

« Il est des tons plus graves¹ ». Formes de l'engagement chez Marceline Desbordes-Valmore

Marceline Desbordes-Valmore écrivait dans les années 1830 : « Je me laisse entraîner où l'on entend des chaînes ; / Je juge avec mes pleurs, j'absous avec mes peines² ». La poète prit effectivement parti pour des groupes (canuts lyonnais) et peuples opprimés (peuples esclaves, Belges, Polonais...). Ce pan de la production desbordes-valmorieuse est désormais bien reconnu, grâce à des entreprises qui ont heureusement contribué à nuancer la vision un peu mièvre qu'on surimposait trop souvent à la femme de lettres³.

Dans ce cadre, une question demeure toutefois : celle de la forme poétique mise en œuvre par celle dont la postérité a longtemps hésité à faire une ignorante du style ou une révolutionnaire formelle⁴. Tandis que Marc Bertrand met en garde contre le rapprochement systématique qui peut être fait entre mètre et genre poétique

1 Sainte-Beuve, compte-rendu de *Pauvres fleurs* dans la *Revue des deux mondes*, 1839, t. xvii, 4^e série, p. 128-132, p. 131 pour la citation.

2 *CEP*, II, 400.

3 Voir notamment Marc Bertrand, *Une Femme à l'écoute de son temps, Marceline Desbordes-Valmore* [1997], Lyon, J. André, 2009, Christine Planté, « Tout un peuple qui crie : Marceline Desbordes-Valmore et l'insurrection des canuts (1834) », *Mélanges barbares : Hommage à Pierre Michel*, Jean-Yves Debrenille et Philippe Régnier (dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2001, p. 151-160, et Anne-Emmanuelle Berger, *Scènes d'aumône : Misère et poésie au XIX^e siècle*, Honoré Champion, 2004, p. 130-150.

4 Verlaine, dans l'édition de 1888 des *Poètes maudits* semblait déjà hésiter : « [...] 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. », Verlaine, *Les Poètes maudits* [1888], repris dans les *Œuvres en prose complètes*, Bibliothèque de la pléiade, 1972, p. 674.

chez Desbordes-Valmore⁵, préférant évoquer un « jeu presque incessant des structures versifiées [...] à l'image d'une sensibilité perpétuellement mobile⁶ », Anne-Emmanuelle Berger n'hésite pas à parler d'une « fonction à la fois iconique et mimétique⁷ » de l'hétérométrie desbordes-valmoriennne. Les poèmes engagés revêtent-ils une forme particulière, apte à prendre en charge cet engagement ? Comment chanter l'oppression, la déplorer mais aussi agir en vue d'une amélioration sociale ? Quelle poétologie est mise en pratique à cette fin ? L'intuition première serait de supposer qu'elle reproduit la forme de la chanson, courante par ailleurs chez elle, pour faire entendre la voix des peuples. Quoique juste, cette hypothèse demeure incomplète. Desbordes-Valmore prend également voix pour eux et déploie à cette fin une poétique extrêmement solennelle (mêlant les accents de l'épopée, de l'élégie et de la prière).

Chanter pour le peuple : formes simples et force de l'évidence

Marceline Desbordes-Valmore s'est toujours refusée à livrer des éléments d'art poétique. Dans une lettre du 23 décembre 1837, elle écrit à Antoine Latour : « j'[']essaie [mes vers] sur des airs que j'adore et qui me forcent à mon insu à plus de rectitude sans distraction⁸ ». La forme versifiée lui est donc inspirée par la chanson avant tout. Cette forme populaire est ainsi introduite par Desbordes-Valmore dans une œuvre qui vise l'humilité. Toutefois, dans le cadre social qui nous occupe, la forme simple et populaire trouve une justification renforcée : elle paraît dans un premier temps adéquate pour permettre à la voix poétique de parler avec le peuple, pour lui et en son nom. Comment faire mieux entendre la voix plurielle d'une communauté en souffrance qu'en empruntant les formes évidentes d'un art populaire ?

Le modèle de la chanson est particulièrement sensible dans les deux poèmes que Desbordes-Valmore consacre à l'esclavage dans

5 Marc Bertrand, *Les Techniques de versification de Marceline Desbordes-Valmore*, Lille, Atelier de reproduction des thèses, 1981, p. 30-31.

6 *Ibid.*, p. 508.

