



*Une femme écrit une lettre – un poème.
Le geste épistolaire
chez Marceline Desbordes-Valmore*

Christine Planté

UNE FEMME ÉCRIT UNE LETTRE – UN POÈME LE GESTE ÉPISTOLAIRE CHEZ MARCELINE DESBORDES-VALMORE

Christine PLANTÉ (*Université Lyon 2 – Lumière*)
christine.plante@free.fr

RÉSUMÉ : La poésie de Marceline Desbordes-Valmore, qui se caractérise par la place qu'elle fait à l'écriture de la voix, a souvent aussi comme modèle la lettre. La plume devient le symbole du geste de l'écriture, à travers lequel le poème exprime une proximité spirituelle et charnelle face à un destinataire lointain et proche en même temps par l'imagination, en opérant également une transition du *pour un* au *pour tous*. Le but de cette communication sera d'approfondir cette relation entre oralité et écriture poétique épistolaire, en mettant en évidence la prégnance thématique et les qualités formelles de ces poèmes, qui arrivent à constituer un 'manifeste' esthétique de leur auteure. Ce qui n'est pas sans exercer une importante influence sur d'autres poètes, français ou étrangers, qui sont nommés ici, en renvoyant, pour une analyse plus étendue, au site de la Société des études Marceline Desbordes-Valmore, dans le cadre des liaisons entre centres de recherche au niveau international.

ABSTRACT: Marceline Desbordes-Valmore's poetry, which is characterised by the importance it gives to the writing of voice, has also often the letter as a model. The pen becomes the symbol of the writing gesture, by which the poem expresses a spiritual and corporeal closeness towards an addressee who is far and near, in imagination, at the same time, thus making a transition from *for one* to *for all*. The purpose of this article will be to further explore this relationship between orality and poetical epistolary writing, pointing out the thematic importance and the formal qualities of these poems, which finally constitute an esthetical "manifesto" of their author. This also exerted a significant influence on other poets, French or foreigners, who are only mentioned here, also referring, for a deeper analysis, to the site of the Société des études Marceline Desbordes-Valmore, within the context of the relationships between Research Centres at an international level.

MOTS CLÉS : Marceline Desbordes-Valmore, poésie, lettres-poèmes, écriture de la voix, geste épistolaire

KEY WORDS: Marceline Desbordes-Valmore, Poetry, Letter-Poems, Writing of the Voice, Epistolary Gesture

**UNE FEMME ÉCRIT UNE LETTRE – UN POÈME
LE GESTE ÉPISTOLAIRE
CHEZ MARCELINE DESBORDES-VALMORE**

Christine PLANTÉ (Université Lyon 2 – Lumière)
christine.plante@free.fr

Il peut sembler étrange d'évoquer l'œuvre de Marceline Desbordes-Valmore dans une rencontre sur les représentations de l'écriture dans l'Europe romantique car, pour beaucoup de lecteurs, sa poésie se caractérise surtout par la place qu'elle fait à la voix. Je chercherai ici à comprendre à partir de quelles pratiques et de quels modèles Desbordes-Valmore a construit cette poétique si reconnaissable que l'on pourrait définir comme *une écriture de la voix*. Parmi ces modèles, la lettre a un statut privilégié. Plusieurs poèmes de Desbordes-Valmore, publiés à des moments très différents de son œuvre, se présentent comme des lettres – depuis « Le billet » (1807) jusqu'à « Une lettre de femme » (1860), en passant par « Les séparés » (vers 1830). En les lisant (presque) comme de vraies lettres, dans l'illusion d'une écriture intime entièrement vouée à combler la distance entre un *je* qui écrit et un *tu/vous* auquel ce *je* s'adresse, la critique a longtemps voulu y trouver une « écriture féminine » par excellence, familière et spontanée.

Mais si Desbordes-Valmore s'est en effet approprié le modèle de la lettre depuis sa position de femme, ce serait simplifier sa poétique à l'excès que de vouloir l'y enfermer, et il serait naïf de ne voir dans ces poèmes en forme de lettres qu'une expression spontanée et « sans art »¹ – pour reprendre les mots de Stefan Zweig. L'usage qu'elle fait de la lettre, en opérant une translation du *pour un* au *pour tous*, du (presqu') oral à l'écrit imprimé et de l'écrit ordinaire au poème permet à la fois une légitimation – intime et sociale – de l'acte d'écriture pour la femme, et une libre réinvention de l'énonciation lyrique. Suffisamment puissante pour frapper des lecteurs poètes, au XIX^e comme au XX^e siècle (Pouchkine, Baudelaire, Aragon...).

1 « L'art de Marceline Desbordes-Valmore est pour ainsi dire sans art » (Stefan Zweig, *Marceline Desbordes-Valmore. Vie d'une poétesse*, trad. d'Alzir Hella [1951], éd. Olivier Philipponnat, Paris, Le Livre de poche, 2020 [1921], p. 89).

