

J'écris pourtant
Cahiers Marceline Desbordes-Valmore
Hors-série 2020

Marceline Desbordes-Valmore poète

Textes réunis
par Pierre Loubier & Vincent Vivès

*Ce numéro hors-série est publié avec le soutien de la ville de Douai,
et des laboratoires DeScripto (Université Polytechnique Hauts-de-France,
anciennement Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis),
FoReLLIS (université de Poitiers) et IHRIM (ENS Lyon, Lyon 2,
Lyon 3, Saint-Étienne, Clermont-Ferrand).*

Sommaire

AVANT-PROPOS Christine Planté	7
INTRODUCTION Pierre Loubier & Vincent Vivès	15
Un héritage flottant : l'élégie selon Marceline Desbordes-Valmore Stéphanie Loubère	21
« Sommeil ! affreux miroir ! », Poétique du songe dans les <i>Poésies</i> de 1830 Pierre Loubier	43
Une lecture de Marceline Desbordes-Valmore par Yves Bonnefoy Patrick Née	67
A rose is a rose is a rose (of Saadi) Vincent Vivès	87
Marceline Desbordes-Valmore créolisée et créolisatrice. Décolonisation et préciosité dans « Chanson créole » (1819) Deborah Jenson	101
Les opérations obliques de Marceline Desbordes-Valmore Jean-Patrice Courtois	119
Marceline Desbordes-Valmore et l'hendécasyllabe. Imaginaire métrique et mémoire sonore Christine Planté	129
« Il est des tons plus graves ». Formes de l'engagement chez Marceline Desbordes-Valmore Yohann Ringuedé	157
« La compétence vraie bien que féminine » de Marceline Desbordes-Valmore Aurélie Foglia	173

L'obscur destinataire. Les échos de la poésie de Marceline Desbordes-Valmore en Russie Ekaterina Belavina	189
---	-----

DOCUMENTS

« Les séparés », manuscrit autographe présenté par Christine Planté	202
---	-----

Une version manuscrite du poème « Marceline Desbordes-Valmore » de Paul Verlaine présentée par Christine Planté	207
--	-----

Une élégie apocryphe de Marceline Desbordes-Valmore présentée par Alain Chevrier	213
---	-----

NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES	221
------------------------------	-----

RÉSUMÉS	226
---------	-----

Ce volume est dédié à la mémoire de Marc Bertrand.

Avant-propos

J'écris pourtant, publication annuelle de la Société des Études Marceline Desbordes-Valmore, propose chaque année un dossier thématique. Après « La conservation et la circulation des manuscrits » (n° 1, 2017), « La correspondance » (n° 2, 2018), et « Marceline Desbordes-Valmore prosatrice » (n° 3, 2019, dirigé par Fabienne Bercegol et Aimée Boutin), nous avons souhaité faire porter celui de l'année 2020 sur « Marceline Desbordes-Valmore poète ». Pierre Loubier et Vincent Vivès en ont accepté la responsabilité et ont réuni les contributions qu'on va lire. Qu'ils en soient remerciés, d'autant plus vivement que l'épidémie de covid et ses conséquences n'ont pas rendu les choses faciles. Le nombre et l'intérêt des études qu'ils ont recueillies a poussé à consacrer un volume entier à ce thème. Les adhérents de la SEMDV (dont la plupart des activités se sont trouvées reportées comme celles de beaucoup d'associations en cette année particulière) retrouveront en d'autres lieux, notamment sur notre site et dans notre infolettre, la matière de nos autres rubriques habituelles.

Ce volume *Marceline Desbordes-Valmore poète* présente ainsi le premier ouvrage collectif¹ entièrement consacré à une œuvre à la fois reconnue et méconnue. Que connaît-on en effet de Marceline Desbordes-Valmore ? Un nom sonore – qu'on situe vaguement du côté du romantisme, de la poésie amoureuse et de l'enfance, sans

1 Un numéro des Mémoires de la Société d'agriculture, sciences et Arts de Douai a publié en 1986, année du bicentenaire de sa naissance, les *Actes du Colloque Marceline Desbordes-Valmore et son temps* du 26 avril 1986, organisé à la bibliothèque municipale de Douai, Douai, Impr. Lefebvre-Lévêque.

forcément y associer des œuvres précises, encore moins une poétique. Une histoire romanesque – véhiculée par une légende biographique qui la peint, depuis le XIX^e siècle, de préférence en *Mater dolorosa* ou en amante éplorée. Des vers aussi – qui demeurent en mémoire dans une présence tenace, mais mal identifiée, – vers transmis par la tradition scolaire, la musique, la chanson, dont on ignore parfois qu'ils sont signés de son nom. Ils nous arrivent souvent portés par des voix : récités à l'école : « J'ai voulu ce matin te rapporter des roses... », « Cher petit oreiller, doux et chaud sous ma tête... » ; chantés : « N'écris pas, je suis triste et je voudrais m'éteindre » ; scandés, dans un élan de sympathie féminine ou féministe, en mots d'ordre invitant à ne pas plier aux interdits : « Les femmes je le sais ne doivent pas écrire/ J'écris pourtant... » ; criés, en protestation d'une poésie de résistance d'hier qui vaut encore pour aujourd'hui : « Savez-vous que c'est grand, tout un peuple qui crie ? » ; « Nous n'avons plus d'argent pour enterrer nos morts »...

Il est temps de faire se rejoindre le nom de Marceline Desbordes-Valmore avec les fragments de légende et les représentations qui s'y attachent et les vers que ce nom a signés, vers infiniment plus divers et neufs que ce que tend à suggérer l'étiquette conventionnelle de « poésie féminine » sous laquelle ils ont été volontiers rangés. Il est temps de situer plus précisément dans l'histoire et dans l'histoire littéraire cette contemporaine de Lamartine par ses premiers recueils de vers (1819, 1820), qui fut aussi une contemporaine de Baudelaire par le dernier (posthume, 1860). Cette actrice et chanteuse devenue poète en passant par le théâtre, la romance et l'épigramme, qui née dix-huit ans avant George Sand, fait à l'orée du romantisme français entendre une voix de femme dans le renouveau de la poésie lyrique une douzaine d'années avant que Sand ne s'impose dans le roman contemporain. Il est temps de prendre la mesure d'une œuvre abondante (plus de 25 000 vers publiés²), contre la réputation de poète mineure qu'on lui a faite, d'une œuvre inventive – cela a été dit, grâce à Verlaine notamment – dont l'originalité a pu être masquée non seulement par les préjugés misogynes auxquels la critique littéraire est très

2 Selon Marc Bertrand le « corpus valmorien comprend 26 128 vers, répartis en 676 poèmes ou fragments », *Les Techniques de versification de Marceline Desbordes-Valmore* (Grenoble III, 1977), Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1981, p. 11.

loin d'échapper, aujourd'hui comme hier, mais sans doute aussi en raison de la pratique du titre qui était la sienne. Les titres de ses recueils rendent en effet ceux-ci peu mémorables : après des livres de « Poésies », « Élégies » ou « Poésies nouvelles » (1819, 1820, 1822, 1825, 1830), *Les Pleurs* (1833), *Pauvres fleurs* (1839), *Bouquets et prières* (1843) et les *Poésies inédites* posthumes de 1860 n'aident guère à la distinguer de la production versifiée du temps, et encouragent sa rapide relégation au rayon des bluettes sentimentales. Inexperte en stratégie littéraire, elle a peu su négocier avec les éditeurs. En outre, le recueil de poèmes n'apparaît pas chez elle comme une unité de sens décisive, ne rendant compte ni des heurts, ni de la continuité profonde de son expérience, et d'un rapport au temps singulier qui dicte une poésie intermittente et ininterrompue à la fois.

« Marceline Desbordes-Valmore *poète* », ce titre apparaîtra peut-être d'abord comme une plate évidence, voire un pléonasme pour traiter de celle qui apparaissait de son temps à Victor Hugo « la femme même, la poésie même », à Baudelaire comme une incarnation de *L'Éternel féminin*, encore moquée à la fin du xx^e siècle par le dessinateur Gotlib dans « Un peu de poésie que diable » comme si elle incarnait, avec « Les roses de Saadi », tous les excès et tous les ridicules de la poésie lyrique. Les choses pourtant ne sont pas si simples. C'est certes comme auteure de vers qu'elle a été connue et reconnue par ses contemporains, puis inscrite – de façon un peu vague – dans l'histoire littéraire. Mais les développements récents de la recherche en littérature, en histoire des femmes et en histoire culturelle ont beaucoup, et justement, attiré l'attention sur d'autres de ses écrits – notamment ses lettres, dont l'édition est en cours³, et ses textes en prose –, comme sur d'autres aspects de sa vie. Ces études ont insisté non plus seulement sur son histoire familiale et ses relations amoureuses, dans la continuité d'une tradition critique du xix^e siècle mais, de façon plus neuve, sur sa formation théâtrale, sur ses liens avec la musique et la peinture qui témoignent du dialogue des arts dans le moment romantique, sur sa situation de femme créatrice, sur ses origines sociales et régionales, et ses prises de position sur les questions morales, sociales et politiques

3 Une édition de la correspondance est à paraître chez Garnier sous la direction de Christine Planté, à laquelle collaborent Pierre-Jacques Lamblin, Delphine Mantienne, Élodie Saliceto et Jean Vilbas.

de son temps. Or si de telles approches sont absolument nécessaires, il nous semble tout aussi nécessaire de revenir vers le cœur de ses écrits, vers ces poèmes qui sont la raison pour laquelle Marceline Desbordes-Valmore est demeurée – un peu – dans les mémoires, avec ce statut particulier et incertain qui est le sien.

« Marceline Desbordes-Valmore *poète* », parce que *poète* est pour elle un mot-valeur, un mot qu'elle emploie, dans ses poèmes notamment, souvent dans une adresse à ceux qu'elle reconnaît poètes, grands ou obscurs, comme un salut, un signe de reconnaissance, de connivence aussi, dans un mélange d'emphase solennelle et d'intime familiarité. À Lamartine : « Devant tes hymnes de poète, / D'ange, hélas !, et d'homme à la fois, » ; à Antoine de Latour : « Poète ! étonnez-vous que l'humaine tempête, / Ait trempé tout ce chant d'une étrange douleur ! » ; à Sainte-Beuve, à qui elle adresse un poème de *Pauvres fleurs* intitulé « Au poète » ; à Aimé de Loy : « C'était donc votre mort que vous chantiez, poète, ». Au « poète prolétaire Théodore Lebreton » : « Ainsi vous avez beau chanter, père et poète, / Beau mesurer votre âme et relever la tête, / Beau crier, plein d'haleine : À moi la vie ! à moi, » ; à Auguste Brizeux : « Vous ! que j'ai vu monter à la haute Italie, / Enfant, plein de musique et de mélancolie ; / Poète ! qu'une hysope arrêta en chemin ; / Frère, attendant son pas pour rencontrer ma main. » Elle n'ose le mot, il est vrai, pour elle-même, ni ne le revendique explicitement, si ce n'est pas le détour de l'enfance – qui la définit –, ainsi dans « Jours d'été » : « Oui l'enfance est poète. Assise ou turbulente, / Elle reconnaît tout empreint de plus haut lieu ». Mais dans cette œuvre tout entière adressée, où constamment *je* et *tu* dialoguent, échangent, se répondent, où le *tu* est souvent un *je*, où *je* ne peut-être articulé que d'avoir été d'abord un *tu*, une telle interpellation dit quelque chose du sujet qui parle. De ce dialogue, de ce colloque des poètes, elle veut être – de sa place, à sa place qu'elle sait à la marge, mais en être.

Poète ou poétesse ? Elle n'emploie pas la forme féminine du substantif, mais à deux reprises, dans ses vers, le mot *poète* au sein d'une expression qui permet de marquer l'appartenance au sexe féminin : à propos d'Élisa Mercœur : « Un soupir, s'il vous plaît, à la poète fille ! » ; dans un envoi à « Madame Li... » (non identifiée), à la fin du « Grillon » : « Comme moi chantant, Poète ingénue, / Lyre au cœur battant ». Sans songer à renier sa position de femme, qu'elle assume, qu'elle met en avant même – voire qu'elle utilise pour oser dire plus impunément ce qu'il y a danger à dire, ainsi dans les poèmes sur les Canuts –, dans et par ses vers elle se sait, elle s'accepte poète.

Poète certes sans majuscule – elle ne peut être ni prophète, ni mage, ni démiurge, et n’y prétend pas –, mais poète, auteure – par son rapport au monde sensible, par l’expérience de la douleur, par le lien maintenu à l’enfance, par un sens précis du langage, libre et neuf – d’une poésie qu’on doit reconnaître sans épithète obligée : ni féminine, ni enfantine, ni régionale, ni populaire, ni sentimentale... ou bien tout cela à la fois, ce qui revient à la déprendre de ces catégories.

Trois motifs cependant insistent particulièrement ici même, on le verra : le féminin, le mineur, le petit. D’article en article, ils viennent décrire et caractériser sa pratique poétique en convoquant des dualismes hiérarchisés – serait-ce pour les contester. Leur présence est indéniable mais leur signification, telle qu’elle se construit dans les poèmes et telle qu’elle se livre aux lecteurs, reste ouverte, instable, et devrait retenir de faire trop vite de ces motifs les noms commodes d’une différence identifiée une fois pour toutes et figée dans cette identification.

Le *féminin* est certainement le motif le plus constant et, de prime abord, le plus évident. Le mot, notons-le, n’apparaît pas dans les poèmes, alors que Desbordes-Valmore y parle, parfois, de *l’humain* : ainsi pour « l’humaine tempête » et « l’inhumain vertige » entre lesquels se déploie « À Monsieur A. L. ». À coup sûr elle est, se dit et accepte qu’on la dise femme et elle se situe par là, en assumant une position dont elle revendique toutes les expériences – faiblesses et forces insoupçonnées. Revendiquant aussi des solidarités avec d’autres femmes, poètes ou non, du passé (Louise Labé) et du présent (l’amie entre toutes, Albertine, Pauline Duchambge, Amable Tastu, Marie d’Agoult...). Elle se sait prisonnière de cette condition de femme, comme individu, comme mère surtout, et n’échappe d’ailleurs pas toujours à une apparente soumission aux idéaux du temps. Ce serait forcer ses vers que de vouloir toujours en tirer une leçon émancipatrice à tout prix, ou féministe avant la lettre. Mais par-delà certaines protestations de conformité, ses poèmes apparaissent comme puissance de déplacement, souvent, d’arrachement, parfois, du trop certain, des fausses évidences. Dans quelques-uns, le genre du « je » s’abolit, de façon trop récurrente pour qu’on n’y voie que le fruit du hasard : dans « Réveil créole », cet effacement pourrait résulter de l’usage d’un « créole » réinventé ; mais dans « Les séparés », dans « Les roses de Saadi » aussi, la parole trouve quelque chose d’un en deçà et d’un au-delà du genre et du sexe, qui n’est certes pas une négation du désir.

Parce que femme, et comme presque toutes les femmes, poètes surtout, elle s'est vue reléguée par la plupart des critiques au rang des *minores*. De cela aussi elle s'accommode, d'abord convaincue de sa propre ignorance, puis sans doute prenant acte d'un rapport de forces sans s'épuiser à contester ce qui ne peut l'être qu'à très haut coût. S'est-elle voulue *mineure* pour autant ? Ses poèmes et sa correspondance disent aussi le respect, voire le culte, du grand, que cette grandeur soit celle des jugements consacrés (quand elle admire Hugo, Lamartine, Chateaubriand) ou qu'elle ait pour effet de remettre les petites grandeurs terrestres à leur place, par exemple dans ce poème où elle interpelle la ville de Rome : « Ta grande ombre est couchée, elle rêve un grand homme » en se définissant, face à elle, par l'humilité : « [...] Je n'éveille personne, / Moi ; je suis la prière inclinée à genoux, » (« Une prière à Rome, 1843). Marceline Desbordes-Valmore écrit dans et contre un ordre injuste qu'elle sait et dit injuste, dans la conviction profonde qu'elle n'a pas la force de le renverser, mais qu'elle a au monde sa place de droit, son indiscutable nécessité. Écrire depuis la place reléguée qui lui est faite n'est pas se soumettre à la hiérarchie qui dit qu'il y a des mineurs. C'est reconsidérer majeurs et mineurs depuis un point d'où les hiérarchies peuvent être redéfinies, ce qui introduit du mouvement dans les poèmes et produit une liberté qui anticipe ce temps où « tout sera libre, et Dieu seul sera roi » (« La vallée de la Scarpe »).

Temps ardemment attendu par tous les *petits*, que l'univers poétique de Marceline Desbordes-Valmore suggère complices et solidaires. Son insoumission le plus souvent tranquille aux hiérarchies passe par une attention au petit et aux petits souvent moquée en son temps, même par l'amical Sainte-Beuve. Non sans raison : on ne compte plus dans les poèmes les occurrences de *petit*, on sourira sans doute d'y rencontrer tout un peuple d'enfants, mouches, moucherons, éphémères, vers luisants, cigales, grillons, insectes et oiseaux de toutes sortes qui les traversent, y notant aussi la présence – en moins grand nombre – de *coins* et de *grains*, monosyllabes nasalisés qui emblématisent et disséminent le petit avec une grande fécondité symbolique. Au-delà des conventions d'époque, et à tout lire sans prévention, on est saisi, comme on pourra l'être chez Rimbaud, par l'intensité de ces vies minuscules et éphémères. Surtout, on entend s'affirmer, de plus en plus lucide au fil des recueils, une protestation du petit qui tire sa puissance de sa petitesse même, et de la conscience de sa nécessité. Rilke parle dans les *Lettres à une amie vénitienne* de « ces agenouillés mystiques du Greco qui deviennent plus grands sur

les genoux ». « Une prière à Rome », en défiant la grandeur romaine, revendique l'amour avec une telle puissance : « C'est bien plus que toi, Rome, où je passe à genoux ». Bien plus pour l'oiseau, « Et pour le grain de sable à tout vent emporté, /Sollicitant aussi sa part d'éternité ! »

La puissance du grain de sable qui peut gripper l'engrenage des ordres en place, c'est ce que dit, et c'est ce que fait cette poétique. Au détour de vers tardifs (« L'âme errante »), en un reversement de l'extrême dénuement en la toute-puissance d'un plus rien à perdre, apparaît dans l'essor d'un envol une solidarité inédite des mères veuves d'enfants, « des peuples tués par la faim » et des anges « bannis, mais rappelés enfin » : « Je suis la prière qui passe/ Sur la terre où rien n'est à moi ;/ Je suis le ramier dans l'espace,/ Amour, où je cherche après toi./ Effleurant la route féconde,/ Glanant la vie à chaque lieu, / J'ai touché les deux flancs du monde,/Suspendue au souffle de Dieu. »

Les études et les lectures que propose ce livre, dans leur diversité d'approches, ne prétendent certes pas tout dire, ni même ouvrir tous les chemins à prendre pour explorer les poèmes. Elles invitent à s'y perdre et proposent, dans leurs convergences et leurs divergences même, quelques repères pour s'y orienter.

Elles n'auraient pas été possible sans la tradition critique à laquelle elles renvoient souvent, ni sans les éditions qui permettent de lire aujourd'hui Marceline Desbordes-Valmore, en particulier celles de Marc Bertrand⁴.

CHRISTINE PLANTÉ

⁴ Auteur d'une thèse sur *Les Techniques de versification de Marceline Desbordes-Valmore*, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1981, Marc Bertrand a édité les *Œuvres poétiques* de Marceline Desbordes-Valmore, aux Presses universitaires de Grenoble, 1973, 840 p. en 2 volumes ; puis son *Œuvre poétique. Textes poétiques publiés et inédits rassemblés & révisés par Marc Bertrand*, chez Jacques André éditeur, Lyon, 2007, avec le concours de la ville de Douai, 522 p. ; ainsi que plusieurs anthologies, et des œuvres en prose aux PUL et chez Droz.

Introduction

Les diverses études présentées dans ce volume hors-série des *Cahiers Marceline Desbordes-Valmore* souhaitent envisager l'esthétique, les circonstances, les postérités et traces de l'œuvre poétique, et en établir le bilan critique, en privilégiant de nouvelles lectures qui tentent d'appréhender la singularité et la diversité, dans la durée (1820-1860), d'une œuvre qui conjugue expérience lyrique et questionnements sociaux sous le signe d'une poétique de la relation à l'Histoire, au monde, aux pauvres, aux enfants, aux femmes, aux exclus.

Marceline Desbordes-Valmore écrit *pourtant* : malgré l'Histoire, mais bien par ce temps qui ne lui est guère propice, qu'elle vit, juge, tente de comprendre ; malgré son statut de femme qui la relègue, aux yeux de ses contemporains, dans une littérature de seconde zone. Malgré une vie personnelle dont la poète elle-même, dans sa poésie, donne des témoignages : angoisses et joies maternelles, peines et élans amoureux, recueillement intime et engagement envers les autres, soucis de la vie matérielle... Mais justement, Marceline Desbordes-Valmore écrit *pour cela* (c'est le sens archaïque, perdu, du « pourtant », dont elle se souviendrait ?), parce que l'adversité doit être mesurée, parce que les pleurs la contraignent à composer des élégies, parce que la condition des opprimés exige qu'on témoigne, parce que les peines du cœur et les joies de cœur à cœur sont elles-mêmes ces relations fondamentales que la littérature poursuit. C'est pourquoi *on lit pourtant* Marceline Desbordes-Valmore : malgré son statut mineur, et maintenant pour cela même qu'elle est une poète méconnue, du moins en interrogeant sa minorité pour lire en elle un signe de rare élection, comme avaient pu le faire Barbey d'Aurevilly, Baudelaire, et la triade Rimbaud-Verlaine-Mallarmé. Comme a pu le faire, proche de nous, Yves Bonnefoy. *On lit pourtant*, comme un acte de résistance à ce

qui a maintenu, dans l'histoire de la littérature, dans l'histoire de toutes les altérités sociales, la poète hors des textes critiques, des canonisations qui ont porté les autres grandes œuvres du siècle. Reprenant sans doute les stratégies des minorités qui retournent les injures dont elles sont victimes en armes de combat. Oui, Marceline Desbordes-Valmore est femme, et oui encore, elle est mineure et a assumé sa minorité, et s'est voulue, mineure. C'est pourquoi les études présentes sont investies : approfondissement nécessaire d'une œuvre elle-même nécessaire et qui mérite l'attention qu'elle n'a pas eue, à hauteur de son intérêt passé et présent, supposant l'entrelacement de différentes approches, entre interprétations et analyses plus techniques.

Le présent volume ne cherche pas à sommer une vérité, mais à interpréter, et surtout à susciter dans l'avenir de nouvelles lectures critiques, qui laisseront ouverts les cheminements par lesquels l'œuvre se présente à nous. Marceline Desbordes-Valmore a bien des fois présenté le caractère non intégralement maîtrisé de son travail, proposant à la fois de manière naïve et critique l'invention et l'assomption d'une écriture flottante désireuse, dans une communauté amoureuse, de rencontrer et susciter la rêverie d'une lecture elle-même flottante. Il serait bien difficile de tenter de démêler intégralement ce qui, chez la poète, relève d'un processus passivement subi et d'un projet activement poursuivi, puisque la détermination même de l'écriture prend sa source dans un sentiment qui est déjà et toujours déjà médiation. Les études développées ici, chacune à sa manière, se concentrent pour les unes sur les actes poétiques (les formes métriques, les genres tels que l'épigramme, la romance), pour d'autres interrogent les circonstances lyriques (personnelles, politiques), chez d'autres encore se proposent de relire la poète au regard des influences réciproques que son œuvre tisse avec la poésie et la critique. Toutes ensemble elles circonscrivent les lieux majeurs de la *constellation desbordes-valmoriennne* : l'effusion et la médiation, l'indéfait et le dénoué, le recours au musical ainsi qu'à la répétition-modulation, la concentration et la diffraction de l'expérience intime dans la voix et dans l'infinitude du sentiment qui viennent se fixer sur la page ; la sagesse du dire et la douce violence de l'invention et des déplacements métriques. Mais encore l'expression d'un flottement qui, d'une manière novatrice, repense pour les rédimmer la prééminence du concept et de la loi sur le sentiment, l'autorité du discours face aux pleurs. Une constellation qui, dans sa radicalité sans ostentation, fait du féminin l'hypostase

de l'humanité, de l'irrégularité la norme de l'universel, du mineur la valeur de ce que la poésie a à dire, dès lors qu'elle définit ce qu'elle peut et ce qu'elle veut être à la hauteur de la fragilité des petits, des sœurs, des ouvriers, des instants nombreux où le *moi* se volatilise pour se dissoudre dans le *toi*, ou encore pollinise vers le *nous*.

Le parcours de lecture que nous proposons n'est ni directement chronologique, ni foncièrement thématique. Il dessine, au cœur de cette constellation desbordes-valmoriennne, des tracés, des lignes de force, explore ou suggère des pistes, entre analyse des formes, interprétation voire micro-lecture des textes et réflexion sur la réception de l'œuvre.

La question de la culture littéraire et métrique de Marceline Desbordes-Valmore sera le point de départ, établi par Stéphanie Loubère : si l'héritage est dit flottant, c'est que l'*ethos* de l'ignorance heureuse, la posture de poète buissonnière, la mémoire directe ou oblique des lectures se mêlent habilement pour ériger la figure d'une poète qui remodèle la tradition poétique (de l'élégie latine à la poésie dite légère du XVIII^e siècle) et affirme sa propre voix. La *persona* de la poète se nourrit de sa personne réelle « sans se confondre avec elle ». Il en va un peu de même dans le premier recueil lu par Pierre Loubier sous le prisme du songe : les modulations opérées par ce recueil exploitent divers sous-genres (l'idylle, l'élégie, la romance) qui eux-mêmes explorent et expriment l'intime par la voie du rêve. Modélisée et modulée comme une ritournelle, la poétique de la cigale écrit et répare la voix perdue. Ce rôle du rêve, Yves Bonnefoy l'a mis en lumière dans la préface de son édition des *Poésies* de Marceline Desbordes-Valmore minutieusement analysée par Patrick Née. Le rêve est bien autre chose qu'un support thématique : il permet l'accès à l'enfance, au bonheur premier, à l'indéfinit. La lecture de Marceline Desbordes-Valmore par Yves Bonnefoy est plus qu'une critique de réception : elle cherche à atteindre la vérité de parole, l'incarnation, avant que le langage et ses concepts n'aient défait l'unité première du sensible. On retrouve cette même recherche de l'indénoué dans la micro-lecture proposée par Vincent Vivès, qui se concentre sur les célèbres « Roses de Saadi », poème qui relève d'une démarche éthique du déliement et de l'antéprédicatif, poème du flottement référentiel, du mineur, de la musicalisation et de la musique silencieuse, de l'affect qu'entrave le concept. Poème également d'une démarche politique dans la mesure où « l'amuïssement du discours rend la parole aux autres, aux petits ».

L'on a vu se dessiner des axes majeurs de l'univers desbordes-valmorien, dans sa dimension si l'on veut thématique : la *persona* poétique, le rapport œuvre/vie, l'exploration de l'inconscient, du désir, de l'angoisse et du féminin, la quête d'une lumière. En outre ce rapport au langage, dans son essence même, comme dans ses manifestations au cœur de la culture littéraire, de la tradition poétique et des formes de la poésie, est fondamental dans la mesure où il nous ouvre la voie non seulement de l'analyse des formes poétiques mais aussi de la relation à l'autre, de la communauté et, au fond, du politique. C'est pourquoi les quatre études suivantes explorent la signification des formes poétiques : Deborah Jenson analyse l'usage de la langue créole dans « Chanson créole » au service de l'expression d'un érotisme voilé et d'une certaine empathie pour les langues mineures, colonisées, pour les « patois » en des temps où s'esquisse une forme de « poétique de la relation ». Jean-Patrice Courtois voit dans l'opération d'amortissement et d'oblicité un véritable art concerté de la métrique desbordes-valmoriennne, volontiers ironique et politique ; Christine Planté se penche sur l'hendécasyllabe, « invention » de la poète dont la musique témoigne d'une mémoire sonore, d'une conscience et d'un imaginaire métriques bien perceptibles et pleinement nourris de sa culture poétique, mais aussi de « son expérience singulière et de son savoir de la diction ». Yohann Ringuedé s'attache quant à lui à montrer la solidarité des formes poétiques (rimes, mètres, rythmes, sonorités, strophes) avec le sentiment politique de la poète, son empathie profonde, notamment par la reprise de formes de la chanson populaire mais, au-delà, par la recherche d'un ton à la fois intime et « plus grave ».

La question de la « compétence » desbordes-valmoriennne est elle aussi explorée par Aurélie Foglia, mais à travers une lecture de la réception par Verlaine et Barbey d'Aurevilly, cette question se conjuguant à celle du féminin. La poétique desbordes-valmoriennne transcende la distinction du masculin et du féminin, car elle construit un *ethos* de poète-femme « renaturée », assumant le naturel, qui n'est pas l'immédiat féminin déjà abordé par Yves Bonnefoy. « Libre expressivité du moi », la poésie renoue avec le cri de l'âme. Ekaterina Belavina, qui étudie la réception russe de l'œuvre de la poète, montre quant à elle combien un sentiment de sororité a pu animer Marina Tsvetaeva prolongeant la voix desbordes-valmoriennne et d'autre part combien la relation intertextuelle est forte chez Pouchkine, tout particulièrement dans la lettre de Tatiana d'Eugène Onéguine.

« Relation lyrique », « communauté des poètes » « conscience sociale et politique » (S. Loubère), « pacte lyrique » et relation au lecteur (P. Loubier), « grande fraternité transhistorique des poètes » (P. Née), « communauté sentimentale » (Vincent Vivès), « identification », « empathie », « poétique de la relation » (D. Jenson), « politique discrète » (J.-P. Courtois), « autorité fraternelle » de Dante (C. Planté), « communauté de douleur » (Yohann Ringuedé), « communauté de malédiction » ou d'écriture (A. Foglia), « sororité » (E. Belavina) : on est frappé par la récurrence, d'une étude à l'autre, de cette conjonction du littéraire et du politique, au sens où, en dépit des orages intérieurs et collectifs, se lève, flottante et lumineuse, l'image d'un espace du partage humain, profondément humain.

*

Les citations et renvois aux œuvres de Marceline Desbordes-Valmore sont référencés depuis l'édition en deux tomes de Marc Bertrand, *Les Œuvres poétiques de Marceline Desbordes-Valmore*, Presses Universitaires de Grenoble, 1973. Elles sont présentées sous la forme *CEP*, avec indication de tomain puis de page.

*

Ce numéro n'aurait pu voir le jour sans l'enthousiasme et l'engagement sans faille de Christine Planté.

PIERRE LOUBIER & VINCENT VIVÈS

Un héritage flottant : l'éloge selon Marceline Desbordes-Valmore

L'admiration des grands poètes pour Marceline Desbordes-Valmore a assuré une survie quelque peu paradoxale à son génie : on l'a admirée sur parole et lue avec une distraction souvent bienveillante, et l'on a retenu son nom tout en oubliant son œuvre. L'intérêt pour la poète ne s'est pourtant jamais totalement perdu, mais si l'on cite volontiers les mots élogieux de Hugo, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé ou Aragon pour entrer dans son œuvre, rares sont les critiques à faire le chemin inverse et à chercher les traces de son empreinte dans les œuvres de ces grands auteurs qui ont avoué leur admiration pour elle¹. On veut bien qu'elle ait préfiguré le grand essor du lyrisme romantique, qu'en elle s'annoncent les voix d'un Hugo ou d'un Lamartine, mais une fois cela constaté, on s'est peu soucié d'évaluer la portée réelle de son héritage. Lui reconnaître un génie instinctif et inconscient est également une façon d'atténuer l'importance de son influence.

Ainsi, la fortune de Desbordes-Valmore se présente d'emblée comme imprécise, parce que sa filiation est escamotée, mais aussi en raison de sa réputation de poète autodidacte qui incite à lire son œuvre comme une comète apparue dans le ciel littéraire de son siècle, un génie de la trempe de ceux dont la nature se plaît à détruire les moules. Sans filiation identifiée ni héritage distinct, l'œuvre de Marceline

1 Cette affirmation est bien entendu à moduler au regard des travaux menés par plusieurs critiques, parmi lesquels Éliane Jasenas (*Marceline Desbordes-Valmore devant la critique*, Genève, Droz, 1962 ; *Le Poétique : Desbordes-Valmore et Nerval*, Paris, Delarge 1975) ou Marc Bertrand et Geneviève Torlay (*Louis Aragon et Marceline Desbordes-Valmore. Essai de prosodie comparée*, Paris, M.B. et G.T, 1997) : des études existent, mais n'empêchent pas l'effacement de la poète, reléguée le plus souvent dans les marges du discours critique et de l'histoire littéraire.

Desbordes-Valmore semble flotter dans un entre-deux critique qui a pu expliquer sa relégation dans les marges de l'histoire littéraire. Pour faire entendre ce que cette voix poétique a de singulier, peut-être serait-il utile de revenir sur ce flottement, sans exclure l'idée qu'il pourrait être constitutif d'un *ethos* concerté et participer d'une ambition poétique originale. On peut tenter de nuancer l'idée du génie « tout original et natif » que Baudelaire lui reconnaissait². Sans éluder les particularités d'une création libérée des contraintes de l'imitation et dégagée d'un rapport savant et érudit à la poésie, on pourrait tâcher d'évaluer la position qu'occupe, de façon peut-être plus délibérée qu'il n'y paraît, Desbordes-Valmore dans le champ poétique de son temps. Poète plus réceptive que l'on pense à des influences qui marquent son écriture poétique, elle serait aussi plus soucieuse de constituer une œuvre ayant une ambition propre, de proposer implicitement une poétique qui se présente comme une alternative moderne de cet héritage remodelé.

Étudier les différents aspects de cet « héritage flottant » dans la pratique de la poésie élégiaque de Desbordes-Valmore peut nous aider à préciser notre approche. Le cas de l'élégie est intéressant chez elle tout d'abord parce que c'est son genre de prédilection, celui auquel on associe son nom et pour lequel elle est admirée, mais aussi parce que la pratique qu'elle en a est souvent présentée comme le signe d'une rupture, annonçant l'appel à la liberté formulé par un Lamartine³. En réalité, les choses sont plus subtiles, la révolution moins radicale, et l'on gagnera sans doute à lire son œuvre de façon plus nuancée, l'élégie comme un genre plus profond et varié, et toute poésie comme une chambre d'échos infinis.

2 Charles Baudelaire, « Sur mes contemporains : M. Desbordes-Valmore », « Critique littéraire », *Œuvres complètes* t. II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1976, p. 146.

3 On pense ici aux mots de Lamartine dans la première préface de ses *Méditations* [1849] : « Je n'imitais plus personne. Je m'exprimais moi-même pour moi-même. [...] Je ne pensais à personne en écrivant ça et là ces vers » (*Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, éd. A. Loiseleur, Paris, Librairie générale française, 2006, p. 63).

« *Je suis trop buissonnière...* » : l'érudition vagabonde d'une poète sans bagage

On a pu comparer pour l'admirer Desbordes-Valmore au douanier Rousseau, en insistant sur sa pratique intuitive et naïve de la poésie qui la rangerait parmi les poètes « primitifs⁴ ». Desbordes-Valmore est sans conteste une poète autodidacte, mais son absence d'éducation institutionnelle n'est pas synonyme d'ignorance : ses biographes ont rappelé à quel point son métier d'actrice, ses lectures, sa fréquentation du milieu littéraire après la publication de ses premiers poèmes, ainsi que sa familiarité avec le monde artistique ont pu lui permettre d'accumuler un fonds très riche qui vint nourrir son inspiration lyrique. Il ne faut pas non plus, comme le rappelle Christine Planté, « sous-estim[er] les autres modes d'accès possibles à la littérature, et surtout les autres modèles textuels qui ont pu jouer dans sa formation poétique et servir de référence à son œuvre, au premier rang desquels la chanson, la liturgie, le conte, la romance⁵ ».

L'aveu d'ignorance, les insuffisances de l'érudition poétique sont pourtant des *Leitmotive* dans son œuvre et dans sa correspondance, et leur insistance même doit être envisagée avec circonspection, comme signe possible d'une prise de position réfléchie dans le champ poétique.

Desbordes-Valmore ne cesse d'exhiber ses déficiences de poète et d'entretenir son image de poète sans éducation : « Tu sais que je ne suis guère plus savante que les arbres qui se penchent et se relèvent sans savoir pourquoi », écrit-elle ainsi à son amie Pauline Duchambge⁶. À un confrère poète, elle demande à être excusée pour ses imperfections : « tout ce que j'écris doit être [...] monstrueux d'incohérence, de mots impropres et mal placés. J'en aurais honte si j'y pensais sérieusement », confie-t-elle ainsi à Antoine de Latour⁷.

4 Éliane Jasenas revient sur ce jugement, dans *Marceline Desbordes-Valmore devant la critique*, op. cit., p. 167.

