chantée, est loin de tout éclairer, et on peut envisager d'autres sources. Il faut notamment s'interroger sur deux grands modèles poétiques très présents au moment où Desbordes-Valmore écrit, ceux de Sappho et de Dante.

En précisant toutefois d'emblée que les schémas métriques accentuels des poésies grecque et italienne ne peuvent, bien sûr, être transposés comme tels dans les vers syllabiques français. Mais ceci n'empêche en rien le poids de ces références dans la culture française, ni qu'elles aient pu y nourrir un *imaginaire métrique* et poétique, et des tentatives de transposition. Un tel imaginaire se perçoit bien dans le lexique dont font usage les poètes, qui parlent tous alors (et bien plus tard encore) de « pieds » – si conscients soient-ils au demeurant, pour les plus précis d'entre eux, du caractère syllabique de la poésie française<sup>27</sup>. D'autre part, les femmes ont certes alors moins accès pour la plupart d'entre elles à une culture savante, et particulièrement Marceline Desbordes-Valmore qui n'a reçu aucune formation scolaire classique. Vouloir pour autant l'enfermer dans des sources supposées orales, populaires ou féminines, ce serait cependant oublier la culture – y compris la culture du vers – réelle, vivante et diverse qu'elle a acquise en tant qu'actrice et chanteuse au théâtre, puis à travers des rencontres et des lectures dont elle a su se saisir. Cette formation atypique – ce qui n'est pas dire inexistante –, n'implique nullement chez elle une absence de relation subjective aux modèles canoniques, mais une relation autre que celle de ses grands contemporains passés par les collèges. Si cette position comporte certainement un sentiment d'illégitimité ou de distance, elle signifie aussi que Desbordes-Valmore a pu s'approprier plus librement certains modèles, en les combinant de façon inattendue avec d'autres sources – et en tirant des formes et des effets nouveaux et singuliers. On peut donc, et il faut se demander si elle a pu prendre

---

27 L'exemple de Verlaine est sans doute le plus frappant, dans le texte même sur Desbordes-Valmore cité ici, ou dans l'épigramme tardive « J'ai fait un vers de dix-sept pieds ».

l'idée de l'hendécasyllabe – dont elle est seule alors à faire usage – chez les grands poètes du passé dont le nom est historiquement associé à ce vers.

### *Sappho*

Une des sources invoquées pour éclairer l'hendécasyllabe dans la poésie de la Renaissance<sup>28</sup> est la strophe dite sapphique, car d'invention le plus souvent attribuée à Sappho, dont la transposition donne en français un quatrain de trois hendécasyllabes + un pentasyllabe, en rimes généralement masculines<sup>29</sup>. Cette strophe a été pratiquée par différents poètes, dont Ronsard chez qui on trouve une « Ode Sapphique<sup>30</sup> » et des « Vers sapphiques<sup>31</sup> ». Son emploi a pu aller de pair avec l'évocation ou la traduction de Sappho, ainsi chez Baïf qui dans cette « Chansonnette » adapte l'Ode à l' Aimée :

Comparer l'on peut, ce me semble, à un Dieu,  
Un qui peut, assis, se placer devant toi,  
Pour, de près, goûter de ta voix la douceur,  
L'aise de ton ris<sup>32</sup>.

---

28 On laisse ici de côté les hendécasyllabes dérivés de Catulle, que vise sans doute Du Bellay quand il incite à adopter en français « ces coulants et mignards hendécasyllabes » dans *La Deffence et illustration de la langue françoise* (1549), – les « hendécasyllabes » semblant ici désigner autant un genre (celui des *folastries*, chez Ronsard) qu'un mètre. Du Bellay semble d'ailleurs alors renoncer à la possibilité de vers mesurés : « ce que tu pourras faire, sinon en quantité, pour le moins en nombre de syllabes », Droz, 2001, p. 137.

29 Probablement par la volonté de trouver en français un équivalent de l'accentuation grecque ou latine en faisant porter l'accent sur la syllabe finale. Voir Alain Chevrier, *Le Sexe des rimes*, Les Belles Lettres, 1996, p. 60 et sq.

30 Pierre de Ronsard, « Ode sapphique » xxxiv (vers 1574), dans *Œuvres complètes*, Gallimard, « Pléiade », 1993, t. 3, p. 924.

31 Ronsard, « Vers sapphiques », éd. cit., p. 925.

32 Antoine de Baïf, « Chansonnette », Livre II, 23, citée dans la translittération trouvée à l'entrée « Strophe sapphique » de Wikipédia. Baïf use, pour ses expériences de *vers mesurés* en français d'une orthographe nouvelle de lecture difficile, qu'on peut consulter sur le site Jean-Antoine de Baïf, *Œuvres en vers mesurés*, dans la section « Chansonnettes » établie depuis un manuscrit conservé à la BnF.

