



HAL
open science

”La compétence vraie bien que féminine” de Marceline Desbordes-Valmore

Aurélie Foglia Loiseleur

► **To cite this version:**

Aurélie Foglia Loiseleur. ”La compétence vraie bien que féminine” de Marceline Desbordes-Valmore. *J’écris pourtant*, 2020, 4. hal-03957729

HAL Id: hal-03957729

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-03957729>

Submitted on 26 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

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 du sauvetage 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.

« 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 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

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.

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 dedans¹ ». 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 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'initiateur², 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 oblitérée 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.

¹ Paul Verlaine, « Les poètes maudits », art. cit., p. 66.

² « 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, elle 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.

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 miracle¹ ». Et cela d'autant 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.

Et en 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 français² ! » Voilà un étrange monstre qui n'a pas sa place dans la société, de sorte qu'on peine à la nommer, comme si elle était une

¹ Marceline Desbordes-Valmore, *L'aurore en fuite*, poèmes choisis, éd. de Christine Planté, Points, Paris, 2010, p. 8.

² Jules Barbey d'Aurevilly, « Mme de Girardin », dans *Œuvre critique*, I, *Les 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.

erreur de la nature ou se devait de rester en marge. De fait Barbey d'Aureville, comme l'a montré Christine Planté, se montre sans pitié envers l'engeance des bas-bleus et l'institution honnie du « bas-bleuisme ¹ » qu'il fustige de tout son dédain et de toute son ironie ². 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'Aureville 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 nous ³ ». 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 onze pieds entre autres ⁴ », 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, irréfléchies, si tout ce qui est gratuit et vient de Dieu, suffisent à faire le grand poète, Marceline Valmore est et sera toujours un grand poète ⁵ ». 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

¹ Jules Barbey d'Aureville, *Les Bas-bleus, Œuvre critique*, dans *Les Œuvres et les hommes*, première série, éd. Les Belles Lettres, vol. 2, 2006.

² Cf. Christine Planté, « Une poète, cette chose si rare », Barbey d'Aureville critique des femmes poètes, *Barbey d'Aureville en tous genres*, Brigitte Diaz dir., Presses Universitaires de Caen, 2011, p. 153-170.

³ Jules Barbey d'Aureville, « *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.

⁴ Paul Verlaine, « Les poètes maudits », art. cité, p. 674.

⁵ 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).

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 semble-t-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 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 androgyne¹. » 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 femme² ». 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 bien montré Yves Bonnefoy³. « Marceline a pu vivre, et parler, sans empiéter la virtualité de son sexe – cette

¹ Jules Barbey d'Aurevilly, « *Poésies inédites* de madame Desbordes-Valmore, ouvr. cité, p. 783-784.

² Charles Baudelaire, « sur Mme Desbordes-Valmore », *Revue fantaisiste*, 1^{er} juillet 1861.

³ Marceline Desbordes-Valmore, *Poésies*, préface d'Yves Bonnefoy, NRF Poésie/Gallimard, 1983, p. 29.

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.

Cette conscience d’être femme et d’écrire depuis cette identité interchangeable, 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 (ne la sachant pas alors cette fiction inventée encore par des hommes) dont l’histoire (ou la légende) veut qu’elle ait vécu à Lyon, comme elle. Deux longues citations en exergue préludent à sa propre invocation, dans « Louise Labé¹ ». 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, dépits 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’amour² ». 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 Labé, véritable « Salamandre d’amour³ » 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

¹ Marceline Desbordes-Valmore, « Louise Labé », *Les Pleurs*, éd. d’Esther Pinon, GF-Flammarion, Paris, 2019, p. 152.

² *Ibid.*, p. 155.

³ *Ibid.*, p. 154.

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, au résultat, 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 deux¹ ! » Quand la magie n'opère plus, le risque est grand qu'elle ne se retrouve rien qu'une romantique en guenilles des grands².

En effet, Barbey d'Aurevilly procède dans cette critique à une sorte d'effeuillage de son écriture, jusqu'à l'interroger dans sa nudité : « 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 « cabotinage³ » quasi-

¹ Barbey d'Aurevilly, « Mme Desbordes-Valmore », ouvr. cit., p. 789.

² 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).

³ Gustave Kahn, extraits du compte rendu de la deuxième édition des *Poètes 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.

inévitables chez ses consœurs. Elle détonne 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-Valmore¹ », où il 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 effusif². 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 « indigne glaneuse » : femme, elle ne peut que ramasser les épis oubliés par le grand écrivain ; mieux, « elle récuse clairement une certaine sacralisation du poète auréolé de gloire³ ». 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 sensibles⁴ » : ce style humoral, qui respire le

¹ Alphonse de Lamartine, « À Mme Desbordes-Valmore », dans *Œuvres poétiques complètes*, M.-F. Guyard éd., Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 524.

² 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.

³ *Ibid.*, p. 289.

⁴ 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],

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 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 difficile¹ ». 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 ouverte² ». 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 souhait³ ». Marceline Desbordes-Valmore a placé son existence sous le signe de l'élégie. Sa 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

Correspondance, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, 1980, t. II, p. 109.

¹ Barbey d'Aurevilly, « Mme Desbordes-Valmore », art. cité, p. 786.

² *Ibid.*, p. 787.

³ Sainte-Beuve, *Poésies inédites* de Mme Desbordes-Valmore, lundi, 13 août 1860, *Causeries du lundi*, tome 14, Paris, Garnier frères, p. 407.

transmuer 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'âme¹ ! » 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'âme² ». 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 nature³ », écrit Lamartine en 1849, en poéticien tardif, suivant le regard rétrospectif qu'il jette sur son livre 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'idéal⁴ ». 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 natif⁵. » 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 mieux⁶ ». L'art sans conscience est le sommet de l'art : voilà une sentence qui pourrait tenir lieu de poétique antipoétique en désignant

¹ Marceline Desbordes-Valmore, « Lucretia Davidson », *Les pleurs*, ouv. cité, p. 164.

² Alphonse de Lamartine, préface des *Méditations poétiques*, éd. Aurélie Loiseleur, Paris, Le Livre de Poche, Paris, 2006, p. 63.

³ *Ibid.*

⁴ « 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).

⁵ Baudelaire, « Sur mes contemporains : M. Desbordes-Valmore », art. cité, p. 145.

⁶ Paul Verlaine, « Les poètes maudits », art. cité, p. 674.

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 troublée¹ ». 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 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'abandon² ». 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 de 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
Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle

¹ Jules Barbey d'Aurevilly, « Mme Desbordes-Valmore », art. cité, p. 788.

² Jean Delabroy, « La Poésie à l'abandon », *Un Ange passe. Lamartine et le féminin*, Paris, Klincksieck, 1997.

