

À propos de ce document

Référence bibliographique : Christine Planté, « L'Art sans art de Marceline Desbordes-Valmore », *Europe*, n° 697, mai 1987, p. 164-175.

Cet article a paru en mai 1987 dans la revue *Europe*. Nous remercions la revue de nous avoir autorisés à le publier sur ce site.

Pour consulter *Europe* :

- site de la revue : <https://www.europe-revue.net/>
- archives (1923-2000) sur DVD :
<https://www.europe-revue.net/produit/dvd-europe-1923-2000/>

Rappelons qu'Aragon avait publié dans *Europe*, en juillet 1948, « Deux poèmes inédits de Marceline Desbordes-Valmore et une lettre inédite de Victor Hugo à Marceline Desbordes-Valmore », p. 1-8. Il s'agit de « La lune des fleurs » et d'un poème sur Victor Hugo dont il possédait le manuscrit.

Les années 1980 constituent dans la redécouverte de Desbordes-Valmore une période partagée entre un certain dédain moqueur depuis la modernité, et une attention nouvelle.

Le choix de *Poésies* préfacé par Yves Bonnefoy est sorti en 1983 en Poésie/Gallimard.

La biographie par Francis Ambrière, *Le Siècle des Valmore*, paraît en 1987, en même temps que cet article, qui ne tient donc pas compte de tout le renouvellement qu'elle apporte.

Christine Planté,
1^{er} octobre 2022

L'ART SANS ART DE MARCELINE DESBORDES-VALMORE

« Toute sa vie, les trésors princiers de la langue lui demeurèrent fermés (...). Elle n'a, pour acheter la libération de son sentiment, que la menue monnaie de la langue quotidienne, le vocabulaire d'un homme quelconque, presque d'un enfant (...). L'art de Marceline Desbordes-Valmore est pour ainsi dire sans art. Ses rimes sont pauvres, ses images à peine différentes de celles qu'on trouve chez les bas-bleus et les dilettantes (...). Son art manque de moyens ; elle n'a que les pauvres mots qui, comme dit Rainer Maria Rilke, "peinent dans la vie quotidienne, les mots modestes, simples et merveilleux, les pauvres mots, les mots divins qui font pleurer" (...); ce qui la fait poète, ce n'est pas la langue qu'elle emploie, car elle l'a empruntée à des étrangers, mais c'est ce qui sort de son propre cœur, c'est-à-dire un sentiment infini, et puis cette force suprême de son être : la musique. »

Cet hommage paradoxal de Stefan Zweig¹, non exempt de sentimentalité, est l'écho et le condensé de tous les éloges — et de tous les malentendus — qu'a suscités depuis le 19^e siècle Marceline Desbordes-Valmore. Son nom semble appeler inexorablement les images édifiantes et les beaux sentiments, si toutefois il évoque encore quelque chose, car Marceline Desbordes-Valmore est bien peu lue aujourd'hui. Il est vrai qu'elle réunit de nombreux obstacles qui détournent de son œuvre et empêchent que celle-ci soit lue sans prévention. D'abord, elle est poète, et on ne lit guère aujourd'hui de poésie, surtout de la première moitié du 19^e siècle. Poète, elle le fut, de surcroît, à une mauvaise époque : née en 1786, trop tôt pour le romantisme, ou trop tard dans un siècle vraiment trop vieux. Elle commence à écrire dans une époque plus marquée par les exploits militaires et les bouleversements politiques que par les créations poétiques, dans une France qui n'a pas encore redécouvert Chénier, dont elle fut certainement, grâce à son amant Henri de Latouche,

une des premières lectrices ; et les fontaines, zéphyr, bergers et troupeaux des idylles écrites sous l'Empire sont bien éloignés de la sensibilité contemporaine. Pourtant prennent forme, dès les élégies et romances de sa jeunesse, des motifs importants de l'œuvre ultérieure. Provinciale avec cela : un fort parfum de terroir s'attache à cette œuvre et à cette femme dont la ville de Douai a fait son héroïne locale, et pour pittoresque qu'il soit, il a contribué à fixer cette fausse image de naïveté et de rusticité, que le portrait de l'auteur que nous avons par Nadar, avec ses rides et son honnête laideur d'aïeule sous une coiffe qui dut de tout temps sembler désuète, n'est pas fait pour dissiper.