Entre transmission orale et essor de l'imprimé : situation de Desbordes-Valmore

Née à Douai, dans le Nord de la France, en 1786, morte à Paris en 1859, Marceline Desbordes-Valmore appartient à la première génération romantique française. Contemporaine de Lamartine (son premier recueil *Élégies, Marie et romances* est publié en 1819, un peu avant les *Méditations*) et contemporaine de Baudelaire (le dernier recueil, posthume, des *Poésies inédites* paraît en 1860, entre les deux premières éditions des *Fleurs du mal*), elle vient à l'écriture dans une période où la littérature est en train de passer d'un mode d'existence et de transmission en partie oral à une diffusion principalement écrite et imprimée. Le développement de l'éducation scolaire et de l'apprentissage de la lecture, les progrès techniques de l'imprimerie et ceux des transports favorisent l'essor de nouvelles formes et de nouveaux médias, et surtout de la presse. Il encourage aussi la nostalgie d'une culture passée : le conte populaire, la chanson, la prière, les formes orales partagées au sein d'une communauté physiquement réunie apparaissent désormais comme les productions d'un monde menacé de disparition et idéalisé – le sentiment de coupure et de perte ayant été accentué par la Révolution. Cette nostalgie explique l'extraordinaire vogue à cette époque de la romance, qui se donne pour émanation d'un autrefois perdu dont elle chante le regret et transmet une mémoire. Elle porte aussi les grandes collectes romantiques de chansons, de proverbes et de contes, plus tardives en France que dans d'autres pays européens comme l'Allemagne. Cependant cet attachement à des traditions orales – encore bien vivantes en certains lieux, mais devenant également des objets de reconstructions imaginaires – ne détourne pas pour autant les contemporains des nouveaux moyens de communications. Les nouveaux supports que sont les périodiques et les éditions populaires peuvent ainsi entrer au service d'une redécouverte de formes passées, et la nostalgie d'un autrefois perdu coexister avec le goût du nouveau, parfois jusque chez un même individu ou un même artiste

Telle semble avoir été la situation de Marceline Desbordes-Valmore. Elle a vécu ses premières années dans une ville du Nord où les traditions étaient demeurées vivaces et son œuvre évoque à de nombreuses reprises avec émotion les formes de culture orale qui ont pour elle marqué ce temps. Aux récits, berceuses, prières et chansons entendus dans la petite enfance, vont bientôt s'ajouter les discours révolutionnaires et surtout, un peu plus tard, la formation qu'elle acquiert au théâtre où elle est entrée précocement. Pendant une vingtaine d'années, elle a joué et chanté un ré-

pertoire très divers où se mêlaient des classiques – notamment Racine – et des pièces contemporaines, avec la liberté de ton et d'emploi des vers qu'elles permettaient.

Elle s'est mise à écrire sur les conseils prodigués par son médecin, le docteur Alibert, qui cherchait à la guérir de sa mélancolie – si on en croit les indications qu'elle a elle-même données –, et sans songer d'abord à la publication, ni à se dire Poète. Une telle ambition – le mot d'ailleurs n'avait pas encore la signification que lui donnera le romantisme – aurait été inconcevable pour une femme issue de milieu populaire, étant peu allée à l'école et dépourvue de culture savante. Mais Marceline Desbordes, dotée d'une vive curiosité et de beaucoup de mémoire, a développé un rapport au langage très précis, fondé sur des transmissions orales. Son expérience de la scène lui a appris le pouvoir du geste et de la voix sur les spectateurs. Aussi quand elle s'est essayée dans ces genres poétiques déclarés mineurs, formellement moins exigeants et réputés plus accessibles aux femmes qu'étaient la romance, l'épigramme ou l'idylle, elle a cherché à y faire passer quelque chose de l'émotion que portent la présence et la voix, et employé alors volontiers la lettre, qui fournit une structure d'énonciation adressée qu'elle conservera ensuite dans une large part de sa production poétique. Écrire, pour Desbordes-Valmore, c'est écrire, parler, à quelqu'un.

La lettre est dans l'air du temps littéraire. Le triomphe rencontré par le roman épistolaire² au siècle précédent se prolonge dans les premières décennies du XIX^e – même si s'est amorcé le déclin de ce sous-genre,³ qui va s'accélérer rapidement. Les « Héroïdes »⁴ traduites ou imitées, ont en poésie connu aussi un regain d'intérêt, et la lettre est un ressort dramatique largement usité au théâtre, notamment chez Marivaux. Dans les échanges sociaux, la correspondance se voit valorisée par l'usage qui se développe d'intégrer la correspondance des écrivains à la publication de leurs œuvres complètes⁵ (ainsi pour Voltaire et Rousseau), elle connaît aussi une démo-

2 Pour une présentation plus développée, voir Christine Planté, *Deviazioni della lettera*, in Franco Moretti (a cura di), *Il Romanzo*, t. IV, Torino, Einaudi, 2003, pp. 213-235.

3 On se reportera aux travaux classiques de Jean Rousset et Laurent Versini, et à l'étude de Lucia Omacini, *Le Roman épistolaire français au tournant des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2003.