7 Anne-Emmanuelle Berger, *Scènes d'aumône*, *op. cit.*, p. 148.

8 Cité par Marc Bertrand dans *Les Techniques de versification*, *op. cit.*, p. 3.

les années 1820, « Chant d'une jeune esclave⁹ » et « L'esclave¹⁰ ». Le premier des deux exhibe en son titre ce *chant*, renouant ainsi avec son caractère populaire. Celui-ci est d'ailleurs renforcé par l'appartenance sociale du chanteur, la plus humble qui soit, qui trouve un écho discret dans la composition du texte. Si la rhétorique du poème est loin de paraître populaire, la scansion lancinante d'une sorte de refrain avec variation (procédé très fréquent dans la poésie desbordes-valmoriennne) rappelle l'appartenance générique revendiquée dans le titre. Effectivement, les quatrains premier, quatrième et sixième se ferment par le même hémistiche : « le Calme Bendemir. » Par un effet d'hypallage, le fleuve calme est le miroir du sujet chanteur qui goûtait là une quiétude désormais perdue. La jeune esclave qui se compare au « mobile roseau » est ainsi une figure du chant populaire. Le roseau, à ce titre, renvoie à l'instrument sauvage, celui de Pan, qui s'inscrit en faux contre la lyre savante de la poésie orphique.

Parce qu'il est caractérisé par la souplesse, le roseau est également une figure du chant populaire. Emprunter la forme poétique du roseau, c'est, comme nous l'a enseigné La Fontaine, s'adapter aux climats les plus rudes, aux tempêtes et aux révolutions les plus violentes, laisser le vent souffler dans le trou du bois creux, chanter avec la bourrasque et transformer ce faisant l'événement social traumatisant en chant d'espoir. À ce titre, le « roseau » qui porte l'emphase rimique est mis en rapport avec l'« oiseau », dont on sait que la persistance du ramage dans les périodes troubles, suggère l'espoir de la survie dans les poèmes sociaux de Desbordes-Valmore (en particulier dans « À Monsieur A. L. »). En l'occurrence, l'esclave continue de chanter malgré la catastrophe dont elle a été la victime. Elle recourt au procédé du refrain afin de suggérer le souvenir d'un paradis perdu (au sein duquel elle se trouvait en pleine harmonie avec les règnes animaux et végétaux dont elle partageait la chanson). Cette persistance du souvenir est renforcée par une sorte de rime brisée à distance : chacun de ces trois vers de clôture rime par la césure [e] : « nommé », « troublé », « couler ».

Dans le poème « L'esclave », qui relate également les souvenirs qu'un opprimé a de son existence précédant son asservissement, la

⁹ *ŒP*, I, 116.

¹⁰ *ŒP*, II, 592-593.

chanson est aussi un modèle générique. Dans ce texte décasyllabique à césure classique (4 + 6), fait notable, le substantif « chanson » se trouve deux fois à la césure (v. 6 et 14). Il est donc frappé d'un accent rythmique fort. Or que recouvre ce terme ? La *chanson* dont il est question est donnée à entendre immédiatement après dans les vers plus courts qui suivent : « Jouez, dansez, beaux petits blancs ; // Pour être bons, restez enfants ! » Cette *chanson*, transformée en refrain, est le lieu de déploiement d'une parole autre, d'une poésie de l'altérité, marquée par l'oralité : c'est la chanson du père de l'esclave. L'adresse aux enfants, la multiplication des impératifs joyeux (sur le modèle de la comptine *Nous n'irons plus aux bois*, qui date du xv^e siècle, et de son refrain « Entrez dans la danse... ») et le raccourcissement du mètre concourent à teinter ce refrain d'une tonalité très légère, légèreté qui entre en brutale contradiction avec le sujet du poème. Cette légèreté tonale est reconduite rythmiquement par le rythme capricant, en particulier dans le premier vers, scandé par des signes de ponctuation forts (2/2/4). Cette chanson revêt enfin la force d'une évidence parce qu'elle est introduite par une rime extrêmement banale et facile (« mère/père ») qui est répétée telle quelle à trois reprises. Le retour lancinant, à la rime, de ces substantifs dénotant les liens familiaux perdus pour l'esclave, permet de faire apparaître dans toute sa brutalité cette tristesse de la séparation familiale.

Ces deux poèmes, notent les commentateurs, ont probablement été inspirés à la poète par son difficile séjour à la Guadeloupe (1801-1803). Les textes évoquent la réalité de cette île où l'esclavage après avoir été une première fois aboli, est à nouveau permis par décret de l'empereur. La versification souple qu'utilise Desbordes-Valmore à cette occasion permet à la fois de déployer une atmosphère douce et mélancolique en même temps que son dépouillement, tendant à mimer la parole supposée simple de l'esclave, met sous une lumière crue l'iniquité du système esclavagiste.

