

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XV, n. 52, 2026

La liberté de l'abîme : la subjectivité rebelle de Marceline Desbordes-Valmore

The Freedom of the Abyss: The Rebellious Subjectivity of Marceline Desbordes-Valmore

FRANCESCA PELLEGRINI

ABSTRACT

Questo articolo analizza la figura di Marceline Desbordes-Valmore come precorritrice di una forma moderna, complessa e singolare di soggettività femminile. Attraverso l'analisi di alcuni passi selezionati delle sue opere, insieme alle valutazioni critiche formulate da grandi figure della storia letteraria, lo studio mette in luce il profondo rapporto tra la sofferenza amorosa e la libertà personale. La poetessa entra in conflitto con la società del suo tempo proprio attraverso la libertà con cui ama e soffre; è precisamente in questa libertà che risiede la sua «maledizione».

PAROLE CHIAVE: soggettività femminile, Romanticismo, poeti maledetti, amore folle.

This article examines the figure of Marceline Desbordes-Valmore as a precursor of a modern, complex, and distinctive form of female subjectivity. Through an analysis of selected passages from her works, together with the critical assessments advanced by major figures in literary history, the study brings to light the profound relationship between suffering in love and personal freedom. The poet comes into conflict with the society of her time through the very freedom with which she loves and suffers; it is precisely within this freedom that her "curse" resides.

keywords: female subjectivity, Romanticism, cursed poets, mad love.

AUTORE

Francesca Pellegrini si è laureata in Filologia Moderna presso La Sapienza, Università di Roma. La sua attività di ricerca si concentra sulla letteratura francese moderna e contemporanea, con particolare attenzione ai rapporti tra scrittura, memoria e impegno politico, nonché alle rappresentazioni della soggettività e della libertà femminile. Il presente contributo si iscrive in tale ambito di studi.

francesca.pellegrini0198@gmail.com

Introduction : la «malédiction» comme espace de liberté

Aimer, chez Marceline Desbordes-Valmore, ne relève jamais d'un simple abandon sentimental : l'amour devient une expérience de vérité à traverser laquelle le sujet se construit et se met en danger.¹ Dans un XIXe siècle qui assigne encore les femmes à une expression mesurée des affects, sa poésie introduit une subjectivité féminine libre parce qu'exposée au risque et à la souffrance.²

Cette liberté affective – entendue comme la capacité d'assumer et d'exprimer pleinement l'expérience du sentiment, indépendamment des normes sociales – constitue précisément sa «malédiction». Contrairement à une tradition critique qui tend à lire l'écriture de Marceline Desbordes-Valmore sous le signe d'une sensibilité essentiellement passive ou sentimentale, cet article propose d'interpréter la souffrance amoureuse comme une véritable pratique de subjectivation. Loin de constituer une simple vulnérabilité, elle devient chez la poétesse un lieu actif de résistance aux normes affectives et sociales du XIXe siècle.

On peut ainsi définir chez elle une «subjectivité de l'excès», dans laquelle l'intensité affective – loin d'être un défaut – devient le moteur même de la constitution du sujet.

Il ne s'agit pas pour autant de faire de Desbordes-Valmore une figure proto-féministe au sens moderne, mais de montrer comment son écriture déplace les catégories mêmes à partir desquelles la subjectivité féminine sera pensée au XXe siècle.

1. L'émancipation par le corps et la scène

La modernité de Marceline réside moins dans les thèmes qu'elle aborde que dans la transformation de la voix lyrique, où le «je» cesse d'être universel pour devenir l'expression d'une subjectivité située, marquée par l'expérience vécue et l'affect.

Cette subjectivité située peut déjà être lue comme une première forme de «subjectivité de l'excès» : le corps exposé sur la scène ne se contente pas de représenter une identité féminine, mais en intensifie les tensions, en donnant à voir une subjectivité qui se construit dans la surexposition et dans le risque.

¹ Cette centralité de l'expérience vécue de l'intime rapproche également Marceline d'une modernité littéraire que Dominique Viart identifie comme l'une des caractéristiques majeures de la littérature contemporaine. Cf. D. VIART, *La Littérature française au présent*, Bordas, Paris, 2005.

² Pour une analyse détaillée de la manière dont la poétesse déconstruit et redéfinit les frontières du genre ainsi que la subjectivité lyrique du XIXe siècle, voir C. PLANTE, *Masculin / Féminin dans la poésie de Marceline Desbordes-Valmore* dans «Romantisme», no. 121, 2003, p.65-76.