4 Dominique Millet-Gérard, *Le Cœur et le cri : variations sur l'héroïde et l'amour épistolaire*, Paris, Champion, 2004.

5 Sur les usages éditoriaux, voir le dossier *Éditer les correspondances*, présenté par Geneviève Haroche-Bouzinac dans « Épistolaire », 33, 2007 ; sur le XIX^e siècle, « *J'ai toujours aimé les correspondances...* », sous la direction de José-Luis Diaz, « Romantisme », 90, 1995.

cratisation progressive grâce à l'alphabétisation, et à une plus grande sûreté dans l'acheminement du courrier.⁶ Séparée à maintes reprises de ses proches par la vie, – dès son enfance quand elle a quitté la maison familiale en compagnie de sa mère, ensuite au gré de ses engagements de comédienne, et de femme de comédien –, Marceline Desbordes-Valmore a souvent trouvé dans les lettres le seul moyen de garder un lien avec ceux qu'elle aimait, et elle a laissé une abondante correspondance.⁷

Or dans le contexte de basculement progressif vers une culture de l'écrit imprimé qu'on vient d'évoquer, les lettres conservent un statut particulier : moyens de communication écrite, mais composées à la main pour *une* personne, elles gardent un peu de la présence charnelle de celle ou de celui qui les a tracées, et elles restent des objets singuliers qui résistent à l'entrée dans ce que Walter Benjamin appellera l'ère de la reproductibilité technique.⁸ Le modèle qu'elles constituent s'avère ainsi particulièrement adapté à la position ambivalente de Desbordes-Valmore qui, tout en se disant attachée à la voix – qu'elle met comme motif et comme valeur au centre de ses poèmes –, s'avère inventive à se saisir des ressources de l'écrit. Aussi avant de se pencher sur certains de ses poèmes-lettres qui évoquent le geste d'écriture de façon très frappante, par l'effet de présence qu'ils suscitent, faut-il rappeler combien ces évocations restent marginales dans son œuvre relativement à celles de la voix, de la parole – et plus généralement de l'univers sonore. On mesure ce déséquilibre en observant que, dans le corpus des œuvres poétiques, les occurrences du verbe *dire* sont environ quatorze fois plus nombreuses que celles du verbe *écrire*. Le mot même de *plume* présente plus d'emplois littéraux (plumes d'oiseaux, plumes d'anges) que métaphoriques (écrire à la plume) – encore ces derniers nouent-ils étroitement les deux sens, comme dans la préface-poème en prose « Une plume de femme » dont il sera question plus loin. À travers les quelques éléments d'autoportrait et de métadiscours qu'elle a laissés, Desbordes-Valmore se présente volontiers en *écoutouse*.⁹ Le poème

6 Roger Chartier (dir.), *La Correspondance. Les usages de la lettre au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1991.

7 Une édition de cette correspondance est à paraître sous ma direction aux éditions Garnier, le premier tome établi et annoté par Pierre-Jacques Lamblin et Delphine Mantiène.

8 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, in Id., *Œuvres III*, Paris, Gallimard (« Folio »), 2000, p. 269-316.

9 « J'étais enfant, l'enfance est écoutouse » (Marceline Desbordes-Valmore, « À mes sœurs », in Ead., *Œuvres poétiques complètes*, éd. Marc Bertrand, Grenoble, Presses

chez elle se souvient de la parole, et de l'écoute : l'écoute dont elle a été le sujet, mais aussi l'écoute dont elle a été l'objet – ou ardemment aspiré à l'être. Dans certains poèmes, se heurter à la surdité, à l'absence ou au refus d'écoute conduit le sujet au désespoir.

Cette expérience demeure fondatrice de son écriture, dans un sentiment aigu de ce qui manquera toujours à la chose écrite : la voix, le souffle, la coprésence dans un espace commun – tout ce dont les récents confinements dus à l'épidémie nous ont rappelé la vitale importance.

Aux lettres manquent donc le corps et la voix, même si elles sont et veulent être plus que des mots imprimés. C'est ce que rappelle très clairement une scène de *L'Atelier d'un peintre* (1833). Ondine, jeune orpheline originaire du Nord qui apprend la peinture à Paris dans l'atelier de son oncle, aime à y recevoir des lettres de sa sœur restée en province, comme elle aime à lui en écrire :

Elle y pensait beaucoup, à cette sœur absente. Lire ses lettres, c'était se croire près d'elle à parler bas ; et les jeunes filles aiment beaucoup à parler bas. Mais à ces lettres causeuses, la voix manquait, et l'âme d'une femme est plus dans ses accents que dans ses paroles.¹⁰

Dans ce personnage, il est difficile de ne pas voir un double romanesque de l'auteure qui lui a d'ailleurs donné le surnom de sa fille aînée.¹¹ Mais Desbordes-Valmore poète a quant à elle cherché à inventer des moyens pour conserver à l'écrit ces accents – ceux du *parler tout bas* dans les poèmes lettres ou ceux, plus rares, des cris de révolte, dans un registre social qui ne sera pas abordé ici.

Poèmes lettres, lettres devenues poèmes

« Le billet » (1807, 1813)

Le premier écrit en vers que l'on connaît de Marceline Desbordes, « Le billet », est une romance mise en musique par Méès datant de 1807. Le billet

universitaires de Grenoble, 1973, 2 vol., t. I, p. 168 [édition désormais abrégée OP I, ou II]).