Cette structure de chanson est également mise au service de la dénonciation d'événements politico-sociaux moins éloignés dans le temps et dans l'espace. C'est le cas notamment de la pièce intitulée « Le vieux pâtre¹¹ », inspirée par la Révolution de Juillet. Elle est composée de sept huitains d'octosyllabes en rimes croisées. Le recours à la strophe carrée suggère, comme dans le schéma de la

11 *CEP*, I, 240-241.

ballade, la simplicité. Le rapprochement ne s'arrête pas là, puisque, comme dans la ballade, chaque strophe se termine sur un refrain qui vient marteler l'idée générale du poème. Or Desbordes-Valmore fait dépasser le refrain traditionnel de la ballade en ajoutant au dernier vers, toujours repris tel quel (« Notre bon roi les abandonne ! »), des échos très forts sur les trois vers précédents. Par ailleurs les rimes des trois derniers vers demeurent identiques d'une strophe à l'autre, et seule la première rime de ce module de strophe¹² (celle du cinquième vers) varie, égrenant un chapelet d'adjectifs sémantiquement forts : « malheureux », « douloureux », « pieux », « victorieux », « affreux », « malheureux » et « généreux ». La liste de ces adjectifs suggère l'évolution sémantique du poème : les deux premiers viennent caractériser les victimes du nouveau roi. Le troisième correspond au moment où la voix lyrique, dont on découvre à la fin qu'il s'agit du vieux pâtre, exhorte les villageois à leur venir en aide par la prière et les offrandes. Le quatrième appelle les mêmes villageois à porter les armes pour les défendre contre un tyran que le cinquième concourt à décrire comme inique. Ce départ pour une nouvelle croisade, de type social, permet de déplacer le trait du malheur : la seconde occurrence de l'adjectif *malheureux* caractérise l'entreprise de délivrance du peuple oppressé : on passe d'un peuple « malheureux » à une quête de libération qui pourrait bien s'avérer funeste pour les tranquilles villageois. C'est donc à une entreprise « généreu[se] » que le vieux pâtre appelle ses compatriotes. Le martèlement du dernier vers en forme d'antiphrase « Notre bon roi les abandonne ! » concourt à mettre en place une rhétorique de l'humble (le vieux berger), qui n'en demeure pas moins, grâce au recours à la forme simple et la chanson et à ses répétitions nombreuses et naïves, efficace¹³. Effectivement, le poème se clôt sur une clameur commune, tout le village reprenant à son compte le cri du vieux pâtre : « Que Dieu nous pardonne ! / Priez pour nous ; mourons pour eux ; / Notre bon roi les abandonne ! » On est donc passé, dans ce texte, de la chanson villageoise naïve du premier huitain (« O mes enfants ! ne dansez pas ») au chant de

12 J'emprunte cette notion de « module de strophe » à Jean-Michel Gouvard, qui le définit dans *La Versification*, PUF, 1999, p. 186.

13 La figure du Christ lui est surimposée en épigraphe. Ce vieux pâtre, c'est une figure du Berger. En ce sens, par l'égide de ce modèle, il y a conversion de sa débilité en force.

guerre, à ses répétitions litaniques et belliqueuses destinées à se donner du courage par la force persuasive de l'itération.

À plus grande échelle, ces poèmes recourent fréquemment à des mètres courts. Le mètre le plus significatif, à ce titre, est l'heptasyllabe : vers de la chanson durant les siècles classiques, il conserve, malgré son utilisation massive dans des odes, un lien fort avec la musique populaire dans ses occurrences, en isométrie, au XIX^e siècle¹⁴. Desbordes-Valmore y recourt de manière exclusive dans le « Cantique des bannis¹⁵ ». Ce long poème de onze huitains déplore la déportation des ouvriers lyonnais ayant participé à la révolte des Canuts. Si ce poème est intitulé « cantique », c'est d'abord parce que, selon le sens littéral de ce substantif, il ressemble à un chant. Le mètre choisi suggère une parole humble, qui se place de manière répétée sous la protection de la Vierge de Fourvière. L'heptasyllabe permet à Desbordes-Valmore de dire simplement la peine face au bannissement des insurgés. Le texte en lui-même appelle un mètre de chanson parce que la poète prie Notre-Dame de Fourvière de « souffler [...] quelquefois, / Pour chanter, un peu de voix ! » Cette requête, tout en retenue et modestie (« quelquefois », « un peu »), qui implore la sainte d'inspirer une forme lyrique marquée par la fragilité, se réalise effectivement, comme si la prière était performative, dans le poème qui se déploie sous nos yeux. La force de la chanson, par le recours à des rythmes populaires et à des refrains frappants, est de mettre l'emphase sur une voix émanant du peuple : la poète se met ainsi à la hauteur, poétique, rhétorique et métrique, de la communauté des opprimés en lui empruntant la forme poétique qui lui est la plus familière.

