

Siège social : SEMDV, 61 parvis Georges Prêtre, 59500 Douai
Contact : contact@societedesetudesmarcelinedesbordesvalmore.fr

Comité d'honneur

Marc Bertrand
Thierry Bodin
Michelle Perrot

Présidente

Vice-Président
Secrétaire générale
Secrétaire adjointe
Trésorier

Christine Planté
Pierre-Jacques Lamblin
Anne Labourdette
Delphine Mantiène
Olivier Mantiène

Conseil d'administration

Philippe Gambette, Guillaume Klæs, Anne Labourdette, Pierre-Jacques Lamblin, Delphine Mantiène, Olivier Mantiène, Françoise Masset, Dominique Passonnaud, Christine Planté, Jean Vilbas.

Responsables de l'imfolettre : Philippe Gambette, Jean Vilbas.

Responsables du site internet : Marianne Dubacq, Philippe Gambette, Anne Labourdette.

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

Véécris pourtant, Cahiers Marceline Desbordes-Valmore

Responsable de rédaction

Christine Planté
Fabienne Bercegol, Aimée Boutin,
Pierre-Jacques Lamblin.

Responsables de ce numéro hors-série *Marceline Desbordes-Valmore* poète

Pierre Loubier, Vincent Vivès.
Marianne Dubacq

Mise en page

Prix de ce numéro 2020 hors-série est pour les non-adhérents de 10,00 € (+ frais de port, hors France métropolitaine). Il peut être réglé par chèque payable en France, libellé au nom de la SEMDV et envoyé à l'adresse suivante :
SEMDV, 4 rue du 22 novembre, 67 000 Strasbourg ;

via le site Helloasso :
<https://www.helloasso.com/associations/societe-des-etudes-marceline-desbordes-valmore>

Illustration de couverture :

Manuscrit 1506-36 - Bibliothèque Marceline Desbordes-Valmore de Douai

Véécris pourtant

Cahiers Marceline Desbordes-Valmore
Hors-série 2020

Marceline Desbordes-Valmore poète

Textes réunis

par Pierre Loubier & Vincent Vivès

Sommaire

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

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

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

VINCENT VIVÈS

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

Une des innovations marquantes de la poésie de Marceline Desbordes-Valmore est une ambiguïté grammaticale qui permet la circulation de potentialités multiples en ce qui concerne les identités, et la relation qu'un lecteur pourrait construire autour d'elles. Par exemple, dans le célèbre poème « Les roses de Saadi », il n'est pas possible de confirmer le genre de la voix à la première personne ni celui de la personne à laquelle cette voix s'adresse. Même si l'on peut supposer qu'il s'agit d'une locutrice en se fondant sur la probabilité que « ma robe » fasse référence à une robe de femme dans le contexte français, dans le contexte perse médiéval qui était celui de Saadi, on pouvait faire une autre association¹. De même « Le secret » peut être lu soit comme un exemple de pudeur pour les jeunes filles, soit comme une leçon dans l'art de l'amour subversif. Une grande partie de cette ambiguïté se déploie autour du genre ou de la féminité normative, ce qui a conduit Barbara E. Johnson à noter que « la féminité a toujours été une notion orthopédique² » – une orthopédie de la féminité sapée par l'expérimentation subtile de Desbordes-Valmore. Cette poétique de l'ambiguïté grammaticale n'a pas encore été explorée jusqu'ici dans deux poèmes pseudo-créoles