5 Christine Planté, « Marceline Desbordes-Valmore : le cri entre rhétorique et poésie », *Écriture / Parole / discours*, dir. A. Vaillant, Saint-Étienne, Printer, 1997, p. 194.

6 Marceline Desbordes-Valmore, « À Pauline Duchambge », *ŒP*, II, 693.

7 « À A. de Latour » (15 octobre 1836), *ŒP*, II, 650.

Ses vers reviennent sur cette soi-disant infirmité poétique, qu'elle avoue sans détour dans un poème adressé à une femme de lettres qu'elle admirait, M^{me} Tastu :

Pourquoi me tentez-vous, ô belle poésie !
Je ne sais rien⁸.

24

Pourtant, les traces d'un savoir constitué et cohérent sont partout présentes, notamment dans les motifs minimaux qui supportent une poétique consciente d'elle-même et de son rapport à une tradition présente ne serait-ce que par les regrets qu'elle inspire à celle qui n'a pas assez lu pour la bien connaître. « J'aurais adoré l'étude des poètes et de la poésie ; il a fallu me contenter d'y rêver comme à tous les biens de ce monde⁹ » : cette confiance à A. de Latour exprime un désir de poésie dont son œuvre montre bien qu'il n'est pas resté à l'état de pur fantasme. Les références explicites à des poètes à qui elle emprunte un bon nombre d'épigraphes témoignent de ses lectures ou du moins d'une connaissance un peu précise de l'œuvre de poètes français, comme Chénier ou Parny, mais aussi les poètes légers du siècle précédent, dont l'esprit se prolonge dans l'œuvre de Béranger, poète ami à qui elle dédie plusieurs poèmes. Elle a également lu et même traduit quelques poètes étrangers (T. Moore, R. Burns...). Ces influences et d'autres peuvent aussi se faire sentir de façon plus discrète : le voyage selon Chénier, la chanson créole de Parny, les accents plaintifs d'un Millevoeye résonnent régulièrement avec les vers de Desbordes-Valmore en dehors de toute référence explicitement marquée¹⁰. Cet héritage n'est pas activement présenté ni pensé de façon méthodique, mais il transpire dans toute l'œuvre de la poète et constitue le terreau discret mais identifiable de sa poétique. De même que l'on a pu parler de la « conscience politique sans position idéologique délibérée » de Desbordes-Valmore ou de son christianisme de routine¹¹, il faudrait envisager

8 « À Madame A. Tastu », *CEP*, II, 420.

9 « À A. de Latour » (15 octobre 1836), *CEP*, II, 650.

10 Voir l'étude rapide menée sur la question dans la thèse que Marc Bertrand consacre à Desbordes-Valmore (*Les Techniques de versification de Marceline Desbordes-Valmore*, Lille, Atelier de reproduction des thèses, 1977, p. 409-412.

11 Marc Bertrand, préface des *Œuvres poétiques complètes de Marceline*

qu'elle ait développé une poétique intuitive – qui n'est pas pour autant *primitive*, dans la mesure où elle reconnaît des modèles, des principes, des valeurs qui lui préexistent. Son héritage est *flottant* : il n'impose pas sa présence, reste souvent à la surface, privilégie la réminiscence vague au matériau travaillé de façon appuyée, mais permet à sa voix poétique d'émerger de façon distincte. La modestie assumée de Desbordes-Valmore est en elle-même l'un des aspects de cet héritage : poète du cœur, elle suit le précepte formulé par Chénier (« L'art ne fait que des vers, le cœur seul est poète ») et adopte une posture qui lui permet d'inverser ses défauts en qualités. Cette posture délibérée repose notamment sur la construction d'un *ethos* de l'ignorance heureuse, au sens où cette ignorance n'empêche pas l'écriture d'être une source de plaisir pour la poète mais aussi où elle permettrait d'atteindre une justesse, une authenticité poétique désirables. Dans « À Madame A. Tastu », les termes dans lesquels elle décrit ses défaillances sont ainsi subtilement ambigus :

Je suis trop buissonnière, et ce n'est pas aux champs
Qu'il faut aller apprendre à moduler ses chants ;
Il faut, ce qui me manque, une sévère école,
Pour livrer sa pensée au vent de la parole.
[...]
Ma sœur ! priez pour moi si c'est mal ; si l'étude
N'a pu prendre au réseau ma flottante habitude¹².

La poète enfant qui « module » ses chants, en échappant à l'étude et à la « sévère école », préserve une liberté incidemment présentée comme précieuse. La première édition disait « ma fatale habitude » : Desbordes-Valmore a corrigé pour « flottante habitude », conservant avec le terme d'*habitude* l'idée que la poésie n'est pas pour elle une pratique instinctive, mais ajoutant cette nuance dynamique du flottement qui excuse en les magnifiant les approximations et les imperfections de son écriture. L'évasion de la poète buissonnière lui fait trouver d'autres modèles, ceux que l'on trouve « aux champs », et délimite en creux ce qui ressemble malgré tout à une ambition poétique : le souci de « livrer sa pensée » et de

Desbordes-Valmore, Lyon, J. André, 2007, p. 16 et 19.

¹² *CEP*, II, 419-420.

« moduler ses chants » se heurte à des règles (« ce qu'il faut ») et des valeurs (« si c'est mal ») qui sont imperceptiblement remis en question.

On voit ainsi Desbordes-Valmore défendre les flottements auxquels elle réduit son inexpérience avouée. La honte qu'ils pourraient lui inspirer se mue facilement en une satisfaction revendiquée et justifie son opiniâtre désir de justifier la publication de ses œuvres. En 1843, elle joint ainsi à son recueil *Bouquets et prières* une préface en forme de poème en prose où les mots qu'elle adresse à sa plume opèrent cette transmutation de l'insuffisance en force créatrice :

26

C'est vous, que personne ne m'apprit à conduire ; c'est vous, que sans savoir tailler encore, j'ai fait errer sous ma pensée avec tant d'hésitation et de découragement ; c'est vous, tant de fois échappée à mes doigts ignorants, vous, qui par degrés plus rapide, trouvez parfois, à ma propre surprise, quelques paroles moins indignes des maîtres, qui vous ont d'abord regardée en pitié¹³.

Elle clôt ce recueil par un poème au titre ambigu, « Plus de chants », sorte d'adieu aux muses que démentent à la fois la ferveur de ses vers et l'écriture poétique jamais interrompue qui suivra cette publication. C'est l'occasion pour elle de revenir sur sa vie (M. Bertrand voit dans ce poème une sorte de « biographie en raccourci¹⁴ ») mais aussi sur l'acceptation fondatrice d'une ignorance qui lui a permis d'être une poète heureuse et libre :

Trouvant le monde assez beau sans l'étude,
Je souriais, rebelle à ses leçons,
Le cœur gonflé d'inédites chansons¹⁵.

Toute la poésie de Desbordes-Valmore est ainsi une poésie en mouvement entre ce qu'elle fuit et ce dont elle se saisit, entre ce qu'elle ne peut être et ce qu'elle aspire à devenir. Malgré les nombreux traits

13 « Une plume de femme », *CEP*, II, 690.

14 *CEP*, II, 725.

15 *CEP*, II, 503.

communs de sa poésie avec celle du siècle qui précède, on comprend alors pourquoi elle a été appréciée par les générations suivantes : rompre avec le sacro-saint principe d'imitation et faire de son ignorance le tremplin d'une rébellion poétique lui a permis d'épouser les aspirations du renouveau lyrique initié par le romantisme.

« *Je suis le grain de sable à tout vent emporté...* » : l'identité de poète en question

Par sa posture de poète buissonnière, Desbordes-Valmore est en réalité moins éloignée qu'on ne pourrait le penser d'une tradition qu'elle prolonge à sa façon : celle de l'élegie, dont elle n'incarne pas seulement le versant plaintif mais également les aspirations poétiques plus larges. Desbordes-Valmore n'est pas seulement une poète élégiaque parce qu'elle a fait entendre les accents douloureux de l'amante trahie ou de la mère endeuillée, mais aussi parce qu'elle a trouvé dans ce mode d'expression une forme à la mesure d'une ambition poétique qui la distingue tout en la rattachant à une lignée de poètes qui lui préexistent.

En lisant les recueils de Desbordes-Valmore, on peut suivre les métamorphoses d'une poète, et la formation d'une identité flottante – qui se constitue au gré des expériences traversées et en porte l'empreinte, mais qui reste un enjeu vital. La tentative opiniâtre de se définir, par l'écriture, comme femme et poète transparait dans les nombreuses occurrences du syntagme : « Je suis le / la... » ou de ses variantes indéfiniment modulées : « J'étais, je suis la voyageuse encore¹⁶ » ; « Je suis la prière qui passe / sur la terre où rien n'est à moi ; / Je suis le ramier dans l'espace¹⁷ » ; « Car je suis une pauvre femme¹⁸ » ; « Je suis comme le lierre arraché malgré lui¹⁹ » ; « Moi, je suis la prière inclinée à genoux / [...] / Je suis l'aile d'oiseau qui traverse la terre²⁰ ». Se définir par l'instabilité essentielle de son être, que vient fixer la voix poétique et qu'égrène la litanie élégiaque est l'un des traits frappants de cette quête identitaire. Une fierté discrète affleure dans ses aveux d'insignifiance :

16 « À Pauline Duchambge », *CEP*, II, 390.

17 « L'âme errante », *CEP*, II, 536.

18 « À M. Alphonse de Lamartine », *CEP*, I, 225.

19 « À mes enfants », *CEP*, I, 93.

20 « Une prière à Rome », *CEP*, II, 472.

Je suis le grain de sable à tout vent emporté,
Sollicitant aussi sa part d'éternité²¹.

28

La poésie de Desbordes-Valmore accepte de se constituer sur un fonds disparate, lié à son expérience, son histoire, son métier. C'est la raison pour laquelle la réception de son œuvre insiste tant sur sa dimension biographique : l'édition qu'en a donné M. Bertrand documente ainsi chaque poème par des lettres, des témoignages qui en soulignent la texture autobiographique. C'est peut-être oublier que de ce fonds la poète a su tirer un matériau qu'elle a plié à son projet, qui lui a permis de donner forme à une *persona* poétique qui se nourrit de la personne historique sans se confondre avec elle. La « part d'éternité » à laquelle elle aspire émane bien d'une « prière » où le refus de la mort exprime un élan vers un au-delà qui n'a rien de chrétien, mais qui est celui de la postérité. Ce n'est pas un hasard si ces vers (« Je suis le grain de sable... ») viennent scander une « Prière à Rome », poème de circonstance (composé lors d'un voyage en Italie dans la ville antique et adressé à son frère) mais poème qui lui permet, de façon plus essentielle, de prendre sa place dans un chœur lyrique à la mesure de ses aspirations poétiques :

Moi, le plus faible son de l'éternel accord,
Rome, je ne veux pas, vois-tu, me taire encor²².

Même la rime approximative participe de la position que prend Desbordes-Valmore : elle témoigne d'une liberté qui est à la fois le résultat de son peu d'étude (elle se contente d'une rime pour l'oreille) et une façon d'intégrer résolument la communauté des poètes (la licence qui autorise la graphie *encor* n'étant permise qu'à eux seuls).

En construisant son identité poétique à partir d'un matériau biographique mis au service d'une ambition proprement littéraire, Desbordes-Valmore rejoint sans y paraître ce qui est au cœur de la grande tradition élégiaque : en elle se rejoignent les exigences d'une poésie personnelle (à comprendre comme émanation d'un *je* qui ne se confond pas tout à fait avec la *persona* lyrique), d'une poésie vouée

21 « Une prière à Rome », *CEP*, II, 472.

22 *Id.*, 473.

à l'expression des sentiments et d'une poésie de la modulation, qui tire des effets sans cesse renouvelés d'un petit nombre de motifs. Ceux qui ont trait au métier de poète reviennent avec régularité : Desbordes-Valmore en détaille les attributs (la lyre, les chants, la voix...), convoque les muses pour dialoguer avec elles ou leur dire adieu, allégorise pour l'apostropher l'« aimable », la « belle » ou la « charmante²³ » Poésie, reconnaît la « fragile couronne²⁴ » que lui ont valu ses vers, décrit l'« innocent délire²⁵ », « la fièvre poétique²⁶ » de l'inspiration ou les « inépuisables charmes²⁷ » qui font sentir les effets de la poésie.

« Posant à peine un pied sur de fuyants rivages... » : l'héritage élégiaque

Bien que diffus, cet héritage par imprégnation discrète constitue cependant un arrière-plan qui donne cohérence et continuité à la voix poétique. La supposée ignorance de Desbordes-Valmore est exagérée, elle en reconnaît elle-même les limites. Dans un poème écrit à la mémoire d'une jeune poète prématurément disparue, l'image qu'elle donne de son errance et de l'absence d'attaches est contrebalancée par celle du grappillage, équivalent poétique du butinage que les poètes – et parmi eux Chénier qu'elle connaissait, ont utilisé pour évoquer le processus d'innutrition à partir des modèles :

Moi, sans racine aussi, née au bord des voyages,
Posant à peine un pied sur de fuyants rivages,
Y cueillant à la hâte un fruit vert, une fleur,
Pour prendre un peu d'haleine au relais du malheur²⁸.

23 « Je ne t'attendais plus, aimable Poésie » (« La nuit d'hiver », *ŒP*, I, 53) ; « Je ne puis t'arrêter, charmante poésie ! » (*ibid.*) ; « Pourquoi me tentez-vous, ô belle poésie ! » (« À M^{me} A. Tastu », *ŒP*, II, 420).

24 « Élégie », *ŒP*, I, 164.

25 « À Délie », *ŒP*, I, 58.

26 « Au livre des *Consolations* par M. Sainte-Beuve », *ŒP*, II, 452.

27 « Sol natal. À M. Henry B... », *ŒP*, I, 414.

28 « Élisa Mercœur », *ŒP*, II, 402.

Ailleurs, on la voit se désigner comme une « glaneuse » :

Je suis l'indigente glaneuse
Qui d'un peu d'épis oubliés
A paré sa gerbe épineuse²⁹.

À l'intention de souligner ses insuffisances se joint dans cette image celle de revendiquer malgré tout une filiation. Sans supposer chez elle une connaissance précise des auteurs et des textes qui ont nourri la tradition élégiaque, on peut reconnaître dans ses vers la trace d'un fonds devenu commun, que sa fréquentation même lointaine ou indirecte des poètes lui a fait partager. Les modèles anciens sont même présents, à commencer par Ovide, dont elle évoque *L'Art d'aimer* dans sa « Prière aux muses » :

Que deviendra l'amour dans mon âme asservie
S'il échappe à sa loi ?
Cette loi si simple, si tendre,
Quand je l'apprenais dans ses yeux,
Ses yeux alors me la faisaient comprendre
Bien mieux qu'Ovide en ses chants amoureux³⁰ !

ou encore dans le poème dédié à son amie comédienne, M^{lle} Amoureux, à qui elle confie son désir de se consacrer à la poésie :

Je donne aux muses mes loisirs
L'art de plaire fait votre étude,
L'art d'aimer fera mes plaisirs³¹.

La filiation antique est également sensible dans la composition de la section « Élégies » des *Poésies* de 1830, qui reprennent de façon lâche la trame connue des recueils élégiaques anciens, en esquissant, à la façon d'un Tibulle ou d'un Propertius dans leurs Élégies ou encore d'un Ovide dans ses *Amours* les différents moments d'un roman amoureux. Dans un désordre étudié, emboîtant le pas aux Parry et Chénier qui

29 « À M. Alphonse de Lamartine », *CEP*, I, 225.

30 « Prière aux Muses », *CEP*, I, 48.

31 « À Délie », *CEP*, I, 57.

avaient repris avant elle le flambeau élégiaque, Desbordes-Valmore égrène dans ses poèmes tous les épisodes d'une relation : la rencontre, les espoirs, l'attente, la lettre reçue, les séparations, les réconciliations... On reconnaît la veine élégiaque dans ce déroulé narratif, mais aussi dans quelques motifs qui lui sont propres, notamment celui de la muse aux « cheveux épars » qui en est l'incarnation et dont on peut suivre les avatars à travers les âges. Dans leurs poèmes, Tibulle et Propertius ont chanté la beauté de leurs maîtresses aux cheveux défaits, image que l'on retrouve dans la personnification de l'Élégie ouvrant les *Amours* d'Ovide, et que Boileau reprend plus tard dans son *Art poétique* (« La plaintive élégie, en longs habits de deuil, / Sait, les cheveux épars, gémir sur un cercueil³² »). André Chénier, après d'autres, reprit cette image qui assure la confusion allégorique de la femme et de la poésie :

Mais la tendre élégie et sa grâce touchante
M'ont séduit : l'élégie à la voix gémissante,
Au ris mêlé de pleurs, aux longs cheveux épars,
Belle, levant au ciel ses humides regards³³.

On sait que Desbordes-Valmore a lu Chénier, que son amant Henri de Latouche participa à faire connaître en donnant la première édition de son œuvre. C'est en partie à travers son influence que l'empreinte élégiaque se fait sentir. L'image de la muse élégiaque aux cheveux flottants revient dans ses vers, avec ceci de particulier qu'ils sont pour elle l'occasion d'une identification qui donne une force nouvelle à l'ancienne allégorie. Dans une élégie de 1830, elle est une amante désespérée qui veut échanger son sort contre celui d'une « vieille bergère » :

Prends ma jeunesse et ses orages,
Mes cheveux libres et flottants ;
Prends mes vœux que l'on croit contents ;
Prends ces doux et trompeurs suffrages
Que ne goûtent plus mes douleurs³⁴.

32 Nicolas Boileau, *Art poétique* [1674], dans *Œuvres complètes*, éd. F. Escal, Paris, Gallimard, 1966, chant II, p. 164.

33 André Chénier, « À Le Brun », *Œuvres complètes*, éd. G. Walter, Paris, Gallimard, 1958, p. 139.

34 « Élégie », *ŒP*, I, 164.

Elle est encore l'incarnation de la voix plaintive dans un « Au revoir » qu'elle adresse à son amant et qui se clôt sur un appel :

Viens, ce sera l'amour sans ses funestes charmes ;
L'amour qui ne meurt pas, si l'amour vit de larmes ;
Et mes cheveux défaits, changés, sans nœuds, sans fleurs,
Tressailliront encor d'avenir sous tes pleurs³⁵...

Dans ce même poème, l'identification de la poète à l'élégie prend une autre forme, qui rappelle la façon dont un Properce confondait dans ses vers l'allusion à sa maîtresse et à son œuvre. Si le prénom de la femme aimée du poète antique, Cynthia, est également le titre de son livre d'élégies³⁶, Desbordes-Valmore se compare quant à elle au livre que son amant a décidé de refermer :

Ainsi les doux romans effeuillés ; ils sont lus ;
Vous avez cru me lire, et cette page est close³⁷.

Il est étonnant de constater la façon dont Desbordes-Valmore s'est approprié l'imaginaire métapoétique du genre élégiaque de cette façon subreptice et très singulière, pour en nourrir sa quête d'identité poétique et dessiner les contours flottants de sa *persona* lyrique. En cela, elle est plus proche qu'on ne pourrait le croire des poètes du siècle précédent, qui avaient également fait leur miel de l'antique tradition élégiaque. On trouve chez elle, notamment dans ses premiers poèmes, des accents tout droit sortis des recueils de ces poètes (Bertin, Parny...) dont Lamartine avouera l'influence sur les premiers vers qu'il composa et qu'il finira par répudier. Les vers qui viennent clore la « Prière aux muses » des premières élégies de Desbordes-Valmore :

35 *ŒP*, II, 396.

36 « C'est toi qui parles alors que tu es la fable de Rome, depuis que ton livre est connu et que tout le forum a lu ta *Cynthia* ? » (« *Tu loqueris, cum sis jam noto fabula libro / Et tua sit toto « Cynthia » lecta foro ?* »), Properce, *Élégies*, trad. S. Viarre, Paris, Belles Lettres, 2005, 2.24.1-2, p. 64.

37 *ŒP*, II, 395.

Adieu, Muses ! la gloire est trop peu pour mon âme ;
L'amour sera ma seule erreur :
Et pour la peindre en traits de flamme
Je n'ai besoin que de mon cœur³⁸.

sont peut-être une réminiscence du début de *L'Art d'aimer* de Gentil-Bernard, incarnation s'il en est des poètes légers du XVIII^e siècle, dont les vers étaient encore fameux au début du XIX^e siècle :

Que l'art d'aimer se lise en traits vainqueurs,
En traits de feu, tel qu'il est dans nos cœurs³⁹.

L'Art d'aimer de Bernard développait une définition sensualiste de l'amour bien dans le goût du temps :

J'appelle amour cette atteinte profonde,
L'entier oubli de soi-même et du monde,
Ce sentiment soumis, tendre, ingénu,
Prompt, mais durable, ardent, mais soutenu,
Qu'émeut la crainte, et que l'espoir enflamme.
Ce trait de feu qui des yeux passe à l'âme,
De l'âme aux sens ; qui, fécond en désirs,
Dure et s'augmente au comble des plaisirs⁴⁰.

Une autre des élégies du premier recueil de Desbordes-Valmore semble écrite dans le sillage de cette poésie à laquelle elle emprunte des inflexions pour dérouler le roman de ses amours :

Je l'ai vu dans tes yeux cet invincible amour,
Dont le premier regard trouble, saisit, enflamme,
Qui commande à nos sens, qui s'attache à notre âme,
Et qui l'asservit sans retour.
Cette félicité suprême,
Cet entier oubli de soi-même,

38 *CEP*, I, 49.

39 Pierre-Joseph Bernard dit Gentil-Bernard, *L'Art d'aimer* [v. 1745], *Œuvres de Bernard*, Paris, Dabo, Tremblay, Feret et Gayet, 1819, p. 2.

40 *Ibid.*, p. 2-3.

Ce besoin d'aimer pour aimer,
Et que le mot amour semble à peine exprimer,
Ton cœur seul le renferme et le mien le devine⁴¹.

34

À la différence de Lamartine, Desbordes-Valmore n'a pas brûlé ces vers encore sous l'influence de ceux qui passeront pour de fades versificateurs auprès de la génération romantique, elle n'a pas non plus dénoncé « les ivresses froides » qu'ils lui ont inspirées⁴². Au lieu de renoncer à l'écriture élégiaque, elle préféra en explorer les ressources variées, à la façon d'un Chénier avec qui elle partage le goût pour cette forme poétique si flexible, apte à chanter toutes les vicissitudes sentimentales, bonheurs et peines confondues. Les connivences de Desbordes-Valmore avec Chénier mériteraient d'être étudiées de plus près : dans sa thèse, M. Bertrand relève des motifs communs (quelques néréides, les alcyons et la traversée en bateau de la « Jeune Tarentine »...) et insiste surtout sur leur égale prédilection pour les structures en chiasmes⁴³. C'est bien peu pour justifier que la poète ait pu être perçue, selon les dires de Sainte-Beuve, comme « l'André Chénier femme⁴⁴ ». Plus profondément, il faudrait étudier comment l'élégie sait épouser chez les deux poètes les mouvements les plus intimes mais aussi comment elle parvient à suivre l'émergence et l'affirmation d'une conscience sociale et politique face aux événements contemporains (les soubresauts de la Révolution pour Chénier, les émeutes lyonnaises lors de la révolte des Canuts pour Desbordes-Valmore). Il est évident que Desbordes-Valmore découvrit en Chénier une parenté poétique essentielle, qui se noue par-delà ce qui devrait les opposer – l'ignorance avouée de l'une et l'érudition savourée de

41 « Élégie », *ŒP*, I, 66.

42 Voir Alphonse de Lamartine, préface de 1849 des *Méditations poétiques* : « L'imagination, toujours très sobre d'élan et alors très-desséchée par le matérialisme de la littérature impériale, ne concevait rien de plus idéal que ces petits vers corrects et harmonieux de Parny, exprimant à petites doses les fumées d'un verre de vin de Champagne, les agaceries, les frissons, les ivresses froides, les ruptures, les réconciliations, les langueurs d'un amour de bonne compagnie qui changeait de nom à chaque livre » (éd. cit., p. 61).

43 Marc Bertrand, *Les Techniques de versification de Marceline Desbordes-Valmore*, op. cit., p. 410-411.

44 Charles-Augustin Sainte-Beuve, « M^{me} Desbordes-Valmore » [1842], *Portraits contemporains*, éd. M. Brix, Paris, PUPS, 2008, p. 527.

l'autre. Cette affinité transparait dans le poème qu'elle compose pour un jeune poète obscur (« Au jeune paralytique »), notamment dans la strophe où elle évoque le fantôme d'André Chénier :

Au-dessus des cachots, délivrée et chantante,
As-tu trouvé dans l'air cette âme encor flottante,
Après que sa grande aile eut franchi les barreaux,
Toute rougie encor de l'acier des bourreaux⁴⁵ ?

Pour évoquer le destin tragique du poète, les termes sont les mêmes que ceux dont elle use au fil de ses poèmes pour se peindre en « Âme errante⁴⁶ » ou se comparer à un oiseau (« Va mon âme, au-dessus de la foule qui passe⁴⁷ », « Oui, mon âme est l'oiseau qui n'a point de séjour, / Et qui vole partout où Dieu répand le jour⁴⁸ »). Desbordes-Valmore rejoint ici en l'intériorisant l'image de la muse vagabonde qui traverse l'œuvre de Chénier, et qui traduit l'essence originelle de l'épigramme, ce genre poétique pouvant exprimer les émotions les plus variées :

Tout amuse ses yeux ; elle pleure, elle rit.
Tantôt à pas rêveurs, mélancolique et lente,
Elle erre avec une onde et pure et languissante :
Tantôt elle va, vient, d'un pas léger et sûr,
Poursuit le papillon brillant d'or et d'azur⁴⁹.

Dans les vers de Desbordes-Valmore, c'est la poète elle-même qui se décrit dans ses errances continues, en éternelle exilée (« Moi, par le monde errante, et partout étrangère⁵⁰... » ; « Moi, sans racine aussi, née au bord des voyages⁵¹... »), elle subit un sort qui l'accable mais qui nourrit également son inspiration épigrammatique.

45 « Au jeune paralytique », *ŒP*, II, 467.

46 « L'âme errante », *ŒP*, II, 536.

47 « Le nid solitaire », *ŒP*, II, 521.

48 « À mon fils », *ŒP*, II, 529.

49 André Chénier, « À François de Pange », *op. cit.*, p. 155.

50 « À mes enfants », *ŒP*, I, 92.

51 « Élisa Mercœur », *ŒP*, II, 402.

Comme Chénier enfin, Desbordes-Valmore aspire à écrire une poésie du *cœur* – qui en émane et s’y adresse. C’est là que se tisse la relation lyrique, dans le rapport d’identification de la poète à ses modèles lointains et proches et des lecteurs à cette voix élégiaque partagée. Dans « Point d’adieu », Desbordes-Valmore interpelle tour à tour le lecteur que les cris de son cœur laissent froid et celui qui saura en partager les frémissements :

Toi, dont l’âme, à la fois aimante et malheureuse,
D’une âme qui t’entende appelle l’entretien,
Si je puis rencontrer ta paupière rêveuse,
Devine mon secret, devine... c’est le tien⁵².

On entend résonner ici le souhait formulé par Chénier lorsqu’il souhaitait pareille connivence avec son futur lecteur :

Qu’un jeune homme, agité d’une flamme inconnue,
S’écrie aux doux tableaux de ma muse ingénue :
« Ce poète amoureux, qui me connaît si bien,
Quand il a peint son cœur, avait lu dans le mien⁵³. »

D’une âme l’autre, l’émotion circule et permet aux âmes flottantes de communier et de prendre la mesure de leur irréductible individualité.

« Pour un oiseau qui joue et qui pleure à la fois... » : ambivalence élégiaque et unité poétique

Le lien le plus profond qui existe entre la poésie de Desbordes-Valmore et la tradition élégiaque réside bien dans cet élan qui permet à la poète de traduire et de transmettre des émotions contrastées : à la fois aimantes et malheureuses, secrètes et partagées – variées et variables. Elle décrit ainsi le plaisir singulier que peut procurer un chant dans lequel gaieté et douleur se mêlent – ici, celui d’une jeune poète morte qui lui est « une sœur inconnue » :

52 « Point d’adieu », *ŒP*, I, 82.

53 André Chénier, « À Le Brun », *op. cit.*, p. 165.

Je la pris dans l'espace où vibrait cette voix,
Pour un oiseau qui joue et qui pleure à la fois⁵⁴ !

La lecture de son œuvre, adossée à celle de sa vie, peut fixer l'attention sur l'« élégiaque éplorée⁵⁵ » mais c'est oublier le regard que la poète a constamment porté sur sa poésie, le bonheur vital qu'elle lui procurait jusque dans les moments les plus douloureux de son existence. Poète sans racine, son exil est une liberté. La poésie est pour elle le moyen de raviver la douleur d'avoir perdu le paradis de l'enfance, les trances de l'amour partagé, les êtres chers, mais aussi le moyen de les faire revivre. Desbordes-Valmore avait conscience de cette richesse et de cette force paradoxale. Dans son poème à Louise Labé, elle célèbre ainsi le génie poétique capable d'embrasser les « aspects divers » du monde :

Oui ! l'âme poétique est une chambre obscure
Où s'enferme le monde et ses aspects divers⁵⁶ !

Semblablement, elle aimait chez Boieldieu le musicien capable de susciter des émotions contrastées par un air alternativement « Bondissant de musique ou poignant de langueur⁵⁷ ». Cette inclination à confronter et souvent à concilier des émotions contraires est au cœur de l'inspiration élégiaque de Desbordes-Valmore, ainsi qu'elle le reconnaît elle-même :

Toujours quelque cyprès se cache dans nos fleurs ;
Toujours les noms aimés sont arrosés de pleurs⁵⁸ !

On retrouve cette ambivalence dans le roman de ses amours avec Latouche, tel qu'il se déploie dans les poèmes où elle chante les plaisirs et les peines que lui fit connaître sa grande passion, ou encore, plus explicite encore, dans la lettre écrite à Sainte-Beuve à la

54 « Élixa Mercœur », *ŒP*, II, 402.

55 Charles-Augustin Sainte-Beuve, « M^{me} Desbordes-Valmore » [1839], *Portraits contemporains*, éd. M. Brix, Paris, PUPS, 2008, p. 515.

56 « Louise Labé », *ŒP*, I, 230.

57 « Boieldieu », *ŒP*, II, 416.

58 *Ibid.*

mort de son amant, où éclate toute sa fascination pour les sentiments mêlés qui donnent son intensité à l'existence :

Je n'ai pas défini, je n'ai pas deviné cette énigme obscure et brillante. J'en ai subi l'éblouissement et la crainte. C'était tantôt sombre comme un feu de forge dans une forêt, tantôt léger, clair, comme une fête d'enfant⁵⁹.

Desbordes-Valmore n'a cessé de tirer de ces attractions contraires le matériau de sa création poétique. Dans l'un de ses poèmes d'abord intitulé « La vie » puis « L'eau douce » elle décrit la rencontre de l'eau douce et de l'eau amère et la trajectoire qui transforma ses chants d'espoirs en plaintes élégiaques :

Pitié de moi ! j'étais l'eau douce ;
Un jour j'ai rencontré la mer ;
À présent j'ai le goût amer,
Quelque part que le vent me pousse.

Ah ! qu'il en allait autrement
Quand, légère comme la gaze
Parmi mes bulles de topaze
Je m'agitais joyeusement
[...]
J'étais bien mieux, j'étais l'eau douce,
Et me voici traînant du sel⁶⁰.

Si la tonalité élégiaque (sous le signe de la plainte, du *lamento* douloureux) tend à s'imposer dans son œuvre, il ne faudrait pas cependant exagérer cette évolution, toute relative. Desbordes-Valmore garde son attirance pour un entre-deux où les contraires savent coexister. Dans l'une de ses romances, la fleur qui porte le nom de l'amant et de sa fille Ondine lui permet d'exprimer l'irréductible dualité de sa voix poétique :

59 Cité par Janine Moulin, dans *Marceline Desbordes-Valmore*, Paris, Seghers, 1955, p. 55.

60 « L'eau douce », *CEP*, II, 511.

J'aurai toujours des pleurs pour le nom d'hyacinthe,
J'aurai toujours des chants pour cette aimable fleur⁶¹.

L'un des poèmes emblématiques qui ont contribué à fixer l'image de la poète en *mater dolorosa* pleurant la mort de ses enfants vient témoigner de la coloration ambiguë de son œuvre élégiaque : le « Rêve intermittent d'une nuit triste », composé au chevet de sa fille agonisante, fait surgir une vision lumineuse où la poète rejoint le sein consolateur des « champs paternels » et « le frais pâturage où de limpides eaux / font bondir la chèvre et chanter les roseaux⁶² ». Surtout, ces vers révèlent la force de vie qui gît au cœur de toute douleur :

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

J'ai vécu d'aimer, j'ai donc vécu de larmes ;
Et voilà pourquoi mes pleurs eurent leurs charmes⁶³.

Composé en distiques comme le furent les premières élégies, le poème prête à cette méditation douce-amère le rythme boitillant de l'hendécasyllabe qui traduit à sa façon l'alternance métrique du distique élégiaque latin (un hexamètre suivi d'un pentamètre) et rend sensibles les « intermittences » qui font la trame d'une existence. La conscience du temps qui passe ne débouche chez la poète ni sur l'ascèse hédoniste d'un *carpe diem* ni sur une affliction résignée, mais vient nourrir une rêverie vitale où passé, présent et avenir peuvent se rejoindre dans l'espace clos du poème :

Et me voici, louant encore
Mon seul avoir, le souvenir,
M'envolant d'aurore en aurore
Vers l'infinissable avenir⁶⁴.

61 « L'hyacinthe », *CEP*, II, 618.

62 « Rêve intermittent d'une nuit triste », *CEP*, II, 531.

63 *Ibid.*

64 « L'âme errante », *CEP*, II, 536.

Nous sommes là bien loin du mythe critique d'une poète ancrée dans le présent, dont la poésie serait *immédiate*, au sens où elle serait la traduction instantanée et sans intermédiaire d'expériences vécues⁶⁵. Il faut reconnaître à ses vers d'avoir su manifester le pouvoir unificateur d'un héritage précieux bien que flottant : intime ou collectif, sentimental ou poétique, le *souvenir* assure chez Desbordes-Valmore la solidité d'une œuvre moins tournée vers elle-même que consciente de ses origines et préoccupée de sa postérité.

Marceline Desbordes-Valmore fait de son art le moyen d'un envol, paradoxalement nourri par toutes les entraves qui auraient pu étouffer sa voix poétique : l'inculture, les soucis matériels, les épreuves psychologiques, rien n'a pu étouffer son appétit de poésie et empêcher l'épanouissement de sa « flottante habitude ». « Poète buissonnière », « indigente glaneuse », elle offre à la génération romantique l'exemple d'une poésie qui sut réinventer son rapport aux modèles et profiter d'un héritage sans le laisser parasiter l'expression très singulière d'une voix amoureuse de ses nuances. « Oui j'avais des trésors... j'en ai plein ma mémoire », déclare Desbordes-Valmore pour raviver les souvenirs de son enfance dans « Un ruisseau de la Scarpe⁶⁶ », et le bonheur remémoré de ces moments sont à l'image de l'idéal poétique auquel elle resta fidèle :

Entendrai-je au rivage encor cette harmonie,
Ce bruit de l'univers, cette voix infinie
Qui parlait sur ma tête et chantait à la fois
Comme un peuple lointain répondant à ma voix⁶⁷ ?

65 Cette vision a prévalu chez un critique comme Montégut : « Ses larmes sont de vraies larmes, ses sanglots sont de vrais sanglots. [...] elle chante parce qu'elle souffre et qu'elle aime dans le moment même, *actuellement*. Elle semble ignorer cette loi de l'art, qu'il faut qu'un intervalle sépare chez le poète le sentiment ressenti du sentiment exprimé. Cet intervalle n'existe pas chez elle : ses élégies ne racontent pas des souvenirs, elles sont contemporaines des sentiments qu'elles expriment. On a là des larmes qui jaillissent sous le coup de l'émotion immédiate, *le premier cri* arraché par la blessure qu'inflige un être trop aimé, les paroles incohérentes arrachés par la trop cruelle *vérité*. » (« Mme Desbordes-Valmore et ses poésies posthumes », *Revue des Deux Mondes* (1860), cité par Christine Planté dans « Marceline Desbordes-Valmore : le cri entre rhétorique et poésie », art. cit., p. 191.

66 *CEP*, II, 523.

67 « La vallée de la Scarpe », *CEP*, I, 166.

La voix de Marceline Desbordes-Valmore n'a rien de solitaire et a toujours tendu à rejoindre ce concert et à atteindre cette plénitude lyrique qui fait d'elle une poète élégiaque dont on ne retiendra pas seulement les accents plaintifs mais aussi les modulations infinies qui embrassent avec intensité tous les possibles de l'âme humaine.