Cette structure souple recouvre d'autres procédés de l'évidence poétique, à des échelles variées. Pour poursuivre avec le « Cantique des bannis », la simplicité du chant est renforcée par un système de rimes dérivatives qui joue la naïveté. Ainsi, le second module de strophe du quatrième huitain fait rimer « regarde » avec « garde » et « jours » avec « toujours ». Cette seconde rime dérivative, la plus évidente, est d'ailleurs réutilisée en clôture de la strophe pénultième. Ces rimes peu recherchées au point d'être issues des mêmes étymons, prohibées dans les systèmes classiques, sont ici exhibées et

14 Jean-Michel Gouvard, *La Versification*, op. cit., p. 107.

15 *CEP*, II, 408-410.

assumées. Leur facilité n'a d'égal que leur force de frappe. De même, le polyptote est roi dans ces poèmes de plaintes et de prière.

D'autres rimes, non dérivatives, mais banales ou fréquentes chez Desbordes-Valmore, viennent enrichir cette poétique de l'évidence. Les rimes équivoquées suggèrent des associations significatives. Dans le « Cantique des bannis », la voix lyrique demande aux « bergers des champs » : « [qu'ils] vendent leur lait à nos chants ». Cette rime reprend l'idée du « Vieux pâtre » en la renforçant par l'évidence homophonique : les campagnes nourricières doivent soutenir les révoltes qui sont menées dans les murs des cités. C'est à une communauté des humbles que cette rime convie le lecteur. D'autres couples rimiques sont remarquables par l'insistance avec laquelle la poète les réemploie d'un poème à l'autre. Ainsi du couple « fer/enfer », présent à trois reprises (« Sous une croix belge¹⁶ », « Adolphe Nourrit¹⁷ » et « Les prisons et les prières¹⁸ »), qui énonce l'évidence du châtiment de ceux qui, se prenant pour Dieu, osent entraver leurs semblables. Le couple « cieux/yeux », quant à lui, présent à deux reprises (« À Monsieur A. L.¹⁹ », « Dans la rue²⁰ », ainsi que dans « La fiancée polonaise²¹ », avec une légère variation en « cieux/dieux »), suggère la marche à suivre pour trouver la voie du salut. La rime « âme/flamme », utilisée deux fois (« Le drapeau tricolore » et « À Monsieur A. L. »), avec une légère variation dans une troisième occurrence (« femmes/flammes » dans le « Cantique des mères²² »), souligne plus simplement la douleur engendrée par le deuil.

Toutefois, dans la majorité des cas, les rimes récurrentes traduisent un processus. Ainsi en est-il du couple « larmes/armes », présent à sept reprises (« La fiancée polonaise », « Le vieux pâtre », « Dans la rue », « Les prisons et les prières » et le « Cantique des mères » dans lequel la rime est martelée à deux reprises en ouverture de strophe), qui suggère un lien de causalité fort : ce sont les armes

16 *ŒP*, I, 219.

17 *ŒP*, II, 405-406.

18 *ŒP*, II, 546.

19 *ŒP*, II, 404-405.

20 *ŒP*, II, 635-636.

21 *ŒP*, I, 239-240.

22 *ŒP*, II, 406-407.

qui font couler les larmes. Il en est de même pour la très fréquente rime « morts/remords », utilisée à six reprises (« Le drapeau tricolore », « La fiancée polonaise », « Cantique des mères », « Dans la rue », poème dans lequel on relève deux occurrences de cette rime, et « Les prisons et les prières »). De même, mais de manière plus complexe, la rime « fleurs/pleurs » (cinq occurrences), suggère une causalité du malheur (ce sont les fleurs de la tombe dans « Sous une croix belge »). Ailleurs, les fleurs sont soit une tentation joyeuse et festive dont il convient de se détourner pour s'occuper de sujets plus graves (« Le vieux pâtre »), soit une tentative de consolation face au malheur (« Adolphe Nourrit », où la rime est répétée deux fois et le « Cantique des bannis »). Cette rime est d'ailleurs omniprésente dans le reste de l'œuvre desbordes-valmorienne, où la question du deuil et de la consolation est capitale : il s'agit du deuil de l'amour perdu, notamment dans « L'isolement²³ » et « La nymphe toulousaine²⁴ ». Il est intéressant de relever ici que les procédés élégiaques classiques sont réutilisés tels quels dans les poèmes engagés. À ce titre, une autre rime très présente dans l'œuvre desbordes-valmorienne est utilisée à des fins engagées : il s'agit du couple « mère/amère²⁵ ». Cette rime est le signe des douleurs de la maternité. Or elle est utilisée à deux reprises au sein de la seule pièce du « Cantique des mères ». Elle ouvre le poème :

Reine pieuse aux flancs de mère,
Écoutez la supplique amère
Des veuves aux rares deniers
Dont les fils sont vos prisonniers.