10 Marceline Desbordes-Valmore, *L'Atelier d'un peintre*, Paris, Charpentier-Dumont, 1833, 2 vol., t. I, p. 14.

11 Hyacinthe Valmore, née en 1821, est appelée Ondine par ses proches à partir de l'âge de douze ans.

– courte missive le plus souvent amoureuse destinée à être remise, et non envoyée, à son destinataire – est un motif hérité d’une tradition de poésie galante du siècle précédent, tradition qui devait être familière à la comédienne aussi bien à travers le répertoire dramatique qu’à travers la sociabilité qui accompagnait la vie des théâtres. Dans cette pièce, elle reprend donc une convention bien plus qu’elle ne parle d’expérience. Le *je* y est d’ailleurs clairement celui d’un homme qui s’adresse non à son « amie », mais au « billet » qu’il écrit pour elle :

Ô toi que ma tremblante main
 Traça pour mon amie ;
 Billet, quel que soit ton destin
 Ah ! mon cœur te l’envie.
 Tu me fus par l’amour dicté,
 Scellé par la constance,
 Et sous les yeux de la beauté
 Porté par l’espérance.¹²

Cette romance n’a rien de très original, mais elle se caractérise par son insistance sur le geste de l’écriture, sur les conditions concrètes de celle-ci et – c’est un *topos* galant – sur le désir du scripteur d’être charnellement aussi proche de la femme aimée que le billet qu’elle va recevoir, ouvrir de « ses doigts de rose » et « cacher sur son sein charmant ».

Marceline Desbordes reviendra à plusieurs reprises sur ce motif, qu’on la voit faire sien peu à peu. Quelques années plus tard, dans une pièce parue en 1813 et portant le même titre – elle n’a pas de vanité d’auteur et ne prétend pas à l’originalité –, elle semble cette fois partir d’une situation personnelle, celle d’une séparation douloureuse. Cet autre « Billet » de 1813 peint la souffrance d’un éloignement dont on ne sait clairement s’il résulte d’un abandon. Il ne livre ni les récriminations ni le désespoir de l’épistolière, mais une confiance en son destinataire maintenue sur un mode inquiet. La pièce a été plusieurs fois republiée dans des revues ou des almanachs, recueillie dans plusieurs éditions des poésies de l’auteure (dans une version modifiée et plus banale), et elle a été mise en musique par Lélou, Garat, Désargus, Pauline Duchambge... C’est dire qu’elle a beaucoup cir-

12 « Le billet » (1807, mis en musique par J. Méès), OP II, p. 639. On peut entendre cette romance, qui comporte trois couplets, chantée par Françoise Masset, soprano, accompagnée au piano par Nicolas Stavy, dans le CD *Les Compositeurs de Marceline Desbordes-Valmore*, Solstice, 2009.

culé et que les contemporains ont ainsi beaucoup *écouté* la poète *écrire* à celui qu'elle aime :

Je vous écris à l'ombre du mystère,
Puisque s'écrire est se parler tout bas ;
Mais je l'avoue, en ce lieu solitaire
Tout est tranquille, et mon cœur ne l'est pas ;
Je vous écris.

Je vous écris : Quand l'âme est oppressée,
Le temps s'arrête, il n'a plus d'avenir ;
Ah! loin de vous, je n'ai qu'une pensée,
Et le bonheur n'est plus qu'un souvenir ;
Je vous écris.

Je vous écris ... M'aimeriez-vous encore ?
Si votre cœur n'est plus tel qu'autrefois,
Faites du moins, faites que je l'ignore ;
S'il est constant, dites-le, je le crois ;
Je vous écris.¹³

Le poème hésite entre solitude et confiance, retenue et saturation des vers par un effet de présence. Avec moins de détails concrets que « Le billet » précédent, il propose une sorte d'épure où dominent l'obsession de l'autre et l'élan vers lui,¹⁴ en particulier à travers les répétitions que porte la strophe « à rentrement ».¹⁵ Rien ne permet de mettre les mots de ce billet au compte d'un locuteur masculin. D'un point de vue sémantique et culturel, sa parole implorante sera plutôt attribuée à une femme – surtout si la pièce est suivie de la signature d'auteure, ou du moins d'une indication de sexe comme dans le *Chansonnier des Grâces* où elle est signée M^{lle} Marce-

13 « Je vous écris », pièce parue dans le *Chansonnier des Grâces*, 1813 avec une musique gravée de Lélou donnée dans le même recueil. La pièce n'a pas été reprise sous cette forme dans un livre de Desbordes-Valmore. Francis Ambrière a attiré l'attention sur cette version (*Le Siècle des Valmore*, Paris, Seuil, 1987, t. I, p. 170), que Marc Bertrand donne en variante dans OP, I, p. 290.

14 Plus encore dans la version chantée par Garat qui donne, à l'avant-dernier vers, « je vous crois » et non « je le crois ».

15 Strophe qui reprend le début du premier vers en un dernier vers plus court, sorte de refrain abrégé, comme dans certains rondeaux.

line D***. Une telle attribution revient certes à confondre le *je* lyrique avec un *je* autobiographique, ce qui est poétiquement très contestable, mais la plupart des auditeurs devaient spontanément opérer cette confusion, peut-être un peu découragée lorsque la romance était interprétée par une voix d'homme. Reste qu'aucune marque de genre grammatical – ce qui est rare en français – ne vient spécifier qu'il s'agit d'une parole féminine. Les vers énoncent une expérience de séparation et de distance que tente de compenser, en écrivant, un *je* sans inscription référentielle. Cette simplicité aisément universalisable explique sans doute pour partie son succès.