Martinon cite sur ce modèle une strophe connue de Rapin pour le *Tombeau* de Ronsard<sup>33</sup> ; Georges Dottin reproduit une chanson anonyme<sup>34</sup> de 1579. Bien que Ronsard ne recommande pas l'usage de tels vers s'ils ne sont pas accompagnés de musique<sup>35</sup>, de telles strophes restent pratiquées jusqu'au xvii<sup>e</sup> siècle, écrit Martinon, soulignant qu'en revanche les « modernes, qui ont tout essayé, n'ont guère touché à l'ode saphique<sup>36</sup> » – à l'exception de Renée Vivien.

Après avoir appris le grec pour lire Sappho, Vivien en effet la traduit en faisant usage de cette strophe :

L'Homme fortuné qu'enivre ta présence  
Me semble l'égal des Dieux, car il entend  
Ruisseler ton rire et rêver ton silence,  
Et moi, sanglotant<sup>37</sup>

qu'elle reprend aussi dans certains de ses propres poèmes<sup>38</sup>. Elle écrit à la fin d'un siècle où Sappho, qui hante toute la tradition littéraire occidentale<sup>39</sup>, a été l'objet de multiples redécouvertes, avec un temps fort autour des années 1850 quand Baudelaire publie « Lesbos » dans *Les Poètes de l'Amour*<sup>40</sup>, et ce serait alors que l'adjectif *lesbienne*

---

33 Philippe Martinon, *Les Strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, New-York, Burt Franklin, 1969 (1912), p. 127.

34 *Chansons françaises de la Renaissance*, édition de Georges Dottin, Poésie/Gallimard, 1991, p. 154.

35 « Les vers saphiques ne sont, ni ne furent, ni ne seront jamais agréables, s'ils ne sont chantés de voix vive, ou pour le moins accordés aux instruments, qui sont la vie et l'âme de la poésie », indication figurant en tête des deux odes, citée par Martinon p. 128.

36 *Op. cit.*, p. 128.

37 Renée Vivien, « Ode à une Femme aimée », *Œuvre poétique complète 1877-1909*, Régine Desforges, 1986 [1903], p.148. Voir Renée Vivien, *une femme de lettres entre deux siècles, 1877-1909*, textes réunis par Nicole G. Albert et Brigitte Rollet, Champion, 2012.

38 Renée Vivien, « Pour Une », dans *La Vénus des aveugles* (1904), éd. cit., p. 202.

39 Voir Joan DeJean, *Sappho : les fictions du désir, 1546-1937*, Hachette Supérieur, 1994.

40 Anthologie de vers français des xv<sup>e</sup> au xix<sup>e</sup> siècles publiée par J. Lemer chez Garnier Frères en 1850. Voir Myriam Robic, « Femmes damnées » *Saphisme et poésie (1846-1889)*, Garnier, 2012.

a pris un sens plus clairement homosexuel. Sappho s'imposera ensuite dans les imaginaires décadents, et sous la plume de femmes célébrant l'amour des femmes, dans un moment poétique qu'on identifie parfois sous l'appellation « Sappho fin de siècle ».

Bien qu'elle pratique la même coupe 5+6 de l'hendécasyllabe, Vivien ne cite pas Desbordes-Valmore – qui, il est vrai, n'a pas revendiqué quant à elle la référence sapphique, quoiqu'elle fût à la recherche de modèles poétiques féminins du passé, et que les critiques de son temps aient suggéré avec insistance le modèle de Sappho pour ses vers. Elle ne la cite pas, ne lui a pas consacré de poème et semble avoir évité de se projeter dans cette figure, soit par modestie – on ne sait guère quelle connaissance exacte de Sappho elle pouvait avoir, et par quels relais –, soit plutôt par crainte de se voir soupçonnée de sapphisme<sup>41</sup>, soupçon qu'on faisait alors aisément peser sur les actrices.

Ajoutons que ses deux poèmes en hendécasyllabes ne sont *pas* des poèmes d'amour et que, d'un point de vue formel, ils conservent une alternance des rimes masculines et féminines, ce qui les éloigne de la strophe sapphique telle qu'elle a été pratiquée jusqu'alors. Aussi, malgré le lien étroit entre l'emploi de l'hendécasyllabe 5+6, la strophe sapphique et la figure de Sappho, et malgré la coïncidence entre le moment où Desbordes-Valmore se met à employer ce vers et la renaissance littéraire de Sappho en France, rien ne permet pour le moment de reconnaître en Sappho une source de ces vers – et ce n'est en tout cas pas une source revendiquée.

### *Dante*

La deuxième origine envisagée pour les hendécasyllabes français à la Renaissance se situe dans les *endecasillabi* utilisés notamment par Dante. Martinon avançant, avec prudence, qu'ils « avaient pu contribuer à suggérer à du Bellay [...] l'idée de les introduire en français », rappelle bien toutefois que ces vers portent l'accent sur la dixième syllabe, « la onzième étant au moins atone, sinon tout à fait

---

41 Ceci suppose qu'une reconnaissance de l'homosexualité féminine s'attache déjà alors à la lecture et à la figure de Sappho, même si elle n'a pas le caractère d'évidence qu'elle prendra dans la deuxième moitié du siècle, et telle est en effet mon hypothèse.

muette<sup>42</sup>. » Il ne peut donc y avoir là de véritable patron métrique, mais la fascination exercée par Dante sur les romantiques n'en a pas moins pu inciter des poètes à aller chercher dans la *Vita nuova* et La *Divine Comédie* des principes de renouvellement de l'écriture en vers.