Cette rime est significative parce qu'elle suggère plus que l'amertume des mères en deuil. Il s'agit ici de mettre en balance deux figures de la maternité. La première, celle qui est dénotée par la rime d'appel, représente la reine. La seconde n'est que suggérée par la rime de réponse. Elle représente l'ensemble des mères ici caractérisées par le dénuement et la perte (ce qui justifie l'amertume de leur prière) :

23 *CEP*, I, 75-76.

24 *CEP*, I, 128-129.

25 L'anthologie *Les Poésies de l'enfance* (Athénaïs Mourier, 1873), comporte vingt-trois occurrences de cette rime.

perte des maris, dénuement économique, et, surtout, perte des fils. À cet égard, la rime « mère/amère » fait aussi entendre un triste jeu de mot : l'« a-mère » serait, par le biais d'un préfixe privatif significatif, la mère que l'on a privé de sa maternité. L'importance de cette rime est telle qu'elle clôt également le poème après l'avoir ouvert. Le « Cantique des mères » serait, à la faveur de cette rime, la complainte des *a-mères*.

Desbordes-Valmore donne à la rime une transparence, une intelligibilité directe, dont le rôle premier est de frapper l'esprit par des associations attendues mais ressassées, qui semblent suggérer une communauté de douleur. Prendre appui sur des rimes populaires, des rimes simples et répétées à la manière de chansons, n'est-ce pas aussi suggérer que le malheur frappe surtout le peuple ? Il ne suffit pas de lui parler, avec son langage, mais il faut aussi prendre sa défense en élevant les modèles poétologiques employés.

Défendre le peuple : la force réquisitoriale des structures complexes

Le souffle de la poète peut également s'inspirer de modèles solennels, afin de faire entendre la douleur des humbles à des oreilles plus habituées à la poésie littéraire. Il est capable d'une gravité tonale et formelle qui a conduit par exemple Sainte-Beuve à évoquer à propos de « Dans la rue » un poème « qui est comme déchiré des *Tragiques* de d'Aubigné²⁶ ».

Ainsi en va-t-il de « La fiancée polonaise ». Le texte fait écho à l'Insurrection de Novembre, en 1831, en Pologne. Comme de nombreux français, Desbordes-Valmore s'émeut face à la répression extrêmement sévère menée par l'armée russe. Le poème, mettant en scène une pieuse réfugiée polonaise, jeune veuve avant même que d'être mariée, est composé de six huitains d'hexasyllabes. En contexte isométrique, le recours à l'hexasyllabe est, au XIX^e siècle, relativement rare. Toutefois, s'il se rencontre fréquemment dans la chanson populaire, il conserve une certaine solennité dont joue habilement Desbordes-Valmore. En effet, comme le fera plus tard Gautier dans « Lamento²⁷ », les poètes romantiques se souviennent

26 Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, t. XII, Calmann Lévy, 1884, p. 194.

27 Théophile Gautier, « Lamento. La chanson du pêcheur », *La Comédie de la*

de la charge solennelle et tragique de l'hexasyllabe, qui se peut écouter comme un hémistiche d'alexandrin. Qui plus est, il fut utilisé, dans des tragédies du xvi^e siècle, à des fins politiques. Desbordes-Valmore l'emploie ainsi adéquatement pour illustrer une destinée personnelle (prise en charge par le vers simple) touchée par le grand fait historique (l'alexandrin se cache d'autant plus derrière ces vers que les strophes sont en rimes croisées, ce qui permet d'entendre se répondre les rimes des deuxième et quatrième vers au bout de douze syllabes).