STÉPHANIE LOUBÈRE

« Sommeil ! affreux miroir ! » Poétique du songe dans les *Poésies* de 1830

Et pourtant

Marceline Desbordes-Valmore fascine par le mélange de lucidité et de fièvre, d'insomnie et de songe, de présence et de fantômes qui anime ses poèmes. Dès les premiers textes, la forme versifiée se tend et s'épanche, se cherche, trébuche parfois et s'affirme, comme si cette tension était le mouvement même du poème, au-delà de son sens, référentiel ou biographique. Impression d'une lumière et d'une *présence*, dit si justement Yves Bonnefoy¹. La métaphore obsédante du ruisseau est l'image de cette expansion de soi contenue dans les digues du vers. Le ruisseau est modeste, clair, local, natal ; son débit est discret et son eau douce². Il est l'enfance de l'eau et de l'art, la présence du moi préservé (« Pitié de moi, j'étais l'eau douce / Un jour j'ai rencontré la mer³ »).

À lire le premier recueil (les *Poésies* de 1830, celui qui va nous occuper ici principalement⁴), on aurait vite tendance à renvoyer le poème à une pure pratique métromaniaque et convenue, comme on

1 [...] « apparaît ce qu'on ne peut dire autrement que par l'idée de lumière » [...] « impression extraordinaire de présence » [...] Yves Bonnefoy, préface aux *Poésies*, Gallimard, coll. Poésie, 1983, p. 18.

2 Voir « Le ruisseau », *Poésies* de 1830, « Idylles », *CEP*, I, 37-38. Voir aussi « Un ruisseau de la Scarpe », *CEP*, II, 523-524. Mais le ruisseau peut être « jaseur » voire « innocemment rebelle » : sa voix résiste et couvre celle du père (voir la significative fable « Le derviche et le ruisseau », *CEP*, I, 177).

3 « L'eau douce », *CEP*, II, 511.

4 *CEP*, I, 25-195. Voir la notice, I, 256-257. Ce recueil est composé de six sections : « Idylles », « Élégies », « Romances », « Poésies diverses », « Poésies inédites, mélanges », « Poésies inédites, romances ».

en lit à foison dans les recueils du temps ou dans les almanachs et autres guirlandes des muses ou des demoiselles. On peut cependant sans trop d'artifice trouver de la signification à cette poésie d'apparence insignifiante⁵, presque toute d'imitation et de convention, et dans laquelle, *pourtant*, quelque chose se passe. Marceline n'a pas touché au vers et *pourtant* elle a une façon bien à elle de faire sonner les cordes. C'est peut-être parce qu'elle est une des premières poètes⁶ à avoir fait vibrer un timbre particulier qui est celui même du plus *intime* : le songe féminin en poésie, qu'on la nomme naïve ou sentimentale à la manière de Schiller.

44

Les songe et le nocturne – comme univers thématiques et catégories génériques – entrent en contraste avec la luminosité particulière qui irrigue ce premier recueil. Marceline Desbordes-Valmore n'est pas une poète nocturne à part entière mais la nuit apparaît chez elle comme un espace où quelque chose fait événement. C'est donc aussi au niveau structurel et temporel qu'il faut envisager le songe car il n'a pas le même statut selon qu'il se place au cœur de l'idylle, dans la tension de l'élégie ou la légèreté de la romance et des poésies dites « diverses ». Ces variations nous retiendront car elles construisent un fil narratif souterrain, presque invisible ou involontaire, mais sensible à la lecture en ce qu'il met en intrigue une activité psychique intense, de toute évidence liée à l'amour et au deuil tels qu'ils sont vécus, au cœur de ce continent noir du féminin. La poéticité seconde de l'œuvre, sa *rhétorique profonde* pour parler comme Baudelaire, se situerait donc dans cette dimension narrative personnelle et dans le travail psychique qu'elle suppose et opère. Poésie comme expérience⁷ et perlaboration⁸.

5 Voir Moser, W., « De la signification d'une poésie insignifiante », 1972, *Studies on Voltaire*, vol. xciv, 1972.

6 Bien sûr comptons Sappho, Louise Labé ou même sainte Thérèse (selon Verlaine) et tant d'autres.

7 Voir Ph. Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, Christian Bourgois, rééd. 2015, p. 30-31. Le poème est traduction d'une expérience – « ex-periri, la traversée d'un danger. [...] ce qu'indique et montre le poème, ce vers quoi il se dirige, est sa source. » Chez Marceline Desbordes-Valmore cette source, c'est le rêve comme expérience de la mémoire, de la mort, du deuil, mais sans nécessairement de lien avec le vécu ou l'anecdote.

8 Notion freudienne qui correspond au « travail de remémoration du passé refoulé et [aux] résistances que le patient présente à cette remémoration », voir René Roussillon « La perlaboration et ses modèles », *Revue française de psychanalyse*

Pas d'insignifiance, pas de pure imitation impersonnelle convenue, donc, mais la pulsation d'une signifiante, cathartique à sa façon, le battement⁹ sourd et modeste d'une expression authentiquement lyrique. Ce n'est pas tout à fait le passage des sept cordes d'une lyre de convention aux vibrations des « fibres mêmes du cœur de l'homme », que Lamartine va spectaculairement incarner en 1820¹⁰, mais cela y ressemble beaucoup. Si Marceline Desbordes-Valmore fascine, c'est bien pour cela, pour le basculement discret qu'elle engage entre la dimension formelle ou codée d'un poème-discours et la sensibilité plus déliée d'une poésie-texte¹¹ ; elle participe bel et bien à ce tournant des XVIII^e et XIX^e siècles et à la grande mutation romantique.

De la nuit des prolétaires au poème en rêve

Si l'on pense, ne serait-ce qu'un instant, aux conditions réelles de la pratique de l'écriture pour une jeune femme qui « écri[t] pourtant¹² », dans des circonstances difficiles, aventureuses, chaotiques même, on voit que la situation de la poète l'apparente aux prolétaires décrits par Jacques Rancière¹³. Non pas que Marceline Desbordes-Valmore soit une « prolétaire des Lettres » (elle restera toutefois toujours très proche des *minores* de la société¹⁴), mais il faut bien trouver un temps

2008/3, p. 855-867.

9 « Et les vers qui brûlaient sur ta bouche d'amante / Formaient leur rythme aux seuls battements de ton cœur », écrit Albert Samain. On peut certes tenir pour suspecte cette sempiternelle assignation masculine au cœur pour la poésie féminine. Mais pensons au « le cœur seul est poète » de Chénier.

10 Et rappelons tout de même que les *Poésies de 1830* rassemblent des recueils et des poèmes bien antérieurs.

11 Voir Jacques Rancière, *La Parole muette - essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, 1998.

12 « Les femmes, je le sais, ne doivent point écrire / J'écris pourtant », « Une lettre de femme », *CEP*, II, 506.

13 Jacques Rancière, *La Nuit des prolétaires - Archives du rêve ouvrier*, Fayard 1981. Le rapprochement s'arrête là, à cette idée du temps pris sur le sommeil pour se livrer à une activité créatrice, là politico-onirique, ici poétique, mais il s'agit de la même dynamique.

14 Voir « Au poète prolétaire », *CEP*, II, 470 : « Il ne vous reste rien qu'une fatigue étrange, / Une langueur de vivre, une soif de sommeil, / Et toujours la misère assidue au réveil ».

et un espace pour écrire, une fois que l'activité diurne cesse, que le travail terminé permet une sorte de vacance que d'ordinaire on utilise pour se reposer et dormir. Ses poèmes ne relèvent pas de la catégorie des « Loisirs poétiques » et autres « Délassements poétiques » assez communément répandus en ce temps où la sage épouse lettrée peut s'autoriser à écrire voire à publier. Si la poésie vit d'insomnie perpétuelle¹⁵, ce n'est pas seulement de manière métaphorique. Ces heures de lecture et d'écriture gagnées sur le sommeil sont précieuses car elles dessinent un espace de liberté, d'exploration et d'élévation (pas seulement sociale). Mais aussi elles créent un état particulier qui brouille les frontières entre la consciente lucidité de la veille et les fantaisies du songe. *Dormeveille*, insomnie créatrice, état second que beaucoup de poètes pratiquent et érigent même en faculté poétique (on pense à Tristan Corbière, mais plus près de Marceline Desbordes-Valmore, à Charles Dovalle ou à Belmontet¹⁶). L'important est que cet espace-temps conquis sur la vie présente permet d'accéder à *sa vie absente*, à une altérité ou un ailleurs de soi, que l'on peut définir, à la manière d'Octave Mannoni, comme l'autre scène de l'imaginaire. Quelque chose parle, de façon *intermittente*¹⁷ mais répétée, modulée de poème en poème, tandis que cette voix s'épanche sur un théâtre, dans un effet de dépersonnalisation ou d'« extimité » qui fascine et fait

15 René Char, *La Parole en archipel*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983, p. 413.

16 Voir le poème de Louis Belmontet, « L'insomnie » dans *Les Tristes* (1824) : « Oh ! que mon sang brûlé s'agite dans mes veines ! / Le sommeil fuit toujours mes espérances vaines ; / Et mes yeux fatigués, immobiles, ouverts, / D'un voile ensanglanté semblent toujours couverts ». Et le poème « L'insomnie » de Charles Dovalle dans *Le Sylphe* (1830) dont la prosodie hachée, haletante, entrecoupée de multiples points de suspension, annonce vaguement Corbière. Voir notre étude « Pavot ou café : sommeil et insomnie dans l'élégie érotique, de Parny à Belmontet », *Cahiers Roucher-André Chénier*, n°35, 2015.

17 Dans le titre du célèbre poème « Rêve intermittent d'une nuit triste », l'épithète « intermittent » fait sens de manière spectaculaire, car légèrement insolite, du côté d'une fébrilité, d'une fièvre, d'une confusion mentale entre réalité et fiction onirique. Cette épithète se retrouve significativement chez Nodier dans l'article non moins célèbre « De quelques phénomènes du sommeil », *Revue de Paris*, 1831 : « Il semble que l'esprit, offusqué des ténèbres de la vie extérieure, ne s'en affranchit jamais avec plus de facilité que sous le doux empire de cette mort intermittente, où il lui est permis de reposer dans sa propre essence, et à l'abri de toutes les influences de la personnalité de convention que la société nous a faite ».

peur ou honte à la fois : « ma voix me faisait peur¹⁸ ». Rappelons que Marceline Desbordes-Valmore mène de front une carrière d'actrice-chanteuse et de poète. Elle savait bien, en jouant et chantant sur scène, que cette activité n'était ni seulement un jeu¹⁹, ni seulement un gagne-pain. On pourrait donc dire que le recueil représente pour la poète une scène où elle exprime le travail psychique qui l'anime²⁰, quel que soit le degré de résistance qui affecte le flux de cette expression. Le caractère hybride du *songe* (c'est un contenu thématique spécifique, à la fois très personnel et impersonnel car c'est aussi un procédé, presque un genre, littéraire et même théâtral²¹) favorise l'entrée en création d'abord parce qu'il permet d'échapper à sa condition (sociale, féminine) de dominée, voire de victime, ensuite parce que le cadre conventionnel du poème estompe l'immédiateté de l'aveu ou la violence douloureuse du souvenir tandis que l'irruption du rêve permet malgré tout l'expression, voire la résolution, de conflits psychiques et d'angoisses²². Triple gain en quelque sorte : singularisation, verbalisation, perlaboration. Plus que jamais le « j'écris pourtant » prend ici toute sa densité existentielle, c'est-à-dire sociale, esthétique et psychique. Comme pour Nerval, ces « vers conçus dans la fièvre et dans l'insomnie²³ » répondent à une pure nécessité. De même qu'Yves Bonnefoy n'écrit pas des récits de rêves mais des « récits en rêve », Marceline Desbordes-Valmore compose sur la scène du recueil une constellation de *poèmes en rêve*.

18 Expérience narcissique dérangeante que ce miroir auditif : voir Jean-Michel Vivès « Qu'entend-on lorsque l'on s'entend ? », *Essaim* 2014/1 (n° 32), p. 25-40.

19 Théâtralité, poésie et jeu sont intriqués, voir Freud « La création littéraire et le rêve éveillé » : « Le poète fait comme l'enfant qui joue ; il se crée un monde imaginaire qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire qu'il dote de grandes quantités d'affect, tout en le distinguant nettement de la réalité ».

20 Voir l'article d'Élena Thuault, « La confiance théâtralisée dans les élégies de Marceline Desbordes-Valmore : le cas d'une écriture de l'hybridation générique, entre poésie et théâtre », *Corela* [En ligne], 14-1, 2016.

21 Marceline Desbordes-Valmore ne pouvait pas ignorer le songe d'Athalie - prototype du songe de la mère morte.

22 L'insomnie est le *travail* exercé par le mélancolique : Esquirol : « [...] pour le lypémanique, le jour est sans repos, la nuit sans sommeil », *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, 1838.

23 Nerval, *Petits châteaux de Bohême*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, III, 438.

La présence du rêve dans les poèmes

Revenons cependant à la présence du rêve dans les poèmes, à son insertion plus précisément²⁴. Le *songe*, nous l'avons souligné déjà, appartient à une longue tradition littéraire²⁵. Dans la culture de Marceline Desbordes-Valmore, il est clairement associé au théâtre d'une part et à la croyance en une vision-verbalisation prémonitoire ou divinatoire. Les récits de rêve ne sont pas une nouveauté en 1830 en littérature comme dans la société. On notera simplement que la pratique en est assez peu répandue, et pour les femmes encore plus rare²⁶ et que, pour Marceline Desbordes-Valmore, elle a pu être conseillée *en même temps* que l'écriture de poèmes comme une forme d'auto-thérapie, le rôle du docteur Alibert ayant été mis en évidence sur ce plan²⁷. Il n'est pas excessif de penser que pour la jeune femme les deux pratiques aient été perçues comme intimement liées et génératrices de mieux être. Il s'agit de peindre quelque chose comme le paysage de l'âme purifiée : Ondine, l'apprentie peintre du roman *L'Atelier d'un peintre*, ne dit pas autre chose :

Je peindrai les enfants [...] ma vie coulera comme de l'eau.
J'aime l'eau, je peindrai le paysage : on dit que rien ne calme

24 Voir Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves - La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Corti, 1993. Le choix opéré est clairement d'analyser l'insertion du récit de rêve et non la signification du contenu du rêve.

25 Voir, entre autres, *Songes et songeurs (XIII^e-XVIII^e siècle)*, sous la dir. de Nathalie Dauvois et Jean-Philippe Groperrin, Presses de l'Université Laval, 2003.

26 Jacqueline Carroy dans *Nuits savantes. Une histoire des rêves 1800-1945*, éd. EHESS, 2012, p. 219, cite Hervey de Saint Denys *Les Rêves et les moyens de les diriger* III, chapitre V, p. 332, à propos des dames « qui racontent plus volontiers tout ce qu'elles ont fait dans la journée, que tout ce qu'elles ont rêvé pendant la nuit », et dont il aimerait bien comparer les songes avec ceux des hommes. Ce défaut de matériaux oniriques féminins aurait pu être comblé aisément par la lecture des poèmes et proses narratives de Marceline Desbordes-Valmore, car s'il est dit d'Ondine que « nul ne pénétrait jusqu'au fond du sommeil de son âme » (*L'Atelier d'un peintre*, *op. cit.* p. 54), l'intimité féminine s'écrit pourtant.

27 « M. Alibert qui soignait ma santé devenue fort frêle, me conseilla d'écrire comme un moyen de guérison » a confié Marceline à Sainte-Beuve. Relation *transférentielle* avec ce médecin ? F. Ambrière, dans *Le Siècle des Valmore*, 1, 175-178 parle d'une « singulière affection » entre eux pendant vingt-cinq années.

mieux l'insomnie que de se figurer seul, au milieu d'une campagne verte, arrosée par des courants d'eau pure²⁸.

Signalons par ailleurs que, occupée à peindre une tête de mort, la jeune femme décide d'écrire une lettre à sa sœur, la fameuse lettre de « la scène d'hirondelles et d'orage », souvenir « le plus au fond de ce temps-là ». Cette lettre rassemble et condense écriture, souvenir et rêve, voire théâtralisation allégorique d'une situation psychique suffisamment intense pour faire irruption dans la fiction romanesque et lui conférer une vérité à la fois autobiographique et poétique. Les lecteurs de *J'écris pourtant* connaissent par ailleurs le récit de rêve du 21 mai 1831 dans lequel la poète raconte la rencontre en rêve de son amie Albertine Gantier, morte depuis douze ans. Yves Bonnefoy, très attentif au rôle du rêve dans la poésie de Marceline Desbordes-Valmore, le cite *in extenso*²⁹.

Sans relever du poème en prose, ce texte fait apparaître l'évidence d'un lien entre souvenir, deuil et écriture poétique³⁰. Que ce rêve ait pour thème la mort et la spectralité avec l'apparition de l'ombre parlante de l'objet perdu le rattache également aux *topoi* littéraires du récit de rêve (tragique, gothique, fantastique ou frénétique – la poète connaît cette veine-là). Chez elle, cette figure est très souvent la Mère, morte on le sait dans des circonstances particulièrement tragiques pour la jeune fille³¹. Comme pour Nodier, mais sans vampires ni autres revenants, le rêve met en relation avec les défunts et transgresse les frontières de la vie et de la mort. Mais

28 Marceline Desbordes-Valmore, *L'Atelier d'un peintre*, Roman, 1833, Miroirs éditions, 1992, p. 73.

29 Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 256 dans la note du poème « Le mal du pays » (*Les Pleurs*). Voir aussi p. 24. « [...] et le rêve, le rêve comme tel, ce ferment de toute écriture mais cet ennemi de la poésie [cf Léon-Paul Fargue « Poésie : le seul rêve où il ne faille pas rêver »] s'affirme ici, et enfin, dans sa virtualité méconnue bien que la plus haute, qui est de *ne plus servir le désir mais de travailler sur lui*, de la délivrer du leurre des satisfactions partielles, de lui montrer cet objet qu'il redoute autant qu'il désire, le tout, la terre en son unité. Le rêve est présent dans quelques grands textes de Marceline Desbordes-Valmore comme chez nul autre poète, sinon Nerval. [...] *c'est la réalité à son comble : l'incarnation* ». Nous soulignons.

30 Voir ce texte et les analyses et commentaires de Christine Planté « Un rêve étrange », *Bulletin J'écris pourtant*, n°2, 2018, p. 18-25.

31 Nous avons déjà commenté ce motif de la voix de la mère morte dans notre essai *La Voix plaintive – Sentinelles de la douleur*, Tome I, chapitre V « Pensée des morts – Élégie domestique et deuils familiaux », Hermann, 2013, p. 398-410.

on notera en outre que ce rêve est aussi un rêve érotique, d'allure homosexuelle :

Et j'ai senti les lèvres d'Albertine s'attacher avec une pitié passionnée sur les miennes. Alors j'ai eu un peu de frayeur, mais je ne bougeais pas, dans la crainte d'effrayer cette chère ombre.

Notons que cet élément se retrouve également en position finale du poème « Une nuit de mon âme », mais à propos du fantôme de la mère morte³². Si l'amour se mêle oniriquement à la mort, cela signifie que la relation narrée dans le songe s'élabore dans un contexte de culpabilité œdipienne, phénomène nettement visible dans le souvenir-rêve-scène d'hirondelles et d'orage évoqué plus haut. Dans l'univers de la poète, le Père, la Mère, les sœurs et les amies proches jouent un rôle central, le tout dans un climat éminemment ambivalent fait d'harmonie et de conflit, de plaisir et d'effroi, de grâce et de traumatisme, de vie et de mort.

Tout cela, que nous ne souhaitons pas ici développer outre mesure, nous paraît constituer le terreau des premières élaborations poétiques de Marceline Desbordes-Valmore. À commencer par une forte ambivalence ou fluctuation dans les valeurs et fonctions du songe dans les poèmes. Un inventaire en effet ferait apparaître des éléments très divers. Or il se trouve que la division en différentes sections (pour plus de simplicité nous n'en comptons de trois : Idylles, Élégies, Romances et mélanges de poésies diverses) produit un effet globalement narratif selon un « scénario » ainsi formulable : le temps de l'*idylle* est celui du sommeil euphorique et du songe érotique ; le temps de l'élégie est celui de la nuit et de la perte, éventuellement celui de l'insomnie amoureuse selon l'ancien code de l'élégie érotique qui se superpose à l'élégie du deuil ; le temps de la *romance* est celui de l'élaboration du chant ; sachant que les éléments thématiques euphoriques et/ou dysphoriques associés à chaque sous-genre peuvent se transférer de l'un à l'autre. La configuration narrative ainsi établie montre, comme nous l'avons annoncé au seuil de notre étude, que le statut du songe évolue et se module en fonction de ces

32 « L'ombre alors pressa ma lèvre / D'un baiser lent et profond / Qui d'une indicible fièvre / Fait encor battre mon front », *Poésies inédites* de 1860, CEP, II, 544-545.

différents temps. La mise en intrigue générée par cette structure³³ nous permet donc d'avancer la double hypothèse suivante : d'abord, à chaque sous-genre lyrique correspond un contenu et une valeur du songe ; ensuite les contenus psychiques de ces songes disent, en profondeur, la fonction magique du chant poétique pour la jeune poète.

Le temps de l'idylle

Lisons le tout premier poème du recueil, « Les roses³⁴ ». Poème fondateur qui installe toute la topique de l'idylle et du songe amoureux. Poème fascinant, solaire et nocturne, floral, pastoral, sensuel : toutes les grâces de la pastorale idyllique³⁵ sont ici combinées. La nuit est chaude et pure, lumineuse, vibrante de chants et de rires de jeunes filles. La jeune bergère s'endort.

Je m'endormis. Ne grondez pas, ma mère !
Dans notre enclos qui pouvait pénétrer ?
Moutons et chiens, tout venait de rentrer,
Et j'avais vu Daphnis passer avec son père.
Au bruit de l'eau, je sentis le sommeil
Envelopper mon âme et mes yeux d'un nuage,
Et lentement s'évanouir l'image
Que je tremblais de revoir au réveil !
Je m'endormis. Mais l'image, enhardie,
Au bruit de l'eau, se glissa dans mon cœur :
Le chant des bois, leur vague mélodie,
En la berçant, fait rêver la pudeur.

33 Cela suppose évidemment que cette structure soit concertée pour la publication du recueil en 1830.

34 *CEP*, I, 27-28. Le premier vers du premier poème des *CEP* « L'arbrisseau » inscrit le rêve dans l'écriture : « La tristesse est rêveuse. Et je rêve souvent », *CEP*, I, 26. Nous soulignons : on pourrait dire que tout le recueil (voire toute l'œuvre !) s'emploie à déplier le contenu de ce vers programmatique.

35 Si bien décrite par Violaine Boneu, *L'Idylle en France au XIX^e siècle*, PUPS, 2014.

Le sommeil est ici l'espace du rêve érotique et se précise de manière innocemment explicite :

[...] Je vis Daphnis franchissant la clairière ;
Son ombre s'approcha de mon sein palpitant ;
C'était une ombre, et j'avais peur pourtant ;
Mais le sommeil enchaînait ma paupière.
Doucement, doucement, il m'appela deux fois ;
J'allais crier, j'étais tremblante ;
Je sentis sur ma bouche une rose brûlante,
Et la frayeur m'ôta la voix.

[...] Depuis ce temps [...]
Daphnis me suit partout, pensif et curieux.
Ô ma mère ! il a vu mon rêve dans mes yeux !

52

La question posée par ce récit tient à la définition que l'on peut donner de la *naïveté*. Si l'on adopte la définition schillerienne, cette première idylle évoque pleinement cet état d'unité et de transparence avec la nature, quelque chose comme « le vert paradis des amours enfantines » célébré plus tard par Baudelaire. En revanche, si l'on adopte une définition plus psychologisante, cette naïveté se colore de teintes plus ambiguës. Précisons.

Le recours au sous-genre de l'idylle ou de la pastorale s'inscrit dans une tradition que Marceline Desbordes-Valmore a pu fréquenter : ne fut-elle pas initiée à la poésie par Murville, l'auteur de *L'Année champêtre, poème en quatre chants et en vers libres*³⁶ ? Les pièces qu'elle a interprétées ont pu aussi la familiariser avec une vision idyllique de l'amour. Mais, beaucoup plus profondément, le choix de l'univers de l'idylle est lié à une forte nostalgie d'un paradis perdu : celui de l'enfance et du lieu natal. Le père, la mère, les sœurs, les compagnes, le paysage, le monde champêtre, le soleil, le ruisseau, les bosquets, l'oiseau, les prairies, tels sont les éléments stéréotypiques et néanmoins personnels de l'idylle valmorienne. Le sommeil et le songe euphoriques (amoureux) font partie des *topoi* de ces scènes premières. Qualifié de « céleste » par Yves Bonnefoy, le

36 L. Collin, 1808. Sur Murville, voir F. Ambrière, *op. cit.*, I, 94. Murville est aussi l'auteur de l'ode « Les bienfaits de la nuit » (1774) qui tente de conjurer la mode funèbre des « Nuits » en présentant un sommeil heureux.

poème « Rêve intermittent d'une nuit triste » rassemble toute cette topique arcadienne idéalisée (d'autant plus que les circonstances de l'écriture sont tragiques). Nous sommes là dans le monde naïf-natif de l'Un, de l'*indéfait*³⁷, de l'indénoué (voir l'importance du motif symbolique de la ceinture : une fois que celle-ci est dénouée s'échappent tous les parfums et les brûlures de la sensualité). Ondine, l'apprentie peintre ne rêve que de ce paysage pur, nous l'avons vu, que l'on retrouve dans un poème comme « Le berceau d'Hélène » :

Qu'a-t-on fait du bocage où rêva mon enfance ?
Oh ! je le vois toujours ! j'y voudrais être encor !
Au milieu des parfums j'y dormais sans défense,
Et le soleil sur lui versait des rayons d'or³⁸.

Le « Rêve d'une femme » fera encore écho à cette nostalgie d'un Éden perdu, maternel et paternel, fondement du lyrisme pour Baudelaire³⁹ :

Quoi ? mon doux Éden éphémère ?
Oh ! oui, mon Dieu ! c'était si beau⁴⁰ !

Sur le plan amoureux, ce temps de l'idylle est celui de l'union fraternelle. Le songe apparaît ici comme éminemment réparateur : dans le poème « L'Orpheline⁴¹ », la jeune Pauline a été séduite par un beau seigneur, qu'elle attend en vain. Au comble de la tristesse, elle s'endort et « Dieu, qui la plaint, l'enveloppe d'un songe ». L'ange qui lui parle n'est autre qu'Edmond, un jeune villageois qui l'aime : « [...] je serai votre frère », lui dit-il, « Soyez mon frère, et sauvez votre sœur », lui répond-elle. Lorsque l'apprentie peintre prend

37 Le terme est celui d'Yves Bonnefoy. Chez Marceline Desbordes-Valmore, il prend la figure du « jardin dévasté qui versa de l'ombrage / Sur les jours haletants et doux du premier âge / Jours fiévreux, pleins de bruits, que nuls bruits ne défont », *Pauvres fleurs*, « Au revoir », *ŒP*, II, 396. (nous soulignons).

38 *ŒP*, I, 118-119. La figure solaire du Père irradie cet espace premier.

39 « Tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour à l'Éden perdu », *Sur mes contemporains*, VII, *Théodore de Banville, Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1976, t. II, p. 165

40 *ŒP*, II, 393.

41 *ŒP*, I, 121-123.

conscience de son amour naissant pour le beau Yorick, elle découvre aussi cet état de ravissement et d'extase somnambulique :

Un espoir saisissant, une atmosphère brûlante, la faisaient marcher comme au travers d'un rêve et agir d'habitude, comme une somnambule. Hélas ! qu'on ne la réveille pas⁴² !

Dans les nouvelles, le même schéma adelphique platonicien des amours enfantines est repris, avec cet « amour vierge et vrai » de Christine et Adolphe ou ce « sentiment doux, fraternel qui avait effleuré sa fraîche adolescence, sous l'image caressante et placide d'Haverdale » de Fanelly et d'Haverdale par exemple⁴³.

54

Or cette unité céleste des fiançailles originelles s'assombrit bien vite d'éclats mortels : « mais ces ciels sont trop vastes pour être généralement purs, et la température du climat trop chaude pour n'y pas amasser des orages », écrit Baudelaire, qui a senti cette tension chez la poète. Il est bien court le temps de l'idylle et du songe euphorique : avant le réveil au cœur de la triste réalité, le songe amoureux lui-même contient des signes prémonitoires angoissants. La *brûlure* de l'atmosphère n'est au demeurant porteuse que de menaces. On peut assez facilement avancer que ce basculement vient punir le caractère sexuel de cette brûlure. De sorte que le songe n'est pas le sommeil profond et béat de la jeune pastourelle⁴⁴, mais une insomnie-rêve heurtée et intermittente habitée de plaisirs coupables et très ambivalents. « Ô ma mère ! il a vu mon rêve dans mes yeux » : sous le regard (complice ou réprobateur ?) de la mère, le désir de la jeune fille s'affiche comme miroir du désir masculin, montrant ainsi que, dans le rêve écrit, le vrai désir est celui de devenir le désir de l'autre.

Un petit détour par la nouvelle « Fanelly » nous permettra de préciser le contenu narratif et psychique de ce premier recueil.

42 *L'Atelier d'un peintre*, *op. cit.*, p. 142-143.

43 Marceline Desbordes-Valmore, *Huit femmes*, éd. M. Bertrand, Droz, 1999, « Christine », p. 172, et « Fanelly », p. 135.

44 « Abandonnez vos nuits aux songes les plus doux ; Qu'ils soient de vos beaux jours une glace fidèle » conseille la poète à Délie, *ŒP*, I, 56, établissant ainsi une équivalence entre le rêve d'amour et la satisfaction narcissique du miroir de l'enfance.

Fanelly est fiancée à Haverdale, mais elle tombe amoureuse de Revalto (l'onomastique nous entraîne déjà du côté du rêve), un bel italien séducteur. L'énamoration n'est pas cristallisation mais chute dans une torpeur suspecte :

Elle fut perdue. Elle but en silence ce breuvage d'encens qui altéra tout ensemble la paix de sa conscience et de son cœur. Un mois s'éclipsa dans ce demi-sommeil qui ressemble à l'ivresse fantastique causée par l'opium, sans qu'une lueur du ciel vînt lui montrer le précipice où elle se laissait tomber avec un bonheur trop accablant pour s'en défendre. [...] Il ne lui revint plus à l'esprit de comparer cet état maladif et d'hallucination, avec le sentiment doux, fraternel qui avait effleuré sa fraîche adolescence, sous l'image caressante et placide d'Haverdale⁴⁵.

La suite confirme le caractère négatif de ce demi-sommeil : trahi, son ex fiancé Haverdale devient menaçant et elle vient de commettre une sorte de parjure en préférant le portrait de son nouveau fiancé italien au portrait de sa mère morte récemment :

Un accablement irrésistible succéda par degrés à cette humiliation muette et la plongea dans un demi-sommeil, phénomène pareil à la torpeur qui précède l'orage, quand la nature s'immobilise pour s'éveiller par un coup de tonnerre.

L'héroïne plonge alors dans des rêves étranges, d'abord un rêve d'enlèvement et de soumission sexuelle à ce maître qu'est Revalto : « haletante », elle « pleure comme une enfant effrayée » mais extatique : « Durant ce rêve profond, livrée tout entière à la volonté de l'époux de son choix, Fanelly n'était-elle pas la plus confiante, la plus heureuse des femmes⁴⁶ ? ». Mais Revalto change de visage et le beau séducteur devient dur et ironique (le rire est diabolique⁴⁷).

45 *Op. cit.*, p. 134.

46 « Fanelly », *Ibid.*, p. 150.

47 On le retrouve dans le poème « La fête », *CEP*, I, 75, étonnamment proche de cette nouvelle quant au rôle du songe : « J'ai vu paraître une ombre, /Autrefois mon idole, aujourd'hui mon effroi » [...] Tu ne les démens pas ! Tu ris... parle j'ai peur » [...] « L'ombre alors me repousse et m'entraîne à la fois [...] tout a pris sa

« Si je pouvais m'éveiller », s'écrie Fanelly. Puis le fantôme accusateur de sa mère lui apparaît (comme précédemment celui d'Haverdale) si bien que sa voix est « éteinte ». Elle se réveille enfin et sa cousine vient lui annoncer que Revalto est un imposteur. Les éléments frénétiques du rêve (viol, spectre de la mère) montrent au passage que Marceline Desbordes-Valmore connaît les codes du récit fantastique ou diabolique (la figure de l'homme fascinant/inquiétant est présente chez Dumas ou Sand⁴⁸ et dans nombre de romans gothiques). Nul doute par ailleurs que ces rêves relèvent de la confiance autobiographique. La hantise, présente ici et récurrente chez Marceline Desbordes-Valmore on le sait, de la perte de la voix est l'équivalent d'une perte de connaissance ou de conscience.

Dans la nouvelle « Adrienne » (*ibid.*) l'héroïne est de même « endormie dans une sécurité trompeuse » dans le temps de l'énamoration :

Séduite avec la sécurité de l'innocence, elle écoutait Arthur, dont l'accent enchanteur lui semblait une révélation de tout ce qu'elle désirait apprendre. L'expression la plus simple de cette voix aimée renfermait pour elle la réponse au sentiment délicieux et nouveau qui ne se trahissait de même en elle que par le tremblement du cœur et des lèvres où il errait sans cesse⁴⁹.

Fusion en miroir suivie d'une conversation très émue et conflictuelle entre les deux qui débouche pour elle sur un « affreux sommeil », c'est-à-dire un évanouissement, une forme de syncope. Dans *L'Atelier d'un peintre*, Ondine, de même, perd connaissance quand l'affect (de la voix) est trop fort. Dès le temps de l'idylle, la chute dans un sommeil profond est associée à des rêves-hallucinations : la jeune bergère Philis voit apparaître sa mère morte. Elle veut lui parler mais est frappée d'aphonie, puis tombe en léthargie :

voix [...] Demi-nue, insensible au souffle de l'hiver, / J'obéissais mourante à ce guide si cher [...] ». Dans *Les Pleurs*, la fleur cruellement brûlée par l'amant par pure raillerie est le signe même de la trahison, « Une fleur », *ŒP*, I, 221.

48 *Pauline, Antony, Indiana, Mauprat, Leone Leoni*, etc.

49 *Op. cit.*, p. 70.

Je n'osai plus crier : ma voix me faisait peur ;
Son nom, qui m'étouffait, s'enferma dans mon cœur.
On me trouva plongée en un profond sommeil ;
Hélas ! dans ce sommeil on pleure, on aime encore :
Il en est un, dit-on, sans amour, sans réveil⁵⁰ !

L'hallucination de la mère morte est un phénomène fréquent dans le songe morbide et dans le deuil pathologique⁵¹. La voix de l'objet perdu est littéralement incorporée et encryptée⁵². De sorte que, tout douloureux qu'il soit, le réveil à la réalité vaudra toujours mieux que les mensonges du songe amoureux et l'effroi du songe endeuillé. Dans un poème comme « L'insomnie », ce tourniquet entre veille et sommeil, entre réalité et illusion, montre le basculement dans le temps de l'élégie :

Je ne peux pas dormir. Ô ma chère insomnie !
 Quel sommeil aurait ta douceur ?
L'ivresse qu'il accorde est souvent une erreur,
Et la tienne est réelle, ineffable, infinie
[...]
Je n'ose pas dormir ; non, ma joie est trop pure ;
 Un rêve en distrairait mes sens.
[...]
Écarte le sommeil ; défends-moi de tout songe
Il m'aime, il m'aime encore ! Ô Dieu ! pour quel mensonge
Voudrais-je me soustraire à la réalité⁵³ ?

50 « Philis », *ŒP*, I, 39-40.

51 Ballanche l'a vécu : « Plus d'une fois, il eut de ces hallucinations qui restituent un instant la forme et l'existence à des personnes dont on pleure la mort, ou qui rendent présentes celles dont on regrette l'absence. », *Récit*, dans *Vision d'Hébal, chef d'un clan écossais, épisode tiré de La Ville des expiations*, Paris, Didot, 1831, p. 7-8.

52 Voir Maria Torok et Nicolas Abraham, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Aubier-Montaigne, 1978, et l'article de Pascal Aquien, « Psychanalyse du spectre », *Sillages critiques*, 8, 2006.

53 *ŒP*, I, 49-50.

Le temps de l'élégie

Le premier poème de la section « Élégies » porte le titre « L'inquiétude ». « Ivre de toi, je rêvais le bonheur : / Je rêvais ; tu m'as éveillée / Que ce réveil va me coûter de pleurs ! », dit plus loin « l'Imprudence⁵⁴ ». L'entrée dans le temps du deuil signe la fin du songe trompeur, voire du déni de réalité, et l'irruption des visions d'effroi. Certes, on peut être sensible dans les Élégies au recours aux débats de l'élégie érotique traditionnelle (type Bertin ou Parny⁵⁵), dont Marceline Desbordes-Valmore est imprégnée (l'inconstance, l'absence, les lettres, la jalousie, la rivale, etc.), mais les songes évoqués dans ce genre relèvent davantage d'un travail de deuil. Si, selon la définition schillérienne, l'idylle établit une unité entre le moi et la nature, l'élégie se fonde sur la perte de cette unité première, et sur l'inadéquation entre la réalité et l'idéal.