Marceline Desbordes-Valmore aimait l'Italie – non sans ambivalence –, et savait un peu d'italien. Des tableaux de peintres qu'elle admirait comme Girodet et Delacroix, et de nombreux relais littéraires la poussaient vers la lecture de Dante. Parmi des proches, citons le critique Antoine de Latour, qui en 1836 consacre à Desbordes-Valmore un article dans la *Revue de Paris* qu'il fait précéder de vers de Dante<sup>43</sup>, qu'il dit « écrits par une main amie » derrière le médaillon où le sculpteur David d'Angers a reproduit les traits de la poète. Il attribue cette pensée à Amable Tastu. Or d'Amable Tastu, poète pour laquelle elle avait beaucoup de respect, Desbordes-Valmore avait pu lire dans le recueil de *Poésies nouvelles* (1835) un poème sur Dante, suivi d'un poème de 76 vers intitulé « La Pia ». La Pia, selon une légende qu'évoque sans la raconter Dante à la fin du chant V du *Purgatoire*, est cette femme enfermée jusqu'à la mort par son mari qui la soupçonnait d'adultère<sup>44</sup>. Amable Tastu, la première en France à cette époque à traiter ce sujet qui a inspiré de nombreux artistes<sup>45</sup>, le présente comme lui ayant été suggéré par Dante lui-même dans une sorte de vision. En tierces rimes, elle donne ainsi la parole à La Pia pour dire ses remords et ses souffrances en dénonçant la cruauté inflexible de son mari : « Bien cruel fut celui qui n'a point pardonné<sup>46</sup> ». Desbordes-Valmore n'a pu qu'être frappée par un tel poème.

---

42 Martinon, *op. cit.*, p. 125-126.

43 Le dernier tercet du Sonnet xxvi de la *Vita nuova* que Latour, traduit ainsi : « On dirait que de ses lèvres coule un esprit suave, plein d'amour, qui va disant à Dante : Soupire. »

44 « Souviens-toi de moi qui suis la Pia : Sienne m'a faite, la Maremme m'a défaite ; il le sait bien celui-là qui, peu avant, / Avait, en m'épousant, passé à mon doigt son anneau de pierreries ». *Œuvres de Dante Alighieri*, trad. de Brizeux, Charpentier, 1883.

45 Voir Sophie Minette, « Le Rêve d'une Ombre : La Pia. Légende ou naissance d'un mythe », dans Alain Montandon (dir.), *Mythes de la décadence*, Pr. universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2001, pp. 229-257. Le chant v ne fait pas partie des chants traduits en vers par Antoni Deschamps en 1829.

46 Amable Tastu, *Poésies nouvelles*, p. 350.

Elle connaissait aussi la traduction de la *Divine Comédie* par Brizeux, dont son recueil *Bouquets et prières* indique précisément la lecture. Dans le poème « À l'auteur de Marie », elle s'adresse directement à Brizeux, qui avait fait étape chez elle en route vers l'Italie alors qu'elle habitait Lyon, et elle lui demande, non sans ironie, si l'Italie a bien été pour lui la source d'inspiration qu'il allait y chercher :

Ah ! vous me regardez et vous murmurez : Dante !  
Avez-vous dans l'enfer plongé votre âme ardente<sup>47</sup> ?

144

Reconnaissant ainsi en Dante le médiateur consacré d'une communion entre les poètes – la rime Dante/ardente est alors un *topos*<sup>48</sup> –, elle marque cependant sa propre position résolument ailleurs, parmi ceux qui ne font *pas* le voyage en Italie : « Moi, je suis ceux que la gelée offense ». Mais dans la préface-poème en prose du même recueil, l'un des rares lieux de son œuvre où elle énonce quelque chose d'une poétique, ou plutôt d'une éthique de la poésie, elle semble faire elle aussi de Dante une autorité fraternelle, quand elle parle du purgatoire « décrit si triste, mais si doux, par Dante, qui l'a vu<sup>49</sup> ».

C'est en effet toujours au Purgatoire qu'elle restreint la *Divine comédie*, et le motif semble la hanter à cette période de sa vie. À Sainte-Beuve, elle écrit, en juin 1845 :

vous voyez qu'un rayon consolant traverse toutes nos nuits. Ne sera-ce pas ainsi dans le Purgatoire ? Il y aura une fente par où la lumière pénétrera. Je n'aime et ne comprends de Dante que cette attente mélancolique des âmes, dont il n'a pas su expliquer le bonheur<sup>50</sup>.

---

47 Marceline Desbordes-Valmore, *Bouquets et prières*, Dumont, 1843, p. 157.

48 Michael Pitwood, *Dante and the French Romantics*, Droz, Genève, 1985, p. 101-102.

49 *Bouquets et prières*, Dumont, 1843, p. 4.

50 Lettre à Sainte-Beuve du 18 juin 1845, dans Spoelberch de Lovenjoul, *Sainte-Beuve inconnu*, Paris, Librairie Plon, 1901. On notera que la dernière proposition est un hendécasyllabe 5+6.