Le mètre desbordes-valmorien peut également s'allonger et se charger de la pompe solennelle du dodécasyllabe. C'est le cas pour « Le chant d'une jeune esclave », écrit exclusivement en alexandrins. Ce mètre complexe permet ainsi à la poète de déployer des rythmes significatifs. On relève ainsi trois graves tétramètres dont la mesure égale (3/3+3/3) suggère à chaque fois la douleur suscitée par le passage inexorable du temps : « J'écoutais / l'eau fuyante + et les chants / de l'oiseau », « Qui rappe/lent l'été + dont le rè/gne est si beau ! », « Et ma chaî/ne s'étend + jusqu'aux ri/ves fleuries ». Le premier de ces tétramètres place sous accent interne la désinence de l'imparfait, suggérant un temps désormais révolu : celui où l'esclave entendait l'oiseau dont le « chant » est significativement placé, par effet de symétrie, sous l'accent interne du second hémistiche. À la césure est placé le verbe « fuyante ». Il dénote, en plein cœur du vers, que le sujet même du poème est cette fuite du temps, tandis que l'adjectif verbal suggère l'état constant et inévitable de cette fuite. Le second pourrait suggérer un espoir : il est structuré autour de la notion de cycle : l'« été », saison positive, est placé à la césure, et les syllabes mises sous accent interne riment entre elles (« rappelle/règne »), esquissant un retour. Toutefois, le mot portant le premier accent interne renvoie ce retour dans un univers désormais passé (c'est un *rappel* purement mémoriel). Le dernier de ces tétramètres endosse le sens du poème complet : il fait porter les accents sur « chaîne », « s'étend », « rives » et « fleuries ». Le tétramètre semble mimer cet effet de *chaîne*, et met en regard la *chaîne* et les *rives*. Un subtil jeu de mot semble s'esquisser ici, puisque *chaîne* et *rive* peuvent constituer un couple sémantiquement proche en même temps qu'ils

renvoient à deux réalités totalement opposées dans l'économie du poème. La rive, effectivement, constitue un élément qui demeure fixe et immuable, face au flot incessamment mouvant du fleuve. La *chaîne s'étend* donc logiquement jusqu'à la rive. Par conséquent, le souvenir d'un état stable agréable (« fleuries » à la rime) permet à l'esclave de ressentir, toujours par le travail de la mémoire, les stimulations sensorielles du monde ayant précédé la catastrophe. Il en découle le sentiment d'un alanguissement du temps, suggéré par l'effet de refrain que j'ai déjà commenté, mais aussi et surtout par le rythme de ce refrain, cet hémistiche qui s'alanguit et étire mélancoliquement le temps (« le Cal/me Bendemir » : 2/4) en même temps qu'il dit l'impassibilité du fleuve. C'est donc à une réflexion sur le registre élégiaque que nous convie une étude métrique de ce poème. Précisément, les quatrains de rimes croisées constituent la forme traditionnellement adoptée durant les siècles classiques pour traduire en français les élégies ovidiennes²⁸.

À l'échelle de la structure rimique, les rimes croisées sont particulièrement appropriées dans la mesure où elles font vivre une expérience du temps : la rime de réponse est toujours ajournée d'un vers complet. Le poème porte la trace de cet éloignement, en particulier dans la troisième strophe : la « musique tendre » est éloignée au point que sa réception est modalisée par une incertitude (« il m'a semblé l'entendre »), de même que l'esclave met sous modalité interrogative la perception du « murmure enchanté » : « le rossignol là-bas a-t-il chanté ? » Ces incertitudes, tours d'une mémoire qui peine à combler la perte et l'éloignement, sont reconduites poétiquement par le phénomène à ajournement de la rime croisée.

Le tétramètre peut ailleurs se charger d'une portée solennelle et cocardière très forte, comme c'est le cas dans « Le drapeau tricolore ». On en relève cinq occurrences pour vingt-quatre vers, ce qui contribue grandement à faire de ce poème l'un des plus héroïques. Toutefois, d'autres effets rythmiques renforcent cette tonalité.

²⁸ Voir l'article de Marie-Claire Chatelain, « Le modèle ovidien de l'élégie au XVIII^e siècle », *Tangence*, n° 109, 2015, p. 17-39.

Voyez, c'est l'arc sauveur qui brille après l'orage ;
 (2/4+2/4)
 Voyez, de toutes parts, il cerne l'horizon ;
 (2/4+2/4)
 Phare longtemps voilé, guide ardent du courage,
 (1/5+3/3)
 Aimé... comme un ami qui sort de sa prison.
 (2/4+2/4)

On assiste ici à un phénomène d'itération rythmique très marqué, qui voit l'omniprésence, à l'échelle de l'hémistiche, de la séquence 2/4 produisant un effet d'élan. C'est le cas dans les hémistiches des deux premiers et du dernier vers de ce quatrain. Ce rythme ascensionnel regarde vers l'avenir en même temps qu'il convoque le lecteur par le biais de l'anaphore. Les accents internes des seconds hémistiches portent significativement sur les verbes d'action régis par le drapeau (ou par son comparant, dans le dernier vers). L'accent est ainsi mis sur le caractère éclatant (« qui brille ») et omniprésent (« il cerne ») du symbole républicain qui jaillit (« il sort ») après une période marquée par l'iniquité. Le rythme 2/4 renforce également la comparaison entre le drapeau et l'ami, que la balance métrique hésite à poser comme une équation recevable (en témoignent les points de suspension). Toutefois, la dérivation (« aimé »/« ami ») réunit les deux groupes et assume pleinement l'analogie. Quant au troisième vers, son rythme particulier attire l'attention. Il se scande effectivement comme suit : 1/5+3/3. Or le groupe rythmique ouvrant ce vers est le plus bref qui soit (une syllabe). Ne reconduit-il pas le sens même de la métaphore du *phare* ? Le mot se dresse seul en ouverture du chenal-vers, montrant la voie rythmique qui se rétablit après un trouble passager (une période politiquement sombre) dans un second hémistiche marqué par la stabilité.