Mais surtout, si sa voix dut en son temps être « conquise sur le malheur d'être femme » (Yves Bonnefoy)², ce malheur perdure, et l'œuvre reste écrasée aujourd'hui encore sous les clichés d'une féminité de convention auxquels on s'est trop souvent empressé de la réduire. Ses contemporains, moins attentifs dans leur lecture de l'œuvre que soucieux de se rassurer dans leurs mythologies menacées, n'avaient voulu voir en elle que l'amante éplorée, l'épouse dévouée, la *Mater dolorosa* ; et certes, elle n'avait rien d'une révoltée, ni d'une militante de l'émancipation, celle qui disait ne savoir « qu'aimer et souffrir ». Mais cet idéal vertueusement conformiste de l'éternel féminin qu'ont édifié les éloges trop unanimes du 19^e siècle a pour effet, de nos jours, de détourner de son œuvre la critique féministe, qui l'ignore ou la dédaigne, dans sa redécouverte des œuvres de femmes du passé, et d'entretenir le soupçon d'insignifiance, de caractère *mineur* qui s'attache encore à presque toute œuvre féminine. Pareil malentendu s'est formé, dans les pays anglo-saxons, autour de Jane Austen, chez qui l'on n'a vu trop souvent qu'un talent supérieur pour le commérage précis et distingué, prenant pour des caractéristiques de l'œuvre les contraintes de la situation historique, parce que celle-là ne s'inscrivait pas spectaculairement contre celles-ci, mais que le travail de l'écriture se menait de l'intérieur. Aussi, quand quelques générations d'écoliers eurent surtout retenu, grâce aux anthologies et aux livres de classe, *Le petit menteur*, *Le petit oreiller*, *La grande petite fille*, la caricature fut fixée d'une poésie pour pensionnaire de province ou pour dame patronesse, à laquelle l'admiration renouvelée des plus grands noms de la poésie française, de Hugo, Baudelaire et Verlaine jusqu'à Aragon et Bonnefoy, semble impuissante à l'arracher.

En 1950, Louis Aragon, qui avait publié deux poèmes inédits³ de Desbordes-Valmore dans *Europe*, et donnait en feuilleton *l'Atelier d'un peintre* dans les *Lettres françaises*, souhaitait lui voir « prendre place dans l'histoire littéraire du 19^e siècle français » pour son œuvre non seulement poétique, mais romanesque. Vœu demeuré sans grand effet, tant il est vrai que pour accéder à une véritable écoute de

cette œuvre, il faut d'abord la débarrasser du poids des idées reçues et de ses clichés.

Et d'abord, de celui de l'inculture ; il faudrait cesser de monter en épingle les naïvetés, obscurités et à-peu-près d'autodidacte qu'ont soulignés à plaisir les critiques qui ont besoin d'opposer cœur et esprit, féminité et virilité, et de refuser intelligence et culture au poète pour mieux célébrer la pureté de son cœur. Autodidacte, il est vrai, elle n'en acquit pas moins une culture qui, pour n'être pas méthodique et scolaire, constitua pourtant, dans sa diversité, le creuset de sa formation poétique. Elle eut dès sa jeunesse un contact direct et vivant avec la peinture — elle logea à Paris dans l'atelier de son oncle Constant Desbordes et fréquenta de nombreux peintres, dont Prud'hon ; avec le théâtre, comédienne pendant de nombreuses années, et rencontrant de beaux succès pour son charme, et la pureté et le naturel de sa diction ; avec la musique — elle chantait, apprit à jouer de la guitare, et ses premiers poèmes furent écrits pour être chantés. Ses lectures, comme en témoignent l'œuvre poétique, la correspondance et les épigraphes, ne se limitaient pas à quelques keepsakes, ni aux vers de Mme Tastu et de Béranger ; elle citait Shakespeare, Byron, Goethe, Dante, Leopardi, Louise Labé, Clément Marot... Ses poèmes et ses lettres montrent une défiance vis-à-vis des écoles et des études austères — qui connaît la réalité des écoles au 19^e siècle ne s'en étonnera pas —, de la pédanterie des maîtres, mais non des livres, que l'on a trop voulu opposer chez elle, dans une lecture hâtive de son œuvre, au bonheur et à la vie. Bien plutôt, le livre fournit, et cela avec une continuité remarquable, une métaphore privilégiée de la vie au sein de ses poèmes. Si dans l'évocation de son enfance, temps heureux d'ignorance et d'innocence, elle se montre plus attirée par la nature qui l'entoure, « École savante/ Savante au bonheur » (*Jours d'été*), que par les pages de ses livres, il y a moins là refus de la connaissance que recul devant la souffrance et le mal pressentis. L'ambivalence du livre à ses yeux est celle de la vie, face à l'un et à l'autre la douleur de l'apprentissage est la même, qui arrache à l'inconscience et à l'unité irretrouvables de l'enfance : « A présent je suis femme à la terre exilée,/ Descendue à l'école où vous brûlez vos jours ;/ Toujours en pénitence ou d'un livre accablée,/ N'apprenant rien du monde et l'épelant toujours !// Ce livre, c'est ma vie et ses mobiles pages/ Où le cyprès serpente à chaque ligne (...) » (*l'Ange gardien*).