Il est donc très possible que la mémoire de Dante resurgisse lorsqu'elle écrit le « Rêve intermittent ». Bonnefoy suggère un tel rapprochement, écrivant que « cette suite de distiques va d'un pas plus silencieux et confiant que le tercet de la même quête chez Dante<sup>51</sup> », et peut-être Desbordes-Valmore a-t-elle en effet envisagé une sorte de *Divine Comédie* intime – et dépourvue d'Enfer –, à travers un ensemble de poèmes en distiques : « Le rêve intermittent » et, dans la section *Foi*, « Quand je pense à ma mère » et « Les sanglots », deux poèmes en distiques d'alexandrins qui se font suite, articulés autour de la peur du purgatoire et du refus de l'enfer que redoutait sa mère<sup>52</sup> :

Ah ! l'enfer est ici ; l'autre me fait moins peur :  
Pourtant le purgatoire inquiète mon cœur.

145

Le paradis y devient avant tout le lieu où se trouve la mère, porteuse de rédemption :

Le sépulcre est rompu par l'éternel amour :  
Ma mère nous enfante à l'éternel séjour<sup>53</sup> !

Mais si ces poèmes se souviennent de Dante, ils n'en sont ni une transposition ni une imitation. Du point de vue strophique, Desbordes-Valmore, intéressée alors par le distique<sup>54</sup>, l'est moins par le tercet et ne s'est pas essayée à reprendre la tierce rime<sup>55</sup>. Si elle a songé à faire dériver de Dante le vers de onze syllabes – plutôt que cette strophe, pourtant plus facile à imiter –, elle n'en dit rien, et ses vers césurés 5+6 ne doivent rien à la coupe variable des vers de Dante.

---

51 Bonnefoy, *op. cit.*, p. 24.

52 « Oui, vainement ma mère avait peur de l'enfer, / Ses doux yeux, ses yeux bleus n'étaient qu'un ciel ouvert. », « Quand je pense à ma mère », *CEP*, II, 542.

53 « Les sanglots » (vv. 1-2 et 101-102, premier et dernier distiques). C'est devant ce poème que Verlaine se refusait à « disséquer l'ange ».

54 Voir Marc Bertrand, *Les Techniques de versification de Marceline Desbordes-Valmore*, *op. cit.*, p. 122.

55 Reprise, on vient de le voir, par Tastu et Brizeux, mais aussi Gautier, et plus tard Mallarmé, Valéry. Desbordes-Valmore utilise des tercets dans les très célèbres « Roses de Saadi », mais non selon la structure des tierces rimes, ou rimes enchaînées.

Femme sans formation scolaire ni savante au départ, elle se tient dans une position singulière au regard de l'imaginaire métrique contemporain, et assez consciente de cette singularité pour ne pas afficher d'ambitions formelles placées sous de hauts patronages qui entreraient en contradiction avec l'humble image d'elle-même qu'on lui renvoie, et qu'elle met en avant. En réponse aux questions sur sa vie d'un publiciste, elle se dépeint ainsi, en 1842, comme ayant essayé

dans l'ombre quelques vers imparfaits qui font maintenant rire vos critiques parce qu'il est en effet inutile de vouloir chanter quand on pleure. Je comprends cela aussi bien qu'eux et je n'ai pas plus qu'eux-mêmes le goût de relire cet amas de plaintes qui n'ont pas même le mérite de sentir le latin<sup>56</sup>.

Quand elle dit que ses vers ne « sentent pas le latin », elle révèle combien elle se sait différente de nombreux contemporains nourris, eux, de latin et d'imitations latines – passées de façon plus ou moins heureuse dans leurs propres vers. C'est un défaut qu'elle sait ne pas avoir, dans l'intuition que ce non-savoir peut être aussi une force et une liberté. L'ignorance qui fait s'exclamer que le roi est nu lui permet – non de *toucher au vers*, il est encore trop tôt pour cela –, mais d'aller chercher des usages et des traditions autres qui renouvellent et *desserrent* ses usages canoniques. Leur emploi toutefois n'est si fécond que parce qu'il se combine avec une connaissance – incomplète, atypique – d'une culture plus lettrée et de l'imaginaire poétique et métrique contemporain qu'elle nourrit.

### *11 = 10 + 1, ou 12 -1, ou 5+6... Le laboratoire du vers dit et chanté*

La question est donc moins, à son propos, de savoir si un hendécasyllabe peut être transposé d'une poésie accentuelle dans une poésie syllabique (il est clair qu'il ne le peut pas) que de saisir comment ont pu apparaître sous sa plume des vers de onze syllabes à partir de la culture et de l'expérience du vers qui étaient

---

<sup>56</sup> Lettre du 31 août 1842 à Monsieur Ratier, littérateur, rue de l'Ouest, 26, à Paris, citée par Francis Ambrière, Ms Ambrière 1829-73, BMDV, transcription par Pierre-Jacques Lamblin.

les siennes. Plusieurs processus sont envisageables, dont il ne faut exclure aucun *a priori*, qui varient en fonction du schéma strophique dans lequel entre l'hendécasyllabe, et aussi selon qu'on le considère dans un primat du visuel, comme *un vers long* – entre décasyllabe et alexandrin – ou, de façon plus auditive, comme un vers long *composé*<sup>57</sup> – combinant deux vers courts.