« Les séparés » (vers 1830)

La même absence de marque du genre se retrouve dans « Les séparés »¹⁶ – sans doute l'un des poèmes les plus connus aujourd'hui de Desbordes-Valmore, car mis en musique et chanté par Julien Clerc à la fin du XX^e siècle – dont le titre réussit à réunir les amants séparés dans le masculin pluriel (ou le générique indistinct...) du participe passé. On ignore la date exacte de composition de cette pièce qui n'a pas été publiée par l'auteure de son vivant (on ne sait pourquoi), mais par Sainte-Beuve qui l'a retrouvée après la mort de la poète dans les manuscrits que lui avait confiés la famille. On peut la situer vers 1830.¹⁷ Elle est connue aussi sous le titre « N'écris pas », qui reprend l'injonction paradoxale – inversant le motif-refrain de la pièce précédente (*Je vous écris*) – répétée dans le poème :

N'écris pas. Je suis triste, et je voudrais m'êtreindre.
 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 !

16 OP, II, p. 639. Poème mis en musique par Edmond de Polignac en 1884, et en 1996 par Julien Clerc, qui l'a chanté aussi en duo avec Isabelle Boulay, et Clara Luciani. Benjamin Biolay a également chanté cette chanson.

17 Cette datation ne fait pas l'unanimité. Sainte-Beuve y voyait plutôt un poème de la maturité. Pour des raisons formelles (l'emploi de la strophe « à rentrement ») Marc Bertrand la rattache plutôt à une première période de composition. Bonnefoy fait de même dans son anthologie (Marceline Desbordes-Valmore, *Poésies*, Préface et choix d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard « Poésie », 1983) et c'est aussi la période que j'ai retenue (Marceline Desbordes-Valmore, *L'Aurore en fuite. Poèmes choisis*, choix, notes et préface par Christine Planté, Paris, Seuil « Points Poésie », 2010).

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 !

Cette répétition, portée de nouveau par la strophe « à rentrement », scande cette fois la crainte de la présence, ou plutôt de l'effet de présence qu'entraînerait une lettre reçue – effet illusoire, éphémère, et pour cela insupportable au *je* qui se sait condamné à retrouver ensuite son sort de *séparé-e*. Ce *je* préfère donc l'ascèse d'un renoncement – lui aussi paradoxal puisque l'épistolière ne cesse dans sa solitude de célébrer le *tu* avec lequel elle dit prendre acte de la distance. L'épistolière... si le *je* est perçu comme féminin, ce qui est sans doute ici encore le plus souvent le cas, quoiqu'aucune marque de genre ne fasse obstacle à ce que la romance soit énoncée ou chantée par une voix masculine. Et sans doute peu d'auditeurs de Julien Clerc ou de Benjamin Biolay ont-ils su, depuis 1996, que les « paroles » de cette « chanson » étaient dues à une poète romantique nommée Desbordes-Valmore. Le clip qui accompagnait l'interprétation de Julien Clerc pouvait introduire un doute, puisqu'il s'ouvrait sur l'image d'une femme écrivant, mais il se prêtait aussi à une lecture attribuant le texte à l'homme qu'on voyait dans la brève fiction esquissée – le chanteur lui-même. Le poème est écrit entièrement du point de vue du *je* qui, privé de lettres, ne (re)deviendra jamais un *tu* dans des messages reçus de l'autre, mais qui écrit pourtant. La frontière séparant *je* et *tu*, femme et homme, émetteur (/émettrice) et destinataire, écrit (de la lettre, à distance) et oral (de la voix, restée en mémoire), présence et absence, passé et présent s'y voit d'un même élan affirmée et annulée.

Renonçant à suivre les devenir de la forme-lettre dans les recueils intermédiaires de la période romantique (*Les Pleurs*, 1833, *Pauvres Fleurs*, 1839 et *Bouquets et Prières*, 1843) où ils se diversifient et trouvent d'autres emplois que la lettre d'amour – sans que celle-ci soit totalement abandonnée –, nous retrouvons maintenant, après un saut temporel de près de trente ans, l'énonciation épistolaire amoureuse dans un poème tardif des *Poésies inédites*.

« **Une lettre de femme** » (1860)

« Une lettre de femme »¹⁸ ouvre le dernier recueil de Marceline Desbordes-Valmore qui a paru à Genève à titre posthume, en 1860, un an après sa mort. Ce poème lui aussi est assez connu, en raison surtout de son titre – qui paraît affirmer une identité féminine –, et de ses deux premiers vers qui, cités isolément, suggèrent une volonté transgressive de l'écriture, apparemment proche d'une sensibilité féministe d'aujourd'hui :

Une lettre de femme

Les femmes, je le sais, ne doivent pas écrire,
 J'écris pourtant,
 Afin que dans mon cœur au loin tu puisses lire
 Comme en partant.

Je ne tracerai rien qui ne soit dans toi-même
 Beaucoup plus beau :
 Mais le mot cent fois dit, venant de ce qu'on aime,
 Semble nouveau.

Qu'il te porte au bonheur ! Moi, je reste à l'attendre,
 Bien que, là-bas,
 Je sens que je m'en vais, pour voir et pour entendre
 Errer tes pas.

Ne te détourne point s'il passe une hirondelle
 Par le chemin,
 Car je crois que c'est moi qui passerai, fidèle,
 Toucher ta main.

Tu t'en vas, tout s'en va ! Tout se met en voyage,
 Lumière et fleurs ;
 Le bel été te suit, me laissant à l'orage,
 Lourde de pleurs.

18 Marceline Desbordes-Valmore, « Une lettre de femme », *Poésies inédites*, 1860, p. 1 ; OP. II, p. 506.

Mais si l'on ne vit plus que d'espoir et d'alarmes
 Cessant de voir,
 Partageons pour le mieux : moi, je retiens les larmes,
 Garde l'espoir.