On voit que cette souffrance-là ne se pourrait refuser qu'en refusant sa propre histoire. Or, dans son exil, Marceline Desbordes-Valmore garde la nostalgie du paradis perdu, mais elle accepte la douleur et fait face : « Je savais lire ! et je pleurais moi-même./ Merci, ma sœur : on pleure dès qu'on aime. » (*Jours d'été*.) Cette histoire qu'elle aura bégayée, balbutiée, déchiffrée, épelée (verbes

récurrents dans les poèmes), elle la fait et la veut si bien sienne que, dans une poursuite et un déplacement de la métaphore du livre-vie, elle devient elle-même livre, portant avec orgueil dans un paradis qui n'est autre que l'enfance retrouvée, cette œuvre qu'elle soumet au regard divin seul capable de la lire et de la comprendre : « Moi je n'y porterai qu'un livre, / Fermé maintenant à leurs yeux. / Ce livre, ce cœur plein d'orages, / Plein d'abîmes et plein de pleurs, / Déchiré dans toutes ses pages, / Dieu ! sauveur de tous les naufrages, / Aura la clé de ses douleurs. » (*Affliction*.) La préservation de l'œuvre enfouie en elle-même est rendue possible par la continuité de la tension vers l'enfance, jamais totalement révolue, comme si elle n'avait cessé d'être, à travers les souffrances, la fillette rêveuse qui pense à autre chose : « Tout passait en chantant sous ma tête penchée ; / Tout m'enlevait, boudeuse et riante à la fois ; / Et l'alphabet toujours s'endormait dans ma voix. » (*Jours d'été*.)

Tout au long de sa vie, il y a une fécondité du sommeil chez Marceline Desbordes-Valmore, des mots écrits et prononcés comme en rêve, quand les lettres et la voix semblent en savoir plus long que celle qui parle. Un souvenir des contes entendus dans l'enfance, racontés par sa mère ou sa grand-mère pour l'endormir, se poursuit dans les poèmes au rythme de chanson ou de berceuse, comme cette « Dormeuse » en quatrains de 5/5/7/7. Le sommeil n'est pas qu'un apaisement, mais ce suspens de la vie diurne qui « desserre les voix » (*Amnistie*) et permet aux paroles de surgir « à la propre surprise » de celle qui écrit. Elle a souvent évoqué « ce songe qu'en parlant j'écoute encore tout bas » (*A mes sœurs*) et son fils commentait ainsi dans l'édition Lemerre de ses œuvres, en 1886, *le Rêve intermittent d'une nuit triste*, long poème en distiques de onze syllabes qui faisait l'admiration de Verlaine : « Une nuit entre autres, vers la fin de l'année 1846, après avoir veillé quatorze nuits sa fille Inès qui se mourait, la nature succomba. Jetée toute vêtue sur un lit improvisé, elle attendait le sommeil qui vint, mais sans chasser la fièvre. Un songe enleva bientôt son esprit bien loin de la réalité cruelle (...). Des vers d'une mesure insolite se forment comme d'eux-mêmes en cet esprit qui veille dans le corps endormi, et reproduisent, en la précisant, la création du rêve. La volonté n'est certes là pour rien. Si le poète avait eu conscience de ce qui se passait autour de lui ; sous l'empire des tortures éprouvées, il n'eût pas écrit ou bien, sans être beaucoup plus maître de lui, il eût cherché à donner la mesure et la rime aux tristes pensées (...). »⁴

C'est qu'ici la mesure et la rime n'ont pas à « être données », elles *sont* la pensée même, et la fièvre qui l'habite. Quelle étrange distraction de lecture, ou quelle très idéologique et obstinée volonté de ne voir dans la poésie d'une femme que les forces obscures parlant par la bouche de la sibylle ont-elles pu faire ranger ces vers