### 10+1

La proximité avec le décasyllabe rappelée par Roubaud, moins étudiée que celle avec l'alexandrin, n'est pas à négliger. L'effort pour sortir des structures traditionnelles du vers est certes beaucoup passé par un travail sur l'alexandrin, mais aussi par le décasyllabe – notamment dans un retour aux décasyllabes symétriques césurés 5+5 proscrits par les poétiques classiques<sup>58</sup>. Marceline Desbordes-Valmore a parmi les premiers romantiques eu recours à de tels vers<sup>59</sup>, et elle a manifesté sa conscience de leur caractère transgressif dans au moins un poème<sup>60</sup> qui montre que ses choix métriques pouvaient avoir un caractère réfléchi. Par ailleurs, le décasyllabe dans sa coupe classique (4+6) offre un exemple de construction asymétrique de rythme croissant que l'on retrouve dans l'hendécasyllabe césuré 5+6 même si, pour l'hendécasyllabe, la faible différence entre les deux parties du vers brouille la perception d'une structure que seule sa reprise régulière permet de saisir.

Dans les décasyllabes classiques, la coupe 4+6 peut alterner avec une coupe 6+4 qui permet d'introduire une variété – que Desbordes-Valmore a peu pratiquée, de même qu'elle observe une césure régulière

---

57 Suivant Benoît de Cornulier, *Théorie du vers*, Le Seuil, 1982, qui a montré que la « capacité métrique », ou capacité de reconnaissance instinctive d'une longueur de vers, est limitée en français à 8 syllabes, tout vers de longueur supérieure étant en fait un vers *composé* de deux sous-vers. C'est cette structure composée récurrente que perçoivent les auditeurs ou les lecteurs : non 12 ou 10, mais 6+6, ou 4+6/6+4.

58 Sur ce vers, voir Alain Chevrier, *Le Décasyllabe à césure médiane : Histoire du taratantara*, Garnier, 2011.

59 Voir Marc Bertrand, *Les Techniques de versification de Marceline Desbordes-Valmore, op. cit.*, p. 27. Le premier exemple chez Desbordes-Valmore remonte à 1821.

60 « Jeune homme irrité... », *CEP*, II, 482. Voir la présentation de ce poème dans Ch. Planté, *Femmes poètes du XIX<sup>e</sup> siècle. Une anthologie*, PUL, 2010, p. 113. L'emploi du *taratantara* y est une sorte de réponse gentiment insolente au dédicataire de ces vers, vu comme un jeune pédant hostile aux femmes poètes.

dans ses poèmes en hendécasyllabes. Peut-être parce qu'elle est alors guidée par des modèles chantés, peut-être aussi par une volonté de ne pas multiplier les libertés au point que ces vers deviennent inaudibles. Elle privilégie la recherche d'un effet d'harmonie, voire de *bercement*<sup>61</sup> (un peu banal) grâce à la régularité de la coupe, sur l'exploration du déséquilibre que cultiveront Verlaine et Rimbaud en poussant jusqu'au point de rupture où peut se perdre la perception du vers. Ce choix est explicite dans « Le rêve intermittent » où le *je* cherche à restituer un univers de plénitude et d'harmonie que rien ne vient troubler :

Que de l'oiseau gris l'hymne haute et pieuse  
Rende à tout jamais son âme *harmonieuse* ;  
[...]  
Car l'insecte armé d'une sourde cymbale  
Donne à la pensée *une césure égale*<sup>62</sup>.

#### 12-1

Cependant la proximité de l'hendécasyllabe avec l'alexandrin s'impose sans doute davantage à l'audition, et surtout à la lecture. Selon Marc Bertrand, les hendécasyllabes de Desbordes-Valmore gardent la majesté de l'alexandrin

sans en conserver la monotonie ou la banalité, tout en comportant, dans leur écrasante majorité, les deux accents mobiles que l'on retrouve dans l'alexandrin classique en plus des accents fixes<sup>63</sup>.

Il insiste sur la valeur dynamique de cette structure croissante : « un vers de cinq, puis six syllabes est un vers qui hésite à être un alexandrin, puis finit – presque – par le devenir<sup>64</sup> », alors qu'un vers 6+5 serait un vers qui a échoué à l'être. Mazaleytrat et Molinié

61 Le motif est explicitement présent dans l'antépénultième distique du « Rêve intermittent » : « Quand je la *berçais*, doux poids de mes genoux,/ Mon chant, mes baisers, tout lui parlait de vous », invitant à chercher aussi des modèles dans des berceuses.

62 « Rêve intermittent », vers 81-82 et 101-102. Je souligne.