Non, je ne voudrais pas, tant je te suis unie,
 Te voir souffrir :
 Souhaiter la douleur à sa moitié bénie,
 C'est se haïr.

Si on prend la peine de le lire entièrement, il semble toutefois difficile de le résumer en une prise de position féministe – quoiqu'il s'ouvre sur la conscience formulée par la poète qu'en écrivant *pourtant*, elle passe outre un interdit fait aux femmes. Le recueil des *Poésies inédites* a été composé selon les indications données à ses proches par Marceline Desbordes-Valmore malade et alitée, et c'est donc elle qui, selon toute vraisemblance, a souhaité l'ouvrir par une déclaration qui la montre, au seuil du livre, bravant sciemment les normes de genre et les limites imposées.

Mais elle les transgresse à sa façon – « de femme » – par le détour de cette forme réputée accessible et autorisée aux femmes qu'est la lettre. Il en résulte un texte qui n'est certes pas une lettre, mais un de ces poèmes caractéristiques de sa manière, poème de l'amour malgré tout et du pardon sans exigence, sans protestation ni ressentiment, dans la continuité des pièces de la période romantique (voire préromantique) précédemment évoquées. On aurait tort cependant de n'y voir qu'un attachement passéiste, car en ce moment du Second empire où se sont transformés les usages épistolaires, les conventions poétiques, les relations entre hommes et femmes et la place des femmes en littérature, l'écriture du poème change elle aussi – pour dire la fidélité de son auteure à ce qui profondément, dans son temps intérieur à elle, ne change pas. À la répétition que portait la strophe « à rentrement » vient se substituer un schéma strophique rare avec son hétérométrie contrastée faisant alterner alexandrins et tétrasyllabes – forme savante et souple propre à dire l'élan, dans une sorte de mouvement immobile. La revendication explicite d'une position « de femme », que prolonge un accord féminin du participe à la rime (« tant je te suis *unie* ») remplace l'effacement antérieur du genre grammatical, tandis que s'est modifiée la position du sujet – féminin, donc. Le *pourtant* montre d'emblée ce sujet lucide non seulement sur la nature de sa relation à l'autre, mais sur le caractère insoumis de son geste d'écriture. Séparé

du *tu* aimé, à rebours des normes contemporaines et l'assumant – presque jusqu'au défi –, ce *je* féminin semble plus seul que jamais, et sait que dans cette solitude se fonde sa parole.

Malgré la référence à une lettre annoncée par le titre, le geste d'écriture est peu décrit dans son actualité concrète – sauf avec le verbe *tracer* au début du deuxième quatrain, qui cède ensuite devant l'oralité du « mot cent fois *dit* ». Une confiance plus grande semble faite désormais à l'écriture et à son pouvoir – qui est celui du poème. La femme qui parle – c'est-à-dire qui écrit – sait que cette lettre est un poème et elle joue de la convention, mais il s'agit d'un jeu sérieux. Les strophes centrales rouvrent par leur lexique la scène intime d'écriture sur le monde naturel, dans un fort investissement symbolique de ses éléments les plus simples : le chemin, la lumière, l'été, l'oiseau – une hirondelle, qui appelle la rime avec *aile* et *elle*, et qui dit en même temps la liberté de l'envol et la fidélité du retour.

« Une plume de femme » (1843) : un discret manifeste

Si on garde en mémoire l'ensemble des écrits de Desbordes-Valmore, on associera aussi à l'oiseau la plume de l'écriture, image banale que la poète s'est employée à recharger de signification. Elle le fait de façon particulièrement remarquable dans « Une plume de femme »,¹⁹ préface en prose au recueil *Bouquets et prières* – le dernier que Desbordes-Valmore ait réussi à publier de son vivant. Il s'agit de l'un de ses textes les plus réflexifs – on n'ose dire théorique – que son titre et sa place liminaire invitent à rapprocher d'« Une lettre de femme »²⁰ en tête des *Poésies inédites*. Dans leur commune volonté d'indéfinition (*une plume...*, *une lettre...*) en même temps que d'affirmation d'une identité – ou plutôt d'une position – *de femme*, ces deux textes qu'une dizaine d'années sépare suggèrent une volonté de construire une continuité de l'œuvre, et dans l'œuvre.

19 Marceline Desbordes-Valmore, « Une plume de femme », OP II, p. 689. Le texte est donné en note par Marc Bertrand, mais il s'agit bien d'une préface, qui figure en tête de l'édition originale chez Dumont en 1843.

20 Il faut également le rapprocher, en amont, d'« Un billet de femme », poème d'amour qui, en écho aux « Billets » précédents, montre une remarquable liberté de forme (des huitains d'hétérométrie contrastée y font alterner des vers de 10 et 4 syllabes), et de ton (il s'achève sur ces vers : « Ce soir, où veille et te rêve une femme,/ Viens ! et prends-moi ! »). Écrit en 1838 pendant un voyage en Italie, ce poème serait inspiré par le souvenir de Hyacinthe de Latouche – si on en croit une lettre contemporaine à Pauline Duchambge, et a été publié l'année suivante dans *Pauvres fleurs* (1839).