du côté du spontané, du naturel, du refus de la forme, et y dénier la part de travail du langage ? Était-elle vraiment « trop pauvre en rimes » et le « sonnet pour elle déjà trop difficile »⁵, celle qui seule en son époque usa du vers libre, des mètres les plus variés, souvent impairs, dans les combinaisons les plus inattendues, et dont Robert de Montesquiou saluait au contraire la « virtuosité » : « Guère de malignité, presque de rouerie poétique qui n'ait été inventée ou appliquée par cette innocente. L'allitération, ce ressort du vers, son élasticité et sa vertèbre (...), ne pouvait tirer de plus ingénue justification que de sa génération spontanée en cette prosodie réputée originelle. »⁶ L'idée de virtuosité toutefois ne convient guère mieux pour penser une poésie dont la critique a du mal à rendre compte parce que, sans qu'elle ignore les modèles et les conventions poétiques de son temps, sans qu'elle cherche à les révolutionner, elle s'y inscrit en y déployant des moyens autres, un autre rapport à la langue en particulier, qui demeure insaisissable à qui veut opposer l'art aux pauvres mots de la vie quotidienne. « Qu'est-ce que la poésie de Marceline Desbordes-Valmore (...) ? Au premier abord, une langue et des catégories de pensée qui ne se distinguent plus guère de celles de tous les jours : le projet d'art, s'il en fut un, est bien renoncé (...). »⁷

Marceline Desbordes-Valmore n'était pas une femme qui se distingue, et elle faisait de l'art avec les rythmes et les mots qu'elle entendait autour d'elle, ceux du répertoire de théâtre, des chansons du temps, des conversations et des lettres aux amis. Dans ces années 1830 où elle publie une partie importante de ses œuvres, nombreux étaient les penseurs et les poètes qui s'intéressaient au peuple et souhaitaient apporter la poésie dans la vie de celui-ci. Lamartine, dans *la Revue des Deux Mondes*, appelait de ses vœux les destinées nouvelles d'une poésie qui « doit se faire peuple et devenir populaire comme la religion, la raison et la philosophie. (...) Cette poésie est à créer ; l'époque la demande, le peuple en a soif, il est plus poète par l'âme que nous, car il est plus près de la nature ; mais il a besoin d'un interprète entre cette nature et lui : c'est à nous de lui en servir, et de lui expliquer par ses sentiments rendus dans sa langue, ce que Dieu a mis de bonté, de noblesse, de générosité, de patriotisme et de piété enthousiaste dans son cœur »⁸. Cette poésie-là, pour le peuple plus que du peuple, n'est pas dénuée d'intentions politiques, et maintient le peuple à sa place : hors de la littérature, où il a ses interprètes, comme hors du pouvoir, où il a ses représentants. Desbordes-Valmore n'a pas de projet ou d'ambition politique, mais elle écoute la langue du peuple, la parle et l'écrit, sans interprète.

« Écouteuse », selon son propre mot, elle est attentive aux choses et aux bruits inaperçus de la vie de tous les jours (elle avait d'abord

songé à intituler un de ses recueils *les Bruits dans l'herbe*), ceux de la nature comme ceux des hommes : « Et les psaumes d'oiseau caché sous le feuillage, / Ce qu'il raconte au ciel par le ciel répondu, / Mon âme qu'on croyait indolente ou volage, / L'a toujours entendu. » (*La Maison de ma mère*.) Écouteuse de contes, de récits et de chansons, écouteuse de voix, écouteuse de mots, elle aime ceux-ci non pour leur rareté ou pour eux-mêmes, mais pour les voix qui les prononcent, pour ce qu'ils disent, pour les relations qu'ils signifient. Ainsi *Au revoir*, « Mot sans faste ; mot vrai ; lien de l'âme à l'âme » fournit à un poème un de ces intitulés dont Montesquieu soulignait la banalité et la platitude, ne leur concédant que la beauté, parfois, du *lieu commun*. Elle sait que les mots ont leur mémoire, et qu'ils sont celle du poète, attendant que la vie et l'histoire viennent leur donner le sens qui sommeillait en eux : « Ces mots que dans l'enfance on apprend sans les croire, / Roulant, sans la troubler, au fond de la mémoire, / Inécoutés longtemps, longtemps vides d'effroi (...) » (*les Mots tristes*). Pour construire son œuvre, elle n'en dédaigne aucun, ne rejette ni les rimes faciles, ni les mots d'enfants ou de patois, ni les mots concrets (ciment, verrou, atelier...), ni les prosaïsmes qu'une critique quasi unanime lui reproche surtout dans ses poèmes longs : « Dans *Pauvres fleurs*, il y a beaucoup de longs poèmes qui auraient pu être beaux, mais qui se sont désagrégés au fur et à mesure qu'ils s'élaboraient. (...) il est souvent impossible de les comprendre et de ne pas sursauter devant certains prosaïsmes (...) », écrit, dans *Marceline Desbordes-Valmore devant la critique*,⁹ Éliane Jasenas, et elle rappelle un peu plus loin qu'Antony Deschamps, critique de *la Revue de Paris*, disait ne pouvoir lire ces vers sans avoir à chaque instant l'envie de saisir son crayon rouge.