On est frappé, par exemple, de voir comment Marceline Desbordes-Valmore peut superposer deux deuils, celui de l'amant inconstant et celui de l'enfant mort, et associer le songe au retour spectral des images ou de la voix de l'objet perdu, comme c'est le cas dans « Les regrets » : les « erreurs du sommeil » permettent la présence de l'enfant mort mais le réveil est un « moment affreux » ; ou bien dans « Le vieux crieur du Rhône⁵⁶ » dans lequel le deuil hébété de la mère la livre à l'effroi de la nuit, du songe et des hallucinations. Deux poèmes portent le titre : « Souvenir », l'un pour la perte amoureuse (« Son image comme un songe / Partout s'attache à mon sort⁵⁷ ») et l'autre pour la mort de l'enfant :

54 « L'imprudence », *ŒP*, I, 50. F. Ambrière, *op. cit.*, p. 147 cite une lettre à sa fille Ondine, en été 1840, pour lui déconseiller de céder naïvement à un premier amour : « [...] de tels rêves coûtent cher et la vie est longue quand on se réveille [...] » (nous soulignons).

55 Verlaine : « [...] du Parny chaste et, si possible, supérieur en ce genre tendre ! », « Marceline Desbordes-Valmore », *Les Poètes maudits, Prose*, Pléiade, p. 673.

56 *ŒP*, I, 87-90.

57 « Souvenir » *ŒP*, I, 78.

Quand le jour sur mes yeux ne répand plus sa flamme,
Je le revois toujours : n'est-il pas dans mon cœur ⁵⁸?

Plus fortes sont les hallucinations de la voix de l'objet perdu. Ainsi dans « Une mère », long cri de deuil d'une mère à qui la mort a volé son fils, la mère refuse d'écouter la voix inflexible de l'Écho (de Dieu, en fait) et préfère « écouter [s]a douleur » : « Elle parle d'Arthur, [...] elle me rend sa voix⁵⁹ ». Dans le songe, *la douleur* se fait sujet d'énonciation pour ainsi dire autonome : sa profération s'absolutise en la parole du mort qui est incorporée dans la personne de la locutrice. La voix plaintive de l'élégie est donc celle de l'objet perdu lui-même et en même temps celle de l'endeuillée.

Dans le poème « La fête », déjà mentionné, l'amante trahie fait un songe cruel : son amant l'entraîne dans une fête où elle assiste au mariage de son amant avec sa rivale :

Dans l'ombre où m'enchaînait ma douleur curieuse,
Froide et silencieuse,
J'ai contemplé long-temps ma mort dans leur bonheur ;
Mais les flambeaux éteints m'en ont caché l'horreur !
J'ai dormi, je m'éveille, et ma fièvre est calmée.
Sommeil, affreux miroir !... Je reprends mon bandeau.
Voici l'aurore enfin ! lentement ranimée,
Je vais d'un jour encore essayer le fardeau⁶⁰.

Sommeil, affreux miroir ! On voit ici combien les songes qui habitent le sommeil constituent l'écran-miroir sur lequel se projette et se décrypte la vérité psychique, dans un processus de condensation et de déplacement typique du travail du rêve⁶¹. Ailleurs encore, le processus s'inverse :

58 « Souvenir », *CEP*, I, 82.

59 *CEP*, I, 125.

60 *CEP*, I, 75.

61 Au point que l'identification précise de l'amant (Lacour ? Debonne ? Latouche ?) devient presque secondaire.

[...]
 Vois-tu, mon bien-aimé, l'ombre qui te poursuit,
 Qui tremble, qui t'arrête où l'onde est dangereuse,
 Qui rend tes pas moins sûrs et l'eau plus ténébreuse ?
 C'est moi, triste ! Ah ! tu sais, tout est triste la nuit :
 Ses astres sont voilés, son silence a des plaintes,
 L'eau ressemble à des pleurs ;
 Elle rend la mémoire ou l'effroi des malheurs ;
 Et l'amour isolé marche sur mille craintes⁶² !

60

Ce n'est plus l'ombre ou l'image de l'autre qui la poursuivent mais elle, comme si le poème était le songe d'une ombre qui hante l'*alter ego* qu'est l'amant. Le spéculaire et le spectral se mêlent et dialoguent. Dialogue d'ombres.

Le grand jeu de l'élégie est donc dans ce paradoxe, qui *n'en finit pas*, de la relance des absences-présences et du va-et-vient entre plaisir et douleur. L'élégie desbordes-valmorienne est le temps de l'attente endeuillée :

Le soir, à l'horizon, où s'égare ma vue,
 Tu m'apparais encore, et j'attends malgré moi.
 La nuit tombe... ce n'est plus toi ;
 Non ! c'est le songe qui me tue.
 Il me tue, et je l'aime ! et je veux en gémir !
 Mais sur ton cœur jamais ne pourrai-je dormir
 De ce sommeil profond qui rafraîchit la vie⁶³ ?

Dans le poème « Au sommeil », le mauvais sommeil est défini comme « l'image de la mort, effroi du tendre amour », son vol est « escorté de fantômes livides », tandis que le bon sommeil est celui des « songes sans alarmes⁶⁴ ».

Ces effets de miroir à l'infini et d'ambivalences généralisées confèrent à l'élégie desbordes-valmorienne une musique particulière, qui n'est pas exactement la voix plaintive et méditative de l'élégie métaphysique lamartinienne, mais plutôt celle de la romance.

62 *CEP*, I, 296, « Minuit ».

63 « L'attente », *CEP*, I, 71-72.

64 « Au sommeil », *CEP*, I, 146.

Le temps de la romance : poétique de la cigale

Un des premiers poèmes de la section « *Élégies* » porte le titre « *La nuit d’hiver*⁶⁵ ». Il ne parle ni d’inconstance ni de deuil mais bien d’une sorte de visitation de la poète par la Muse : « Je ne t’attendais plus, mais je rêvais à toi ». On est loin de la nuit de mai de Musset. Le récit est limpide quoiqu’un peu alambiqué : c’est à cause de l’amour cruel et « jaloux d’un peu de gloire » que la muse s’est tue en elle, mais elle reviendra « dans la saison des fleurs ». Cela signifie que le retour ou l’entrée en écriture est l’émergence du chant modeste comme celui de la cigale et « pauvre » comme le seront les fleurs. Nous l’appelons temps de la romance parce que c’est ici que s’affirme la puissance paradoxale du chant, comme art mineur ou minoré, associant mélodie et maladie (la rime est fréquente chez Marceline Desbordes-Valmore) certes, mais toujours préférable au silence, au néant de l’aphonie. On voit, au passage, que rêve et inspiration sont associés et sont pareillement intermittents.

Cette poétique de la cigale, Léonard, l’oncle peintre, la situe et la définit ainsi :

Vous ne voulez que de la prose, forte, puissante, libre, sévère.... Tout le monde n’en sait pas écrire : la pensée éloquente meurt souvent étouffée sous des lèvres découragées. Nous avons chacun un grand livre dans le cœur, plein de leçons austères et utiles, si nous pouvions le faire imprimer : mais on l’emporte avec soi, comme un registre à régler devant Dieu. *Le chagrin caché se fait jour quelquefois à travers une fable, une élégie, une pauvre chanson* ; et si vous, messieurs les frondeurs, agités des révolutions qui s’expriment au dehors, ne pouvez à tout moment descendre dans les destinées indigentes, qui n’ont d’autres concerts que l’orgue de Barbarie et leurs plaintes rimées ; vous qui êtes délicats et sévères, qui ne voulez-vous laisser prendre qu’au chant d’un prophète sublime, au cri d’un aigle, que sais-je ? devenez bons, restez enfans : ils tirent parti de tout pour s’amuser et être heureux. *Songez que le chant même de la cigale dit quelque chose dans la création, et fait ressentir çà et là un souvenir, une joie, une émotion tendre*⁶⁶.

65 *ŒP*, I, 53-54.

66 *L’Atelier d’un peintre*, op. cit, p. 391. Nous soulignons.

S'opposent ici les grandes orgues et la musique des rues, les grands fleuves romantiques et le clair ruisseau, l'aigle et la cigale etc. et l'on reconnaît les « coteaux modérés » de Sainte-Beuve et son humble Joseph Delorme, mais sans la bonhomie et l'optimisme (de façade ?) de l'oncle Léonard, qui est encore un artiste du XVIII^e siècle. La « pauvre chanson » est aussi mineure en ce qu'elle est enfantine. Elle retrouve, dirait Baudelaire, « tout ce que l'idylle a de plus enfantin⁶⁷ ». Yves Bonnefoy note que la cigale, comme le grillon de Baudelaire ou de Mallarmé, se fait répondant allégorique de la poète et cite la fameuse phrase de la préface de *Bouquets et prières* : « Laissez chanter mon grillon⁶⁸ ». De sorte que loin d'être légère, la romance pourrait représenter la synthèse dialectique de l'idylle et de l'élégie, comme manière de transcender la différenciation du naïf et du sentimental, de l'indéfait et du dénoué, voire de l'Un et de la déliaison. La romance n'incorpore pas le songe, plus ou moins conventionnellement comme le font l'idylle et l'élégie, elle *est* le songe, comme mode de développement lyrique à part entière et de singularisation de l'individu poétique.

Ce paradoxe peut être lu selon deux voies différentes mais convergentes. Le chant de la cigale en premier lieu peut être entendu comme une ritournelle, c'est-à-dire une *combinatoire répétitive quasi infinie de motifs* (thématiques et tonaux, idylliques ou élégiaques, euphoriques ou dysphoriques). Cet art modeste de la modulation, comme celui de la cigale, procède donc à la *répétition de la différence*⁶⁹ : on reconnaît des motifs, des registres, mais selon certains effets de glissé, ils n'ont pas forcément la même signification à chaque occurrence. Comme la plainte, le songe peut facilement être *modélisé* (on peut en définir les invariants thématiques et formels), mais aussi être *modulé*. En somme, le poème-en-rêve desbordes-valmorien peut isolément paraître relever d'une modélisation très conventionnelle, mais, lorsqu'il entre dans une constellation, un réseau (un bouquet),

67 Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, « Paysage ».

68 Yves Bonnefoy *op. cit.*, p. 26-27. « Laissez chanter mon grillon ; c'est moi qui l'ai mis où il chante » dit Dieu, *ŒP*, II, 690. Mentionnons également le poème « Cigale » des *Poésies inédites* de 1860, *ŒP*, II, 519 : « De l'ardente cigale/ J'eus le destin... ».

69 Nous faisons ici référence à la *ritournelle* définie par Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*, Minuit, 1980 et par Deleuze dans *Différence et répétition*, PUF, 1968.

il participe à/d'une modulation généralisée, comme pour épuiser le chaos psychique et lui imposer un territoire qui serait celui du poème. Ainsi pourrait s'expliquer la grande variété des valeurs du songe dans ce premier recueil, et tout particulièrement la grande variabilité de l'opposition rêve/réalité. Comme le chant de la cigale, le rêve est intermittent : tantôt il s'assoupit, tantôt il s'éveille, tantôt il est aphone, tantôt il est strident (comme le cri de l'hirondelle), tantôt il chante (comme le rossignol Philomèle). En répétant des différences, ce chant se donne une partition. Cela signifie qu'il s'approprie des éléments, des fragments, déjà formés par le répertoire poétique connu et impersonnel pour composer une mélodie non encore tout à fait formée mais personnelle.

C'est pourquoi on peut envisager une deuxième manière de lire la « pauvre chanson » desbordes-valmoriennne : ces fragments, ces motifs, ces songes relèvent d'un discours déjà formé, emprunté à la tradition, à la poésie, au théâtre, au récit romanesque contemporain, et mobilisable à tout moment selon les besoins. En s'appropriant ce discours (le cas des poèmes « imités de... » ou « traduits de... » est évidemment flagrant), la poète non seulement fait œuvre originale (car la configuration, la combinatoire, la somme de ces fragments lui appartient en propre, par un jeu de reflets réciproques, comme nous avons tenté de le montrer), mais aussi procède à une sorte de cure. De même que le chaman récite un texte spécifique pour chaque malade, de même la poète convoque des motifs (celui du songe en est un parmi d'autres) pour tenter d'approcher la source et l'expression d'une douleur ou d'un conflit. Processus plus ou moins conscient certes, mais qui vise ce que Lévi-Strauss désigne sous le terme d'*efficacité symbolique*⁷⁰. Le chaman fournit un langage tout prêt dans lequel la malade trouvera la réponse à son mal. Des mots exercent une puissance magique. La dimension parabolique et prémonitoire du songe favorise grandement cette herméneutique thérapeutique.

Mais les songes dans les poèmes ne relèvent pas tous d'un répertoire de convention dans lequel on pourrait ainsi puiser plus ou moins utilement et à dessein. Souvenons-nous du rêve d'hirondelles et d'orage de *L'Atelier d'un peintre* : Ondine le définit comme une « scène neuve, inexplicable », et elle pressent, sans la décrypter

70 Claude Lévi-Strauss, « L'efficacité symbolique », *Revue de l'histoire des religions*, 1949, 135-1, p. 5-27 et *Anthropologie structurale*, Plon, 1958, chapitre X.

totalemment, la perlaboration qui associe sa mère au contenu du rêve : « quelle suite, et quelle liaison d'idées fondues ensemble ont, depuis, incrusté fortement son image dans cette scène d'hirondelles et d'orages !⁷¹ ». Souvenons-nous aussi que cette scène est écrite, dans une lettre à la sœur. Le cadre épistolaire du récit de rêve confirme la recherche d'une efficacité symbolique du récit par la recherche d'une communauté avec la destinataire. La correspondance est littéralement un lieu commun, un espace de partage et de sympathie. On peut dire de même du poème en rêve, qui nous écrit d'un pays lointain, mais si proche. Non seulement beaucoup de poèmes sont explicitement adressés, mais tous, par le pacte lyrique⁷² qu'ils installent, engagent une relation entre la poète et son lecteur. Ou plutôt ses lectrices. Selon la formule freudienne reprise par Michel Schneider, il fait moins noir et l'on sent moins seul quand on chante⁷³. Se souvenant peut-être de l'ode « Les bienfaits de la nuit » de son vieux maître Murville, la poète voit dans la nuit un espace sororal⁷⁴. « L'innocent délire » du chant, écrit-elle

[...] m'apprend, sans effort, à moduler des vers.
Seule, je suis pourtant moins seule avec ma lyre :
Quelqu'un m'entend, me plaint, dans l'univers⁷⁵.

Le travail du deuil n'approche de son efficacité que dans sa dimension publique, dans l'adresse au lecteur inconnu universel. Le premier poème de *Bouquets et prières*, « À celles qui pleurent », dessine clairement l'espace de cette adresse et de cette communauté⁷⁶. En donnant publicité au chant de la cigale (de l'oiseau et de la Nature en général – voir le statut des plantes et des fleurs⁷⁷), Marceline Desbordes-Valmore tente de retrouver l'harmonie

71 *Op. cit.*, p. 77.

72 Voir Antonio Rodriguez, *Le Pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*, Mardaga, 2003.

73 Michel Schneider, *Musiques de nuit*, Odile Jacob, 2001.

74 « À la nuit », *CEP*, I, 103-104.

75 « À Délie », *CEP*, I, 58.

76 *CEP*, II, 444, vers final : « Méprise-t-on l'oiseau qui répand sa chanson ? ».

77 Il faut entendre les deux premiers vers du poème adressé à Madame Tastu (*CEP*, II, 419) à rebours, comme une pure dénégation : « Je suis trop buissonnière, et ce n'est pas aux champs / Qu'il faut aller apprendre à moduler ses chants ».

originelle de l'idylle, d'avant la séparation de la nature sensible et de la nature intelligible. Cette instrumentation modeste de la voix (passage de l'organe de phonation de l'animal chanteur à l'instrumentation humaine – la fameuse *syrix*) permet l'alliance de la naïveté et de la sentimentalité, placée sous le signe du symbolique, en particulier par le recours au songe, à la métaphore et à l'allégorie de manière générale. Même malade (voire conventionnelle), la mélodie retrouve une forme d'unité première⁷⁸. L'abandon ou la perte de la voix sous l'effet de l'excès d'affect se modère et se module dans l'acte du chant écrit, l'élégie ou la « pauvre chanson » ou toute autre forme composant alors la partition et la régulation salvatrices d'un chaos psychique :

À vingt ans, écrit-elle à Sainte-Beuve, 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.

L'objet perdu fondamental chez Marceline Desbordes-Valmore, c'est la voix. Le songe, par l'hallucination auditive, met en scène cette perte et cette présence simultanées. Pour conjurer la perte, il faut parler ou plutôt fixer la voix sur la page : la *graphè* vient réparer la perte de la *phonè*. Le texte écrit est alors le support même du travail du deuil, il est fétichisé comme tel. Il devient un fétiche, un représentant de la voix de l'autre perdu (mère, amant, enfant). Parallèlement, dire et redire l'aphonie, comme une cigale pour ainsi dire en permanence intermittente (sa ritournelle), renvoie au « je meurs » élégiaque. En disant la perte, on l'annule, car dire « je meurs » et dire « je suis aphone » sont des énoncés logiquement impossibles : leur performance-même en contredit la signification. *Et pourtant*, c'est ce que fait Marceline Desbordes-Valmore dans un long immense et raisonné travail de variation-ressassement mélancolique. « La tristesse est rêveuse. Et je rêve souvent ». Infatigable cigale.

PIERRE LOUBIER

78 Et elle peut être enseignée (« inoculée ») aux enfants pour leur permettre de produire eux aussi d'« imparfaites chansons » : voir « À mes enfants », *CEP*, I, 92.

Une lecture de Marceline Desbordes-Valmore par Yves Bonnefoy

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

*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6 *Id.*

7 *Id.*

8 *Ibid.*, p. 11.

9 *Ibid.*, p. 9.

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

11 *Ibid.*, p. 135.

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

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

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

*

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

70

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

14 *Ibid.*, p. 38.

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

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

17 *Id.*

18 *Ibid.*, p. 10.

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

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

19 *Ibid.*, p. 25.

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

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

22 *Ibid.*, p. 24.

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

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

25 *Id.*

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

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

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

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

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

29 « Sol natal », *ibid.*, p. 136.

30 « Ma fille », *ibid.*, p. 94.

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

32 *Ibid.*, p. 27.

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

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

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

36 *Ibid.*, p. 34.

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

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

*

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

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

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

39 *Ibid.*, p. 12.

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

41 *Ibid.*, p. 13.

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

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

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

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

42 *Ibid.*, p. 14.

43 *Id.*

44 *Id.*

45 *Ibid.*, p. 13.

46 *Id.*

47 *Ibid.*, p. 23.

48 *Ibid.*, p. 24.

49 *Ibid.*, p. 26.

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

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

*

75

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

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

50 *Id.*

51 *Ibid.*, p. 29.

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

53 *Ibid.*, p. 18.

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

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

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

54 *Ibid.*, p. 15.

55 *Ibid.*, p. 17.

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

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

58 *Ibid.*, p. 21.

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

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

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

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

op. cit., p. 3.

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

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

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

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

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

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

*

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

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

63 *Ibid.*, p. 20.

64 *Ibid.*, p. 22.

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

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

67 *Ibid.*, p. 21.

68 *Ibid.*, p. 36.

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

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

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

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

71 *Ibid.*, p. 21.

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

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

*

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

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

⁷² *Ibid.*, p. 17-18.

⁷³ *Ibid.*, p. 22 ; je souligne.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

77 *Ibid.*, p. 21.

78 *Ibid.*, p. 22.

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

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

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

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

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

*

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

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

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

84 *Ibid.*, p. 33.

85 *Ibid.*, p. 35.

86 *Id.*

87 *Id.*

88 Voir *ibid.*, p. 36.

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

90 Voir *ibid.*, p. 14.

91 *Ibid.*, p. 36.

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

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

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

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

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

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

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

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

96 *Ibid.*, p. 31.

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

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

PATRICK NÉE

98 *Ibid.*, p. 31.

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

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

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

À Pouneh Mochiri

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

Ludwig Wittgenstein, *Leçons et conversations*, 1929

87

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

Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 1969

Rose is a rose is a rose is a rose.

Gertrude Stein, « Sacred Emily », 1913

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

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

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

Les roses de Saadi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La vague en a paru rouge et comme enflammée.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

94

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

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

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

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

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

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

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

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

96

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VINCENT VIVÈS

Marceline Desbordes-Valmore créolisée et créolisatrice. Décolonisation et préciosité dans « Chanson créole » (1819)

Une des innovations marquantes de la poésie de Marceline Desbordes-Valmore est une ambiguïté grammaticale qui permet la circulation de potentialités multiples en ce qui concerne les identités, et la relation qu'un lecteur pourrait construire autour d'elles. Par exemple, dans le célèbre poème « Les roses de Saadi », il n'est pas possible de confirmer le genre de la voix à la première personne ni celui de la personne à laquelle cette voix s'adresse. Même si l'on peut supposer qu'il s'agit d'une locutrice en se fondant sur la probabilité que « ma robe » fasse référence à une robe de femme dans le contexte français, dans le contexte perse médiéval qui était celui de Saadi, on pouvait faire une autre association¹. De même « Le secret » peut être lu soit comme un exemple de pudeur pour les jeunes filles, soit comme une leçon dans l'art de l'amour subversif². Une grande partie de cette ambiguïté se déploie autour du genre ou de la féminité normative, ce qui a conduit Barbara E. Johnson à noter que « la féminité a toujours été une notion orthopédique³ » – une orthopédie de la féminité sapée par l'expérimentation subtile de Desbordes-Valmore. Cette poétique de l'ambiguïté grammaticale n'a pas encore été explorée jusqu'ici dans deux poèmes pseudo-créoles

1 Marceline Desbordes-Valmore, *ŒP*, II, 509. *Les Poésies complètes de Marceline Desbordes-Valmore*, éd. Marc Bertrand, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, t. 2, p. 509.

2 Deborah Jenson, *Trauma and Its Representations: The Social Life of Mimesis in Post-Revolutionary France* (Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001) 130-35.

3 Barbara E. Johnson, *The Feminist Difference: Literature, Psychoanalysis, Race, and Gender* (Cambridge, Harvard UP, 1998), p. 101. Sauf indication contraire, cette traduction, ainsi que les suivantes, est la mienne.

(terme employé ici dans la mesure où la poète ne maîtrise pas la véritable langue créole ou *kreyòl* des Petites Antilles) de Marceline Desbordes-Valmore, la « Chanson créole » de 1820 (rebaptisée par la suite « Le réveil créole ») et « Tournez, tournez cher'belle, romance en patois créole⁴ ». Le pseudo-créole sans doute séduit Desbordes-Valmore comme terrain de jeu privilégié pour remettre en question la grammaire sociale du genre, de la féminité, de la sexualité et des relations interpersonnelles, inspirée par son expérience de bouleversements décoloniaux dans les Caraïbes, mais aussi par la place du dialecte dans son environnement natal, la Flandre, qui comporte ses propres valences indirectes de colonialisme intérieur. Pourtant, tout en reconnaissant avec Frantz Fanon que « Parler une langue, c'est assumer un monde, une culture⁵ », il faut noter que les poèmes « créoles » de Desbordes-Valmore suggèrent également de reconnaître des limites à l'interprétation émancipatrice de son œuvre.

La « Chanson créole » figure dans la section *Romances* du premier recueil de Desbordes-Valmore, *Élégies, Marie, et romances*⁶. Le poème est suivi d'une version en français, « Même romance ». Dans les *Poésies de Madame Desbordes-Valmore* de 1820, la « Chanson créole » est rebaptisée « Le réveil créole », et « Même romance » devient « La même romance⁷ » avec des révisions importantes dans chacun des deux poèmes. La « Chanson créole » originale se compose de quatre strophes comportant chacune quatre alexandrins suivis d'un hexasyllabe caractérisés par un lexique d'une apparente simplicité et contenant surtout des images de la nature et du corps. Le genre sexuel du locuteur n'est pas identifiable, ni le sexe du partenaire endormi qui fait l'objet de la description et d'une invitation poétique, à moins que nous n'interprétions la position active du partenaire éveillé, qui parle à la première personne, comme allant automatiquement de pair avec la masculinité. Un sensualisme

4 Desbordes-Valmore, *ŒP*, II, 619. La note de Bertrand constate que le poème apparaît pour la première fois dans un numéro de 1819 de *La Guirlande des dames* (*ŒP*, II, 790).

5 Frantz Fanon, *Peaux noires, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 33.

6 Desbordes-Valmore, *Élégies, Marie, et romances*, Paris, François Louis, 1819, p. 45-46.

7 Desbordes-Valmore, *Poésies de Madame Desbordes-Valmore*, François Louis, 1820, p. 155-56 et 157.

subtil mais net s'impose quand le locuteur compare son partenaire endormi à l'éclat du jour, mais dans un contexte évoquant les délices de l'amour charnel, des soupirs, des pleurs ainsi qu'une « mort » extatique. L'invitation à « faire l'amour », expression qui n'avait pas forcément de connotation charnelle au début du XIX^e siècle, est ici explicitement indissociable du corps à corps (« tourné côté cœur moi »), des flammes et des baisers. Le contraste entre le sommeil et l'éveil évoque non seulement la transition de la nuit au jour, mais aussi le contraste entre l'anticipation et la réalisation. L'érotisme n'est donc pas masqué, tandis que dans l'adaptation française « Même romance », l'expression « Viens donc faire l'amour ! » intervient encore, mais dans un scénario beaucoup plus prudent, où l'on ne trouve pas d'évocation directe de la jouissance. Dans « Le réveil créole » de 1820, « Veni faire l'amour » devient une invitation à une causerie amoureuse – « Veni causer d'amour », tandis que dans « La même romance », « faire l'amour » est remplacé par un langage plus délicat et métaphorique : « Viens éclairer l'amour ! ».

Cette désignation plus directe dans « Chanson créole » du désir sexuel et même de la jouissance serait-elle au départ la motivation la plus importante pour l'emprunt d'un pseudo-créole comme langue poétique ? La rencontre amoureuse relativement osée dans ce poème échappe à la convention européenne de retenue dans la représentation poétique des relations sexuelles. Le lieu de la « cabane », dans un contexte créolophone et colonial, est par métonymie associé aux esclaves, malgré l'absence d'indication d'un statut autre que tropical, par exemple par des notations de couleur de la peau. L'accent est mis sur le couple, hors de tout contexte explicite, à ceci près que le couple ne semble pas vivre dans un foyer colonial et/ou familial, comme ces foyers peuplés de blancs et de noirs qu'évoque la nouvelle « Sarah » dans *Les Veillées des Antilles* de Marceline Desbordes-Valmore. Cette rencontre privée pourrait ici correspondre à une représentation idéalisante des esclaves vivant dans une sorte de berceau de la nature – une représentation quasi pastorale, et oxymorique, de l'esclavage. Le poème emploie un ensemble d'images d'une simplicité presque caricaturale : « cabane » rime avec « banane », les petits oiseaux chantent, et les baisers sont comme du miel. Le langage exotique du poème redéploie deux archétypes de la littérature occidentale : la scène de l'aube dans *Roméo et Juliette* et le refrain *languedo de amor* (« Je languis d'amour ») du *Cantique des cantiques* dans l'*Ancien Testament*, créant une juxtaposition du biblique et du tropical. Le

couple vit moitié à l'intérieur de la cabane, moitié en plein air, loin des regards de la société :

N'a plus pouvoir dormir tout près toi dans cabane,
Sentir l'air parfumé courir sur bouche à toi,
Gagner plaisir qui doux passé mangé banane,
Parfum là semblé feu qui brûler cœur à moi.
Moi vlé z'éveiller toi.

Baï moi baiser si doux, n'oser prend'li moi-même,
Guetter réveil à toi... long-temps trop moi languir.
Tourné côté cœur moi, rend-li bonheur suprême,
Mirez l'aurore aller qui près toi va pâlir.
Long-temps trop moi languir.

Veni sous bananiers nous va trouvé z'ombrage ;
Petits oiseaux chanter pendant nous fait l'amour.
Soleil est jaloux moi, li caché sous nuage,
Mais trouvé dans yeux toi l'éclat qui passé jour.
Veni faire l'amour.

Non, non, toi plus dormir, partager vive flame,
Baisers toi semblé miel cueilli sur bouquet fleurs.
Cœur à toi soupirer, veni chercher mon âme,
Prends li sur bouche à moi, li courir dans mes pleurs.
Moi mourir sous des fleurs.

Le « créole » ostensible de « Chanson créole » est en effet une sorte d'hybride simplifiant, inventé entre le français et le créole. Par son manque d'authenticité, cette expérimentation de la part de Desbordes-Valmore frôle nécessairement des représentations de l'exotisme (même si l'invention du terme est plus tardive, à la mi-siècle⁸) non dénuées de préciosité et de condescendance. À l'époque coloniale, même les représentations exotiques qui interrogent l'institution de l'esclavage ont tendance à s'aligner, que ce soit de

8 Charles Forsdick, *Victor Segalen and the Aesthetics of Diversity: Journeys Between Cultures*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 27.

manière ouverte ou subtile, sur la violence d'un racisme qui tient pour acquise l'existence de différences fondamentales entre blancs et noirs, colonisateurs et colonisés, maîtres et esclaves, dans les modalités morales, cognitives et sociales d'être au monde. De plus, les esclaves sont associés aux appétits charnels et à une violente réduction sexuelle au statut d'objets par les blancs⁹. S'il n'est pas du tout évident que ce soit le cas dans la chanson « créole » de Desbordes-Valmore, pour des raisons que nous verrons plus loin, il faut admettre que dans ce « patois » (terme qu'elle utilise dans le titre « Tournez, tournez cher'belle, romance en *patois* créole ») imité du créole, le risque de simplifier ou de déformer la langue, et par conséquent de suggérer une capacité linguistique ou cognitive réduite de la part des locuteurs, est omniprésent. Il ne faut évidemment pas confondre le caractère polyvalent et informel du « créole » de Desbordes-Valmore avec le véritable créole, langue aussi développée et complexe que tout autre langue humaine. Et le créole ne fait pas « exception » aux principes de l'évolution des langues indo-européennes, comme l'ont démontré des linguistes parmi lesquels Derek Bickerton¹⁰ et Michel Degraff¹¹.

Quelles sont donc les propriétés linguistiques du créole que Desbordes-Valmore semble viser dans sa « chanson »? Les caractéristiques linguistiques non-françaises dominantes dans le poème comprennent les constructions de verbes dans lesquelles des verbes non infléchis sont enchaînés (« N'a plus pouvoir dormir »). Cet assemblage de verbes mine la « structure de la phrase » dans le vers, en laissant planer des possibilités multiples de détermination du sens. Desbordes-Valmore utilise des verbes non conjugués, leurs formes provenant soit d'un infinitif, soit d'un participe passé (« mangé »), ce qui crée un effet de suspension dans un présent illimité, parallèle à l'état d'immersion du locuteur dans l'instant. Elle

9 Mains livres ont exploré l'objectification violente des femmes noires sous le colonialisme ; récemment, les chercheurs ont commencé à explorer l'exploitation sexuelle des hommes noirs aussi. Voir Lamonte Aidoo, *Slavery Unseen: Sex, Power, and Violence in Brazilian History*, Durham, Duke University Press, 2018.

10 Voir Derek Bickerton, « The Myth of Creole Exceptionalism » dans *The Sociolinguistics of Grammar*, éd. Tor A. Åfarli et Brit Mæhlum, Amsterdam et Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 2014, p. 191-202.

11 Voir Michel Degraff, « Linguists' Most Dangerous Myth: The Fallacy of Creole Exceptionalism », *Language in Society* 34: 4 (2005), pp. 533-591.

fait précéder les noms commençant par des voyelles d'un « z » (comme dans *z'ombrage*), favorisant l'euphonie et un doux sensualisme¹². Le poème présente quelques verbes créoles authentiques, comme « vlé » (vouloir), « gagner » pour « avoir » (maintenant « genyen »), et « baï » pour « donner » (du « bail » pré-moderne). Dans la chanson, Desbordes-Valmore évite les pronoms de façon générale. Quand elle les utilise, elle remplace les pronoms tels que « je » et « tu » par les pronoms toniques « moi » et « toi » (sans les traduire par « moi » ou « mwe », « to » ou « toué » selon l'usage créole de l'époque). Par un choix à la fois linguistique et stylistique, les pronoms « il » et « elle » sont remplacés par le pronom sujet à la troisième personne en créole « li », qui ne permet pas d'identification de genre.

L'usage du créole comme langue spécifique cède ainsi en partie à une défiguration du français qui permet la circulation de traits sémantiques normalement plus fixes, ainsi que le voilage du contenu érotique. La « traduction » approximative suivante du poème, que je propose, littérale et en vers libres, n'esquisse donc qu'une possibilité parmi d'autres :

Je n'arrive plus à dormir tout près de toi dans cette cabane
 En respirant l'air parfumé qui flotte autour de ta bouche,
 Éprouvant un plaisir plus doux que de manger une banane,
 Ce parfum est comme un feu qui embrase mon cœur.
 Je veux te réveiller.

Donne-moi un si doux baiser, je n'ose pas le prendre moi-même,
 Je guetterai ton réveil... J'ai langui trop longtemps.
 Tourne-toi vers mon cœur, accorde-lui le bonheur suprême,
 Mirez l'aurore qui pâlera par rapport à toi.
 Je languis trop longtemps.

12 Élodie Jourdain appelle ce « z » ajouté « la trace d'une liaison mal comprise » (*Du Parler français aux parlers créoles*, Paris : Klincksieck, 1956, p. 21), une description qui montre ses propres préjugés et erreurs linguistiques, dans le sens où le langage évolue par des règles très différentes de la « compréhension ».)

Viens sous les bananiers, nous trouverons de l'ombre ;
Les petits oiseaux chanteront tandis que nous ferons l'amour.
Le soleil est jaloux de moi, il est caché sous un nuage,
Mais on trouve dans tes yeux un éclat qui dépasse le jour.
Viens faire l'amour.

Non, non, tu ne peux plus dormir, tu dois partager cette vive
flamme,
Tes baisers sont comme du miel cueilli d'un bouquet de fleurs.
Ton cœur soupire, viens chercher mon âme,
Prends-la sur ma bouche, elle circulera dans mes pleurs.
Je mourrai sous les fleurs.

Par comparaison, « Même romance » ajoute un peu de précision et, surtout, beaucoup de modestie à la « Chanson créole ». C'est ici le parfum qui dévore la bouche, les oiseaux qui chantent en *voyant* l'amour du couple (mais pas leur *acte de faire* l'amour), etc. Le sexe de chaque partenaire dans l'adresse du « je » au « tu » reste pourtant indéchiffrable :

Sur ce lit de roseaux puis-je dormir encore ?
Je sens l'air embaumé courir autour de toi.
Ta bouche est une fleur dont le parfum dévore :
Approche, ô mon trésor, et ne brûle que moi.
Éveille, éveille-toi !

Mais ce souffle d'amour, ce baiser que j'envie,
Sur tes lèvres encore je n'ose le ravir ;
Accordé par ton cœur, il doublera ma vie.
Ton sommeil se prolonge, et tu me fais mourir.
Je n'ose le ravir !

Viens ; sous les bananiers nous trouverons l'ombrage ;
Les oiseaux vont chanter en voyant notre amour.
Le soleil est jaloux, il est sous un nuage ;
Et c'est dans tes beaux yeux que je cherche le jour.
Viens donc faire l'amour !

Non, non, tu ne dors plus, tu partages ma flamme.
Tes baisers sont le miel que nous donnent les fleurs.
Ton cœur a soupiré, viens-tu chercher mon ame ?
Elle erre sur ma bouche et veut sécher tes pleurs.
Cache-moi sous les fleurs¹³ !

Un tel poème propose, comme nous l'avons indiqué, un regard précieux, ou idéalisant, sur des personnages qui pourraient être des esclaves, en les associant à une sexualité dépourvue de censure (grâce à l'emploi du créole) dans une vision qui contraste avec la langue plus retenue de la version française. Mais pour éclairer l'intentionnalité et les conventions qui dictent cet emprunt du créole par Desbordes-Valmore, il faut considérer, comme Christine Planté le suggère dans « L'Art sans art de Marceline Desbordes-Valmore », que l'art de Desbordes-Valmore est fondamentalement caractérisé par l'inclusion de paroles non-privilegiées : elle ne rejette « ni les paroles d'enfants ni le patois¹⁴ ». En ce sens, le poème ne représente pas une véritable rupture avec sa poésie en français, et on ne pourrait pas présumer qu'elle utilise le créole depuis une position de « maître ».