À la différence des poèmes précédemment évoqués, « Une plume de femme » ne se donne pas comme une lettre, mais conserve de la communication épistolaire l'adresse d'un *je* à un *tu*, l'emploi d'un présent d'actualité et l'évocation du geste d'écriture.

Une plume de femme

Courez, ma plume, courez : vous savez bien qui vous l'ordonne.

Je prie un génie indulgent de répandre sur votre travail le charme mystérieux de la fiction, afin que nul ne sache la source de vos efforts et de la fièvre qui vous conduit : on se détourne des sources tristes. Que mon âme soit ouverte seulement au regard du Créateur. Laissez-la seule dans ses nuits d'insomnie : elle ne raconte pas la cause de ses débats avec la terre. Dieu sait qu'à cette sainte cause est suspendu l'espoir de rentrer un jour dans son ciel, comme un enfant dans la maison de son père. L'enfant prodigue a souffert avant de voir la porte maternelle se rouvrir devant lui : sans ses larmes amères y serait-il jamais revenu ?

Courez donc, ma plume, courez : vous savez bien qui vous l'ordonne.

Je vous livre mes heures afin qu'elles laissent, par vous, une faible trace de leur passage dans cette vie. Quand elles traverseront la foule, sur les ailes de mon affliction, si l'on crie : « Elles n'ont pas d'haleine », dites que le grillon caché dans les blés forme une musique faible aussi ; mais qui n'est pas sans grâce au milieu du tumulte pompeux des merveilles de la nature ; répondez pour moi ce que Dieu a répondu pour le grillon :

« Laissez chanter mon grillon ; c'est moi qui l'ai mis où il chante. Ne lui contestez pas son imperceptible part de l'immense moisson que mon soleil jaunit et fait mûrir pour tous. »

Courez donc, ma plume, courez, vous savez bien qui vous l'ordonne.

L'austère inconstant, le Sort, qui m'a dit : Assez, quand je lui demandais ma part des biens de l'existence ; le Sort qui m'a dit : Non ! quand je levais mes yeux pleins de prières pour obtenir encore un de ses sourires, a laissé pourtant tomber dans ma consternation, un bien dont l'apparence était de peu de valeur, mais qui deviendrait une palme de salut, si quelque fil de

la Vierge l'enveloppait de divine pudeur : c'est vous, ma plume, détachée du vol d'un pauvre oiseau blessé comme mon âme, peut-être ; 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 rapides, trouvez parfois, à ma propre surprise, quelques paroles moins indignes des maîtres, qui vous ont d'abord regardée en pitié.

Ainsi, courez, ma plume, courez : vous savez bien qui vous l'ordonne.

Vous ne blesserez pas ; vous ne bégayerez pas un mot de haine, quand ce serait pour repousser l'injure : il vaudrait mieux tomber en poussière, afin que, quand je serai poussière aussi, je ne tressaille encore que d'amour et jamais de honte ; afin que si j'attends au fond du purgatoire, décrit si triste, mais si doux, par Dante, qui l'a vu, toutes les âmes heureuses, en passant légères et sauvées devant moi, me disent avec un léger sourire : au revoir !

À ce prix donc, trempée d'encre ou de larmes, courez, ma plume, courez : vous savez bien qui vous l'ordonne.

La préface file l'image de la plume en mêlant de façon indissociable métonymie et métaphore, sens littéral et sens figuré articulés autour d'un emploi très courant, mais alors en passe de tomber en désuétude puisque l'usage de la plume en acier est en train de se généraliser – toutefois Marceline Desbordes-Valmore a toute sa vie continué à écrire à la plume d'oie.²¹ Cette image permet une description vivante du geste d'écriture, de son mouvement rapide et inspiré – ou plutôt *commandé* – échappant au sujet. C'est la plume – présentée à la fois comme un rebut (« le Sort [...] a laissé tomber un bien dont l'apparence était de peu de valeur ») et comme un don divin –, et non le *je*, qui est le sujet des verbes de mouvement. Après avoir erré, échappé aux doigts ignorants de la scriptrice, cette plume *court*, et ne saurait être arrêtée, pour énoncer une éthique de la poésie aussi humble que résolue. La description de l'écriture dans le silence solitaire d'une nuit d'insomnie appelle, comme dans certains poèmes lettres, l'évocation d'une voix : la plume *bégaie*, elle court comme *chante* le grillon.

Emblème topique du foyer domestique (espace intime et féminin par

21 Je dois cette observation à Pierre-Jacques Lamblin, ancien directeur de Bibliothèque Marceline Desbordes-Valmore à Douai qui a inventorié le fonds, et qui travaille actuellement à la transcription et à l'édition des lettres.

excellence), ce grillon constitue un « répondant allégorique »²² de la poète qui vient se substituer au modèle lyrique – trop élevé encore ? – de l'oiseau. L'oiseau fournit la plume mais non, ici du moins, le modèle du chant. Le *je* ne se revendique pas rossignol, il reste grillon – chant sans envol, rythme sans mélodie –, conscient de sa condition terrestre, et convaincu de sa propre nécessité dans son appartenance au tout du monde.²³ En cela, le choix de ce « répondant allégorique » préfigure le geste de Tristan Corbière qui célébrera dans *Les Amours jaunes* (1873) « Le Crapaud », – « poète tondu, sans aile, / Rossignol de la boue... ».