Ce reproche d'inégalité et d'impureté constitue l'un des clichés favoris de la critique quand elle s'attaque aux œuvres de femmes — si souvent le « crayon rouge » à la main : celles-ci seraient incapables d'effort continu, de concentration et d'élévation... Ce reproche procède d'une même conception poétique que la condamnation du mot banal, qui veut arracher la poésie à la vie quotidienne, n'y rien laisser demeurer de sa respiration ou de ses à-coups, pour mieux la maintenir dans la pureté de ses sommets inaccessibles. Ces longueurs, ces irrégularités sont pourtant constitutives de l'œuvre au même titre que les beautés que l'on isole, elles participent du mouvement d'élan et de reflux, de fièvre suivie de méditation rêveuse, si caractéristique des poèmes longs de Desbordes-Valmore, elles sont une autre forme de l'*intermittence* qui produit les séries de distiques comme autant d'attaques, de moments d'intensité seuls conservés, alors que le poème long dit aussi les latences et les pauses. C'est, singulière parmi le romantisme, une autre voie de la poésie, qui mène à notre 20^e siècle : « (...) dans un poème de quelque importance, il doit y

avoir des transitions entre les passages de plus grande ou de moindre intensité, afin de donner son rythme fluctuant à l'émotion, essentiel pour la structure musicale de l'ensemble ; et les passages de moindre intensité seront prosaïques, par rapport au niveau auquel le poème, dans son ensemble, accomplit sa fonction (...) » dit Eliot en 1942¹⁰, et Guillevic : « Il y a forcément des temps plus forts que d'autres, mais je ne suis pas pour un poème qui soit fait uniquement de temps forts, il faut qu'il y ait des descentes, des paliers, des remontées, une sinusoïde, une composition musicale. »¹¹

La qualité musicale dont il est question ici ne doit pas être confondue avec cette musique que tous s'accordèrent à louer dans les vers de Marceline Desbordes-Valmore. Cette dernière n'est que l'autre nom de la difficulté qu'avaient les critiques à définir l'originalité de cette poésie, elle est une figure de l'« indicible » : entendez que la musique compterait d'autant plus dans ces vers que les mots y auraient moins de sens. L'amalgame est rapidement fait entre la musique au sens strict, qui joua en effet un rôle important dans la formation de Desbordes-Valmore, la musique comme métaphore de la poésie, qui vise le caractère « fluide » ou « mélodieux » de nombreux poèmes, et l'inspiration des Muses¹². Elle avait appris la musique dès l'enfance, et chanté sur les scènes de théâtre ; quand, à la suite de « peines profondes », écrit-elle dans une lettre à Sainte-Beuve, elle dut cesser de chanter, son esprit resta habité par la musique, et elle fut obligée d'écrire pour se délivrer de ce « frappement fiévreux ». Cette expérience, à laquelle elle fait de fréquentes allusions, a pris dans l'œuvre poétique la forme d'un attachement à la chanson et à la voix, bien plus qu'à la musique proprement dite. Si l'on en croit cette anecdote biographique, le poème est d'ailleurs né du silence, de la cessation de la musique et de son intériorisation, il aspire à y retourner, ou à le faire entendre : « Moi je veux du silence, il y va de ma vie » (*Le Nid solitaire*.) Ce que les poèmes de Marceline Desbordes-Valmore doivent à la chanson, plus qu'une qualité « mélodique », c'est un rythme, une organisation : refrains, répétitions, échos intérieurs, souplesse syntaxique, brefs récits en quelques épisodes. C'est sa fonction aussi : accompagner les moments et les gestes de la vie, comme les berceuses, les cantiques, les chansons de marins ou les chansons de toile dont ils empruntent les modèles.

La chanson, à peine de l'art, est un emblème d'humilité, d'ordinaire, qui dit bien le projet poétique de l'œuvre ; dans sa simplicité, elle est toujours présente, fidèle à la mémoire, mêlée à la vie de tous les jours, attendant d'être reprise par d'autres voix. De nombreux autres motifs disent au sein de l'œuvre ce dessein d'humilité, et le déclinent dans toutes ses nuances. Tout un paradigme des humbles traverse les poèmes, constitué surtout de figures de

l'enfance, de la féminité, du règne animal ou végétal et, quoique plus rarement, de la pauvreté et de l'oppression sociale : enfants, mousses, grillons, chiens, brins d'herbe, fleurs, mésanges, alouettes et hirondelles. L'oiseau surtout est omniprésent, qui, dans un redoublement de fragilité, rime souvent avec roseau — la simplicité et la répétition des rimes, loin de n'être que la facilité qu'on a bien voulu y voir, forment un système d'une extrême cohérence. Ainsi, à la fin des *Mots tristes* : « Je dépends d'un nuage et du vol d'un oiseau, / Et j'ai semé ma joie au sommet d'un roseau. » De ce dernier vers, Verlaine écrivait en 1894 qu'il était peut-être « le plus extraordinaire de notre langue et de toute langue humaine », et il n'est pas interdit de voir dans ce roseau un écho à Pascal.