63 Voir Marc Bertrand, *Les Techniques de versification de Marceline Desbordes-Valmore*, *op. cit.*, p. 26.

64 *Ibid.*, p. 26. La remarque porte sur l'ensemble des hendécasyllabes desbordes-

rapportent quant à eux cette *cadence majeure* à la tradition de la poésie chantée<sup>65</sup> et aux strophes sapphiques.

Mais avant d'en venir au chant, il faut s'arrêter sur les vers de théâtre. Certaines constructions syntaxico-métriques récurrentes dans les poèmes de Marceline Desbordes-Valmore, notamment dans ses premiers recueils, semblent en effet venir droit du répertoire tragique. Ainsi l'exclamation, l'interrogation ou l'apostrophe monosyllabiques en début de vers y produisent-elles une coupe en 1/5+6 rythmiquement remarquable. André Spire rapporte l'analyse de ce vers d'*Andromaque* (acte IV, scène 5) par Lote :

**Quoi ?** sans que ni serment ni devoir vous retienne,  
Rechercher une Grecque, amant d'une Troyenne ?

149

Sur la première syllabe, la voix s'élève à 760 vibrations par seconde, alors que les plus aiguës des syllabes voisines se situent autour de 460 vs, et l'émission, de 44 centièmes de seconde, est suivie d'un silence de 104 cs – beaucoup plus que le temps nécessaire à l'inspiration (à laquelle suffiraient 30 à 50 cs) – ce que Spire interprète comme un effort du poète, ou du diseur, pour *ajouter quelque chose*, à la faveur d'une suspension du sens<sup>66</sup>.

Une telle construction ne fait pas disparaître la première syllabe, au contraire, mais elle favorise l'apparition après la pause qui la suit d'un ensemble 5+6, lequel peut tendre à s'autonomiser. Une telle structure se rencontre souvent chez Desbordes-Valmore en début de poème, ou de séquence, et peut se trouver répétée plusieurs fois dans un même poème. Ainsi « *À mes enfants*<sup>67</sup> » s'ouvre sur :

*Oui*, nous allons encor essayer un voyage.

---

valmoriens.

65 Jean Mazaleyrat, Georges Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, PUF, 1989, p. 161.

66 André Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire. Essai sur l'évolution des techniques poétiques*, José Corti, 1986 (n<sup>elle</sup> édition), p. 81 et 481. On trouvera les analyses citées dans Georges Lote, *Études sur le vers français. Première partie, L'Alexandrin d'après la phonétique expérimentale*, Seconde édition augmentée, Paris, Éditions de la Phalange, 1913, t. I, p. 219, et t. II, p. 478.

67 *ŒP*, I, 91. Le poème, paru pour la première fois en 1827, est repris dans les *Poésies* de 1830. Notons qu'il s'agit d'un poème sur l'enfance et ses enfants.

se termine par :

*Là, de quatre printemps, j'ai respiré les fleurs.*

et contient dans les vers 111 à 127 :

*Non ! ce rayon divin qui brille en leurs regards !  
Non ! l'azur de tes yeux, ô ma belle Hyacinthe,  
Va ! l'augure est heureux, tu n'as pas une absinthe !  
Quoi ! toujours effleurer des rives orageuses ?  
Quoi ! poursuivre sans cesse un fuyant horizon ?  
Oh ! que de fils brisés dans ma trame affaiblie !*

150

Qu'on lise ces vers sans la syllabe première (en italique), on voit s'esquisser des hendécasyllabes césurés 5+6 – ceux qu'on trouvera une vingtaine d'années plus tard dans le « Rêve intermittent ».

À l'inverse, il serait aisé de rétablir une syllabe première (ou située dans le premier hémistich) pour revenir à des alexandrins dans ces vers de « La fileuse et l'enfant » :

\*[Oui], j'appris à chanter en allant à l'école :  
[Oh] les enfants joyeux aiment tant les chansons !  
Ils [s'en] vont les crier au passereau qui vole ;  
Au [frais] nuage, au vent, ils portent la parole,  
[Sont] tout légers, tout fiers de savoir des leçons.

Les vers de théâtre, et surtout les vers de théâtre *dits* – que Marceline Desbordes a prononcés ou qu'elle a entendu prononcer sur scène – ont joué un rôle majeur dans sa formation et son acquisition d'une conscience métrique, puis dans sa pratique de poète longtemps encore après qu'elle avait cessé de jouer. Une telle genèse peut éclairer aussi la continuité perceptible chez elle entre alexandrin et hendécasyllabe – entre lesquels les usages ultérieurs de l'hendécasyllabe tendront au contraire à creuser l'écart. Si on rapproche deux poèmes écrits à vingt ans de distance, qui traitent le même motif du pays d'enfance, avec un même emploi du quintil (abaab), « Tristesse » (1832) :

Douce église ! sans pompe, et sans culte, et sans prêtre,  
Où je faisais dans l'air jouer ma faible voix,  
Où la ronce montait fière à chaque fenêtre,

Près du Christ mutilé qui m'écoutait peut-être,  
N'irai-je plus rêver du ciel comme autrefois<sup>68</sup>?

et « La fileuse et l'enfant » :

La blanche fileuse à son rouet penchée  
Ouvrait ma jeune âme avec sa vieille voix,  
Lorsque j'écoutais, toute lasse et fâchée,  
Toute buissonnière en un saule cachée,  
Pour mon avenir ces thèmes d'autrefois.

on demeure sans rupture brutale dans un même univers, notamment grâce à l'emploi de la « césure égale » dans le second.