Rappeler ce que son énonciation doit à un modèle épistolaire n'épuise certes pas la singularité d'« Une plume de femme », qui est aussi l'un des premiers poèmes en prose²⁴ en langue française. Et on y aura sans doute perçu, à la lecture, bien d'autres réminiscences – venues des Évangiles, du conte, du théâtre... De Dante aussi, dont le nom explicitement cité surprend d'abord dans ce contexte, où il suggère tout ce qu'il entre de hauteur exigeante dans le programme humblement exposé. Ce nom vient aussi confirmer l'appartenance de Desbordes-Valmore à un romantisme pour lequel Dante constitue une référence partagée. La lecture de Walter Scott, moins visible, fournit également une référence décisive, comme je l'ai montré ailleurs.²⁵ Mais c'est bien l'énonciation adressée qui, en opérant la fusion entre ces tons, ces sources et ces modèles hétérogènes, donne l'élan qui porte leur transmission aux lecteurs, qui tient à la fois de l'écrit et de l'oral, de la lettre et de la prière. On note toutefois que le *je* féminin n'a plus ici pour allocutaire que Dieu... ou sa plume – cette part de soi qui échappe et dont la plume est l'image et le vecteur.

22 Selon la formule de Jean Starobinski dans *Sur quelques répondants allégoriques du poète*, « RHLF », 1967, n° 2, 402-412, repris dans Id., *La Beauté du monde*, Paris, Gallimard, 2020, p. 368-378.

23 Yves Bonnefoy a proposé dans cette perspective un beau commentaire de ce texte dans sa *Préface* au choix de *Poésies* de Desbordes-Valmore, cit.

24 Il paraît un an après le *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand, que Baudelaire considère comme le modèle du genre dans sa préface au *Spleen de Paris*.

25 « Une plume de femme » présente de fortes parentés textuelles avec certaines séquences, et surtout avec la conclusion du *Lord des îles* de Walter Scott (dans la traduction de Defauconpret). Desbordes-Valmore connaissait bien ce récit en vers aujourd'hui oublié, puisqu'elle avait, un an avant la publication de *Bouquets et prières*, contribué à un recueil collectif en y publiant un portrait en prose de son héroïne, Edith. J'ai présenté et commenté ce texte dans « J'écris pourtant. Bulletin de la SEMDV », 3, 2019, p. 8 à 22.

Échos, reprises, réappropriations poétiques

Lettres adressées sans adresse, écrits hantés par la voix, les poèmes de Desbordes-Valmore ont bien été reçus comme tels par des lecteurs, et notamment par des poètes, à différentes époques. Sensibles chez elle à une puissance d'émotion et une présence exceptionnelles, ils les ont assimilés à l'effet de voix que peut porter une lettre d'amour, ou encore à l'illusion de proximité charnelle que suscite parfois un manuscrit.

Si les poèmes lettres de Desbordes-Valmore ne peuvent recevoir de réponse à la façon d'une lettre, ils suscitent des échos différés et se prêtent à des réénonciations en voix nouvelles. Ces reprises décalées, ces appropriations – avouées ou inavouées – des mots valmoriens témoignent de leur écoute par des poètes, qui y ont trouvé une écriture de la voix dont ils se sont emparés.

Les lecteurs curieux d'en savoir plus sur leurs commentaires et leurs réécritures pourront suivre les devenir des poèmes lettres et des manuscrits de Marceline Desbordes-Valmore sous les plumes de Pouchkine,²⁶ Baudelaire,²⁷ Lucien Descaves,²⁸ Rosemonde Gérard²⁹ et Louis Aragon³⁰ sur le site de la SEMDV, à l'adresse suivante :

<https://www.societedesetudesmarcelinedesbordesvalmore.fr/>

26 Sur Pouchkine, on lira : Ekaterina Belavina, « L'obscur destinataire. Les échos de la poésie de Marceline Desbordes-Valmore en Russie », dans *Marceline Desbordes-Valmore poète*, « J'écris Pourtant. Cahiers de la SEMDV », hors série, 2020, p. 189-199 ; et, ici même, Anna Giust, *Un Onegin nell'Onegin: la scena della lettera di A. S. Puškin nell'opera di P. I. Čajkovskij*.

27 Charles Baudelaire, *Marceline Desbordes-Valmore*, texte publié pour la première fois dans la « Revue fantaisiste », 1^{er} juillet 1861, in Id., *Ceuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), t. II, p. 145-149.

28 Lucien Descaves, *La Vie douloureuse de Marceline Desbordes-Valmore*, Paris, Librairie Nilsson, 1910.

29 Rosemonde Gérard, « Marceline Desbordes-Valmore », *Les Muses françaises*, 1943. Ce poème est reproduit, présenté et commenté par Wendy Prin-Conti, in « J'écris pourtant. Bulletin de la Société des études Marceline Desbordes-Valmore », 2, 2018, p. 59-66.

30 Aragon, « Le voyage en Italie », in Id., *Les Poètes*, Paris, Gallimard (« Poésie »), 1976 [1960], p. 55 à 70, et Id., *Ceuvres poétiques complètes*, Olivier Barbarant dir., Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), p. 379-393.

Et Marceline Desbordes-Valmore, Louis Aragon, *Les Yeux pleins d'églises. Le Voyage d'Italie*, introduction et notes de Claude Schopp, avant-propos de Jean Ristat, Paris, Éd. La Bibliothèque (« L'Écrivain Voyageur »), 2010.