À l'échelle du vers, les effets de discordance, relativement rares chez Desbordes-Valmore, et par voie de conséquence très fréquemment chargés de sens, peuvent également mettre rythmiquement en scène un monde déséquilibré et marqué par l'iniquité. Dans « Le vieux pâtre », par exemple, un rejet externe isole le verbe évoquant les conséquences d'une parole perlocutoire : « Donnez vos croix ; qu'un or pieux // Les sauve ! » Il s'agit ici de suggérer un désordre (celui que souligne l'oxymore du refrain, « Notre bon roi les abandonne ! ») que l'acte pieux doit venir compenser. De

même, dans « Qui sera roi ? », le malheur des persécutés se répercute dans le rythme de cet alexandrin : « Pauvres enfants, [bourreaux + de la maternité], dont la césure est affaiblie par un effet de contre-rejet interne, qui désunit le substantif de son complément, suggérant par là-même le caractère monstrueux de cette expression : « bourreaux de la maternité » désigne les fils victimes d'injustices sociales dont la trajectoire malheureuse va causer la douleur des mères. Ils sont à ce titre fort significativement mis sous le signe christique, Jésus étant probablement l'un de leurs plus éminents représentants. Enfin, dans « Dans la rue », ce poème découvert par Sainte-Beuve, un effet de discordance vient entériner cette formule, « Le meurtre se fait roi. », devise d'un monde marqué par l'injustice : « Dieu l'a vu. Dieu cueillait comme des fleurs froissées // Les femmes], les enfants qui s'envolaient aux cieux. » Le rejet externe du premier complément d'objet de l'activité divine témoigne d'une anomalie profonde, d'un dysfonctionnement grave : comme l'indique la triple allitération en [f], qui réunit (au-delà du rejet) la *femme*, et la *fleur froissée*, la violence métrique de l'effet de discordance s'exerce sur un être marqué par la fragilité. Le meurtre des femmes, et des enfants après elles, est présenté par ce procédé métrique comme une abomination.

À l'échelle du poème enfin, les textes engagés de Desbordes-Valmore peuvent s'appuyer sur des structures complexes aptes à prendre en charge poétiquement la force de son engagement historico-social. Deux exemples suffiront à le prouver. Ainsi de la structure de « À Monsieur A. L. », poème sur la seconde insurrection de Lyon. La solennité du texte est portée par 82 alexandrins classiques. La disposition strophique en est originale. Le poème s'ouvre sur cinq quatrains aux systèmes rimiques variés, puis vient une forme de laisse de trente-quatre vers de rimes suivies, avant le retour d'un système rimique plus maîtrisé, deux huitains de rimes suivies et trois quatrains aux systèmes de rimes variés. Que suggère cette structure ? Comme le souligne Christine Planté²⁹, le poème est encadré par des considérations sur l'impassibilité et l'immutabilité de la nature face aux crimes humains. C'est le rôle des quatrains, mesurés et structurés en vue de montrer une prise de hauteur. La

29 Christine Planté, « *Tout un peuple qui crie*. Marceline Desbordes-Valmore et l'insurrection des canuts (1834) », art. cit.

laisse, quant à elle, relate à n'en pas douter, ponctuée notamment qu'elle est par les anaphores de la première personne du singulier (dénotant clairement la poète), le souvenir. La forme de la laisse suggère ainsi le flot de cette réminiscence marquée par les flots de sang. Puis, avant qu'adviennent les quatrains du retour à la nature, la voix lyrique s'extrait du temps du souvenir et prend à partie son lecteur dans les deux huitains qui sont marqués par des anaphores significatives (« Savez-vous » à trois reprises, « Écoutez » à deux reprises) : il s'agit de tirer, dans le présent, une leçon pour le futur de ce souvenir douloureux. Le retour à la strophe marque ainsi la sortie de la sanglante anecdote. Le retour à l'ordre poétique s'achève avec la venue des quatrains et la figure lyrique du rossignol pour aboutir au dernier vers qui s'exhibe comme une forme de définition de l'art poétique desbordes-valmorien : « Je laisse aller mon âme en ce plaintif accord ». L'analyse strophique permet donc de révéler un mouvement qui mime la vague du souvenir et le travail de la mémoire.