Même si elle ne parlait pas couramment le créole antillais, la poète parlait le dialecte souvent alors désigné comme « patois » de sa ville natale, Douai, dans le nord de la France, l'ancienne capitale des Flandres. Selon Eugen Weber dans *Des Paysans aux français*, les affiliations complexes de la Flandre française à la France présentaient au XIX^e siècle le paradigme d'un colonialisme français interne : « Le célèbre hexagone lui-même peut être considéré comme un empire colonial façonné au fil des siècles : un complexe de territoires conquis, annexés et intégrés dans un ensemble politique et administratif... dont certains ont des traditions spécifiquement anti-françaises¹⁵. » La Flandre était notoirement autarcique et résistante à son assimilation française, et les tensions de l'intégration forcée

13 Desbordes-Valmore, *Élégies, Marie, et romances*, op. cit., p. 47-48.

14 Christine Planté, « L'Art sans art de Marceline Desbordes-Valmore », *Europe, Revue littéraire mensuelle*, mai 1987, p. 169.

15 Eugen Weber, *Peasants into Frenchmen: The Modernization of Rural France, 1870-1914*, Stanford, Stanford University Press, 1976, p. 485. Traduction personnelle.

particulièrement évidentes sur le plan linguistique. Weber décrit la normalisation de la langue française en France au XIX^e siècle comme un processus analogue à l'effacement des différences culturelles dans le colonialisme français extra-continental, avec le français fonctionnant comme « une langue étrangère pour la moitié de ses citoyens¹⁶ ». Jusque dans les années 1890, les éducateurs coloniaux soulignaient que les programmes d'assimilation linguistique étaient aussi « applicables aux petits Flamands, aux petits Basques, aux petits Bretons, qu'aux petits Arabes et aux petits Berbères¹⁷ ».

Marceline Desbordes a grandi dans le contexte linguistique d'une diglossie ou polyglossie en quelque sorte semblable à celle des habitants des Caraïbes à l'époque coloniale. Sa mère Catherine Desbordes était analphabète au moment de son mariage, et Desbordes-Valmore elle-même a pu être décrite par Sainte-Beuve comme « étrangère » à la culture institutionnelle française¹⁸. Elle ne s'est alphabétisée que grâce à la tutelle d'une sœur aînée qui avait reçu sa propre éducation par un heureux hasard. Desbordes-Valmore a décrit le dialecte de sa ville natale comme la langue « que je bégaie encore dans mon cœur, comme quand j'étais un' tiote bringande¹⁹ ». Ses poèmes en patois douaisien – du moins les poèmes publiés par Benjamin Rivière en 1896 – comprennent « Amour partout » ; « Dialogue », et « Oraison pour la crèche », un poème écrit à l'occasion de l'ouverture d'une crèche à Douai. L'apprentissage de la langue et l'art de Desbordes-Valmore ont été façonnés par cette formation régionale. Comment se fait-il qu'elle ait eu l'idée d'essayer d'écrire des poèmes en créole antillais ? Il faut pour le comprendre remonter à un épisode de son adolescence²⁰. En 1796, sa mère Catherine Desbordes avait quitté son mari, en n'emmenant avec elle

16 *Ibid.*, p. 70.

17 Cité dans Weber, p. 489-90.

18 C.-A. Sainte-Beuve, « Mme Desbordes-Valmore (1833) », *Portraits contemporains*, t. 2, Paris, Calmann Lévy, 1882, p. 98.

19 Henri Potez, « La Vie intérieure de Marceline Desbordes-Valmore », *La Revue de Paris*, Octobre 1897, n°5, p. 585.

20 Cet exposé de l'expérience des deux femmes dans les Caraïbes est principalement traduit de mon article « Myth, History, and Witnessing in Marceline Desbordes-Valmore's Caribbean Poetics », *L'Esprit créateur* 47, n°4 (Hiver 2007), pp. 81-92.

que sa fille cadette, Marceline, qui avait alors une dizaine d'années, pour mener une vie itinérante en marge de diverses troupes de théâtre. Après être passées par Lille, puis Rochefort, elles ont fait la connaissance d'un adolescent appelé Louis Lacour. Né et éduqué en France, il était le fils de colons créoles de Saint-Domingue (Haïti), et devenu très proche de Marceline, il a probablement déterminé sa réceptivité au monde créole, de façon ambiguë, on le verra.

C'est en 1800 que la « chaste idylle » des « deux amoureux²¹ » (Marceline et Louis) prend fin, selon Francis Ambrière, lors du retour de Lacour à Saint-Domingue, où celui-ci gravit les échelons de l'administration militaire, devenant chef du bureau des subsistances militaires de Port-au-Prince²², poste où il reste jusqu'à la défaite de l'expédition napoléonienne pour reprendre le contrôle colonial de Saint-Domingue à la fin de 1803. Il est possible que les relations de Lacour aux Antilles aient influencé la décision prise par Catherine Desbordes, lasse de sa vie d'errance théâtrale en province, de naviguer vers la Guadeloupe. Sa fille dira plus tard qu'elles allaient y chercher une aide financière auprès de riches parents, dont l'identité n'a jusqu'à présent pu être confirmée²³.

La critique desbordes-valmorienne a toujours donné de l'importance au drame survenu lors du voyage de 1802. Comme l'écrit André Beaunier avec un émerveillement typiquement eurocentrique dans *Visages de femmes* : « Imaginez Marceline, à quinze ans, toute seule au milieu de terribles sauvages, dans le sang et les flammes, toute seule²⁴ ! » La mère et la fille embarquent en janvier 1802, au moment où l'armée de Napoléon débarque à Saint-Domingue pour tenter d'en reprendre le contrôle en l'arrachant aux chefs politiques africains ou afro-diasporiques, notamment le général Toussaint Louverture. Elles arrivent en Guadeloupe le 20 février, alors que le général Lacrosse²⁵, dans sa tentative de rétablir

21 Francis Ambrière, *Le Siècle des Valmore : Marceline Desbordes-Valmore et les siens*, 2 vols., Paris, Seuil, 1987, t. I, p. 84.

22 *Id.*, I, p. 107.

23 Ambrière, *Id.*, t. I, p. 102.

24 André Beaunier, *Visages de femmes*, Paris, Plon, 1913, p. 267.

25 Lacrosse était venu à l'origine en Guadeloupe pendant quelques mois en 1793 avec pour mission d'installer les principes de la révolution française dans l'île. Il était revenu en 1801 après que le célèbre leader révolutionnaire Victor Hugues avait été rappelé par le Consulat.

l'ordre colonial en asphyxiant l'économie locale, y a interdit tout débarquement. Catherine et Marceline Desbordes se retrouvent donc à Saint-Barthélemy²⁶, île neutre sous contrôle suédois où elles restent jusqu'au début du mois de mai.

Le séjour fut suffisamment long pour permettre à l'adolescente de se lier d'amitié avec de jeunes créoles, dont certaines pouvaient être des réfugiées ayant fui la violence d'autres îles des Caraïbes. Ces amies lui ont enseigné quelques rudiments de leur(s) langue(s) créole(s), et probablement de leurs traditions orales, sous forme de chansons et de contes, sans que Marceline ait eu le temps de maîtriser vraiment la langue orale, ou d'avoir accès au créole écrit. La possibilité que l'expérimentation créole française de Desbordes-Valmore ait été influencée par de « l'oraliture » entendue pendant son séjour aux Antilles est étayée par les ressemblances entre sa « Chanson créole » et la transcription de chansons de colons ou de voyageurs français. La chanson anonyme « Evahim et Aza », transcrite dans le *Voyage d'un naturaliste en Haïti* de Michel-Étienne Descourtilz²⁷, contient les vers « Baiser tien doux passé banane ! » (à comparer avec « Gagner plaisir qui doux passé mange banane ») et « Bouche à toi doux passer sirop ! » (à comparer avec « Baisers toi semblé miel cueilli sur bouquet fleurs »).

Catherine Desbordes et sa fille débarquent enfin à la Guadeloupe, en mai, au milieu de plusieurs événements tragiques : l'insurrection des révolutionnaires noirs sous la direction de l'officier martiniquais Louis Delgrès contre les forces du général Richepance, un tremblement de terre, et une épidémie de fièvre jaune à laquelle Catherine succombe, vers le vingt-quatre mai. L'orpheline aurait ensuite vu avec terreur, depuis l'isolement d'une pièce minuscule, « toute cette population mourante ou portant le deuil des morts », et les esclaves enfermés dans une « cage de fer », selon son biographe Francis Ambrière²⁸.

26 Ambrière, *Op. cit.*, t. I, p. 101.

27 Michel-Etienne Descourtilz, *Voyages d'un naturaliste* (Paris, Dufart, 1809), t. 2, p. 18. Voir aussi l'analyse plus détaillée de ce texte dans Deborah Jenson, *Beyond the Slave Narrative* (Liverpool, Liverpool UP, 2011), p. 237-239.

28 Ambrière, *op.cit.*, t. I, p. 103.

Marceline Desbordes entame à la mi-juin 1802 un long et périlleux voyage de retour en France, allant d'abord de Pointe-à-Pitre à Basse-Terre par bateau, comme elle le raconte dans « Mon Retour en Europe²⁹ ». Ambrière, en se fondant sur des recherches minutieuses, avance que par la suite son itinéraire a dû inclure une escale à Saint-Domingue « avant d'embarquer tout de bon pour la terre natale sur l'*Aigle*³⁰ ». Elle aurait quitté Basse-Terre pour le Cap Français (Saint-Domingue) peu après le 18 juin, allant ensuite du Cap Français vers Brest le 7 juillet. Cet itinéraire, qui ne repose pas sur des sources avérées, suggère qu'elle a passé environ deux semaines à Saint-Domingue, où Lacour a pu l'aider à trouver le moyen de rentrer en France³¹, alors qu'à Saint-Domingue, la Révolution haïtienne est à un point critique³².

Desbordes-Valmore n'a jamais donné un récit historique détaillé de ses expériences aux Antilles. Lorsqu'elle décrit ses loisirs avec les créoles de Saint-Barthélemy dans la préface de *Huit femmes*, elle reste muette sur la question de leur race ou de leur statut social. Elle ne fait pas non plus référence aux bouleversements révolutionnaires concernant l'esclavage dans les îles. Mais dans sa nouvelle antillaise *Sarah*, la jeune héroïne orpheline s'identifie au sort des esclaves. Le surveillant de la plantation lui dit d'ailleurs qu'elle est elle-même une esclave. « Pensez-vous être autre chose ? Où sont vos parents ? Où est votre patrie³³ ? ». Cette identification montre à la fois de l'empathie, et une incompréhension du gouffre qui sépare sa condition, même au pire moment du tragique séjour antillais, de celle des esclaves. Louis Lacour en revanche s'identifiait pleinement à la suprématie blanche. Fervent défenseur du colonialisme, il a publié un pamphlet, « Encore un mot, un seul mot aux hommes d'état sur les îles à sucre françaises », où il dénonce les mouvements révolutionnaires qui ont, à son opinion, « porté dans les îles à sucre françaises le ravage, la dévastation, l'incendie, et ont aiguisé le poignard avec lequel les

29 Marceline Desbordes-Valmore, *Huit Femmes*, éd. Marc Bertrand, Genève, Librairie Droz, 1999, p. 17.

30 Ambrière, *op. cit.*, t. I, p. 106.

31 Ambrière, *op. cit.*, t. I, p. 107.

32 On mesure toutefois l'importance de cette relation au fait qu'ils deviendront amants quand Lacour rentre des colonies en 1805, et qu'il est probablement le père de la petite fille née en 1806, qui n'a pas survécu.

33 Desbordes-Valmore, « Sarah », *Huit Femmes*, *op. cit.*, p. 41.

Nègres révoltés ont égorgé la population blanche ; c'est-à-dire les Français, les seuls Français. Qu'en est-il résulté ?... Les Africains et leurs descendants, restés les maîtres³⁴ ». Quand on s'interroge sur la signification du « créole » pour Desbordes-Valmore, il faut peser cette opportunité qu'elle a eue de rallier cette idéologie de la suprématie blanche. Or elle semble avoir au contraire choisi d'explorer l'interdit – le désir érotique hors des contraintes des structures sociales – dans sa « Chanson créole ». Peut-on voir, dans la tendresse érotique, l'attente, et la jouissance de la « Chanson créole », une démarche décolonisatrice passant par une stratégie psychologique de l'intime et de l'expérience corporelle, qui efface les démarcations entre les êtres humains ?

On peut aborder son emprunt du créole d'un point de vue à la fois formaliste et social : car dans son expérimentation avec le créole, elle joue à défaire les barrières qui s'opposent à une relation ouverte et complète où l'individu se fond dans l'union. En ce sens, la poétique créole de Desbordes-Valmore coïncide de façon frappante avec la théorie de Roman Jakobson d'une « poésie sans images³⁵ » dans l'article « Poésie de la grammaire, et grammaire de la poésie ». Les analyses de Jakobson sur le rôle de la morphologie et de la syntaxe dans la poésie de la grammaire de Pouchkine trouvent un écho dans sa poésie, et se vérifient dans son cas par le recours au créole : « la signification directrice du tissu morphologique et syntaxique est entrelacée et rivalise avec le code artistique des tropes verbaux... elle prend le dessus et devient le véhicule principal, voire exclusif, du symbolisme intérieur du poème³⁶ ». Les images, au niveau sémantique, de « Chanson créole » ne font que dévaluer le poème, tant elles sont banales. Pourtant ce poème en pseudo-créole représente la retenue du souffle dans le suspens érotique, la mise en œuvre active d'une attente adoratrice de l'éveil du désir de l'autre – un effet très difficile à réaliser, et caractéristique

34 Louis Lacour, « Encore un mot, un seul mot, aux hommes d'état, sur les îles à sucre françaises », Au Comité du salut public, Imprimerie de Laurens, an III de la Révolution, p. 3.

35 Roman Jakobson, « Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie », *Questions de poétique*, tr. André Jarry, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 227. (Ce texte n'est pas le même que la version anglophone de *Language in Literature*.)

36 Roman Jakobson, « Poetry of Grammar, Grammar of Poetry », *Language in Literature*, éd. Krystyna Pomorska et Stephen Rudy, Cambridge, Belknap Press, 1987, p. 121. Traduction personnelle.

du raffinement de l'art poétique de Desbordes-Valmore. Dans une poésie de la grammaire, la figuration poétique est dominée par ce que Hopkins appelait la « figure grammaticale³⁷ ». Jakobson soutient que la poésie a le pouvoir de dramatiser la signification des « contrastes, des affinités, et des contiguïtés du temps et du nombre, de l'aspect verbal et de la voix³⁸ ». Dans le cas de la « Chanson créole », cette figuration grammaticale dramatise par son ouverture et sa dynamique relationnelle. Les deux êtres dans le poème se présentent surtout dans l'intimité du moment charnière entre repos et jouissance (où les « pleurs » de la voix narrative rivalisent avec le chant des oiseaux tandis que ces deux êtres font l'amour). L'indistinction grammaticale – cette voix qui « pleure » pendant un moment orgastique serait-elle, après tout, une femme ? – devient donc en un sens la métaphore dominante du poème « créole » de Desbordes-Valmore, qui sans cela aurait été d'une certaine pauvreté métaphorique.

Il est ironique que le *kreyòl* ait été d'un point de vue européen et colonial longtemps interprété comme rudimentaire et déficient au niveau de la grammaire. Le linguiste dix-neuviémiste Hugo Schuchardt a posé (de façon critique) le paradigme européen raciste du créole comme une sorte de babil du « baby talk³⁹ ». Tout au contraire, le génie des grammaires des dizaines de langues africaines qui participent au *kreyòl* à l'époque de la traite des esclaves constitue une innovation puissante au-delà du *Passage du milieu*. Il est fascinant de voir qu'au niveau du lexique du créole, c'est la langue euro-coloniale qui a dominé, comme si on imposait les noms aux choses dans un contexte mercantile, là où les relations abstraites entre les êtres avaient pu trouver une vie syntaxique et phonologique clandestine. Pour le créoliste John Holm, les africains, comme les Anglo-Saxons, ont montré une résistance aux fondements latins du français en faisant « prévaloir leur grammaire et leur phonologie sur celles de leurs conquérants⁴⁰ ».

37 Cité par Jakobson, *Questions de poétique, op.cit.*, p. 222.

38 *Ibid*, p. 121.

39 Voir la discussion de l'histoire de la notion du créole comme « baby talk » dans Hugo Schuchardt, *The Ethnography of Variation : Selected Writings on Pidgins and Creoles*, éd. et tr. de T.L. Markey, Ann Arbor, Karoma Publishers, 1979, n. 35, p. 117.

40 John Holm, *An Introduction to Pidgins and Creoles*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 16.

L'œuvre d'Édouard Glissant a toujours mis en évidence un jeu structurel souple qui émerge de la grammaire du créole. Sa traductrice Betsy Wing l'a résumé ainsi :

En créole, comme dans les langues africaines qui ont formé sa syntaxe, les limites entre les classes de mots sont moins étanches qu'en français. En d'autres termes, un nom peut fonctionner comme un verbe, ou vice versa, sans attirer l'attention sur lui-même. D'autres écrivains contemporains ont eu recours à cette pratique pour échapper aux constructions linguistiques hypercodées et pour souligner la nature transformatrice de leur propre écriture⁴¹.

Elle donne comme exemple le « Moi qui Krakatoa » d'Aimé Césaire dans « Corps perdu⁴² ». Le créole représente pour Glissant, selon Wing, la « langue de l'intimité et de l'amitié⁴³ ». Cette intimité est épistémologique, comme Glissant l'explique ici : « La culture est la précaution de ceux qui prétendent à penser la pensée mais se tiennent à l'écart de son chaotique parcours. Les cultures en évolution infèrent la Relation, le dépassement qui fonde leur unité-diversité⁴⁴ ».

Desbordes-Valmore, par amour du manque de structure – et de la capacité restructurante de celui-ci – joue dans son créole expérimental avec la diversité structurelle qui peut en ressortir, un peu comme avec un territoire qui échappe à la carte. L'intimité et la sexualité permettent d'aborder une généreuse humanité libidinale et psychique, qui ne peut que menacer la hiérarchie et la ségrégation coloniales. Inévitablement, cependant, en tant que locutrice non native, elle s'engage dans une certaine mesure dans un processus d'invention de son propre dialecte littéraire « créolisé », qui anticipe

41 Betsy Wing, « Translator's Introduction » in Édouard Glissant, *Poetics of Relation*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997, p. xviii.

42 Aimé Césaire, *The Complete Poetry of Aimé Césaire, Bilingual Edition*, tr. A. James Arnold et Clayton Eshleman, Middletown, Wesleyan University Press, 2017, p. 496.

43 Glissant, *Poetics of Relation*, *op. cit.*, p. xvi.

44 Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, épigraphe.

les excès folkloriques ou précieux de la promotion ou expertise interculturelle dans le créole, tournés en dérision par Glissant⁴⁵. Parmi d'autres exemples des tours critiqués, on peut citer les pseudo-équivalences laborieuses moquées par Glissant dans un passage poétique de *Malemort*, où on va du français (« Ne roulez pas trop près ») au français créolisé (« Pas Roulez Trop Près »), puis à « Ou trop près ! » qui veut dire en créole « Tu es trop près ! ». La langue qui s'approprie la distance entre le français et le *kreyòl* s'est approchée trop près : on l'invite instamment à prendre de la distance.

Pourtant, Desbordes-Valmore, dont les innovations poétiques sont décrites par Sainte-Beuve comme étant « si étrang[ères] aux écoles et à l'art⁴⁶ », présente un certain défi à la *mimesis* qui, se voulant reflet, fige ; en cela, sa poétique « créole » est cohérente avec une poétique de la relation. Sainte-Beuve constate que la façon dont sa poésie semble toujours « manquer à quelques conditions [...] indispensables⁴⁷ » réussit simultanément à remettre en question le caractère indispensable de ces conditions, comme la « prétention au vrai et au réel » dans « nos couleurs, nos rimes, nos images, nos étoffes habituelles⁴⁸ ». Sainte-Beuve s'intéressait particulièrement à la manière dont les images de Desbordes-Valmore obligent le lecteur à « les combler dans leurs négligences⁴⁹ », expression qui rappelle très exactement les descriptions du créole du début du XIX^e siècle comme « laissant toujours la pensée à deviner⁵⁰ ». La technique de Desbordes-Valmore dépend en fait de l'humilité lexicale, « créant du nouveau avec les mots les plus ordinaires et les images les plus banales⁵¹ ». Elle emploie une sorte d'« hypoglossie »

45 Édouard Glissant, *Malemort*, Paris, Gallimard, 1975, p. 154.

46 C.-A. Sainte-Beuve, « Mme Desbordes-Valmore (1833) », *Portraits contemporains*, t. 2, Paris, Calmann Lévy, 1882, p. 98.

47 *Ibid.*, p. 91.

48 *Ibid.*, p. 105.

49 *Ibid.*, p. 106.

50 Anonyme, *Idylles et chansons, ou essais de poésie créole par un habitant d'Hayti* (1811), réimprimé dans Edward Larocque Tinker, « Gombo Comes to Philadelphia » *Proceedings of the American Antiquarian Society* 67.1 (Avril 1957), p. 57.

51 Christine Planté, « Marceline Desbordes-Valmore : ni poésie féminine, ni poésie féministe », dans *Twenty Years of French Literary Criticism*, éd. Freeman G. Henry, Birmingham, Summa Publications, Inc., 1994 [1989], p. 305.

poétique qui produit des effets de fluidité sexuée, sexuelle, raciale et identitaires de façon générale. La sous-détermination des identités sémantiques dans sa poésie conduit à la sur-détermination des ambiguïtés possibles des structures grammaticales. Si une grande partie de l'expérimentation poétique de Desbordes-Valmore en français se situe dans des détours grammaticaux de conventions sociales, ce qu'elle énonce différemment en créole paraît analogue à un trait de sa poétique en français. Il s'agit d'une extension et d'une nouvelle orientation de sa tendance à l'expérimentation, qui intègre subtilement des questions de la race et de rapports de domination.

D'un point de vue sociologique, on ne peut passer sous silence le fait que Desbordes-Valmore et sa mère se sont rendues aux Antilles pour tenter de profiter de l'essor économique du colonialisme. Comme le souligne de façon gênante C.L.R. James, le colonialisme a donné à la bourgeoisie le pouvoir économique de contester l'ancien régime : « La traite des esclaves ainsi que l'esclavage représentaient la base économique de la Révolution française⁵² ». Et pourtant, les masses révolutionnaires ont également critiqué avec virulence la prospérité continue de « l'aristocratie de la peau⁵³ » dans les colonies, et ont forcé leurs représentants à reconsidérer les relations entre les esclaves et les hommes libres. Desbordes-Valmore ne se reconnaît pas dans la catégorie de l'aristocratie de la peau, elle joue avec la mobilité d'une poétique créole célébrant une contre-morphologie de la race et du sexe, ainsi qu'avec une grammaire sans limite des relations humaines. Elle utilise ainsi son pseudo-créole pour mettre en évidence une poétique de la fluidité de la grammaire, capable de déstabiliser les déclinaisons métaphoriques des relations humaines. Traditionnellement, le lecteur de poésie se voit accordé, par le biais des images, le pouvoir de « voir » des représentations. Les images sont l'équivalent poétique de la description mimétique référentielle dans la tradition de la prose ; les « roses » et le « marbre », par exemple, établissent des visions d'une blancheur idéalisée. La poétique créole de Desbordes-Valmore voile délibérément les caractéristiques qui permettraient de stabiliser les identifications de genre et de race. Elle est en ce sens une précurseuse des tentatives

52 C.L.R. James, *Les Jacobins noirs : Toussaint Louverture et la Révolution de Saint-Domingue*, tr. Pierre Naville, Paris, Gallimard, 1949, p. 43.

53 C.L.R. James, *op.cit.*, p. 127.

théoriques postcoloniales qui visent à remplacer les contraintes du réalisme par une esthétique de l'interrelation sociale interculturelle, une poétique de l'être-en-relation, selon les termes de Glissant. « *Veni faire l'amour* »...

DEBORAH JENSON

Les opérations obliques de Marceline Desbordes-Valmore

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

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

119

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

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

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

et :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

10 Christine Planté, article cité, p. 156.

11 Christine Planté, article cité, p. 157.

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

13 Christine Planté, article cité, p. 157.

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

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

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

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

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

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

JEAN-PATRICE COURTOIS

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

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

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

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

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 étudiée¹. 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 mieux².

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 Bonnefoy³. 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*⁴, 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 hendécasyllabes⁵ 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-Valmore⁶.

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

6 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*⁷ ; 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*⁸) ; 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 Valmore⁹, qui décrit une composition quasiment involontaire et sous dictée, alors que la poète veillait sa deuxième fille Inès, gravement malade de la tuberculose¹⁰. 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 mère¹¹, et l'un des deux manuscrits du poème conservés à la bibliothèque de Douai porte en effet la date de « 9bre 1846¹² ». 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 ressouvenirs¹³ 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 accord¹⁴ !

13 Voir notamment le poème « Le puits de Notre-Dame. À Douai », *CEP*, II, 527 (publié dans les *Poésies inédites*, suivi d'un envoi : « À la bien-aimée qui avait voulu revoir le puits 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 élégie¹⁵.

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 veille¹⁶ ». « 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.

¹⁵ 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 ».

¹⁶ 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 fille¹⁷.

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 Coleridge¹⁸, 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 éparpillé¹⁹ ». 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 closes²⁰ ».

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 venu²¹, 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 œuvres²². » 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 verbe²³ – 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 sage²⁴ » 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*²⁵. 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*²⁶ 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 française²⁷. 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 Renaissance²⁸ 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 masculines²⁹. Cette strophe a été pratiquée par différents poètes, dont Ronsard chez qui on trouve une « Ode Sapphique³⁰ » et des « Vers sapphiques³¹ ». 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 ris³².

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 Ronsard³³ ; Georges Dottin reproduit une chanson anonyme³⁴ de 1579. Bien que Ronsard ne recommande pas l'usage de tels vers s'ils ne sont pas accompagnés de musique³⁵, de telles strophes restent pratiquées jusqu'au xvii^e siècle, écrit Martinon, soulignant qu'en revanche les « modernes, qui ont tout essayé, n'ont guère touché à l'ode saphique³⁶ » – 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, sanglotant³⁷

qu'elle reprend aussi dans certains de ses propres poèmes³⁸. Elle écrit à la fin d'un siècle où Sappho, qui hante toute la tradition littéraire occidentale³⁹, 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*⁴⁰, 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^e au xix^e 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 sapphisme⁴¹, 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.

muette⁴². » 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 Dante⁴³, 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'adultère⁴⁴. Amable Tastu, la première en France à cette époque à traiter ce sujet qui a inspiré de nombreux artistes⁴⁵, 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 pardonné⁴⁶ ». 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 ardente⁴⁷ ?

144

Reconnaissant ainsi en Dante le médiateur consacré d'une communion entre les poètes – la rime Dante/ardente est alors un *topos*⁴⁸ –, 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 vu⁴⁹ ».

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 bonheur⁵⁰.

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 Dante⁵¹ », 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 mère⁵² :

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

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 séjour⁵³ !

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 distique⁵⁴, l'est moins par le tercet et ne s'est pas essayée à reprendre la tierce rime⁵⁵. 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 latin⁵⁶.

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

⁵⁶ 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*⁵⁷ – 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 classiques⁵⁸. Marceline Desbordes-Valmore a parmi les premiers romantiques eu recours à de tels vers⁵⁹, et elle a manifesté sa conscience de leur caractère transgressif dans au moins un poème⁶⁰ 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^e 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*⁶¹ (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*⁶².

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 fixes⁶³.

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 devenir⁶⁴ », 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 chantée⁶⁵ 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 sens⁶⁶.

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*⁶⁷ » 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^{elle} 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 orangeuses ?
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 autrefois⁶⁸?

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 sonore⁶⁹ » 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 chantant⁷⁰.

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*⁷¹.

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 différenciées⁷². 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 plates⁷³ :

*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'élançe⁷⁴.

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 rose⁷⁵.

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 ⁷⁶»). 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'ra⁷⁷.

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 ; [...] ⁷⁸.

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 :

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

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

⁷⁸ 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 la⁷⁹.

La ligne finale de *la la la* en comporte 11... et c'est peut-être le premier hendécasyllabe du XIX^e 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*⁸⁰ 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.

« 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-valmorienne 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 Debreuille 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'épigramme 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 chenil-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.

« La compétence vraie bien que féminine » de Marceline Desbordes-Valmore

On sait que Paul Verlaine, dans « Les poètes maudits », et sans souci à l'époque de quotas ni d'une quelconque parité, se fait fort d'inclure une femme, Marceline Desbordes-Valmore, dans la deuxième édition (celle de 1888) de ce qui est en train de devenir ainsi son sextuor de déshérités. Elle est, dit-il, « digne par son obscurité apparente mais absolue, de figurer parmi nos *Poètes maudits*¹ » ; titre de noblesse paradoxal que Verlaine lui décerne par le moins, par le manque, par l'effacement dont il prend acte. Par le possessif, « nos » poètes, il s'empare efficacement de ce corpus rejeté dans une sorte d'enfer, celui du silence de la réception, de l'enterrement de la poète sans tambours ni trompettes par la postérité immédiate. Voici ceux qui n'ont pas percé, dont la voix n'a pas été entendue et doit par conséquent être ravivée et relayée pour qu'elle porte.

Par son geste, Verlaine compte bien obtenir la révision de ce jugement avant-dernier. Et ce n'est pas la moindre des provocations que cette tentative de lire à rebours de la masse des lecteurs, car, écrit-il ailleurs à propos de la mauvaise réputation d'un certain Charles Baudelaire, il faut « le ramener, ce public hostile ou indifférent, au véritable critérium en fait d'art et de poésie, et cela de gré ou de force. Le public est un enfant mal élevé qu'il s'agit de corriger² ». La stratégie, ou disons la pédagogie verlainienne, non sans une certaine violence faite au lecteur, vise à procéder à ses propres sacres à l'envers : ces auteurs qu'il choisit n'appartiennent à aucun panthéon

1 Paul Verlaine, « Les Poètes maudits », *Œuvres en prose complètes*, texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1972, p. 666-678.

2 Paul Verlaine, « Charles Baudelaire », *ibid.*, p. 599.

et sont dépourvus d'aura académique. Peut-être un léger parfum de scandale flotte-t-il encore sur leurs traces : c'est trop peu. Ils ont échoué, ou en tous cas ils ne restent pas. Leurs noms ne disent presque rien à presque personne. Le travail d'exhumation auquel se livre Verlaine en lisant en écrivant est d'autant plus important que tout semble suspendu au fil de son discours et de son éloge : sans lui ces beaux morts risquent de rester à jamais morts.

Verlaine impose donc l'idée d'une nouvelle communauté de malédiction dans laquelle il se comprend à la fin, juste après Marceline Desbordes-Valmore, sous le nom anagrammatique de Pauvre Lelian. Il restitue par là l'intensité de propositions fortes en poésie et les rend partageables, à nouveaux frais, par ceux qui voudront bien les lire, c'est-à-dire lire tout d'abord, en l'occurrence, sa prose critique à lui, trouée par ses montages d'extraits éclairants. Ce faisant, Verlaine pratique un nouvel accès dans et à la littérature : il regarde en arrière, vers des auteurs récents qui n'ont pas assez marqué leur temps, alors qu'ils peuvent selon lui donner la formule de la poésie à venir. Il se veut donateur de valeur à des œuvres déjà enterrées : il s'attache à une figure, la nomme, rappelle qui elle fut dans un court prologue biographique et donne à entendre cette voix étouffée dans le brouhaha de la scène qui lui est contemporaine.

Marceline l'obscur, l'oubliée, est à ses yeux une authentique poète trop vite devenue poussière. Il rappelle à ce propos comment il l'a lui-même découverte : c'est Arthur Rimbaud, autre poète maudit, qui le « força » à la lire intégralement, alors qu'il pensait ne glaner dans ce « fatras » que quelques « beautés dedans³ ». Il avoue sa prévention, qui opéra par réflexe : puisqu'il s'agissait de poésie féminine, il devait bien y avoir quelques beaux éclats passagers, mais sur un fonds de mièvrerie qui déparerait l'ensemble. Par là, c'est un parcours qu'il invite le lecteur à accomplir à son tour, une véritable conversion ; il l'incite à dépasser ses préjugés (les mêmes qu'il confesse avoir eus) à l'égard d'une poésie écrite par une femme, pour se pencher sur une œuvre complète (« lire *tout* »), en se rendant attentif à la cohérence intime qui est la sienne, tandis que le repérage complaisant de quelques trouvailles et pépites au passage impliquerait au contraire un texte inégal, parfois franchement faible. C'est souligner en outre que cette unité, celle d'une écriture, déjoue

3 Paul Verlaine, « Les Poètes maudits », art. cit., p. 66.

et dépasse son propre morcellement en recueils, obéissant par principe à une accumulation de pièces au petit bonheur des années, qui ne saurait échapper à un cousu-ensemble souvent hétéroclite.

Il y eut donc Arthur Rimbaud, l'initiateur⁴, lequel, inversant les rôles par rapport à un Verlaine de dix ans son aîné et mieux visible que lui dans le milieu parisien de la poésie poétique d'alors, n'hésita pas à lui imposer d'ingurgiter cette écriture-femme. La recommandation rimbaldienne, pressante, voire impérieuse, disons l'obligation rimbaldienne de lire tout Marceline Desbordes-Valmore donne à cette œuvre obliérée une qualité particulière. Elle se trouve comme estampillée par la lecture de Rimbaud, et passe du statut de *pensum* à celui d'*exemplum*. De plus, Verlaine, en dressant un état des lieux rapide de la critique sur l'auteure qu'il présente, se recommande d'autres lecteurs qui sont aussi des auteurs : il cite à l'appui Baudelaire, Sainte-Beuve, Barbey d'Aurevilly, enregistrant à titre de cautions ces quelques échos qui comptent.

Or, comment Verlaine résume-t-il l'appréciation que porta un Barbey d'Aurevilly sur Marceline Desbordes-Valmore ? Il « la sortait jadis du rang et signalait, avec cette compétence bizarre qu'il a, sa bizarrerie à elle et la compétence vraie bien que féminine qu'elle eut ». Pointer la « compétence » de Marceline Desbordes-Valmore, quelle qu'elle soit, la distinguer, c'est avant tout corriger une idée reçue, chercher à décoller d'elle une image fautive, bien évidemment péjorative. Dans la préface qu'elle donne à *L'aurore en fuite*, Christine Planté remarque : « Aussi l'histoire littéraire, quand elle lui a ménagé une place, a-t-elle eu tôt fait de l'enfermer dans un rôle d'ignorante au grand cœur, de bonne sauvage qui aurait pu produire une sorte d'art brut de la poésie – « un art sans art » écrit Stefan Zweig –, d'inculte s'exprimant en vers par on ne sait quel miracle⁵ ». Et cela d'autant

4 « On a pu mettre ce récit au compte du mythe de Rimbaud que Verlaine commence à édifier, celui d'un jeune génie qui avait tout lu à quinze ans. Mais rien, jusqu'à présent, n'est venu vraiment le contredire. » (Christine Planté, « Verlaine et Desbordes-Valmore », *Revue Verlaine* n°11, Classiques Garnier, 2013, p. 12). Dans cet article, Christine Planté souligne les affinités de poétiques entre Verlaine, l'homme des *Romances sans paroles*, et la musicalité des romances qu'écrivit avant lui Marceline Desbordes-Valmore, lesquelles purent en partie donner la note.

5 Marceline Desbordes-Valmore, *L'Aurore en fuite*, poèmes choisis, éd. de Christine Planté, Points, Paris, 2010, p. 8.

plus que Desbordes-Valmore n'est pas une théoricienne de la poésie, et que les discours critiques masculins peuvent venir pallier cette lacune dans un jeu de miroirs, la récupérant fatalement, remodelant son image et sa musique dans leur langue à eux, comme s'il fallait toujours que les hommes, compensant l'inconscience proverbiale de leurs compagnes, même douées, se chargent du domaine technique et du métadiscours. En ce sens, reconnaître une « compétence » à Marceline Desbordes-Valmore, c'est d'abord changer d'orientation critique.

Syntaxiquement, Verlaine met donc en parallèle deux formes de « compétences », celles du « connétable des Lettres » et de la poète. Ce terme, « compétence », indique à l'origine un « juste rapport » et provient du vocabulaire juridique : il désigne en somme un « ressort territorial ». Et ce qui s'esquisse ici, c'est justement une sorte de topographie sexuée du champ littéraire. Verlaine lui-même a su transgresser les limites de la reconnaissance canonique pour désigner, attentif au miracle de sa rareté qui la rend si improbable et nécessaire à la fois sur la scène artistique de son siècle, la légitimité de cette auteure. Répétitions, symétrie et polyptote permettent de tisser syntaxiquement une connivence accrue : à la « compétence bizarre » de Barbey d'Aurevilly, qui lui permet de détecter « sa bizarrerie à elle », fait pendant la « compétence vraie bien que féminine » attribuée à Marceline Desbordes-Valmore. La tournure est faite pour retenir : la conjonction « bien que » marque la concession, ce qui n'est pas sans trahir une certaine misogynie de la part de Barbey d'Aurevilly. Certes c'est une femme – ce n'est qu'une femme ; cependant, elle doit être placée sous le signe d'un rapport authentique à l'écriture et d'un savoir profond de la langue, de la métrique comme du monde.