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(terme employé ici dans la mesure où la poète ne maîtrise pas la véritable langue créole ou *kreyòl* des Petites Antilles) de Marceline Desbordes-Valmore, la « Chanson créole » de 1820 (rebaptisée par la suite « Le réveil créole ») et « Tournez, tournez cher**7**belle, romance en patois créole⁸ ». Le pseudo-créole sans doute séduit Desbordes-Valmore comme terrain de jeu privilégié pour remettre en question la grammaire sociale du genre, de la féminité, de la sexualité et des relations interpersonnelles, inspirée par son expérience de bouleversements décoloniaux dans les Caraïbes, mais aussi par la place du dialecte dans son environnement natal, la Flandre, qui comporte ses propres valences indirectes de colonialisme intérieur. Pourtant, tout en reconnaissant avec Frantz Fanon que « Parler une langue, c'est assumer un monde, une culture⁵ », il faut noter que les poèmes « créoles » de Desbordes-Valmore suggèrent également de reconnaître des limites à l'interprétation émancipatrice de son œuvre.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9 Certains livres ont exploré l'objectification violente des femmes noires sous le colonialisme ; récemment, les chercheurs ont commencé à explorer l'exploitation sexuelle des hommes noirs aussi. Voir Lamonte Aidoo, *Slavery Unseen: Sex, Power, and Violence in Brazilian History*, Durham, Duke University Press, 2018.
 10 Voir Derek Bickerton, « The Myth of Creole Exceptionalism » dans *The Sociolinguistics of Grammar*, éd. Tor A. Åfari et Brit Mæhlum, Amsterdam et Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 2014, p. 191-202.
 11 Voir Michel Degraff, « Linguists' Most Dangerous Myth: The Fallacy of Creole Exceptionalism », *Language in Society* 34: 4 (2005), pp. 533-591.

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

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

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

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

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

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

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

Sur ce lit de roseaux puis-je dormir encore ?
Je sens l'air embaumé courir autour de toi.
Ta bouche est une fleur dont le parfum dévore :
Approche, ô mon trésor, et ne brûle que moi.
Éveille, éveille-toi !
Mais ce souffle d'amour, ce baiser que j'envie,
Sur tes lèvres encore je n'ose le ravir ;
Accordé par ton cœur, il doublera ma vie.
Ton sommeil se prolonge, et tu me fais mourir.
Je n'ose le ravir !

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

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

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

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

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

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

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

16 *Ibid.*, p. 70.

17 Cité dans Weber, p. 489-90.

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

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

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

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

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

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

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

C'est en 1800 que la « chaste idylle » des « deux amoureux²² » (Marceline et Louis) prend fin, selon Francis Ambrière, lors du retour de Lacour à Saint-Domingue, où celui-ci gravit les échelons de l'administration militaire, devenant chef du bureau des subsistances militaires de Port-au-Prince²³, poste où il reste jusqu'à la défaite de l'expédition napoléonienne pour reprendre le contrôle colonial de Saint-Domingue à la fin de 1803. Il est possible que les relations de Lacour aux Antilles aient influencé la décision prise par Catherine Desbordes, lasse de sa vie d'errance théâtrale en province, de naviguer vers la Guadeloupe. Sa fille dira plus tard qu'elles allaient y chercher une aide financière auprès de riches parents, dont l'identité n'a jusqu'à présent pu être confirmée²⁴.

La critique desbordes-valmoriennne a toujours donné de l'importance au drame survenu lors du voyage de 1802. Comme l'écrit André Beaunier avec un émerveillement typiquement eurocentrique dans *Visages de femmes* : « Imaginez Marceline, à quinze ans, toute seule au milieu de terribles sauvages, dans le sang et les flammes, toute seule²⁵ ! » La mère et la fille embarquent en janvier 1802, au moment où l'armée de Napoléon débarque à Saint-Domingue pour tenter d'en reprendre le contrôle en l'arrachant aux chefs politiques africains ou afro-diasporiques, notamment le général Toussaint Louverture. Elles arrivent en Guadeloupe le 20 février, alors que le général Lacrosse²⁶, dans sa tentative de rétablir

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

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

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

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

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

28 Ambrière, *op.cit.*, t. I, p. 103.

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

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

23 Ambrière, *Id.*, t. I, p. 102.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

38 *Ibid.*, p. 121.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

47 *Ibid.*, p. 91.

48 *Ibid.*, p. 105.

49 *Ibid.*, p. 106.

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

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

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

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

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

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

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

DEBORAH JENSON

Les opérations obliques de Marceline Desbordes-Valmore

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

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

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

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