Se dessine, de poème en poème, un autoportrait de l'auteur en oiseau, en qui convergent toutes les obsessions de l'œuvre : la faiblesse et la vulnérabilité, tôt apprises dans l'enfance et dans l'abandon amoureux, répétées indéfiniment au cours d'une existence précaire et marquée par de nombreux deuils ; la privation de liberté, la contrainte de la cage, dorée ou non ; la voix et le chant, chant d'amour et d'allégresse, ou appel nostalgique, dans tous les cas irrépressible ; l'écriture — sa plume fut, dit-elle dans la préface de *Bouquets et prières*, « détachée du vol d'un pauvre oiseau blessé, comme son âme peut-être » ; l'envol, l'élan vers le ciel, car il y a une volonté obstinée de monter, une verticalité dans cette œuvre qui pourtant ne s'arrache pas à la terre : « Ma pitié a changé d'objet, et mes espérances ont changé de lieu. Elles montent plus haut... Je tâche d'y monter » et ailleurs « Je monte et je finis comme je peux une existence ou je parle bien plus souvent à Dieu qu'au monde »¹³... A mi-chemin entre terre et ciel, l'oiseau est parent de l'ange, chez qui l'humilité s'est transmuée en innocence et promesse de rédemption. Mais il est aussi l'incarnation de valeurs bien humaines et terrestres : l'attachement au foyer natal, le retour après l'exil, la fidélité conjugale (*les Deux ramiers*), la protection et le dévouement maternels. Les ailes qui permettent l'essor et l'envol peuvent aussi se déployer, protectrices, sur le nid, et concilient en une même image les deux tendances, les deux aspirations de l'œuvre : celle de la fièvre, du voyage, de l'arrachement à la tristesse et du bondissement vers l'ailleurs ; et celle de l'intimité, du repli sur soi, de l'écoute silencieuse, de l'intériorité. Perpétuelle voyageuse, bien souvent malgré elle, Marceline Desbordes-Valmore est aussi une « pâle couveuse / d'immobiles tourments » (*le Soleil lointain*).

Cette double polarité de l'oiseau, nid et chant, couvée et vol, et sa parenté avec la fonction maternelle ne se peuvent trouver plus justement commentées que dans cette lettre de Rilke à Lou Andreas-Salomé, dans laquelle il évoque « la situation fascinante de l'oiseau sur ce chemin vers le dedans » : « (...) son nid est presque un corps

maternel extérieur, à lui consenti par la nature, et qu'il se borne à aménager et à couvrir, au lieu d'y être entièrement contenu. Aussi a-t-il, de tous les animaux, le rapport affectif le plus confiant avec le monde extérieur, comme s'il se savait lié à lui par le plus intime secret. C'est pourquoi il chante au sein du monde comme s'il chantait au-dedans de lui-même, c'est pourquoi nous accueillons si aisément en nous son chant, (...) il peut même transformer pour vous, un instant, le monde tout entier en espace intérieur, parce que nous sentons que l'oiseau ne distingue pas entre son cœur et celui du monde. »¹⁴ La continuité heureuse de la mère et du monde se dit partout dans l'œuvre de Marceline Desbordes-Valmore : « Maison de la naissance, ô nid, doux coin du monde !/ Ô premier univers où nos pas ont tourné ! (...) Les fruits, les blés en fleur, ma fraîche nuit, mon jour/ Ma mère créait tout du fond de son séjour. » (*la Maison de ma mère*) : c'est la mère, « tige maternelle enlacée à la vie », qui donne le monde, et ce don fonde le sens de l'intériorité si important chez Desbordes-Valmore. La cassure, l'arrachement à cette chaleur du nid sont survenus sous la forme de l'histoire — la Révolution française entraîne la ruine de cette famille d'artisans —, et de l'exil — la mère part avec sa plus jeune fille à la recherche d'une hypothétique fortune en Guadeloupe, où elle trouve la mort. Mais le pays natal et la petite enfance n'en conserveront pas moins le visage du paradis, vers lequel toute la vie et toute l'œuvre sont une tension, un cheminement ; à travers l'agitation des incessants voyages d'une vie de comédiens, se poursuit un itinéraire intérieur, celui du retour, avec une aspiration de plus en plus grande au fil des ans : « Oui, partout où je marche une voix me rappelle ;/ Voix du berceau lointain qui ressaisit le cœur » (*Départ de Lyon*) ; « Emmenez-moi, chemins !... Mais non, ce n'est plus l'heure,/ Il faudrait revenir en courant où l'on pleure, » (*Un ruisseau de la Scarpe*). Le retour de l'enfant prodigue est un retour à soi, et l'abolition de la souffrance et de l'histoire qu'il promet mène à la mort (« C'est là que je m'en vais au-devant de moi-même », *les Sanglots*), ultime figure de la mère : « Ma mère nous enfante à l'éternel séjour » (*les Sanglots*).