Eten effet, de façon symptomatique, pour reconnaître l'existence d'une femme poète il faut distordre la langue, il faut la faire fauter, comme le remarque Barbey d'Aurevilly avec une sorte de délectation dans *Les Poètes*, à propos de Delphine de Girardin : « Si la vie de salon et de maîtresse de maison littéraire n'avait pas enivré son âme et faussé sa vocation en l'étendant, elle aurait pu être UNE poète, cette chose si rare que, pour la dire au féminin, il faut faire une faute de français⁶ ! » Voilà un étrange monstre qui n'a pas sa place dans

6 Jules Barbey d'Aurevilly, « Mme de Girardin », dans *Œuvre critique*, 1, *Les*

la société, de sorte qu'on peine à la nommer, comme si elle était une erreur de la nature ou se devait de rester en marge. De fait Barbey d'Aurevilly, comme l'a montré Christine Planté, se montre sans pitié envers l'engeance des bas-bleus et l'institution honnie du « bas-bleuisme⁷ » qu'il fustige de tout son dédain et de toute son ironie⁸. Mais son regard sur « la poète » est plus ambivalent, et surtout plus respectueux et moins virulent. Opérant une distinction au sein des femmes écrivant, il pointe leur exception et se rend attentif à leur manière. Quelques-unes, très rares, dont Desbordes-Valmore ou Louise Ackermann, trouvent grâce à ses yeux, et il peut même aller jusqu'à leur décerner des éloges.

Verlaine se fait fort de creuser lui-même, à son tour, cette « compétence vraie » de Desbordes-Valmore. C'est à ses yeux, sur le plan le plus simple, une compétence technique, qui transcende la séparation, voire l'opposition des sexes : une capacité à faire de la poésie, à inventer la forme moderne du poème par le vers impair, rythme qu'il aime lui-même. Barbey d'Aurevilly avait comparé lui aussi les poésies inédites de Desbordes-Valmore avec ses poésies du premier recueil : il salue « la femme qui, vingt ans plus tard, s'est essayée à se faire un rythme, et qui, en son coin solitaire, a participé, dans la mesure de ses forces de femme, à ce grand mouvement rénovateur du style poétique qui s'est produit avec tant de continuité et de fécondité parmi nous⁹ ». C'est pour la comprendre dans un « mouvement », qui n'est pas réductible à une école ni à une période, mais qui désigne plutôt un élan, un principe de « fécondité » qui produisit avec le Romantisme un véritable printemps des poètes.

Oui, elle a su, selon Verlaine, écrire de « bons vers » : « Marceline Desbordes-Valmore a, le premier d'entre les poètes de ce temps, employé avec le plus grand bonheur des rythmes inusités, celui de

Œuvres et les Hommes – Les Poètes, première série (volume I), sous la direction de Pierre Glaudes et Catherine Mayaux, Paris, éd. Les Belles Lettres, 2004, p. 897.

7 Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Bas-bleus*, *Œuvre critique*, dans *Les Œuvres et les hommes*, première série, éd. Les Belles Lettres, vol. 2, 2006.

8 Cf. Christine Planté, « Une poète, cette chose si rare », Barbey d'Aurevilly critique des femmes poètes, *Barbey d'Aurevilly en tous genres*, Brigitte Diaz dir., Presses Universitaires de Caen, 2011, p. 153-170.

9 Jules Barbey d'Aurevilly, « *Poésies inédites* de madame Desbordes-Valmore, publiées par M. Gustave Revilliod (chez Dentu) », *Le Pays*, 21 août 1860. Repris dans *Les Poètes*, p. 783-784.

onze pieds entre autres¹⁰ », novatrice en ce sens, et on s'aperçoit alors que le féminin est gommé par la capacité d'invention (« le premier d'entre les poètes de ce temps ») au profit de l'emploi d'un neutre. De même que les anges n'ont pas de sexe, on ne discute plus du sexe des poètes devant l'invention, qui vaut pour la poésie en général. Baudelaire lui aussi a une phrase où il généralise le cas Valmore sans la viriliser, mais en visant ce même neutre : « Si le cri, si le soupir naturel d'une âme d'élite, si l'ambition désespérée du cœur, si les facultés soudaines, irréflechies, si tout ce qui est gratuit et vient de Dieu, suffisent à faire le grand poète, Marceline Valmore est et sera toujours un grand poète¹¹ ». Baudelaire célèbre en elle « un grand poète », atteignant à une forme d'universalité sensible qui dépasse dans l'hommage le clivage masculin/féminin et désactive au passage les lois grammaticales de l'accord.

C'est ce qui peut compenser ou racheter en partie à leurs yeux une thématique un peu trop circonscrite au foyer, à la maternité, aux enfants, à cette sentimentalité élégiaque des *Pleurs* (1833) et des *Pauvres Fleurs* (1839) reliées par la rime, à travers les années et avec une réelle constance, en *Bouquets et prières* (1843). La poésie de Marceline Desbordes-Valmore a-t-elle une compétence spécifiquement féminine ? Une compétence vraie parce que féminine, pour pasticher la formule de Barbey d'Aurevilly répercutée par Verlaine, sans que ce dernier d'ailleurs la reprenne entièrement à son compte ? La titrologie donne la note : cette poésie ne prétend pas s'élever plus haut qu'une méditation « pauvre » sur ce qui fane et passe, vite fauché par la mort. Elle fait le choix du dénuement plutôt que de l'ornement. Car l'auteure n'est qu'une femme, consciente de l'être, éternelle mineure par sa condition, condamnée donc semblait-il à chanter toujours en mode mineur.

Comme Berthe Morisot peignit, du temps de l'impressionnisme, des univers intimes qui ne sortaient guère du cercle familial, Marceline Desbordes-Valmore peint ce qu'elle vit, ce qu'elle voit. D'origine modeste pour sa part, elle n'outrepasse guère, par les choix

¹⁰ Paul Verlaine, « Les Poètes maudits », art. cité, p. 674.

¹¹ Charles Baudelaire, « Sur mes contemporains : M. Desbordes-Valmore », « Critique littéraire », *Œuvres complètes* t. II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1976, p. 146. (article paru d'abord dans la *Revue fantaisiste*, 1^{er} juillet 1861).

de ses sujets, ce domaine considéré comme typiquement féminin, ni la place ni la sphère assignées à son sexe : assise, dentellière de ses vers, célébrant la beauté éphémère du temps à travers les petits riens qui lui arrivent, pleurant l'amant parti ou l'enfant mort. Le féminin agit comme un filtre : il conditionne alors le rapport au monde, l'accès aux choses et au langage. Elle est femme et ne cherche pas à se dénaturer. Barbey d'Aurevilly le souligne de façon très appuyée : « Mme Desbordes-Valmore n'est pas une femme de lettres, puisqu'il y a de ces monstres qu'on appelle maintenant *femmes de lettres*. Nos pères, avec leur bon sens profond, appelaient *hommes de lettres* ces femmes-là, autrefois ! confondant ironiquement les deux sexes dans cette dénomination hideuse et vengeresse. Elle, la simple et trop souvent la négligée, n'a jamais joué au génie androgyne¹². » En brocardant les bas-bleus, le critique fait l'éloge, par contraste, de ce savoir-être-femme de Desbordes-Valmore, qui a eu la sagesse de se connaître et d'écrire sans se renier ni se dénaturer.

Selon cette physiologie du style, elle n'est ni une amazone ni une femme écrivante qui se prend pour un homme, c'est certain. Baudelaire insiste sur cette question de l'identité sexuelle, bien loin de toute revendication guerrière comme de tout travestissement et de toute hybridation. Si son génie fait qu'elle tend vers le neutre (« un grand poète »), c'est bien parce qu'elle accomplit toutes les qualités d'une diction proprement féminine. La répétition assortie de la restriction donne lieu sous la plume baudelairienne à un éloge éclatant de cette écriture genrée : « Mme Desbordes-Valmore fut femme, fut toujours femme et ne fut absolument que femme ; mais elle fut à un degré extraordinaire l'expression poétique de toutes les beautés naturelles de la femme¹³ ». Il y a un monde de la femme à sentir et faire sentir, qui attendait d'être exprimé. C'est pourquoi Desbordes-Valmore ne se déguise pas en chevalier des lettres androgyne. Elle écrit avec son corps, avec son sexe même. Elle est un elle, ou plutôt un je qui est un elle, sans l'ombre d'un doute, sans adopter de masque ni jouer sur l'ambiguïté sexuelle. Elle n'adopte ni une posture masculine, ni un rapport masculin au logos, comme l'a

12 Jules Barbey d'Aurevilly, « *Poésies inédites* de madame Desbordes-Valmore, *op. cit.*, p. 783-784.

13 Charles Baudelaire, « sur Mme Desbordes-Valmore », *Revue fantaisiste*, 1^{er} juillet 1861.

bien montré Yves Bonnefoy¹⁴. « Marceline a pu vivre, et parler, sans empiéter la virtualité de son sexe – cette réserve de vérité – dans le langage de l’homme de son époque ». Car cette maîtrise, qui est celle de l’homme depuis tant de temps, elle s’en méfie et l’abandonne à d’autres, recherchant plutôt pour elle-même les contours flous et fuyants de ce domaine de l’altérité en littérature, ce territoire si peu frayé où poussent les fleurs de l’anthologie féminine. Elle est donc superlativement femme, et c’est ce qui lui confère sa pleine légitimité en poésie, son timbre et son identité. Car elle n’a pas besoin d’être un autre, mais, simplement, d’être.

180

Cette conscience d’être femme et d’écrire depuis cette identité inchangeable, depuis ce corps qui est le sien, depuis cette langue qu’elle trouve à mesure pour se dire, Desbordes-Valmore la manifeste d’autant mieux qu’elle se rend attentive à d’autres écritures féminines, et que c’est souvent à d’autres auteures qu’elle adresse des poèmes, dans un geste de connivence, et avec la conscience explicite d’une communauté d’écriture. Elle se tourne ainsi vers Louise Labé qui, comme elle, a vécu à Lyon. Deux longues citations en exergue préludent à sa propre invocation, dans « Louise Labé¹⁵ ». Marceline Desbordes-Valmore choisit de préférence, avant de faire figurer plus bas les siens, les vers de la grande aînée mythique qui évoquent la « voix cassée » qu’elle ne pourra bientôt plus faire entendre, ainsi que les « pitoyables carmes » qui ont chanté les « amoureuses noises », déclinées en « regrets, ennuis, dépit et larmes ». Le ton est donné : c’est en écho, accordant son instrument élégiaque aux « cordes » du « mignart lut » de cette poète antérieure, que la poète moderne va faire entendre à son tour sa plainte amoureuse. Desbordes-Valmore va donc à sa rencontre à travers le temps et l’interroge comme une aïeule rajeunie, « mélodieux enfant, fait d’amour et d’amour¹⁶ ». Cette redondance étonnante traduit toute l’obsession suffisante de ce thème pour nourrir le poème, tourné vers une ancêtre admirée qui accroît la légitimité de sa propre écriture amoureuse. Car Louise

14 Marceline Desbordes-Valmore, *Poésies*, préface d’Yves Bonnefoy, NRF Poésie/Gallimard, 1983, p. 29.

15 Marceline Desbordes-Valmore, « Louise Labé », *Les Pleurs*, éd. d’Esther Pinon, GF-Flammarion, Paris, 2019, p. 152.

16 *Ibid.*, p. 155.

Labé, véritable « Salamandre d'amour¹⁷ » comme elle l'appelle, a vécu dans le feu : elle s'y est brûlée, s'en est nourrie et l'a traversé. Il y a là pour Desbordes-Valmore visiblement une source : l'image du cocon fabriqué par le ver à soie lui permet de tirer le fil, et de tisser ces liens avec cette autre voix qu'elle sent si proche de la sienne malgré la distance dans le temps. Cette métaphore filée dit aussi le don de métamorphose, et ce destin de l'auteure qui consent à venir se lover dans son propre texte, cette chrysalide de vers, pour mourir à elle-même et renaître dans la dimension impersonnelle de la littérature. Elle est alors « l'insecte » qui « se consume », « D'un fil d'or sur lui-même ourdissant la beauté » ; indispensable mue qui sublime la douleur et fait du vécu un objet d'art.

Desbordes-Valmore, comme Labé, sait ce processus, et décrit cette mort à soi qui donne vie, par un tissage savant qui recouvre et brûle le corps, au poème. Est-elle suspecte d'exploiter le filon ? De tirer parti de cette industrie fructueuse qu'est une poésie spécifiquement féminine ? Barbey d'Aurevilly se montre ambivalent à ce propos. Certes, elle est une femme qui sait écrire en femme, sans jouer à « l'homme de lettres », cette figure qu'il honnit. Et cependant elle en fait son fonds de commerce, étant donné qu'elle sait en retirer le bénéfice que son être-femme peut en attendre. Car si on enlève à sa poésie tout ce qui est l'apanage d'une écriture-femme, assure-t-il, bref si on la déshabille de ses sujets de prédilection, de ses motifs traditionnels, on obtient seulement du sous-Musset ou du Lamartine affadi. C'est pourquoi il en fait « une Cendrillon de leur poésie, de leur poésie déjà négligée aussi, à tous les deux¹⁸ ! » Quand la magie n'opère plus, le risque est grand qu'elle ne se retrouve rien qu'une romantique en guenilles des grands¹⁹.

En effet, Barbey d'Aurevilly procède dans cette critique à une sorte d'effeuillage de son écriture, jusqu'à l'interroger dans sa nudité :

17 *Ibid.*, p. 154.

18 Barbey d'Aurevilly, « Mme Desbordes-Valmore », *op. cit.* p. 789.

19 Christine Planté fait remarquer que la poète ne peut être aux yeux de Barbey d'Aurevilly qu'une pâle imitatrice des grands auteurs au masculin. Or ce préjugé cherche à s'imposer au prix d'un véritable forçage chronologique : « Rappelons que née en 1786, Desbordes-Valmore a publié sa première romance en 1807 – Musset n'était pas né – et que son premier recueil, *Élégies, Marie et romances* a paru en 1819, avant les *Méditations* de Lamartine. » (« Une poète, cette chose si rare », dans *Barbey d'Aurevilly en tous genres*, art. cité, p. 6).

« Ôtez le sexe à son talent, le sexe qui, pour tant d'esprits, en fait le charme ; ôtez la touche de la maternité qui retentit si longuement dans ses vers, gémissante, pure et sonore ; ôtez l'amour, l'amour des femmes, éternellement victime et qui veut l'être, entêtement et banalité de ces incroyables cœurs, et vous n'avez plus là, sous le nom de Valmore, qu'un de Musset moins spirituel, moins fringant, moins joli garçon et surtout moins coupable, et un Lamartine, devenu ruisselet, au lieu d'avoir l'abondance et l'ampleur qu'il a, ce grand fleuve de mélancolie ! » Parmi les romantiques, Marceline Desbordes-Valmore existe donc à ses yeux parce qu'elle fait la proposition et le pari d'une poésie au féminin, ce qui l'affaiblit dans l'absolu, puisque comparativement à des poètes mâles elle n'aurait pas la force expressive d'un Lamartine ni le ton corrosif d'un Musset, renvoyée finalement à un certain mimétisme plus terne et réduit. Le jugement est sévère, puisqu'il assigne Desbordes-Valmore à sa représentativité en tant qu'écriture-femme, devenue son filon un peu facile et un peu faible, faute de véritable concurrence. Il fallait une voix féminine ; soit, elle devient représentative. Mais au fond, ranger Desbordes-Valmore sous la rubrique du féminin, c'est aussi risquer de l'étiqueter comme une production curieuse de son siècle, jusqu'à dispenser à peu près de la lire.

Pourtant, si elle s'en tient consciemment à un territoire mal connu mais circonscrit, Marceline Desbordes-Valmore ne se complaît ni dans cette pose ni dans ce climat conventionnel de la femme qui-peint-ce-qu'elle-sent et s'en tient à exprimer sur tous les tons l'univers borné de ses sentiments. Ce n'est pas une fleuriste ni une décoratrice d'intérieur. Elle ne se réduit pas aux « faiseuses de guirlandes » qui ont défilé sans trêve en poésie, et que brocarde Barbey d'Aurevilly avec son acidité coutumière. Et c'est parce qu'elle parvient à se détacher du bavardage attendu, à désactiver un certain nombre de clichés, véhiculés depuis des siècles aussi bien par l'écriture masculine sur la poésie féminine que par l'écriture féminine la plus répandue, qu'elle se singularise si fermement aux yeux d'un Barbey d'Aurevilly ou d'un Verlaine. En effet Desbordes-Valmore, toute femme qu'elle est, a le mérite, aux yeux d'un Gustave Kahn par exemple, de mettre une sourdine à ce « cabotinage²⁰ » quasi-inévitable chez ses consœurs. Elle détonne

20 Gustave Kahn, extraits du compte rendu de la deuxième édition des *Poètes*

en partie, par ses choix plutôt sobres et son *ethos* retenu, qui ne fait pas de sa vocation littéraire une question de guerre des sexes. Elle a, écrit Kahn, « des notes féminines avec une partie seulement des défauts des œuvres féminines, soit de la mièvrerie de trop de petits gestes, mais jamais la grosse caisse et les ouragans des Amazones qui montent sur les grands chevaux de l'autre sexe ». Voilà somme toute une œuvre féminine qui n'est pas directement militante, qui ne fait pas de thèmes fadement féminins le seul sujet toujours repris et martelé de son œuvre, cette voix à la recherche d'elle-même dans sa différenciation originelle qui serait celle du genre. Elle tâtonne, et ne s'interdit rien : de là l'authenticité de son expérience, sa justesse toujours vraie de nos jours et son risque.

Ce compliment s'assortit chez les critiques masculins qui commentent Marceline Desbordes-Valmore de considérations récurrentes sur certains choix esthétiques, visant non seulement cette poète-là, mais aussi un poète tel que Lamartine. On voit en effet que cette poétique transcende le genre : la différence sexuelle tend à s'estomper, au profit d'un même rapport féminin à l'écriture. Aussi étrange que cela puisse paraître, que l'auteur soit homme ou femme, cela revient au même. L'écriture-femme peut aussi bien se déplacer, être déplacée, et devenir l'œuvre d'un homme. En ce sens, Marceline Desbordes-Valmore est bien, dans la grande famille des écrivains, non seulement la petite sœur de Balzac, pour reprendre le titre de Christine Planté, mais aussi *la grande sœur de Lamartine*.

On se souvient qu'à la faveur d'un malentendu, Lamartine crut que Desbordes-Valmore lui avait adressé un poème, publié dans le *Keepsake français* de 1831, suite à cette dédicace qui prêtait pour le moins à confusion : « À M. A. de L. ». En réalité, ces initiales sibyllines ne visaient pas le poète des *Harmonies poétiques* mais un certain Aimé de Loy, qui cultivait la Muse du fond de sa province et avait adressé un hommage en vers à la poète. Or Lamartine, se croyant l'heureux dédicataire de la pièce, lui écrivit des strophes vibrantes pour ne pas être en reste, « À Mme Desbordes-Valmore²¹ », où il

maudits de Verlaine. 1888. Gustave Kahn, « Les Poètes maudits », *La Revue indépendante*, 1888, cité par Francis F. Burch, dans *Sur Tristan Corbière, lettres inédites adressées au poète et premières critiques le concernant*, Nizet, Paris, 1975, p. 118-119.

²¹ Alphonse de Lamartine, « À Mme Desbordes-Valmore », dans *Œuvres*

chantait les périls et les pleurs dans cette navigation risquée qu'est la vie, de sorte que, confuse, Desbordes-Valmore ne put se dispenser de renchérir par un poème effusif²². Cette fois, l'intitulé nettement moins allusif lève toute possibilité d'erreur quant à l'identité de son destinataire : « À A. de Lamartine ». Comme le montre Christine Planté, Desbordes-Valmore adopte le ton et la posture de l'humilité et s'y représente elle-même en « indigente glaneuse » : femme, elle ne peut que ramasser les épis oubliés par le grand écrivain ; mieux, « elle récusait clairement une certaine sacralisation du poète auréolé de gloire²³ ». Les liens entre les deux auteurs sont forts, et patents, et aussi bien les personnes que leurs œuvres même, parallèlement. Flaubert a bien conscience de cette ressemblance, lui qui traite Lamartine d'« eunuque » dans une lettre à Louise Colet, ou qui n'hésite pas à le classer, avec « Valmore », entre autres, parmi les « dames sensibles²⁴ » : ce style humoral, qui respire le sentiment, le lait, les menstrues, bref tout cette féminité liquide et affective toujours sur le point de se répandre, Flaubert le stigmatise sans pitié, au profit d'une écriture virile et musculeuse. Mais cette physiologie du style est révélatrice : Lamartine en ce sens est un poète-femme.

Ainsi, Lamartine et Desbordes-Valmore sont de la même famille ; mieux, tout porte à croire qu'ils sont, en poésie, du même sexe. Quelle est cette esthétique qu'ils partagent, dans une fraternité d'écriture qui transcende la fracture traditionnelle entre le masculin et le féminin ? Suivant la typologie qu'établit Barbey d'Aurevilly, et qui rompt avec les étiquettes d'écoles que vient coller sur chacun l'histoire littéraire traditionnelle, ils font tous deux partie des « Émus » plutôt que des « Ciseleurs ». En effet, Barbey d'Aurevilly

poétiques complètes, M.-F. Guyard éd., Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 524.

²² Cet échange sur fond de malentendu est rapporté par Christine Planté dans *La petite sœur de Balzac, essai sur la femme* auteur, Presses Universitaires de Lyon, [1989], 2015, p. 288.

²³ *Ibid.*, p. 289.

²⁴ Condamnant l'emploi du mot « nef » sous la plume de Louise Colet, Gustave Flaubert note, amalgamant avec mépris Lamartine à ses consœurs : « La nef, Lamartine, Tastu, Valmore, dames sensibles. Va avec le barde, le destrier, etc. ». (À Louise Colet, Croisset, samedi [19 juin 1852], *Correspondance*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, 1980, t. II, p. 109.

évoque ce qu'il appelle « l'École des Ciseleurs », autrement dit encore « l'École matérielle », qui méprise « la supériorité de cette poésie spirituelle ». « Cette école en plastique, et, qu'on me passe le jeu de mots, quelquefois en plaqué, ne conçoit la poésie que comme quelque chose de prodigieusement travaillé, de fouillé, de savant et de difficile²⁵ ». Mais si « l'artiste en mots » n'a que le culte de la forme, il lui préfère celui qu'il a remplacé, et qui appartient surtout à la génération précédente du premier Romantisme, « l'Ému ou le Rêveur, car la rêverie, c'est de l'émotion encore au temps passé ou au temps futur, l'Ému ou le Rêveur, voilà le vrai poète ! » Oubliée, donc, la Marceline Desbordes-Valmore inventeuse de formes nouvelles (ce vers de onze syllabes), que célébrait Verlaine entre autres critiques. Car ce n'est pas le plus important, loin de là, dans la brèche qu'elle fait aux pratiques anciennes. La poète outrepassa radicalement l'expérimentation métrique jusqu'à remettre en cause toute conception savante de la poésie, pour ouvrir une autre dimension dans l'écriture, celle qui fait du rythme du vers l'enregistrement subtil du pouls de la vie, et qui veut traduire dans le décompte méthodique des syllabes la libre expressivité du moi. Et c'est ce qui fait exploser la définition préexistante de la poésie, vers l'affirmation d'un nouveau rapport, rêveur, vibratile, volontairement ignorant, au chant lyrique.

Aussi Barbey d'Aurevilly développe-t-il, pour décrire la spécificité (ou la « compétence ») de Marceline Desbordes-Valmore, une poétique du cri : il perçoit ses vers comme une sorte d'hémorragie émotive, quand il cherche à rendre « ce cri qui jaillit du cœur frappé, comme le sang jaillit d'une veine ouverte²⁶ ». Par là, elle s'éloigne de l'idée, abstraite, froide, qui tuerait le chant, pour exprimer « cette émotion qui doit être, en poésie, prépondérante même à la pensée ». Sainte-Beuve tient de même à le souligner, la vie et l'écriture sont des vases communicants : « Il y a des âmes qui apportent dans la vie comme un besoin de souffrances et une faculté singulière de sentir la peine : elles sont d'ordinaires servies à souhait²⁷ ». Marceline Desbordes-Valmore a placé son existence sous le signe de l'élégie. Sa

25 Barbey d'Aurevilly, « Mme Desbordes-Valmore », art. cité, p. 786.

26 *Ibid.*, p. 787.

27 Sainte-Beuve, « Poésies inédites de Mme Desbordes-Valmore », lundi, 13 août 1860, *Causeries du lundi*, tome 14, Paris, Garnier frères, p. 407.

biographie est le réservoir où elle puise à l'envi sa douleur et ses cris. Les critiques pointent sa saison mentale, sa fatalité, qui fut à la fois son drame et sa « vocation » ; ils disent sa propension à transmuier en chant les blessures déchirantes de sa vie, à devenir cette voix souffrante, empathique avec les maux et les deuils.

Écrivant en mémoire d'une figure pathétique, une jeune poète américaine défunte, dans *Les Pleurs*, Marceline Desbordes-Valmore dédie par exemple un tombeau à « Lucretia Davidson » : « Et tu laissas tomber tes larmes poétiques, / Comme un cygne qui meurt, ses sons mélodieux ; / Cris d'âme²⁸ ! » Cette exclamation renvoie implicitement à la poétique lamartinienne, qui ne donne pas d'autre définition de la poésie que cette expressivité du cœur, dans la préface des *Méditations poétiques* : « Quand les longs loisirs et le vide des attachements perdus me rendirent cette espèce de chant intérieur qu'on appelle poésie, ma voix était changée, et ce chant était triste comme la vie réelle. [...] Ce n'était pas un art, c'était un soulagement de mon propre cœur, qui se berçait de ses propres sanglots. [...] Ces vers étaient un gémissement ou un cri de l'âme²⁹ ». Le long lamento du cœur n'est autre que la nouvelle langue que parle le poème, exclusivement cardiaque et lacrymale, même si elle doit prendre pour cela un modèle infra-verbal, idéalement composé de cris et de gémissements. Aussi bien Desbordes-Valmore que Lamartine recherchent, de concert, cet art sans affectation, une poésie sortie de sa virtuosité, extraite à jamais de sa gangue formelle ou tout au moins la reléguant au second plan. Il s'agit bien de *redéfinir le genre*, dans tous les sens du terme. Car ce que Marceline Desbordes-Valmore recherche, tout comme son homologue masculin, c'est l'extériorisation du « chant intérieur » ; c'est l'écriture à cœur ouvert, la blessure sensible, la vie même retranscrite sur la page, comme si c'était écrire avec ses larmes, avec son sang même, sans la médiation des mots.

« C'est là le souverain art : être touché ; oublier tout art pour atteindre le souverain art, la nature³⁰ », écrit Lamartine en 1849, en poéticien tardif, suivant le regard rétrospectif qu'il jette sur son livre

28 Marceline Desbordes-Valmore, « Lucretia Davidson », *Les Pleurs*, *op. cit.*, p. 164.

29 Alphonse de Lamartine, préface des *Méditations poétiques*, éd. Aurélie Loiseleur, Paris, Le Livre de Poche, Paris, 2006, p. 63.

30 *Ibid.*

fondateur des *Méditations poétiques*. Marceline Desbordes-Valmore est bel et bien une poète renaturée : au cours de cette révolution silencieuse qui a eu lieu, et à laquelle elle a pris part, même si ce fut presque silencieusement et en marge, l'art des vers a été remplacé par l'art d'être soi-même. Elle rejoint Lamartine sur ce plan, que Barbey d'Aurevilly appelle, exactement, « le naturel dans l'idéal³¹ ». Baudelaire abonde dans le même sens, quand il écrit de Marceline Desbordes-Valmore : « Jamais aucun poète ne fut plus naturel ; aucun ne fut jamais moins artificiel. Personne n'a pu imiter ce charme, parce qu'il est tout original et natif³² ». Il s'arrête sur cette « contradiction » violente qui fait entrer en tension ses goûts et ses propres conceptions : il confesse qu'il aime cette « inconscience » dans l'écriture, lui qui ne veut pourtant que des poètes à la Poe, travaillant l'effet dans le laboratoire du vers, quitte à masquer les arcanes de la création au profane. Elle fut, écrit Verlaine dans la même veine, « très artiste sans *trop* le savoir et ce fut tant mieux³³ ». L'art sans conscience est le sommet de l'art : voilà une sentence qui pourrait tenir lieu de poétique antipoétique en désignant le Romantisme à sa naissance par l'absence de réflexivité. L'utopie que visent ces auteurs peut alors se formuler ainsi : par le rêve de faire de la poésie sans faire de la littérature ; par le vœu d'écrire une poésie qui sorte, définitivement, et dût-elle pour cela demeurer dans l'obscurité, du champ balisé, académique et décevant de ce qu'on appelle alors littérature.

Jules Barbey d'Aurevilly évoque à bon droit, avec la silhouette de Marceline Desbordes-Valmore, « cette rêveuse, cette abandonnée, cette troublée³⁴ ». Le rythme ternaire de ce portrait fait ressortir son absence de pose, sa réceptivité aux sollicitations du dehors aussi bien qu'à l'espace du dedans, et donne à sa manière un charme destiné à rester en bonne part insaisissable. Si elle n'a pas de poétique en bonne et due forme, c'est-à-dire de théorie explicite ni de discours autour de ses vers, c'est moins un effet de négligence qu'un parti

31 « Le naturel dans l'Idéal, oui ! voilà Lamartine. Ou pour mieux et plus exactement parler, l'Idéal dans le naturel. Sa nature était l'idéal même. » (Barbey d'Aurevilly, « Lamartine », p. 681).

32 Baudelaire, « Sur mes contemporains : M. Desbordes-Valmore », art. cité, p. 145.

33 Paul Verlaine, « Les poètes maudits », art. cité, p. 674.

34 Jules Barbey d'Aurevilly, « Mme Desbordes-Valmore », art. cité, p. 788.

pris, cohérent avec ses choix esthétiques les plus fondamentaux. Car tout son art consiste à être spontanée, au plus près de la vie et de l'être. Et c'est aussi ce qu'on peut appeler une « compétence ». On pourrait lui attribuer le beau titre d'un article que Jean Delabroy consacra à Lamartine : « La poésie à l'abandon³⁵ ». Son art consiste à oublier l'art, et cela même si elle est capable d'adopter le mètre impair ; on peut remarquer que, parmi ces désirs libérateurs qui soufflent sur son temps, le choix du vers de « onze pieds », comme dit Verlaine, conférant sa mélodie étrange au « Rêve intermittent d'une nuit triste », est bien déjà un geste qui rend l'alexandrin boiteux, n'hésitant pas à attenter à ce que le Mallarmé de « Crise de vers » appelle « notre cadence nationale ».

De recueil en recueil, Desbordes-Valmore se met à l'écoute du moi et de son cri. La poésie n'est-elle pas un nom féminin, en français ? Marceline et Lamartine semblent bien être un peu frère et sœur en esprit ; ne sont-ils pas aussi du même sexe, quand ils osent ausculter leur cœur dans le poème, et ce faisant redéfinir le genre de la poésie, dans tous les sens du terme ? Ils veulent en vérité, ces inconventionnels, déplacer l'acception du genre d'une « compétence » masculine technique, vers une « compétence » féminine cardiaque, selon laquelle le rythme n'est plus question de cadence métrique mais d'accidents vécus et de mille drames affectifs, qu'ils soient minuscules ou irréparables. On peut constater en effet, plus largement, que la « compétence » ontologique, dans l'évolution de la poésie au dix-neuvième siècle, rend au moment du premier Romantisme la « compétence » métrique secondaire, au point qu'elle ira inéluctablement, et malgré les prouesses du Parnasse, vers la proclamation de sa caducité. Desbordes-Valmore incarne en ce sens, à sa façon, une redéfinition moderne de la poésie, un renouveau hors-normes, hors-formes, dans les audaces d'un sentir-vrai qui deviennent d'authentiques « compétences », bien au-delà de l'inventivité dans la versification, et le plus souvent à rebours de sa virtuosité. Car il faut désapprendre ce qu'on sait, si on veut, dans la langue, réinventer ses musiques, et renouveler l'accès à l'intégralité du réel et à l'intensité de la vie même.

AURÉLIE FOGLIA

35 Jean Delabroy, « La Poésie à l'abandon », *Un Ange passe. Lamartine et le féminin*, Paris, Klincksieck, 1997.

L'obscur destinataire. Les échos de la poésie de Marceline Desbordes-Valmore en Russie

189

Le poète russe Ossip Mandelstam, comme Alfred de Vigny, compare la poésie à « une bouteille scellée » lancée « dans les eaux de l'océan¹ », dans la mesure où tout poète s'adresse toujours à un interlocuteur lointain. Il poursuit son idée dans le champ métaphorique de l'imagination auditive : « à qui donc parle-t-il ? il projette des sonorités dans la nef d'une autre âme ». Ainsi la voix de Marceline Desbordes-Valmore a-t-elle eu des résonances dans un pays qui n'a jamais été mentionné dans ses écrits, en Russie.

Le lecteur du bulletin desbordes-valmorien *J'écris pourtant* pourra facilement déchiffrer cette abréviation *Dans le miroir du livre de M. D.-V.* qui apparaît chez Marina Tsvetaeva. Nous trouvons ce titre, énigmatique pour la plupart des lecteurs russes, dans son deuxième recueil poétique, *Lanterne magique*², paru en 1912. Marina Tsvetaeva (1892-1941) ressentait cette similitude de nature, de tempérament et de voix en adressant son poème à Marceline :

Ce cœur est – le mien ! Ces lignes sont – les miennes !
Tu vis, tu es en moi, Marceline !
Déjà, le vers épeuré ne se tait pas évanoui
Et le bloc de glace se fond en larmes.

1 Ossip Mandelstam, *Œuvres complètes II, Œuvres en prose*. Édition établie et présentée par Jean-Claude Schneider. Le Bruit du temps/La Dogana, 2018, p. 311. Même référence pour la suite de la citation.

2 Марина Цветаева. *Волшебный фонарь*, вторая книга стихов, М. Изд. « Ол-Лукойе », 1912. [Marina Tsvetaeva. *Volchebyi fonar. (Lanterne magique)*. М. 1912]

Toutes les deux, nous nous sommes données, toutes les deux,
 nous avons souffert,
 Aimant d'amour, nous avons aimé et ce fut une torture !
 Le même chagrin nous a percées de la même lance,
 Et je sens une main fraîche
 sur mon front fatigué et fiévreux.
 En demandant un baiser, j'ai reçu une lance !
 Comme toi, je ne me suis pas trouvé de maître !..
 Ces lignes – sont les miennes ! Ce cœur est le mien !
 Qui est, toi ou moi, – Marceline³ ?

Ce grand cœur – il est mien ! Miens – ces vers que je lis !
 Tu me hantes, tu vis, Marceline !
 Et tes strophes apeurées ont su vaincre l'oubli,
 Le glaçon fond en larmes très fines.
 Toutes deux, nous nous sommes données en souffrant,
 Nous aimions, dans l'amour, la torture !
 Nous étions transpercées par les mêmes tourments
 Et, sur mon front fiévreux et meurtri, je ressens
 La fraîcheur de ta main qui rassure.
 J'ai reçu un javelot, convoitant des baisers !
 Comme toi, de l'amour orpheline !..
 Ils sont miens tous ces vers ! Mien est ce cœur brisé !
 C'est toi ou c'est moi Marceline⁴ ?

Marina Tsvetaeva recourt dans ce poème à des vers hétérométriques (12 et 10 syllabes) ; le premier vers qui donne l'élan au poème est un vers de douze syllabes, qui fait évidemment penser aux alexandrins français (avec quelques variations à l'intérieur des vers : ce sont des anapestes dans le système syllabo-tonique russe). L'auteur dit son affection pour la poète française non seulement par des rapprochements et des échos sémantiques, mais aussi, ce qui est très important, sur le plan formel. Phrasé, musicalité

3 Traduction littérale personnelle du texte russe, Марина Цветаева М. *Книги стихов*. Эллис Лак, 2000. – с. 150. [Marina Tsvetaeva. *Knigi stikhov*. (*Livres de poèmes*). Ellis lak, 2000, p. 150]

4 Traduit spécialement pour le présent volume par Florian Voutev, que nous remercions.

des vers, structure des strophes et alternance des rimes : par tous ces éléments empruntés à la poète, Marina Tsvetaeva prouve que Marceline lui est très proche. Les rimes croisées de la première et de la troisième strophes respectent l'alternance des rimes féminines et masculines (AbAb). La deuxième strophe, qui raconte le conflit amoureux à la base du drame des vies des deux auteurs, a une autre structure (AbAAb) : un vers à la rime masculine s'introduit après le troisième vers et brise les attentes du lecteur créées par l'alternance régulière traditionnelle de la strophe précédente. Enfin, la musicalité et la souplesse des vers, des répétitions, des rythmes rares, des lignes courtes qui se répètent comme un refrain, tout cela dans les poèmes de Tsvetaeva peut être considéré comme un héritage, comme un prolongement du chant de Marceline.