Cette structure complexe n'est pas un hapax. « Sous une croix belge », inspiré de la révolution belge de 1830, est marqué, comme le remarque Marc Bertrand, par un cas de « monohétéromètre », signe selon lui d'une « tension lyrique »³⁰. En réalité, c'est la forme tout entière du poème qu'il convient de commenter afin d'en comprendre le fonctionnement. Il consiste en une prière épitaphe pour un jeune défenseur de la patrie belge mort durant l'insurrection. Il est structuré autour de la notion d'étiollement et de difficulté à chanter face à la violence du monde, en trois strophes : un dizain d'alexandrins égrenant l'irréversible de la mort du jeune homme, un huitain constitué de cinq alexandrins, un octosyllabe (le « monohétéromètre » évoqué par Bertrand) et deux alexandrins, qui relaie l'émotion de la voix lyrique maternelle face à la perte du fils, et un sixain d'alexandrins, lamentation face à la perte des combattants de la liberté et l'iniquité de tout système monarchique. Plusieurs structures se dégagent ici et se complètent. La plus frappante est effectivement cet octosyllabe esseulé au milieu d'une masse compacte de dodécasyllabes. Or que chante-t-il ? Précisément, la voix qui, frappée par un trop plein d'émotion,

30 Marc Bertrand, *Les Techniques de versification de Marceline Desbordes-Valmore*, op. cit., p. 34.

se brise et ne parvient plus à chanter son *lamento* : « Et cette voix d'amour en prière épuisée // Ce sanglot de mère brisée ». Si le participe passé caractérise effectivement la mère, et non la voix, un effet d'hypallage saisissant s'esquisse néanmoins, puisque la voix est décrite comme un sanglot, c'est-à-dire une lamentation marquée par la saccade et l'impossibilité à tenir la note. Par ailleurs, la rime suggère également l'affaiblissement du chant de plainte, puisqu'ici c'est bien la « prière » qui est marquée par l'essoufflement. Au cœur du poème, au moment où la voix maternelle de la poète se fait la plus intime, son chant se brise en sanglot et la métrique en porte l'émouvante trace. Mais il y a plus. La disposition des strophes, en masses décroissantes, dit également cet épuisement en même temps qu'il suggère un envol double : ascension de la « belle victime » dans un sommeil problématique, peuplé de « rêves éteints », et auprès d'un Dieu dont l'iniquité est ici soulignée, élévation de la plainte personnelle à un réquisitoire politique universel qui se clôt par une modalité forte : « Le roi le plus dévot ne croit pas à l'enfer ! » La dernière structure de ce poème complexe suggère, quant à elle, la fermeture du tombeau et l'inéluctabilité des massacres des innocents. Le poème est composé de rimes suivies à l'exception des quatre vers qui ouvrent et ferment le texte. Ce procédé d'encadrement suggère le caractère clos de la fosse, refermée sur elle-même comme le système de rimes embrassées (dans les deux modules de strophe en question, il est d'ailleurs question de la sépulture). La structure complexe de ce poème permet ainsi plusieurs strates de lecture : la lecture intime entre en écho avec la lecture politique, ce qui constitue en fin de compte le procédé primordial de la plainte socio-politique chez Desbordes-Valmore.

*

Les procédés métriques mis en place par Desbordes-Valmore dans ses poèmes politico-sociaux ne sont guère systématiquement différents de ceux utilisés dans ses poèmes lyriques. Telle est la « corde d'airain³¹ » de Desbordes-Valmore : elle réemploie le plus souvent les procédés topiques de la poète mais les charge d'une force de frappe nouvelle. La « molle chanson » y sert à faire entendre

31 Victor Hugo, « Amis ! un dernier mot », *Les Feuilles d'automne*, 1831, repris dans les *Œuvres complètes, Poésie I*, Robert Laffont, 1985, p. 674.

la voix du « peuple sans défense³² » et s'entremêle à des procédés complexes et solennels qui permettent de faire entendre cette voix de l'humble dans les plus hautes sphères. Une analyse des formes rend sensible les répercussions multiples de cette oscillation permanente entre le populaire et le grave, entre « flûte et cor³³ ».

YOHANN RINGUEDÉ

³² *Ibid.*

³³ Verlaine, « Marceline Desbordes-Valmore », 1895, repris dans les *Œuvres poétiques complètes*, Bibliothèque de la pléiade, 1962, p. 640.