Il ne faudrait pas conclure pourtant à une œuvre de la régression, du repli frileux hors de l'histoire. Il y a certes, tout au long de la vie de Marceline Desbordes-Valmore, l'utopique désir de « clandestiner l'existence » (*L'atelier d'un peintre*), mais cette utopie ne la conduit à se détourner ni des autres ni de l'histoire, elle engendre au contraire la confiance éternellement renouvelée de l'enfance face à la vie. Peu d'imparfaits nostalgiques dans cette œuvre, peu de passés narratifs qui n'aboutissent au présent, temps majeur d'une poésie, qui actualise et éternise l'instant. Le retour à soi n'est possible que d'un détour par l'autre, que ce soit l'amant, l'ami, l'enfant, ou Dieu, et

toute l'œuvre poétique se construit dans un rapport du *je* au *tu*, où le poème naît de la relation à l'autre, et de pouvoir lui être donné. Quand les bouleversements de l'histoire la rattrapent, tout en restant fidèle à elle-même et aux images qui lui sont habituelles, elle puise dans sa propre expérience de la souffrance une capacité d'empathie avec toute souffrance humaine : « Poète, étonnez-vous que l'humaine tempête, / Ait trempé tout ce chant d'une étrange douleur ! » (*A Monsieur A. L.*), et l'horreur de la répression des ouvriers lyonnais, en 1834, lui fait trouver des accents que Sainte-Beuve rapprochait de d'Aubigné, et qui annoncent le Victor Hugo de *Châtiments* : « Le meurtre se fait roi. Le vainqueur siffle et passe. / Ou va-t-il ? Au Trésor, toucher le prix du sang. / (...) Les hommes... les voilà dans le sang jusqu'aux yeux. / L'air n'a pu balayer tant d'âmes courroucées » (*Dans la rue*). Ces vers-là ne parurent pas du vivant de l'auteur, « pas un journal de Paris n'a osé les imprimer, dans la peur de déplaire à ceux qui nous font en ce moment tant de bien ! ».¹⁵ Marceline Desbordes-Valmore savait bien que ce genre de vers n'était pas dans sa manière, elle s'en excusait presque auprès d'un ami : « Ceux-là (*A Monsieur A. L.*), je n'ai pas pu les chanter comme je le fais de presque tous les autres, en les essayant sur les airs que j'adore et qui me forcent à mon insu à plus de rectitude sans distraction »¹⁶, mais elle obéissait à la nécessité de les écrire. Si naïve qu'elle fût, elle avait bien conscience de l'image que le siècle s'était bâti d'elle, et à laquelle il acquiesçait avec bienveillance, et il n'y avait guère de place pour la révolte politique, l'amertume ou l'ironie dans cette image-là.

Elle continuait à écrire comme à l'abri de cette image, sachant la difficulté pour une femme de le faire. Dans le poème à la mémoire d'Élisa Mercœur, poétesse morte jeune et pauvre, elle a évoqué l'accueil que ses contemporains faisaient aux femmes poètes, curieux et amusés, ne voyant là qu'un jeu mondain : « On épuisait alors cette vivante lyre ; / Sa souffrance voilée, on la lui faisait lire ; / Car le monde veut tout quand il daigne écouter ; / (...) Par d'innocents flatteurs innocemment déçue, / Son âme s'écoulait victime inaperçue, ». Elle-même ne fut pas épargnée absolument par la critique ; dans les pages de *la Revue des Deux Mondes*, Gaschon de Molènes vitupérait les femmes poètes et s'attaqua assez violemment à son œuvre. Elle répondit. Conforme à sa réputation de féminine douceur, mais attachée à défendre son œuvre, elle adopte un ton maternel et indulgent pour rappeler au « Jeune homme irrité sur un banc d'école » qu'il lui reste à apprendre à vivre : « Savant, mais aigri par vos lassitudes. / Un peu furieux de nos chants d'oiseaux / Vous serez plus jeunes après vos études / (...) Où prenez-vous donc de si dures armes ? / Qu'ils étaient méchants vos maîtres latins ! » Et comme le jeune homme aurait bien voulu interdire la

littérature aux femmes, elle suggère que peut-être il aimera un jour, et voudra écrire sa passion : « Mais si vous aimez qui ne sait pas lire, / L'amante à l'amant ne répondra rien. / (...) L'esprit, vous verrez, fait du jour à l'âme : / Quand vous aimerez / Vous nous comprendrez. » (*Bouquets et prières.*)