En tenant compte de toutes les différences, il serait difficile de ne pas voir de similitudes dans le destin de « Notre-Dame des Pleurs » et de la poète russe : « Une vie de roman et une œuvre poétique parmi les plus belles de Russie, l'amour des hommes et des femmes, l'amitié et le respect de ses pairs, des souffrances inouïes, la perte des siens, l'opprobre de son pays, Marina Tsvetaeva a connu tous les extrêmes – et surtout les pires – avant de se suicider en 1941, réduite à la misère. Son parcours l'a menée aux quatre coins de Russie et d'Europe, en passant par Lausanne où une plaque commémorative rappelle sa mémoire. Et certaines correspondances (avec Boris Pasternak ou Nicholas Gronski) vibrent encore de l'intensité qu'elle mettait en toutes choses⁵ ». Sans prévoir les événements tragiques de sa vie, un critique littéraire de l'époque, S. Bobrov (1891-1971), a bien déterminé l'influence française dans les livres de la jeune Tsvetaeva. Ainsi écrit-il en 1922 : « Si nous ne nous trompons pas, en disant que ses maîtres principaux étaient une poétesse française, magnifique, mais peu connue chez nous, Marceline Desbordes-Valmore et [...] Rostand⁶ ». La ressemblance de leur tempérament, leur inspiration et leur nature passionnées ont été remarquées par Boris Pasternak qui, dans sa lettre à Rainer Maria Rilke, en 1926,

5 [<https://editions-syrtes.com/extraits/toute-poesie-de-marina-tsvetaeva/>]

6 Бобров С. Рец.: Марина Цветаева “Царь-Девница”: Поэма-сказка”. М.: Госиздат, 1922; Ремесло: Книга стихов. М.-Берлин: Геликон, 1923. [http://www.e-reading.by/chapter.php/96272/77/Cvetaeva_-_Recenzii_na_proizvedeniya_Mariny_Cvetaevoy.html] [Дата обращения 22.05.2015]

parle de Marina méconnue à l'époque : « un poète d'un grand talent, dont la nature est proche de celle du talent de Desbordes-Valmore. Elle vit à Paris en émigration. [...] 19^e arr. 8, Rue Rouvet⁷ ». Son nom est resté un point de repère pour les connaisseurs de la poésie, fins connaisseurs, puisque, de toute son œuvre, il n'est traduit en russe qu'une cinquantaine de poèmes dispersés dans des anthologies ou dans des périodiques, une nouvelle tirée du *Salon de Lady Betty*⁸ et un choix de contes⁹. Cependant, sa réception a été presque immédiate ; l'œuvre de Desbordes-Valmore était connue en Russie depuis les années 1830. Comme le français était la langue maternelle de l'aristocratie russe, on la lisait dans l'original. La liste de ses illustres lecteurs compte Alexandre Pouchkine, le premier des poètes russes, et Mikhaïl Lermontov, le deuxième.

Non seulement les poèmes de Marceline Desbordes-Valmore sont parvenus jusqu'à Moscou, mais aussi sa prose. Le jeune Lermontov, amoureux d'Ekaterina Souchkova, qui lui a inspiré un cycle de poèmes (*Сушковский цикл, Cycle Souchkova*), lui a offert un exemplaire du roman *L'Atelier d'un peintre* (1833) avec ses notes manuscrites. Il est à noter que l'expression « Les yeux remplis d'étoiles » y est soulignée : « Comme les vôtres, je me servirai de cette comparaison¹⁰ ».

Un lien intertextuel beaucoup plus élaboré et complexe unit les élégies de Marceline Desbordes-Valmore au roman en vers *Eugène Onéguine* d'Alexandre Pouchkine. Ce « Mozart de la poésie russe », né à Moscou en 1799, de treize ans plus jeune que Marceline, commence sa carrière littéraire très tôt. Son premier poème a été publié en 1814, lorsqu'il est encore lycéen. De son vivant, Pouchkine est considéré comme un poète national. En 1837, il est blessé pendant le duel avec Georges d'Anthès. Le poète en meurt deux jours plus tard en

7 Рильке, Р. М., Пастернак, Б. Цветаева, М. Письма 1926 года М: 'Книга', Москва 1990, с.64. [Rilke, Pasternak Tsvetaeva. Pisma 1926 goda (Lettres 1926). М., Книга, 1990, р. 64].

8 Марселина Деборд-Вальмор. *Гостинная леди Бетти : Англ. нравы /* Соч. г-жи Деборд-Вальмор; Пер. Н.Д. Ч. 1-3. - Санкт-Петербург : тип. А. Смирдина, И. Глазунова и К°, 1836. - 3 т.; 19. (*Salon de Lady Betty. Œuvres de Mme Desbordes-Valmore. Saint-Petersbourg, 1836.*)

9 <http://kdu.ru/node/889>

10 *Екатерина Сушкова. Записки.* М. : «Захаров», 2004. с. 209-210. [Souchkova E. *Zapiski (Notes)*, Moscou, 2004. P. 209-210].

prononçant ces dernières paroles, « Adieu, mes amis ! », adressées aux livres de sa bibliothèque. C'était un lecteur passionné. Plusieurs sources indiquent que Pouchkine adorait André Chénier (1762-1794) et possédait deux volumes de Marceline Desbordes-Valmore. Pouchkine a traduit le premier mais non la seconde. Il a cependant laissé une trace de cette dernière dans l'image de Tatiana Larine et, notamment, dans la lettre de Tatiana, ce joyau de la poésie russe.

Eugène Onéguine est-il un roman d'amour ? Une histoire d'une fille de province qui tombe amoureuse d'un jeune dandy qui ne sait pas trop quoi faire de sa vie, venu par un caprice du destin dans leur village ? « Le sujet de ce roman étonnant de complexité que Pouchkine écrivit pendant sept ans le publiant chapitre après chapitre est en soi d'une simplicité désarmante¹¹ » : un aveu d'amour refusé par un homme, un aveu d'amour refusé par une femme mariée, deux amants amoureux l'un de l'autre à contretemps. Tout en étant un grand roman d'amour, cette œuvre, restée inachevée, dépasse les canons du genre, et surtout les modèles du romantisme.

Pouchkine travaille sur *Eugène Onéguine* (1833) pendant plus de huit ans, de 1823 jusqu'à 1831. Le « roman en vers » paraît dans des périodiques, chapitre par chapitre, à partir de 1825. Cette « encyclopédie de la vie russe » a été traduite en français maintes fois¹². Les deux traductions les plus récentes, celle d'André Markowicz¹³ et celle de Florian Voutev¹⁴ (2012), donnent au lecteur une idée précise de la forme versifiée qui était très importante pour cette œuvre (389

11 Michael Meylac, « Préface » à Alexandre Pouchkine. *Eugène Onéguine*. Actes Sud, 2005, p. 13.

12 А.П. Богинская *Качественное «обеднение» / «обогащение» в художественном переводе (на примере французских переводов романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин»)* в журнале Вестник Московского университета. Серия 9 : Филология, издательство Изд-во Моск. ун-та (М.), 2017, № 5, с. 144-154. [Boginskaya, A. *Katchestvennoeobednenie/obogascheniev khudozhestvennom perevode (na primere frantsuzskiykh perevodov romana A.S. Pouchkina Evgeni Oneguine v zhurnale Vestnik moskovstogo universiteta*. 2017, № 5, p. 144-154.]

13 Alexandre Pouchkine. *Eugène Onéguine*. Traduit par André Markowicz. Actes Sud, 2005.

14 Alexandre Pouchkine. *Eugène Onéguine*. Traduit par Florian Voutev. La Bruyère, 2012.

strophes, que l'on appelle parfois stances onéguiniennes, composées comme un sonnet de 14 iambes de quatre pieds, avec une disposition des rimes AbAbCCddEffEgg). Cependant, la *Lettre de Tatiana* (dans le chapitre III) sort des schémas rythmiques de l'ensemble. Elle est mise en valeur rythmiquement, par sa mélodie, à l'intérieur du roman : la lettre contient 79 vers, qui sont aussi des iambes à quatre pieds, mais dans une alternance libre qui imite la spontanéité du discours. La lettre de Tatiana, fille provinciale, adressée à un jeune homme qui vient dans son village de Saint-Petersbourg, est pour cette époque (les événements décrits se déroulent entre 1819 et 1825), quelque chose d'impensable, d'inouï. Et Marceline Desbordes-Valmore, dans sa vie, par sa vie, transgresse les frontières des convenances. Dès son enfance, le destin la force à sortir des sentiers battus. Elle est née à Douai, « avec tous les handicaps susceptibles de la tenir à l'écart du monde des lettres¹⁵ », et pourtant, elle écrit¹⁶. Vladimir Nabokov, dans son commentaire sur sa traduction en anglais d'*Eugène Oneguine*¹⁷, comme plus tard Leonid Sergent¹⁸ et Youri Lotman¹⁹ indiquent des

15 Marceline Desbordes-Valmore. *Les Pleurs*. Présentation d'Esther Pinon. GF Flammarion, 2019, p. 6.

16 En traduisant sa première lettre adressée, en 1817, à son futur mari, le comédien Prosper Valmore (« Non, Monsieur, je n'ai pas répondu ». *Lettres de Marceline Desbordes à Prosper Valmore* publiées avec une préface et des notes par Boyer d'Agen. (2 vol.) Paris, aux Éditions de la Sirène, 1924, v.1, p. 3.), nous avons rencontré un vrai problème linguistique et discursif. Comment rendre en russe cette apostrophe simple et neutre « Monsieur » ? Car il n'y avait pas de formule de politesse épistolaire pour cette situation : une jeune fille ne pouvait pas écrire de lettres à un homme qui n'était pas son mari.

17 From the commentary to the author's translation of Pushkin's Eugene Onegin / Vladimir Nabokov. - Princeton, Notes on prosody and Abram Gannibal : Princeton univ. press, cope, 1964.

18 Л. Сержан. “Элегия” М. Деборд-Вальмор – один из источников письма Татьяны к Онегину. Изв. АН СССР. Серия лит. и яз.”, 1974, т. 33, № 6. [L. Sergent. Elegia M. Desbordes-Valmore odin iz istotchnikov pisma Tatiany k Oneginu. Izv. AN SSSR. 1974. L'élégie de M. Desbordes-Valmore comme une source de la lettre de Tatiana à Eugène Onéguine. *Revue de l'Académie des Sciences*, URSS, série littératures et langues, v. 33, № 6]

19 Ю.Лотман. *Комментарий к “Евгению Онегину” Пушкина*, Тарту, 1975. // Ю.Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: *Комментарий: Пособие для учителя* // Лотман Ю. М. *Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий*. — СПб.: Искусство-СПБ, 1995. — С. 472–762. [<http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/>

lectures de Desbordes-Valmore comme une source possible de la lettre de Tatiana à Onéguine. Nabokov cite l'élégie « J'étais à toi peut-être avant de t'avoir vu » et fait une supposition : « Tatiana aurait pu voir (admettons, dans l'album de sa sœur) cette élégie (1819) de Marceline Desbordes-Valmore, une sorte de Musset en jupe, privé de son pittoresque et son bel esprit²⁰ ». L'élégie « J'étais à toi peut-être avant de t'avoir vu... » a été publiée en 1822. Le coup de foudre y intervient à travers la sensation de reconnaître quelqu'un en le voyant pour la première fois :

Savais-tu ce prodige ? Eh bien, sans te connaître,
J'ai deviné par lui mon amant et mon maître,
Et je le reconnus dans tes premiers accents,
Quand tu vins éclairer mes beaux jours languissants.
Ce motif est primordial dans la lettre de Tatiana :
Un autre !... Non, personne au monde
N'aurait jamais reçu ma foi ;
C'est un décret des cieux qui grondent :
Ils ont tranché - je suis à toi !..
Ma vie entière fut un gage
De notre alliance dans l'amour –
Des dieux tu portes le message,
Gardien fidèle de mes jours²¹.

Le motif de la *voix* est très important pour toute l'œuvre de Desbordes-Valmore :

Ta voix me fit pâlir, et mes yeux se baissèrent ;
Dans un regard muet nos âmes s'embrassèrent ;
Au fond de ce regard ton nom se révéla,
Et sans le demander j'avais dit : « Le voilà ! »

lot/lot-472-.htm] [You. Lotman. Pouchkine: Biographia pisatelia; Stati I zametki, 1960-1990, Evgenii Onegin : Kommentarii. Spb, Iskustvo, 1995, pp. 472-762.]

20 В. Набоков. *Комментарии к "Евгению Онегину" Александра Пушкина*. М. НПК "Интелвак", 1999 с. 390. [V. Nabokov. *Комментарии к "Evgeniu Oneginu" Aleksandra Pouchkina*. М. NPK Intelvak, 1999. P. 390.]

21 Alexandre Pouchkine. *Eugène Onéguine*. Traduit par André Markowicz. Actes Sud, 2005, p. 357.

L'homme aimé est représenté par son regard et par sa voix dans la lettre de Tatiana :

C'est toi qui me venais en rêve,
Invisible et déjà chéri,
Tes yeux brûlaient dans mon esprit,
Ta voix me poursuivait sans trêve
Depuis longtemps... Rêver cela ?
Non, tu entras, j'en fus certaine,
Un froid brasier emplît mes veines,
Je lus dans l'âme : le voilà !

196

Vladimir Nabokov cite pour les lignes qui précèdent (« Un autre ! non, personne au monde ») un poème d'André Chénier (« L'amour », n° IX, *Œuvres*), et qualifie cette apostrophe d'habituelle ; il la considère comme une formule rhétorique européenne propre au romantisme. Nabokov cite également Byron (*Bride of Abydos*, 1813, I, VII, 197-198) et le roman épistolaire de J.-J. Rousseau *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* en rappelant la lettre de Saint-Preux (lettre xxVI)²² : « C'est ici que Tatiana passe de la deuxième personne du pluriel *vous* à la deuxième personne du singulier *tu*, ce qui est plus intime ; c'est un procédé bien connu dans les romans épistolaires de cette époque. Ainsi Julie commence-t-elle à tutoyer Saint-Preux dans la 3^e lettre adressée à lui ; par la suite *tu* et *vous* s'entremêlent. Dans la lettre de Tatiana *vous* n'apparaît que vers la fin de la lettre, à la ligne 78 : « votre honneur²³ ».

Comme pour exciter la curiosité du lecteur, Pouchkine fait précéder la lettre, dans le roman, de l'éloge d'un mystérieux original français que le narrateur (Pouchkine) garde précieusement :

XXVI

Je sens un autre obstacle naître
Sauvant l'honneur de la nation,

22 V. Nabokov, *op. cit.* p. 390.

23 *Ibidem*, p. 390

Il me faudra pour cette lettre
Vous en fournir la traduction²⁴.

Il soulève un problème de traduction poétique en parlant « des incorrections des tournures », avouant : « les gallicismes me sont chers » :

XXIX

Mais bon. Depuis longtemps, je l'annonce
Cette lettre de Tatiana,
J'avais promis, je tarde, est, là,
Encore un peu et je renonce.
Je sais : du délicat Parny
La mode est à présent finie²⁵.

197

En parlant de l'original français de la lettre de Tatiana, Pouchkine pense-t-il à un billet doux qu'il aurait reçu d'une des prototypes de l'héroïne, ou à ses impressions de lectures de poèmes de Desbordes-Valmore ?

XXXI

J'ai sur ma table cette lettre,
Elle est pour moi comme un trésor,
Je la relis, je m'en pénètre,
La pose, la relis encor.
D'où te venait cette tendresse,
Des mots cette aimable mollesse,
Tania, ce délire touchant,
Les flammes vives de ce champ,
Si séduisante, si fatale ?
À d'autres de comprendre. Moi,
J'aurais traduit - trop maladroit ! -
Mille couleurs en ombres pâles,
Comme un *Freischütz* qu'on voit joué
Par une élève aux doigts noués²⁶.

24 Alexandre Pouchkine. *Eugène Onéguine*, Actes Sud, 2005, p. 106.

25 *Ibidem*, p. 109.

26 *Ibidem*, p. 110.

Selon le prince P. Viazemski²⁷, Pouchkine a longtemps hésité en cherchant la forme de cette lettre : « L'auteur [Pouchkine] racontait qu'il ne pouvait longtemps se décider à laisser Tatiana écrire, sans mutiler sa personnalité féminine et outrager la vraisemblance du discours : de peur de tomber dans le style des odes académiques, il envisageait d'abord d'écrire cette lettre en prose, de l'écrire même en français ; mais, enfin, l'inspiration heureuse est venue et le cœur de femme parla sans entraves en langue russe²⁸ ». Cependant nous pouvons voir que la mélodie du poème desbordes-valmorien n'a pas été transposée dans la *Lettre de Tatiana*. Chez Marceline, l'*Élégie* est en alexandrins, avec une césure régulière après la sixième syllabe ; l'alternance est diversifiée, les rimes embrassées succèdent aux rimes plates, le poème n'est pas divisé en strophes, comme pour souligner son caractère spontané. Pouchkine saisit l'essence même de son originalité, et abandonne les « stances onéguiniennes » pour souligner rythmiquement cette voix singulière à l'intérieur du roman (79 iambes tétramétriques avec une alternance libre). Marc Bertrand parle à propos de Desbordes-Valmore du « dégel de la prosodie française²⁹ ». Une image très proche est employée par le critique littéraire russe Samari Velikovsky, qui la compare à une « hirondelle qui annonce le printemps³⁰ ».

L. Sergent propose en 1974 une analyse comparée de l'« *Élégie* » de Desbordes-Valmore et de la lettre de Tatiana en la présentant comme la principale source littéraire de Pouchkine³¹. Nous serions plutôt d'accord avec Youri Lotman, auteur d'un commentaire sur le roman en vers, qui précise : « Le texte de la lettre de Tatiana est une chaîne de réminiscences de la littérature française. Sa personnalité est un équivalent incarné d'une héroïne conventionnelle romantique pour laquelle elle [Tatiana] se prend elle-même³² ». Il serait inutile

27 Viazemski, P. (1792-1878) – poète, traducteur et critique littéraire russe.

28 Viazemsky, P., *Oeuvres*. v. II, p. 23. Cité par Sergent, *op. cit.* p. 537.

29 Bertrand M. *Marceline Desbordes-Valmore // Une ville, un destin*. Colloque à Nantes. 2008. Enregistrement sonore de la BNF : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41389751s>

30 *Poètes français. XIX-XX siècles, Anthologie*. Par Samari Velikovsky. Moscou. Éditions du Progrès, 1982, p. 21.

31 L. Sergent, *op. cit.*

32 Лотман Ю., Цит. Соч. «Текст письма Татьяны представляет собой цепь реминисценций в первую очередь из текстов французской литературы (...)»

de chercher un texte original unique en français de cette lettre. Cette recherche de L. Sergent qui, malgré toute sa précision, restreint un peu le champ intertextuel de la *Lettre*, suscite une réaction peu bienveillante à l'égard de la poète française, puisque Youri Lotman qualifie Marceline Desbordes-Valmore « de deuxième rang³³ ». Il est vrai que la place de Marceline Desbordes-Valmore n'a jamais été centrale, mais force est de constater que son *aura* vit, chemine, se métamorphose dans d'autres œuvres, enfantant en elles des aventures nouvelles à travers les auteurs qui l'ont lue. Il est étonnant de constater à quel point Pouchkine était au courant des nouveautés, de tout ce qui se passait dans le monde littéraire français. Le premier livre de Marceline Desbordes paraît en 1819 (la date d'enregistrement indique le 26 décembre 1818), les *Œuvres complètes* d'André Chénier sont publiées par Latouche la même année ; un an après, en 1820, les *Méditations* de Lamartine lui apportent la gloire. Mais si Chénier et Lamartine étaient célèbres, nous ne pouvons pas dire que ce fut le cas de Marceline. Elle a été lue principalement, en dépit de nombreuses éditions, par ses amis qui étaient poètes, écrivains, journalistes, chanteurs, comédiens – c'est-à-dire l'élite artistique de Paris, de Lyon, de Bruxelles. Ce qui est vraiment impressionnant, c'est la transparence de la vie littéraire, la visibilité des nouveautés des publications parisiennes depuis Moscou.

« J'écris tout bas » : Marceline Desbordes-Valmore pensait à la faiblesse de la voix féminine, avec son extrême modestie elle ne pouvait pas prévoir comment, par les méandres des voies littéraires, les inflexions de sa voix seraient perceptibles dans le roman en vers de Pouchkine. Et comme le souligne André Markowicz dans sa *Note de traducteur* : « Quoique cela puisse paraître étrange à un lecteur français (comme, d'ailleurs, à dire vrai, tout ce qui touche à Pouchkine), *Eugène Onéguine* est l'œuvre la plus célèbre de la littérature, l'œuvre, par excellence, le chef d'œuvre absolu de la langue russe³⁴ ».

EKATERINA BELAVINA

Её собственная личность — жизненный эквивалент условной романтической героини, в качестве которой она сама себя воспринимает». [<http://pushkin-lit.ru/pushkin/articles/lotman/onegin-kommentarij/onegin-comments-3-4.htm>]

33 Youri Lotman, *op. cit.*

34 André Markowicz. *Note du traducteur*. // Alexandre Pouchkine. *Eugène Onéguine*. Actes Sud, 2005, p. 357.

Documents

Marceline Desbordes-Valmore
« Les séparés »

N'écris pas. Je suis triste et je voudrais m'éteindre.
Les beaux étés sans toi c'est la nuit sans flambeau.
J'ai refermé mes bras qui ne peuvent t'atteindre,
Et frapper à mon cœur c'est frapper au tombeau :
N'écris pas !

N'écris pas. N'apprenons qu'à mourir à nous-mêmes.
Ne demande qu'à Dieu... qu'à toi si je t'aimais !
Au fond de ton absence écouter que tu m'aimes,
C'est entendre le ciel sans y monter jamais :
N'écris pas !

N'écris pas. Je te crains ; j'ai peur de ma mémoire.
Elle a gardé ta voix qui m'appelle souvent.
Ne montre pas l'eau vive à qui ne peut la boire ;
Une chère écriture est un portrait vivant :
N'écris pas !

N'écris pas ces doux mots que je n'ose plus lire.
On dirait que ta main les répand sur mon cœur ;
Que je les vois briller à travers ton sourire
Et qu'ils vont me tuer à force de bonheur :
N'écris pas... n'écris pas !

Les séparés

N'écris pas. Je suis triste et je voudrais m'éteindre.
Les soirs étés sans toi c'est la nuit sans flambeaux,
J'ai regardé mes bras qui ne ~~peuvent~~ ^{peuvent} atteindre,
Et j'ai frappé à mon cœur c'est j'ai frappé au tombeau.
N'écris pas!



N'écris pas. Rappelons qu'on mourir à nous même,
Ne demande qu'à Dieu, un qu'on toi si je t'ai aimé,
Au fond de ton absence écouter que tu m'aimes,
C'est entendre le ciel sans y monter jamais.
N'écris pas!

N'écris pas. J'ai peur; j'ai peur de ma mémoire.
Elle a gardé ta voix qui m'appelle souvent,
Ne montre pas leau vive à qui ne peut la boire,
Une lettre écrite est un portrait vivant.
N'écris pas!

N'écris pas ces deux mots que je n'ose plus lire,
On dirait que ta main les ~~écrivent~~ ^{écrivent} sur mon cœur,
Que je les vois briller à travers ton sourire,
Et qu'ils vont me tuer à force de bonheur.
N'écris pas - n'écris pas!

Ce poème, aujourd'hui l'un des plus connus de Marceline Desbordes-Valmore parce qu'il a été mis en musique par Julien Clerc à la fin du xx^e siècle et chanté par lui, puis par Benjamin Biolay, n'a jamais été publié du vivant de son auteure. C'est Sainte-Beuve qui en donne le texte, découvert dans les papiers de la poète après sa mort, dans le premier des articles qu'il consacre à Marceline Desbordes-Valmore dans *Le Temps* en 1869 (articles repris en volume dès l'année suivante). « Les séparés » figure ensuite dans l'édition Lemerre en 1886 (tome II, p. 348), et dans la plupart des anthologies.

Dans cette version, on note que Desbordes-Valmore ne centre pas le dernier court vers, reprise partielle du premier, selon la disposition la plus courante de la strophe dite « à rentrement », observée par Sainte-Beuve.

Le manuscrit de Douai¹ diffère aussi dans sa dernière strophe du texte publié, qui est le suivant :

N'écris pas ces doux mots que je n'ose plus lire.
Il semble que ta voix les répand sur mon cœur,
 Que je les vois briller à travers ton sourire ;
Il semble qu'un baiser les empreint sur mon cœur.
 N'écris pas

La version manuscrite que nous reproduisons répète deux fois l'interdit *N'écris pas* dans le dernier vers, rompant la symétrie des strophes avec un effet final qui peut évoquer une pratique de chanson, ou de romance. Il évite par ailleurs la rime du mot *cœur* avec lui-même, proscrire par les poétiques classiques. Dans l'édition Lemerre une note vient excuser cette « faute » prosodique en invoquant le caractère inachevé de ces vers non revus par leur auteure². L'éditeur Lacaussade, sans doute en accord avec Hippolyte

1 Dans une version manuscrite non autographe conservée à la bibliothèque de Genève, le texte est le même que dans le manuscrit de Douai (Marc Bertrand, *CEP*, II, 803).

2 *Œuvres poétiques de Marceline Desbordes-Valmore 1833-1859. Élégies, romances, mélanges, Fragments, poésies posthumes*, Paris, Alphonse Lemerre, p. 348.

Valmore, y suit la leçon de Sainte-Beuve, qui affirme que ce « *cri* [...] dégagé des brouillons raturés » est un poème tardif, et qui voit entre « Les séparés » et les premières élégies amoureuses de Desbordes-Valmore « la même distance que d'une ode de Hugo à l'une de ses *Contemplations*³ ». On aurait donc à faire à l'un des derniers poèmes, que la maladie ne lui aurait pas laissé le temps d'achever ni de corriger.

Marc Bertrand, dans l'édition des *Œuvres poétiques complètes*⁴, rapproche cependant ce poème de pièces plus anciennes comme « Le billet », notamment pour l'emploi de la strophe « à rentrement ». Il considère que Félix Desbordes, le frère de la poète, a imité en 1835 « Les séparés », dont il faudrait donc faire remonter l'écriture à une date antérieure. Il signale par ailleurs au moins un autre exemple de rime d'un mot avec lui-même dans la poésie publiée de Marceline Desbordes-Valmore (« Le voisin blessé », dans les *Poésies inédites*).

Yves Bonnefoy, dans son choix pour *Poésie*/Gallimard en 1983, place chronologiquement ce poème à la fin des *Poésies* de 1830. J'ai retenu la même solution dans l'anthologie *L'Aurore en fuite* (Points, 2010), optant pour l'hypothèse d'une écriture à situer plutôt à la fin des années 1820 ou au début des années 1830.

Une telle difficulté de datation est révélatrice du rapport au temps de Marceline Desbordes-Valmore, et de son écriture poétique dans laquelle la mémoire et les reprises brouillent les strates temporelles en constituant un défi à la chronologie objective. En l'absence d'indication explicite ou de documents externes, il est souvent impossible d'attribuer avec certitude une date de composition à ses poèmes. L'écriture des manuscrits (qui sont souvent des versions recopiées, on ne sait à quelle date ni quelle fin, et non les premiers brouillons), et le désordre dans lequel ils sont réunis au sein des albums, souvent factices, conservés à Douai ne permettent pas toujours, loin s'en faut, de lever les doutes.

La lecture de Sainte-Beuve a pu être guidée par une part d'autocritique implicite. Il avait longtemps soutenu que les meilleures pièces de la poète se trouvaient au début de sa production⁵, donnant

3 Sainte-Beuve, *Madame Desbordes-Valmore : sa vie et sa correspondance*, Paris, Michel Lévy frères, 1870, p. 45-46.

4 Marc Bertrand, *CEP*, II, 803.

5 Sur Sainte-Beuve lecteur de Desbordes-Valmore : Pierre Gros Claude,

à entendre qu'elle avait ensuite trop imité, ou qu'elle s'était répétée, sans bien comprendre son évolution. Il renverse ici le propos dans le sens d'un éloge de sa maturité – de façon extrême, et pas forcément convaincante. Sa définition des vers de Desbordes-Valmore comme une « poésie du cri » (qui passera chez Barbey d'Aurevilly) le pousse à vouloir saisir ce cri dans toute l'authenticité de son émission parmi le chaos des brouillons raturés, en amont d'un travail prosodique qui poursuivrait l'achèvement formel en sacrifiant aspérités et maladresses. La version manuscrite transcrite par Sainte-Beuve n'a jusqu'à présent pas été retrouvée. Si Sainte-Beuve a eu connaissance aussi de la version que nous reproduisons – quant à elle peu raturée et peut-être plus tardive –, il a en retenant cette version opté pour le cri et le cœur contre la correction d'une plus grande soumission aux règles. De façon consciente et délibérée ou non, les choix éditoriaux dessinent toujours une poétique, et composent un portrait de la poète.

Notons enfin qu'aucune marque de genre grammatical ne permet d'affirmer que c'est une femme qui écrit, ni que c'est à un homme qu'elle écrit (on peut faire la même remarque à propos des « Roses de Saadi »). Dit ou chanté par un homme, le poème esquisse alors un autre scénario que celui de l'abandonnée. Les « séparés » – grammaticalement réunis dans ce substantif pluriel où s'efface la différence de genre – apparaissent jumeaux, semblablement séparés, et tristes dans la séparation. Seule une tenace volonté de renoncement, marquée dans la répétition de l'injonction amoureuse négative (« N'écris pas ») distingue le *je*, fondant sa parole et ses silences.

CHRISTINE PLANTÉ

Sainte-Beuve et Marceline Desbordes-Valmore, éd. de la *Revue Moderne*, 1948 ; Éliane Jasenas, *Marceline Desbordes-Valmore devant la critique*, Genève, Droz, Paris, Minard, 1962 ; Christine Planté, « présentation » de l'article de Sainte-Beuve « Mme Desbordes-Valmore » de 1842, *J'écris pourtant*, 2017 n° 1, p. 32-38.

Paul Verlaine

« Marceline Desbordes-Valmore »

Deux versions manuscrites de ce poème sont conservées à la bibliothèque Marceline Desbordes-Valmore de Douai, datées respectivement du 21 avril 1895 (Ms 1557) et de juin 1895 (Ms 1757).

Jacques Borel mentionne dans l'édition de la Pléiade¹ deux autres états manuscrits, l'un (Doucet) qui ne comporte pas les deux dernières strophes, daté également du 21 avril 1895, l'autre (Donos) qui ne comprend au contraire que les dernières strophes. Il indique pour lieu de première publication les *Œuvres posthumes* chez Vanier, en 1903², dont il reproduit le texte dans la Pléiade. Fidèle au choix d'Yves-Gérard Le Dantec, sous le titre commun *Marceline Desbordes-Valmore*, il fait suivre ce poème (numéroté I), par le sonnet *La plus noble d'esprit*³... (numéroté II, que nous ne reproduisons pas ici).

Le poème était clairement destiné à être lu lors de l'hommage rendu à Marceline Desbordes-Valmore par Douai, sa ville natale,

1 Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec, éd. revue, complétée et présentée par Jacques Borel, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, « Notes et variantes », p. 1257-1258.

2 Antoine Bertrand, dans *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, Droz, 2 Vol. 1996, signale deux publications antérieures : dans le *Monument de Marceline Desbordes-Valmore. Souvenir de la fête d'inauguration du 13 juillet 1896* [Préface d'Edouard Delpit ; Discours de Robert de Montesquiou, Charles Bertin, Anatole France, Catulle Mendès, etc ; poèmes de Verlaine, Henri Potez, Paul Demeny, Adolphe Lacuzon, etc.], Douai, Impr. Crépin, 1896 ; et dans Montesquiou, *Autels privilégiés*, Charpentier, 1898.

3 Sonnet publié pour la première fois dans *La Revue du Nord* en février 1896 avec d'autres poèmes de Verlaine, sous l'indication *Poèmes de Flandre et d'Artois*.

le 13 juillet 1896. Lors d'une cérémonie à laquelle participent de nombreuses personnalités du monde des arts et des lettres et dont rend compte la presse nationale est inaugurée la statue en bronze due au sculpteur Édouard Houssin⁴. Montesquiou qui a soutenu Verlaine à la fin de sa vie, et avec lequel celui-ci a été à plusieurs reprises en contact à propos de Marceline Desbordes-Valmore⁵, a beaucoup œuvré pour la reconnaissance de la poète à la fin du siècle⁶, et joué un rôle important dans la préparation de cette cérémonie. Verlaine meurt le 8 janvier 1896. Son poème est lu lors de l'hommage douaisien par Marthe Brandès⁷ de la Comédie-Française, et figure dans la brochure qui recueille les textes et discours alors prononcés.

On se gardera toutefois d'y voir un texte de pure commande. Verlaine s'est toute sa vie intéressé à Marceline Desbordes-Valmore⁸ qu'il affirme avoir lue sur les conseils de Rimbaud, dont il s'est inspiré dans ses « Romances sans paroles » et qu'il a incluse en 1888 dans la deuxième série des *Poètes maudits*. Écrit alors que Verlaine est malade et constamment en quête de secours pour vivre, ce poème confirme, au-delà de sa sympathie pour les poètes du Nord⁹, sa profonde affinité avec Desbordes-Valmore, qui lui permet d'entremêler sa voix et ses mots avec les siens, de façon parfois indémêlable.

4 Édouard Houssin (1847-1917). Le monument se compose d'une statue en bronze représentant une jeune femme en robe début XIX^e, placée sur un piédestal en granit. Devant, au pied, une nature morte rassemble une lyre, un livre ouvert, une branche de laurier et un masque de la Tragédie. Voir *Marceline Desbordes-Valmore. Une artiste douaisienne à l'époque romantique*, Douai – Musée de la Chartreuse, 2009 ; À nos grands hommes, Musée d'Orsay, <https://anosgrandshommes.musee-orsay.fr/index.php/Detail/objects/2124> ; Jacqueline Lalouette, *Un peuple de statues. La célébration sculptée des grands hommes (France 1801-2018) photographies de Gabriel Bouyé*, Paris, Mare & Martin, 2018, p. 83-84, fig. 47. La statue disparaît pendant la première guerre mondiale, et sera fondue.

5 Ainsi Verlaine rend compte, à sa demande, de la conférence donnée par Montesquiou au « Théâtre d'application » dans le *Figaro* du 8 août 1894.

6 Voir Antoine Bertrand, *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, t. II, p. 489 et sq.

7 Francis Ambrière, *Le Siècle des Valmore*, Seuil, 1987, 2 vol., t. II, p. 416.

8 Voir Christine Planté, « Verlaine et Desbordes-Valmore. Les deux pleureuses de l'Ariette IV », *Revue Verlaine* 2013, n° 11, Paris, Classiques Garnier, p. 15-42.

9 Voir Paul Verlaine, *Les Poètes du Nord*, une conférence et un poème retrouvés, édition établie, présentée et annotée par Patrice Locmant, Gallimard, 2019.

On donne ici le texte du Ms 1757, le plus tardif d'après la date finale.

Marceline Desbordes Valmore

Telle autre gloire est, j'ose dire, plus fameuse
Dont l'éclat éblouit mieux encore qu'il ne luit :
La sienne fait plus de musique que de bruit
Bien que de pleurs brûlants écumeuse et fumeuse.

Mais la bonté du cœur, mais l'âme haute et pure
Tempèrent ce torrent de douleur et d'amour,
Et, se mêlant à la douceur de la nature,
À sa souffrance aussi, de nuit comme de jour,

Promènent sous le ciel tout pluie ou tout soleil
À chaque instant, avec à peine des nuances,
Un large fleuve harmonieux de confiances
Vives et de désespoirs lents, et, non pareil,

Il chante, l'ample fleuve au capricieux cours,
L'hymne infini de toute la tendresse humaine
Où la fille et l'amante et la mère ont leurs tours,
Où le poète aussi, dans l'horreur qui nous mène,

Vient mêler son sanglot qui finit en prière
Universelle, et la beauté même d'un art
Issu du sang-lui-même et de la vie entière,
Rires, larmes, désirs et tout, comme au hasard !

Car elle fut artiste et sous la fougue ardente
Dont va battre son vers vibrant comme son cœur,
On perçoit et l'on doit admirer l'imprudente
Main au prudent doigté tout vigueur et langueur.

Les villes ont, ainsi que les peuples, la gloire
Qu'elles valent, et toi, Douai, tu méritas
Celle-ci, pays calme où vécut de l'histoire
Tumultueuse en masse et formidable en tas !

Cité d'églises et de beffrois et campagnes
Pleines de « jeunes Albertines », mais, encor,
« Où s'assirent longtemps les ferventes Espagnes » :
Tel l'œuvre et tel le cœur, fleurs et pleurs, flûte et cor !