151

La poète y poursuit un même travail de remémoration dans lequel la « mémoire sonore<sup>69</sup> » joue un rôle décisif, et le lexique musical et poétique insistant du « Rêve intermittent » suggère que c'est de façon de plus en plus consciente qu'elle acquiesce aux suggestions de cette mémoire – qui est à la fois rythme, musique et langage –, en se guidant sur elle au plus près, et en prenant modèle sur ce qu'elle lui fournit. Ce qui nous ramène aux chansons et aux vers chantés, source généralement considérée comme la plus évidente de sa pratique du vers impair.

5+6

Pour Benoît de Cornulier, le problème d'une distinction problématique entre les deux sous-vers de mesures proches dans les hendécasyllabes césurés 5+6 du « Rêve intermittent » disparaît si on *chante* ces vers :

la mesure des vers et le groupement des vers en distiques autonomes de rimes plates évoquent ici des paroles de couplets de chansons ; il s'agit du reste ici d'un auteur qui composait certains de ses poèmes en chantant<sup>70</sup>.

---

68 Marceline Desbordes-Valmore, « Tristesse » (1832), *Les Pleurs*, *CEP*, I, 215 ; GF, 2019, p. 106.

69 « Un ruisseau de la Scarpe », *CEP*, II, 524.

70 Benoît de Cornulier, *Art poétique*, p. 105.

Son affirmation vient sans doute en référence à une lettre de 1837 au critique Antoine de Latour dans laquelle Desbordes-Valmore s'explique à propos d'un poème éloigné de sa manière habituelle :

Le désordre de cette pièce :

Vous demandez pourquoi je suis triste. À quels yeux

Voyez-vous aujourd'hui le sourire fidèle ?...

tient surtout à l'état de fièvre et de profonde tristesse où j'étais quand ils me sont venus. Ceux-là, je n'ai pas pu les chanter comme je fais de presque tous les autres, *en les essayant sur des airs que j'adore et qui me forcent à mon insu à plus de rectitude sans distraction*<sup>71</sup>.

152

Toutefois, elle y indique bien que ces *airs* lui permettent d'*essayer* des vers préalablement composés, non qu'ils les lui dictent, – et que cette méthode ne vaut pas pour tous les poèmes. Des *airs* en question, elle ne dit rien de plus – si ce n'est qu'elle les *adore*. Or cette affection peut concerner des musiques extrêmement différentes, savantes aussi bien que populaires. La culture de Desbordes-Valmore comprend des chansons traditionnelles, des berceuses, des chansons de toile, mais aussi des chants révolutionnaires, des romances, le répertoire lyrique dans lequel elle-même a chanté, et encore la musique savante à laquelle elle a accès à travers notamment des amis interprètes ou compositeurs.

Bien que ce soit dans « La fileuse et l'enfant » que le motif du chant soit le plus explicitement présent, la remarque de Benoît de Cornulier trouve sa portée surtout pour le « Rêve intermittent », car les distiques peuvent en effet y être vus comme des réaménagements de quatrains de chansons en 5-6-5-6. Marceline Desbordes-Valmore a employé ailleurs, en particulier dans des romances, des combinaisons de mètres courts de longueurs peu différenciées<sup>72</sup>. Dans « L'espérance », il ne faudrait pas faire subir de grosses modifications au refrain (5/6/6/6) :

---

71 Lettre à Antoine de Latour du 23 décembre 1837, citée par Sainte-Beuve, BMDV, Ms 1553-4-725 (copie), je souligne. Le poème dont il est question se trouve dans *Pauvres fleurs* (1839) : « À Monsieur A.L. », *ŒP*, II, 404.

72 Marc Bertrand cite comme occurrences de ces « mini-oscillations métriques », « L'espérance » (5-6), « À la nuit » (8-7), « L'adieu », « Les deux bergères », « L'écho », *Les Techniques de versification de Marceline Desbordes-Valmore*, *op. cit.*, p. 455.



Ô douce chimère !  
Si tu fuis sans retour,  
Dans ta course légère  
Emporte mon amour !

pour obtenir un distique d'hendécasyllabes en rimes plates<sup>73</sup> :

\*Ô douce chimère, si tu fuis sans retour,  
Ta course légère emporte mon amour.

On peut à l'inverse lire les vers du « Rêve intermittent » *comme ceux d'une chanson* (les distiques sont choisis pour la présence d'une rime intérieure) :

153

\*Ce chant apporté  
Par des soldats pieux  
Ardents à planter  
Tant de croix sous nos cieux,  
[...]  
Déjà son esprit,  
Qui prend goût au silence  
Monte où sans appui  
L'alouette s'élançe<sup>74</sup>.