Cette modeste façon de se tenir à sa place de femme, dont lui ont tant su gré ses contemporains, n'empêchait ni la fidélité à elle-même ni une grande obstination dans ce qu'elle savait être sa voie. Dans cette modestie féminine, il y a peut-être une bien habile pirouette, une révérence faite au bon goût, aux autorités littéraires et morales et aux règles des censeurs pour mieux se concilier leur indulgence et leur protection. Je vous révere, leur dit-elle, mais laissez-moi être moi-même, une femme compte si peu...

Ses fautes, elle est toute prête à les reconnaître humblement, auprès de Sainte-Beuve : « J'ai essayé sans avoir rien lu ni appris, ce qui me causait une fatigue pénible pour trouver des mots à mes pensées. Voilà sans doute la cause de l'embarras et de l'obscurité qu'on me reproche, mais que je ne pourrais pas corriger moi-même. Je déferais sans pouvoir réparer, et je n'ai jamais eu la force de m'arrêter longtemps sur ces espèces de notes des impressions que je voulais oublier — j'en ai tant d'autres à subir »¹⁷, comme auprès de Latour : « (...) tout ce que j'ai écrit doit être, en effet, monstrueux d'incohérence, de mots impropres et mal placés, j'en aurais honte si j'y pensais sérieusement ; mais monsieur, ai-je le temps ? »¹⁸ ; mais c'est pour mieux les revendiquer comme siennes et les maintenir en l'état.

Qu'on n'érige donc pas trop en vertu féminine éternelle son humilité, qu'on ne s'y arrête pas non plus avec l'exaspération de qui aurait préféré une plus noble révolte : elle est le manteau qui couvre ses fautes et lui permet de se tenir à une place, la sienne, où l'usage des mots ne va pas de soi. Le caractère « éternellement déroutant » dont Montesquiou faisait la caractéristique de son œuvre vient de ce qu'elle a su ainsi, dans cette obscurité voulue, faire sienne la règle que Nodier, autre défenseur de la langue du peuple et des patois, proposait, imitée de l'abbaye de Thélème, à l'homme de génie : « Écris ce que tu voudras ».¹⁹

Christine PLANTE

1. Stefan Zweig, *Marceline Desbordes-Valmore*, éd. de la Nouvelle Revue Critique, 1945.

2. Yves Bonnefoy, Préface au *Choix de poésies de Marceline Desbordes-Valmore*, dans la collection Poésie/Gallimard.

3. Victor Hugo et *La lune des fleurs*, Europe, juillet 1948.

4. Hippolyte Valmore, notice à la fin du second volume des *Poésies complètes*, Lemerre, 1886.

5. Stefan Zweig, *op. cit.*

6. Montesquiou, *Autels privilégiés*, Charpentier, 1898.
7. Bonnefoy, *op. cit.*
8. Alphonse de Lamartine, *Destinées de la poésie*, *Revue des Deux Mondes*, 1834.
9. Éliane Jasenas, *Marceline Desbordes-Valmore devant la critique*, Droz-Minard, 1962.
10. T.S. Eliot, « La musique de la poésie », in *De la poésie et de quelques poètes*, Seuil, 1964.
11. Guillevic et Raymond Jean, *Choses parlées*, entretiens, Champ Vallon, 1982.
12. Sur cette question des rapports entre musique et poésie, voir Henri Meschonnic : « Musiquer la poésie, c'est signer le signe », in *Revue trimestrielle de poésie* n° 3, septembre 1985.
13. Lettre à Antoine de Latour, 1836.
14. Rainer Maria Rilke-Lou Andreas-Salomé, *Correspondance*, Gallimard 1980, lettre du 20-02-1914.
15. Lettre à Gergerès du 6 mai 1834, citée par Pougin, *la Jeunesse de Marceline Desbordes-Valmore*, Calmann-Lévy, 1898.
16. Lettre à Latour, décembre 1837, citée par Bertrand, *Œuvres poétiques complètes de Marceline Desbordes-Valmore*, PUF, 1973.
17. Lettre citée dans la Notice de Sainte-Beuve pour l'édition Lemerre, 1886.
18. Lettre de février 1837, citée par Sainte Beuve, *Marceline Desbordes-Valmore, sa vie, sa correspondance*, Lévy, 1870.
19. Charles Nodier, *Notions élémentaires de linguistique*, *Œuvres complètes*, tome XII, Renduel, 1834.