En harmonie avec la femme et le génie,
Il est juste, il est temps, pour l'honneur de ses vers ?
Non ! ils sont ton honneur même et ta fleur bénie,
Sa patrie, ô Douai, « doux lieu de l'univers ».

Il n'est que temps, il n'est que grand temps et que juste,
Ville, son doux souci dans ce cruel Paris,
De dresser quelque part sa ressemblance auguste
En quelqu'un de tes « coins » qu'elle a le plus chéris,

Afin que les cloches enfin de Notre-Dame
Bercent du moins son ombre à l'ombre des rameaux
Qui furent familiers aux repos de cette âme
Infatigable, et qui lui murmuraient les mots

De ces poèmes dont nous célébrons la fête
Intellectuelle et cordiale, et, ô, Toi,
O grande Marceline, ô sublime poète
Et femme exquise, accueille cet acte de foi !

Mai 1895.
Paul Verlaine

Cet état du texte semble une mise au net destinée à la lecture publique, ce qui expliquerait que ce manuscrit se trouve à la bibliothèque de Douai, ainsi que d'autres textes et documents relatifs à la cérémonie de juillet 1896.

Il présente peu de variantes par rapport au texte publié. Outre une variante de graphie (le nom en titre, *Marceline Desbordes Valmore*, qui occupe presque toute la largeur de la page, est écrit sans tiret) ; et des variantes de ponctuation (on trouve un point d'exclamation à la fin de la str. 5 : *comme au hasard !* ; une absence de virgules isolant le *et* à la str. 6, vers 1 ; un tiret avant *et, ô, Toi*, str. 12, vers 2) ; on peut relever :

- Strophe 3, vers 1 : tout pluie *ou* tout soleil – au lieu de tout pluie *et* tout soleil ;
- Str. 10, vers 2 : Ville, son *doux* souci – et non son *cher* souci ;
- Str. 11, vers 1 : les cloches *enfin* de Notre-Dame – au lieu de les cloches *encor* de Notre-Dame ; et vers 3 : *aux repos* de cette âme – au lieu de *au* repos.

Le Ms 1557 présente quant à lui d'autres variantes minimales :

- Str. 1, vers 2 : Dont l'éclat éblouit mieux *certes* [ajout au-dessus de la ligne] qu'il ne luit – au lieu de Dont l'éclat éblouit mieux *encor*
- Str. 3, vers 1 : tout pluie *et* tout soleil
- Str. 6, vers 1 : *Dont bat et bat* [corr. marginale] son vers – au lieu de : Dont *va battre* son vers
- Str. 8, vers 1 : Cité d'églises, *de* beffrois, *et de* campagnes – au lieu de : Cité d'églises, *et* de beffrois, *et* campagnes
- Str. 11, vers 3 : Qui furent familiers *aux haltes* de cette âme [au-dessus de la ligne, où *aux repos* est rayé] ; vers 4 : et qui lui *chuchottaient* [*sic*] les mots [au-dessous de la ligne où *susurraient* est rayé]

Dans les deux manuscrits, le mot *comme* est souligné (soit par volonté d'insistance, soit qu'il apparaisse insatisfaisant) dans le vers 4 de la str. 5 : « Rires, larmes, désirs et tout, *comme* au hasard. » – un des plus mémorables justement par cet emploi de *comme* qui met en doute le cliché critique de la femme poète écrivant « au hasard ».

Les guillemets viennent signaler des citations qui sont tirées (à l'exception de la dernière), du « Rêve intermittent d'une nuit triste », mais ce sont des citations inexactes (sans doute sciemment), faites avec la liberté savante d'une appropriation poétique et intime.

Ainsi :

- Str. 8, v. 2, « jeunes Albertines » fait passer au pluriel l'expression du v. 94 du « Rêve intermittent » « De jeune Albertine » ;

au v. 3, « Où s'assirent longtemps les ferventes Espagnes » modifie un hendécasyllabe (« Où vinrent s'asseoir les ferventes Espagnes », v. 42) pour en faire un alexandrin.

- Str. 9, v. 4, « doux lieu de l'univers » infléchit l'expression finale « doux point de l'univers » (v. 112) – en ménageant peut-être la susceptibilité de la ville qui ne se voit plus ainsi réduite à un point.

Ce « point » trouve toutefois un écho au v. 4 de la strophe suivante avec « quelqu'un de tes “coins” qu'elle a le plus chéris », qui fait sans doute allusion au premier vers de « La maison de ma mère » (1834) : « Maison de la naissance, ô nid, doux coin du monde !/ O premier univers où nos pas ont tourné ! ». La maison de la mère et la ville natale se confondent dans la mémoire affective et sonore de Marceline Desbordes-Valmore, et dans celle de Verlaine.

CHRISTINE PLANTÉ

Une élégie apocryphe de Marceline Desbordes-Valmore

Élégie

Ne pars pas ! Cher amant, la nuit n'est pas venue.
Prolonge le combat dont tu seras vainqueur,
Réchauffe encore sur ton cœur
Ma tendresse ingénue.
Vois monter les pleurs à mes yeux !
Reste encore, cher amant, le temps d'une prière,
Le temps d'un éclair dans les cieux ;
Ne m'ôte pas encor ta chaleur, ta lumière...

Chacun de tes adieux m'est un nouveau trépas,
Chaque départ m'inflige ses alarmes ;
Et quand fuit le bruit de tes pas
Je ne suis que soupirs et je ne suis que larmes.
Prolonge un peu l'instant, où, comme des époux,
Nous nous donnons la main, ton front sur mes genoux.
Frissonnante plus qu'une feuille,
Je respire en tes bras la douceur que je cueille.
Encore ! Encore un peu !
Verse encor tes baisers dans le fond de mon âme !
Même si pour toi c'est un jeu,
Reste encor, ne crains pas de brûler à ma flamme !

Hélas ! Il est parti dès la chute du jour.
Il m'a souri : sa peine était légère.
Qu'ai-je fait qui pût lui déplaire ?
Ai-je dit mon amour ?
Reviens, ô cher amant ! Reviens, je te pardonne !
Souviens-toi, souviens-toi du temps où tu m'aimais,
Où j'avais à tes yeux un profil de madone,
Où tu jurais de ne partir jamais.

Si tu pouvais sonder le fond de la souffrance
Tu me reviendrais à grands pas !
Vivre n'était pour moi que l'espérance
De t'avoir dans mes bras ;
Je n'ai plus qu'à mourir, dolente, agenouillée,
Gardant le souvenir de ce que j'ai connu,
Tenant aux doigts ma couronne effeuillée
Et ma douleur sur mon sein nu.
Ah ! que la mort fasse vibrer les cordes
De mon triste cœur qui d'amour desbordes.
Et si je ne meurs pas, que pendant cinquante ans
Je mette en vers mes regrets sanglotants¹...

¹ Charles Pornon, *Anthologie (apocryphe) de la poésie française*, Nouvel Office d'Éditions, « Poche-Club », 1963, p. 45-46.

Ce poème, s'il est bien signé de Marceline Desbordes-Valmore, est un pastiche dû à Charles Pornon dans son *Anthologie (apocryphe) de la poésie française* (1963), parue aux beaux temps du Livre de poche, — les éditions Poche-Club, créés par Pierre Belfond, qui publieront Corbière, Laforgue et Lautréamont. Je l'avais achetée alors que j'étais lycéen, et que personne ne m'avait appris la signification du mot « apocryphe ».

Charles Pornon (1917-1965) est un écrivain provincial tout à fait méconnu. Il était président du Tribunal de commerce de Limoux. Il fut un des rédacteurs du journal *Le Limouxin*, où il signait des articles dans la rubrique « Arts et lettres² ». Il a fait paraître un livre original, *L'Écran merveilleux : le rêve et le fantastique dans le cinéma français* (La Nef de Paris, 1959). Il a aussi publié en 1961 des *Éléments d'une esthétique du cinéma*, et en 1964, *Dix mille scénarios en 27 stéréotypes*³, qui sont des résumés de scénarios parodiques très spirituels. Il faut ajouter une notice sur *Achille Laugé et ses amis Bourdelle et Maillol*⁴ (1961). Sur ce peintre pointilliste languedocien il a tourné aussi un documentaire d'amateur, « À la lumière du Languedoc ». Son fils rapporte qu'il est mort à 48 ans, à Toulouse, d'une leucémie alors qu'il écrivait un article pour *L'Œil* et un scénario intitulé *La Gifle*⁵.

Cette édition de poche est la reprise amplifiée de *Chacun son écho, pastiches poétiques*, paru à Limoux, aux Éditions du Limouxin, en 1953, imprimerie de F. Pornon. L'auteur situe son *Anthologie* dans la lignée des fameux *À la manière de...* de Paul Reboux et Charles Muller. Il est orné de préfaces par Sainte-Beuve et par Marcel Proust, où tous les deux avouent ne pas connaître Charles Pornon. Marceline Desbordes-Valmore est placée chronologiquement entre André Chénier et Lamartine. Sur les 60 poètes célèbres qui sont pastichés, elle est la seule femme.

2 François Brousse, *L'Enlumineur des Mondes*, Saint-Cloud, Danicel Productions, 2005, p. 270.

3 Charles Pornon, *Dix mille scénarios en 27 stéréotypes*, Annales du centre régionale de documentation pédagogique de Toulouse, 1964.

4 Charles Pornon, *Achille Laugé et ses amis Bourdelle et Maillol* préface de Paul Mesplé et Albert Sarraut, Impr. Fournié pour le musée des Augustins, 1961, 35 p.

5 Francis Pornon, *Sur les pas de Roger Vaillant*, Vénissieux, éd. Paroles d'aube, 1995.

Le style et les thèmes de la poétesse romantique sont bien rendus : adresse à l'amant perdu, successions de questions et exclamations, reprises obsédantes, répétitions du mot « encor », vocabulaire simple, rimes pauvres romantiques, images de la nature et de la passion amoureuse relevant de la même esthétique, larmes à l'appui. Le parodiste s'amuse avec la « durée de l'éclair », avec l'amant qui apporte non seulement sa « chaleur », mais aussi sa « lumière », comme une lampe, et lorsqu'il fait le portrait de l'amante en madone. L'expression « la couronne effeuillée » est un clin d'œil à un poème de ce titre, qui est l'un des plus représentés dans les anthologies (non apocryphes), et cette expression est peut-être reprise par Pornon comme un sous-entendu sexuel comme il a coutume d'en glisser dans ses pastiches.

De la même façon, l'apparition de l'expression « mon sein nu » peut passer pour une plaisante polissonnerie, car jamais Marceline n'a employé à la première personne cette expression qui aurait choqué à l'époque. Pornon semble l'avoir reprise du poème « Le rendez-vous », ou un amant dit « Et ce sein nu..., demain, tout cela doit mourir ». Dans *L'Atelier d'un peintre*, la poète l'associe encore à la mort, avec cette exclamation à propos de la peinture d'une morte : « Quelle chasteté sur ce sein nu⁶... ! ». On dirait celui d'Atala lors de sa mise en terre.

Le parodiste s'amuse aussi avec la comparaison « comme des époux » à propos de l'étreinte des amants. « Frissonnante plus qu'une feuille » n'est que le déguisement de l'expression très courante, « tremblante comme une feuille ».

Quand Pornon fait dire à la poète, « Et si je ne meurs pas, que pendant cinquante ans / Je mette en vers mes regrets sanglotants », il suggère qu'elle va se répéter tout au long de cette période. Or il faut rappeler que son recueil au titre générique *Élégies et romances* fut publié en 1818, et qu'elle mourra en 1859 : voilà qui est bien calculé.

6 *L'Atelier d'un peintre, scènes de la vie privée* par Madame Desbordes-Valmore, Bruxelles, J.-P. Méline, 1833, t. 1, p. 26.

Le vers qui précède l'antépénultième ne peut manquer de mettre la puce à l'oreille du lecteur : « De mon triste cœur qui d'amour desbordes ». Ce mot est écrit selon la graphie archaïsante « desbordes ». Le jeu de mots est souvent fait à propos d'une poète considérée comme débordant de larmes, de bons sentiments, et de vers romantiques.

Ce vers est aussi celui qui « mine » le poème, pour parler comme les derridiens, du moins au point de vue métrique. Car si le poème est en vers mêlés de bonne facture, jamais, au grand jamais, Marceline n'aurait introduit un taratantara — le décasyllabe à césure médiane — dans ce contexte hétérométrique : seul le décasyllabe ordinaire, césuré 4-6 est tolérable dans une pièce en vers qui ne relève pas de la chanson⁷. Si elle a employé de façon novatrice les 5-5, c'est seulement dans des pièces en quatrains isométriques. L'auteur, qui a eu raison de prendre ce type de vers présent chez Marceline, a eu tort de le placer de façon non congruente à la suite d'un 4-6 et dans un environnement de divers mètres traditionnels.

Dans son anthologie, Pornon a le mérite de suivre rigoureusement la métrique personnelle des auteurs qu'il pastichait, un savoir-faire qui s'est perdu chez les plus récents parodistes, ce qui ne semble pas émouvoir les lecteurs contemporains. Il donne une élégie en vers mêlés, la forme des élégies estampillée comme telle par leur auteure, comme celles commençant par « Je m'ignorais encor, je n'avais pas aimé... », ou « Ma sœur, il est parti ! ma sœur, il m'abandonne !... », ou « L'attente » et « Le présage », tous poèmes retenus dans le *Choix de poésies* de la Bibliothèque-Charpentier (1933), pour ne prendre qu'un exemple de livre accessible à tous.

Je n'ai pas trouvé pour l'instant d'autres parodies de Marceline Desbordes-Valmore dans les ouvrages sur ce genre, et le récent *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles* de Paul Aron et Jacques Espagnon n'en a pas relevé⁸. Il peut ou doit en exister d'autres, et cette rareté même peut donner matière à conjectures, sur la place des femmes poètes dans la mémoire littéraire, celle des hommes.

⁷ Alain Chevrier, *Le décasyllabe à césure médiane : histoire du taratantara*, Éditions Classiques Garnier, 2011, p. 157-161.

⁸ Paul Aron et Jacques Espagnon, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, PUPS, 2009.

Apostille. Lors de la dernière assemblée générale de la SEMDV à Douai, le 16 mars 2019, ce poème a été lu en même temps qu'une de ses élégies authentiques, « La nuit », après que l'actrice, Emmanuelle Cordoliani, a averti le public de connaisseurs que l'un des deux poèmes était un faux. À la grande majorité, le faux a été pris pour le vrai. L'une des conclusions principales que l'on peut tirer de cette expérience de critique pratique est que le faux poème, en accumulant les traits typiques de l'œuvre, faisait « plus vrai ».

ALAIN CHEVRIER

Notices bio-bibliographiques

Contributrices et contributeurs

221

Ekaterina Belavina. Née en 1977 à Moscou, Ekaterina Belavina est poète, traductrice. Membre de l'Association Internationale des critiques littéraires. Maître des conférences à l'université d'État de Moscou Lomonossov. Membre de l'Union des écrivains de Russie. Auteur d'une thèse sur la poétique de Paul Verlaine et l'imagination créative (2003), et d'un livre sur la poésie française de la deuxième moitié du xx^e siècle (2017). Après avoir enseigné le russe et la traduction à l'ENS (Ulm, Paris), elle a repris ses activités à la faculté des Lettres de l'université Lomonossov (Moscou) où elle anime un cours sur la phonostylistique de la poésie française du xx^e siècle, et un séminaire de traduction. Elle organise des événements du Printemps des poètes et des lectures poétiques (Musée de l'Âge d'Argent, Musée des Beaux-Arts Pouchkine, salon littéraire Classique du XXI^e siècle et à la faculté des lettres de l'Université d'État Lomonossov (Moscou). Bibliographie choisie : *Lire en français la poésie 1950-2000*, (Moscou, KDU Universitet, 2017), *Dix-Sept Contes de Marceline Desbordes-Valmore*. Édition bilingue, choix et préface par E. Belavina (Moscou, KDU Universitet, 2018).

Alain Chevrier, chercheur indépendant, a publié des travaux sur l'histoire des formes poétiques et la métrique, sur le surréalisme et sur l'Oulipo, ainsi que des éditions scientifiques, et des livres de poèmes (dernier paru : *Zuppa inglese*, 2020).

Jean-Patrice Courtois est poète, critique, maître de conférences émérite à l'Université Paris Diderot. Il a dirigé trois volumes collectifs, publié une douzaine de livres et plus d'une centaine d'articles en littérature, philosophie, esthétique et poésie (Lamartine, Reverdy, André du Bouchet, Jacques Dupin, Yves Bonnefoy, Jean-Luc Parant, Valère Novarina, Maurice Roche, Olivier Cadiot ...). Il travaille par ailleurs, en littéraire et philosophe, sur les relations entre littérature, philosophie, esthétique et écologie (« Promouvoir la perception – Thoreau et Leopold dans la nature », *Les Limites du vivant*, Éditions Dehors, 2016). Son travail de poète prend aussi en charge poétiquement la question nature/écologie qui traverse des préoccupations anciennes et théoriques. Parmi ses derniers livres de poésie parus, *Les Jungles plates*, Nous, 2010 ; *Mélie et jugement*, éditions 1 :1, 2013 (avec les Lettres de Cyrano de Bergerac) ; *Théorèmes de la nature*, Nous, 2017.

Aurélié Foglia est maître de conférences HDR en littérature française du XIX^e siècle à l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle. Elle a consacré sa thèse à Lamartine sous le nom d'Aurélié Loiseleur (*L'Harmonie selon Lamartine*, Champion, 2005) et de nombreux articles sur la poétique du roman et de la poésie. Elle est l'auteure d'une *Histoire de la littérature du XIX^e siècle* chez Armand Colin dans la collection 128 (2014) et d'éditions critiques telles que *Les Méditations poétiques* (Le Livre de Poche) et *Raphaël* (Folio classique, 2011) de Lamartine, ou encore *Delphine* de Madame de Staël (Folio classique, 2017). Dans le sillage de son Habilitation à Diriger des Recherches, elle travaille aujourd'hui sur la question de l'impersonnalité, à la croisée des genres, des siècles et des disciplines. Elle a publié un roman (Corti) et plusieurs livres de poésie aux éditions Nous puis Corti. *Comment dépeindre* (Corti, 2020), interroge le dialogue entre poésie et peinture et l'espace trop fragile laissé à la création féminine.

Deborah Jenson est professeure titulaire à Duke University où elle enseigne dans le département d'Études romanes et à l'Institut de Santé Globale et le laboratoire « Health Humanities ». Ses publications comprennent *Beyond the Slave Narrative : Politics, Sex, and Manuscripts in the Haitian Revolution ; Trauma and Its Representations : The Social Life of Mimesis in Post-Revolutionary France ; Unconscious Dominions : Psychoanalysis, Colonial Trauma, and Global Sovereignties* (éd. avec W. Anderson et R. Keller) ; *Poetry*

of *Haitian Independence* et *Sarah* de Marceline Desbordes-Valmore (éd. avec D. Kadish). Elle termine actuellement le manuscrit de *Essays on Mimesis : From Marx to Mirror Neurons*, et développe un livre appelé *Phenomenological Courage: Afro-Caribbean Literary Challenges to the Epistemic Brain in Naturalist Modernity*.

Stéphanie Loubère est maître de Conférences HDR à Sorbonne-Université en littérature française du XVIII^e siècle. Ses travaux portent sur la filiation des élégiaques antiques dans la littérature classique (*L'Art d'aimer au siècle des Lumières* SVEC 2007), les formes de l'érotisme dans la littérature d'Ancien Régime (*Leçons d'amour des Lumières*, Garnier 2011) et sur la poésie et la poétique des Lumières (publication en cours de *La Muse légère. Approches de la poésie élégiaque et anacréontique des Lumières*, Garnier 2020).

223

Pierre Loubier est professeur de littérature française du XIX^e siècle à l'Université de Poitiers et directeur de l'équipe B2 « Histoire et poétique des genres » du laboratoire FoReLLIS. Il est l'auteur d'un essai sur la poésie de la ville, *Le Poète au labyrinthe*, ENS éditions, 1998 ; d'un essai sur les *Complaintes* de Jules Laforgue, *Jules Laforgue, l'orgue juvénile*, Séli Arslan, 2000 et d'un essai sur l'élégie, *Sentinelles de la douleur - La Voix plaintive 1, Élégie, Histoire, Société sous la Restauration*, Hermann, 2013. Il a co-dirigé un n° de la revue *La Licorne* sur la marche et la flânerie au Tournant des Lumières. Il a récemment dirigé le n°17 (2018) de la revue *Orages* consacré aux « Bannis, proscrits, exilés » entre 1760 et 1830. Co-fondateur et secrétaire de la Société des Lecteurs de Léon-Paul Fargue, pour laquelle il a dirigé plusieurs numéros spéciaux, il a publié des articles sur Chénier, Treneuil, Vigny, Hugo, Sainte-Beuve, Lamartine, Balzac, Nerval, Baudelaire, Corbière, Verlaine, Cendrars, Fargue, Larbaud, Michaux, Temple, Goffette, Schneider.

Patrick Née, professeur émérite, a publié 7 essais sur l'œuvre d'Yves Bonnefoy (en partic. *Poétique du lieu ou Moïse sauvé*, PUF, 1999, *Y. Bonnefoy penseur de l'image ou les Travaux de Zeuxis*, Gallimard, 2006). S'y ajoutent 35 articles sur le poète et 4 collectifs (dont *Y. Bonnefoy, poésie, savoirs et recherche*, Actes de Cerisy de sept. 2006, Hermann, 2007) – ainsi que la co-édition en cours de ses *Œuvres poétiques* en Pléiade. Il a en outre consacré une part de ses travaux à Char (*René Char, une poétique du Retour*,

Hermann, 2007 ; co-direction de la *Série René Char* chez Minard ; de *René Char en son siècle*, Garnier, 2009 ; du *Dictionnaire René Char*, Garnier, 2015), ainsi qu'à Breton (*Lire Nadja*, Dunod, 1992), Jaccottet (*Philippe Jaccottet. À la lumière d'Ici*, Hermann, 2008), Gaspar (*Lorand Gaspar, une poétique du vivant*, Hermann, 2020). Ses articles portent sur le romantisme et ses suites (Chateaubriand, Musset, Nerval, Gautier, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé), sur Apollinaire, le surréalisme et alentours, le récit poétique, en s'établissant au carrefour de la philosophie, de la psychanalyse et de l'histoire de l'art. Plusieurs de ses études sur les XIX^e et XX^e siècles ont été réunies dans *L'Ailleurs en question* (Hermann, 2009), qu'a accompagné *L'Ailleurs depuis le romantisme* (Hermann, 2009). Il vient d'orchestrer *Le Quatrième Genre : l'Essai* (PUR, 2017), et *Naissance de la critique littéraire et de la critique d'art dans l'essai* (Garnier, 2019).

Christine Planté est professeure émérite à l'université de Lyon 2 et membre de l'UMR IHRIM. Elle préside la Société des études Marceline Desbordes-Valmore (SEMDV). Ses travaux, qui se situent dans une perspective de poétique historique, portent sur les écritures, théories et représentations du Féminin/Masculin dans la littérature, notamment en France au XIX^e siècle, et sur la place des écrivaines dans l'histoire et la critique littéraires. Parmi ses ouvrages : *La Petite Sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, PUL, 2015 (2^e éd. avec une postface inédite) ; choix, préface et notes de *L'Aurore en fuite*, poèmes de Marceline Desbordes-Valmore, Points, 2010 ; *Femmes poètes du XIX^e siècle. Une anthologie*, PUL, 2010 (2^e éd.). Elle dirige l'édition en cours de préparation de la *Correspondance* de Marceline Desbordes-Valmore, à paraître chez Garnier. Son ouvrage *Situation et poétique de Marceline Desbordes-Valmore* est à paraître chez le même éditeur.

Yohann Ringuedé est agrégé et docteur en littérature française, chercheur associé au laboratoire LISAA (UGE) et membre du *Französische Sprach – und Literaturwissenschaft* (Bâle). Il est spécialiste des formes poétiques, et sa thèse porte sur le renouvellement du discours qu'entretiennent science et poésie durant la seconde moitié du XIX^e siècle (prix de thèse de l'UPE et de la Maison d'Auguste Comte - édition du mémoire en cours). Il a produit des articles sur les rapports entre science et poésie, sur le discours de la vulgarisation (Flammarion, Fabre) et sur l'œuvre

de Jules Verne. Il a coorganisé un colloque international sur les représentations artistiques de la découverte scientifique dont les actes sont parus en ligne. Il a également pris part à l'édition en ligne d'un roman de Jules David (*La Bande noire*), a proposé la première édition commentée d'un long poème d'Ernest Cotty (*Antediluviana, poème géologique*) et participe à la nouvelle édition du *Parnasse contemporain* de 1866.

Vincent Vivès est professeur de Littérature française à l'Université Polytechnique Hauts-de-France. Son enseignement se concentre sur l'étude de la poésie française des XIX^e-XXI^e siècles. Ses travaux portent particulièrement sur les relations que musique et poésie entretiennent. Il a publié entre autres *Histoire et poétique de la mélodie française*, avec Michel Faure, CNRS Éditions, 2000 ; *La beauté et sa part maudite*, PUP, 2004, *Vox humana. Poésie musique individuation*, PUP, 2006, *La Règle du jeu*, sur Paul Verlaine, précédé de *Verlaine et son mètre*, essai de J-Ch. Cavallin, Vérone, Edizioni Fiorini, 2007 ; *Œuvres complètes de Leconte de Lisle : Poèmes antiques*, Classiques Garnier, 2011 ; *La musique, anthologie littéraire et philosophique*, Buchet-Chastel, 2011. Il va faire paraître prochainement un essai sur Rimbaud, ainsi qu'une édition critique des œuvres musicales posthumes de Rousseau dans le cadre des *Œuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau*, aux éditions Classiques Garnier.

Résumés des contributions

226 *Un héritage flottant : l'élegie selon Marceline Desbordes-Valmore*
Stéphanie Loubère

La réputation de poète autodidacte de Marceline Desbordes-Valmore a parfois incité à lire son œuvre comme une comète apparue dans le ciel littéraire de son siècle. Sans filiation identifiée ni héritage distinct, son œuvre semble flotter dans un entre-deux critique qui a pu expliquer sa relégation dans les marges de l'histoire littéraire. Or, la lecture de son œuvre nous révèle que cette voix n'a rien de solitaire : elle est porteuse d'un héritage dont on peut identifier les contours, autour duquel s'élabore un *ethos* concerté et qui participe d'une ambition poétique originale.

« *Sommeil ! affreux miroir !* » *Poétique du songe dans les Poésies de 1830*

Pierre Loubier

On se propose d'étudier les formes et les fonctions du songe dans les poèmes réunis dans le premier recueil (1830) pour déplier un vers inaugural et programmatique : « La tristesse est rêveuse. Et je rêve souvent ». La poète écrit des poèmes en rêve qui lui permettent d'explorer l'univers onirique et toutes ses ambivalences, liées à l'amour et au deuil, dans le cadre de l'idylle, de l'élegie puis de la romance. Plaisirs et souffrances se mêlent dans un chant de la cigale comme ritournelle cathartique.

« *Une lecture de Marceline Desbordes-Valmore par Yves Bonnefoy* »

Parick Née

À partir de la préface donnée en 1983 par Yves Bonnefoy aux *Poésies*, et suivant l'article de Christine Planté qui en a rendu compte dans *Yves*

Bonnefoy et le XIX^e siècle en 2000, Patrick Née développe en sept points les spécificités d'une lecture critique exemplaire : à propos de « l'enfance heureuse » entendue sur un plan intrapsychique, des liens œdipiens à la mère et au père, de la position de femme prise au sein de la poésie du siècle, d'une erreur biographique ne mettant en cause rien d'essentiel, du renoncement volontaire à l'art, de l'accès métaphysique à une présence incarnée, enfin de la *situation* de Marceline Desbordes-Valmore pour la postérité.

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

Vincent Vivès

« Les roses de Saadi » à plus d'un titre construisent une poétique radicale : recomposant et décomposant la figure du poète persan, déplaçant la circonstance religieuse vers une circonstance lyrique, elles témoignent d'une voie qui dissémine références, traits, autorités, afin de déployer un art du dire qui témoigne de la ténuité du sentiment jusque dans le tremblement du sens. Si « Les roses de Saadi » peuvent à bon droit passer pour un très grand poème, c'est peut-être parce qu'elles font l'expérience de l'abandon auquel le langage écrit peut ouvrir, dès lors qu'il cherche dans la fragilité et l'instabilité du souffle et de la respiration à rédimmer les lois de la représentation que le concept régit.

227

Marceline Desbordes-Valmore créolisée et créolisatrice. Décolonisation et préciosité dans « Chanson créole » (1819)

Deborah Jenson

Une des innovations marquantes de la poésie de Marceline Desbordes-Valmore est une ambiguïté grammaticale qui permet la circulation de potentialités multiples en ce qui concerne les identités et la relation qu'un lecteur pourrait construire autour d'elles. Cet article explore cet enjeu dans son poème en pseudo-créole, « Chanson créole », par rapport à la valorisation de la grammaire de Roman Jakobson et Édouard Glissant. « Chanson créole » démontre à la fois la potentialité relationnelle et même "décolonisatrice" de la poésie de Desbordes-Valmore, et des limites à l'interprétation émancipatrice de son œuvre.

Les opérations obliques de Marceline Desbordes-Valmore

Jean-Patrice Courtois

Partant de la métaphore de l'oreiller comme structure d'amortissement, du coup reçu comme du coup donné, l'article dégage sa valeur pour la

poétique de Marceline Desbordes-Valmore. L'image qui s'enracine dans l'opposition sociale des riches et des pauvres fournit aussi un modèle d'analyse pour l'écriture même. Les renversements de points de vue, le jeu savant des rimes, la valorisation des « petits mots » de la grammaire, les refrains à variation peuvent être considérés comme des formes de l'amortissement poétique. Ainsi dans « Un arc de triomphe », le jeu entre les mots *monument* et *bâtiment* règle les déplacements du poème ; dans « À M. A.L. » sur la répression des Canuts, le « J'étais là » règle la question du point de vue et régit la mise en mouvement. Ces micro-déplacements font chez Desbordes-Valmore de l'art du déplacement aussi un art de l'emplacement.

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

Christine Planté

L'article analyse l'usage de l'hendécasyllabe dans le « Rêve intermittent d'une nuit triste » et « La fileuse et l'enfant » et propose des hypothèses sur sa généalogie. Sans écarter l'héritage d'une culture savante ni l'imaginaire métrique associé à Sappho, Dante et la poésie de la Renaissance, il envisage ce mètre dans sa proximité avec le décasyllabe et l'alexandrin, mais aussi comme une combinaison de vers courts, proches de vers chantés. Desbordes-Valmore en puisant dans une mémoire sonore où se mêlent librement traditions savantes et non-canoniques, desserre les contraintes métriques, sans programme de contestation explicite, mais dans une pratique assumée qui constitue une étape importante dans la sortie de l'alexandrin.

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

Yohann Ringuedé

Cet article étudie les répercussions des choix de versification sur les poèmes sociaux de Desbordes-Valmore. Si la forme populaire semble la plus à même de rendre sensible la prière des faibles, la poétesse prend également voix pour eux et déploie une poétique solennelle, mêlant les accents de l'épopée, de l'élégie et de la prière, afin de chercher à rendre compte des plus cruelles injustices. Elle réunit ainsi habilement « flûte et cor » (selon les mots de Verlaine) dans un but commun.

« La compétence vraie bien que féminine » de Marceline Desbordes-Valmore

Aurélie Foglia

Aux yeux des critiques (masculins) de son temps, quel genre de poésie incarne Marceline Desbordes-Valmore ? Et si la poésie qu'elle écrit est bien de sexe féminin, quelles en sont les implications en termes de poétique ? Dans une entreprise de relecture qui prend le parti de l'écoute plutôt que de l'éreintage, cette critique d'écrivains contemporaine ou un peu postérieure ausculte ce corpus dans la conscience explicite de sa différence et tâche, au prix de certaines contradictions, de rendre ce *mundus muliebris* qui lui est propre tout en le repensant dans le mouvement romantique dont il émane.

229

« L'obscur destinataire. » Les échos de la poésie de Marceline Desbordes-Valmore en Russie

Ekaterina Belavina

L'œuvre de Desbordes-Valmore n'a pas encore été traduite en russe dans sa totalité, mais sa réception a connu une longue histoire. Desbordes-Valmore était connue en Russie dans les années 30 du XIX^e siècle. La traduction n'était pas nécessaire, elle était lue en original. Parmi ses lecteurs illustres nous pouvons citer les poètes Pouchkine et Lermontov. Les élégies de Desbordes-Valmore ont été l'une des sources d'inspiration de la *Lettre de Tatiana* tirée du roman en vers *Onéguine* de Pouchkine. Au XX^e siècle, Desbordes-Valmore était admirée par les poètes Pasternak et Tsvetaeva.

Documents

« *Les séparés* »

Christine Planté

Présentation d'un manuscrit autographe de poème publié par Sainte-Beuve après la mort de Marceline Desbordes-Valmore, et conservé à la BMDV.

Verlaine, « *Marceline Desbordes-Valmore* »

Christine Planté

230

Transcription d'une version manuscrite conservée à la BMDV du poème de Verlaine (l'un des derniers) destiné à être lu lors de la célébration de la poète sa ville natale, en 1896 ;

« *Une élégie apocryphe de Marceline Desbordes-Valmore* »

Alain Chevrier

Ce pastiche est dû à la plume de Charles Pornon (1917-1965). Marceline Desbordes-Valmore est la seule femme à figurer parmi les 60 poètes célèbres qu'il a pastichés, et il s'agit du seul pastiche de la poète connu à ce jour.

Société des études Marceline Desbordes-Valmore (SEMDV)

Association déclarée

Siège social : SEMDV, 61 parvis Georges Prêtre, 59500 Douai

Courriel : contact@societedesetudesmarcelinedesbordesvalmore.fr

Site Internet : <https://www.societedesetudesmarcelinedesbordesvalmore.fr/>

La Société des études Marceline Desbordes-Valmore (SEMDV) est une association loi 1901. Elle a pour but de garder vivantes la lecture et la mémoire de Marceline Desbordes-Valmore et d'œuvrer à la connaissance de ses écrits en France et dans le monde.

De Marceline Desbordes-Valmore, née à Douai en 1786, morte à Paris en 1859, la tradition littéraire a longtemps retenu surtout l'ardeur de l'amante, la nostalgie du pays natal, les poèmes pour enfants et les douleurs d'une vie malheureuse. Aujourd'hui son nom figure en modeste place dans les histoires du romantisme français, on peut lire une partie de ses poèmes en édition de poche et des chanteurs font entendre ses vers. Mais bien d'autres facettes de son œuvre restent à (re)découvrir, ainsi que sa correspondance, et ses liens nombreux avec la vie littéraire et sociale de son époque.

Cette femme écrivain issue d'un milieu populaire, rare exemple d'une comédienne et chanteuse devenue poète, a fait entendre une voix singulière dans le romantisme français. Ses vers ne se résument pas à une célébration émue de l'amour et de la famille. Ils disent son attention vive aux arts, au monde et à la société de son temps. Leur inventivité rythmique retient des poètes, aujourd'hui comme hier. Ses romans, ses contes et nouvelles sur sa ville natale, sur l'enfance, sur des figures de femmes et d'artistes, ou encore sur l'esclavage, suscitent de nouvelles recherches. Sa vie et son œuvre inspirent des écrivains. Sa correspondance témoigne de son sens des autres et de ses inquiétudes politiques.

La SEMDV encourage ce mouvement de redécouverte dans sa multiplicité et favorise l'édition, la diffusion et l'étude de ses écrits. Elle propose des réunions culturelles, des conférences et des journées d'étude, soutient des éditions, publications et manifestations qui lui sont consacrées. Ses membres bénéficient de la participation aux manifestations, d'une infolettre et de *Cahiers* qui présentent des textes inédits et des études sur la poète. La SEMDV peut recevoir des dons et des legs.

En adhérant à cette association, vous contribuez à la (re)découverte de la vie et de l'œuvre de Marceline Desbordes-Valmore et vous favorisez la transmission d'une tradition littéraire.

Bulletin d'adhésion

Prénom :.....

NOM :.....

Adresse :.....

Code Postal :.....

Courriel :.....

Téléphone :.....

Je demande mon adhésion à la SEMDV et règle le montant de ma cotisation :

- 20 € membre actif
- 10 € étudiant-e, demandeur d'emploi
- 30 € association ou institution
- 40 € ou plus (€) membre bienfaiteur

Bulletin et règlement sont à envoyer à l'adresse suivante : SEMDV 4 rue du 22 novembre 67000 Strasbourg. Ou paiement par carte bancaire via notre site (association/adhésion).

Les informations recueillies sont nécessaires pour votre adhésion. Elles font l'objet d'un traitement informatique et sont destinées au secrétariat de l'association. En application des articles 39 et suivants de la loi du 6 janvier 1978 modifiée, l'adhérent bénéficie d'un droit d'accès et de rectification aux informations qui le concernent.