Dans quelles chansons ou quels vers chantés la poète avait-elle pu trouver des rythmes semblables ? On songe à différents répertoires. À des chansons populaires, comme celle, très connue, des trois tambours – par exemple dans sa version de l'Artois :

Trois jolis tambours  
Revenant de la guerre ...  
Le plus jeun' des trois  
Il avait une rose<sup>75</sup>.

---

73 Ces réaménagements, de même que les références à des chansons qui suivent, posent la question du traitement du *e* muet – qu'on n'abordera pas ici.

74 Il s'agit des vers 47-48, et 77-78.

75 Joseph Canteloube, *Anthologie des chants populaires français*, Durand, 1951, 4 vol, t. iv, p.61. Je dois à Georges Dottin la suggestion de cette source.

ou dans celle du pays Messin (« Le plus jeune des trois/ Avait une rose <sup>76</sup>»). Les airs les plus connus de ces chansons semblent certes assez mal s'accorder à la vision onirique et grave du « Rêve intermittent » – mais rappelons que celui-ci comporte également des accents guerriers, et que, dans quelques distiques à caractère politico-religieux, l'évocation de la « patrie absente » (v. 41) et de sa terre féconde reprend curieusement des éléments lexicaux de *La Marseillaise* : les *sillons* (v. 28), la liberté, la patrie, les *campagnes* (v. 41), les aïeux.

Dans un registre moins guerrier, on peut citer *Giroflé, girofla* :

Que t'as de belles filles,  
Giroflé, Girofla,  
Que t'as de belles filles,  
L'amour m'y compt'ra<sup>77</sup>.

et des chants religieux destinés notamment aux enfants, – comme ce très répandu « Jésus à l'école » (en 5+5, ou 5+6 – selon les versions), ainsi dans une version recueillie presque à l'époque de Marceline Desbordes-Valmore :

Mon petit Jésus allait à l'école,  
Emportant sa croix dessus son épaule.  
Quand il savait sa leçon,  
On lui donnait du bonbon,  
Une pomme douce,  
Pour mettre à sa bouche ; [...] <sup>78</sup>.

Enfin, venue cette fois du côté de la romance et de l'opéra-comique, une « Fileuse » notée par Romagnesi retient particulièrement par son titre. Une jeune fille y chante, tout en filant, son amour pour Colin. Les couplets qui disent l'attente du rendez-vous amoureux sont composés en vers de 5-6-5-6-6-6-5-6 :

<sup>76</sup> « Le plus jeune des trois/ Avait une rose », E. Rolland, *Recueil de chansons populaires*, t. II, Paris, 1886, p. 150.

<sup>77</sup> *Chants et chansons populaires de la France*, Première série, Paris, Henri Delloye, 1843.

<sup>78</sup> Prosper Tarbé, *Romancero de Champagne, Première partie. Chants religieux*, Reims, 1863, p. 44.

Déjà la nuit sombre  
S'étend sur le verger ;  
Voici venir l'ombre,  
C'est l'heure du berger ;  
Mais chut !... faisons silence...  
Il faut de la prudence,  
Colin bientôt viendra  
La la la la la la la la la<sup>79</sup>.

La ligne finale de *la la la* en comporte 11... et c'est peut-être le premier hendécasyllabe du XIX<sup>e</sup> siècle. Desbordes-Valmore, dont des romances ont parfois côtoyé celles de Romagnesi dans des recueils, pouvait parfaitement avoir connaissance de cette Fileuse.

Aucune de ces pièces – qui présentent, pour les chansons, de nombreuses variations de texte, musique, prononciation – ne fournit en tant que telle *le* « modèle » des vers de Desbordes-Valmore, mais elles suggèrent, y compris dans leur rassemblement hétéroclite, dans quelle *mémoire sonore* celle-ci a pu puiser le rythme de ses hendécasyllabes, et plus largement les éléments de son univers poétique à la fois singulier, étrange et familier pour la mémoire sonore de ses lecteurs et lectrices aussi. La façon dont elle a fait entrer ces éléments dans la fabrication de poèmes, et de poèmes lisibles, impliquait toutefois que cette mémoire soit aussi nourrie d'autres lectures, plus savantes, plus lettrées. La force originale de Marceline Desbordes-Valmore est d'avoir su accueillir tous ces éléments, d'avoir su mêler tous les *trésors*<sup>80</sup> de cette mémoire sonore dans le creuset de son expérience singulière, et de son savoir de la diction. Elle tirait ainsi parti de la liberté paradoxale que lui conférait sa position de femme qui ne savait pas même des vers latins – et c'est là une forte raison pour lui restituer toute sa place dans l'histoire commune des vers et de la poésie en langue française.

CHRISTINE PLANTÉ

---

79 Antoine Romagnesi, *Choix de Chansons, Romances, Ariettes Valses, Contredanses, Recueil d'Airs* (n° 882 à 1010) formant *Supplément à la Clef du Caveau de 1827*, consultable sur Gallica. Sur cette pièce, et plus généralement sur les *fileuses*, on lira notre article dans *J'écris pourtant* n° 1 (p. 5-18).

80 « Oui, j'avais des trésors... J'en ai plein la mémoire », « Un ruisseau de la Scarpe », *CEP*, II, 523.