Verlaine³ l'intègre ainsi aux *Poètes maudits* pour une écriture qui rompt avec les conventions rhétoriques de son époque.⁴ La scène théâtrale prolonge cette logique d'exposition : par son corps et sa voix, Marceline fait déjà de l'existence féminine un espace de représentation et de résistance.⁵ Avant même la poésie, le théâtre devient pour Marceline un espace d'émancipation corporelle et symbolique. Le corps féminin cesse d'y être seulement objet de regard : il devient présence active, capable de transformer l'exposition sociale en affirmation du sujet. Cette exposition du corps féminin sur la scène peut également être rapprochée, de manière rétrospective, de la notion de performativité développée par Judith Butler : l'identité féminine n'apparaît plus comme une essence stable, mais comme une construction qui se rejoue dans les gestes, la voix et la représentation de soi.⁶

2. Affinités électives : Lamartine et Verlaine

Alphonse de Lamartine⁷ en perçoit la profondeur, il reconnaît très tôt la singularité de cette voix féminine. Dans le poème qu'il lui dédie, il perçoit déjà une subjectivité marquée par l'épreuve et la vulnérabilité.

Dans ce texte, il devine le cœur d'une femme éprouvée par l'existence et il semble atteindre les dynamiques les plus intimes de l'âme de la poétesse. Cependant, comme rappelle Gallucci dans la *Bibliographie critique de Marceline Desbordes-Valmore*, il ne la connaissait «que de loin seulement».⁸ Le génie de Lamartine se manifeste dans une intuition poétique ; il relève d'une forme de seconde vue, en reconnaissant une voix féminine qui se dit sans se plier aux jugements.

³ Dans la deuxième édition des *Poètes maudits* (1888), Paul Verlaine intègre Marceline Desbordes-Valmore «par son obscurité apparente mais absolue, de figurer parmi nos *Poètes maudits*, et ce nous est, dès lors, un devoir impérieux de parler d'elle le plus au long et le plus en détail possible», in P. VERLAINE, *Les poètes maudits*, introduction par G. BERTOZZI, Cisalpino-Goliardica, Milan, 1977, p.69.

⁴ P. VERLAINE, *Les Poètes maudits*, Paris, Léon Vanier, 1884. Pour un approfondissement critique de la réception verlainienne et de la spécificité du génie « moderne » que Verlaine reconnaissait à la poétesse, voir également R. GALAND, *Verlaine et Marceline Desbordes-Valmore*, dans «Nineteenth-Century French Studies», vol. 19, no. 4, 1991, p. 542-550.

⁵ Sur l'étroite articulation entre l'expression du corps meurtri, la performance scénique et l'émergence d'une voix poétique féminine singulière, voir l'importante étude de L. BROGNIART, *Marceline Desbordes-Valmore : une poétique de la voix et du corps*, L'Harmattan, Paris, 2018.

⁶ J. BUTLER, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, La Découverte, Paris, 2005.

⁷ A. DE LAMARTINE (1790-1869), fut l'un des artisans de la révolution de 1848 et de la proclamation de la Deuxième République française, poète romantique renommé et homme politique engagé qui défendait les idéaux de liberté, d'égalité et fraternité.

⁸ G. CAVALLUCCI, *Bibliographie critique de Marceline Desbordes-Valmore, d'après des documents inédits*, Napoli, Casa editrice libraria Raffaele Ponti, 1942, p. 40.

Au cœur de la poésie, l'image d'un vaisseau défiant la tempête s'impose, et condense cette lecture symbolique. Ce vaisseau concentre une opposition essentielle dans l'imaginaire de Marceline : celle entre l'espace intérieur du refuge familial et l'extérieur menaçant du monde. La barque devient une demeure fragile exposée à la tempête ; cette dialectique entre protection et précarité structure une grande partie de sa poésie. Ici – comme souvent dans l'œuvre de Marceline – le noyau familial s'associe à l'image du nid : la mère y veille sur ses enfants, les «couvant de l'aile».⁹

Un autre aspect qui mérite attention, c'est la place du féminin.¹⁰ La scène évoque une barque « dans laquelle habite toute une famille, et qui, jour et nuit, lui sert d'unique asile et de foyer : le père et le fils à la manœuvre, la mère et les filles aux plus humbles soins».¹¹ La répartition des rôles reflète un ordre social solidement établi : aux hommes l'action visible, aux femmes les tâches discrètes, et dans cet écart s'inscrit la singularité de cette poétesse : elle forge une voix qui ne correspond plus aux attentes de son époque. Cette marginalité peut également être lue à la lumière de la sociologie de la littérature : en tant que femme, actrice et écrivaine, Marceline occupe une position instable dans le champ littéraire du XIX^e siècle, encore largement structuré par des hiérarchies masculines de légitimité.¹² Femme, épouse, amante, mère, écrivaine et comédienne : sa «malédiction» tient à cette manière d'assumer la fragilité comme une force, en exposant la douleur et l'amour sans détour. Chez elle, la souffrance relève le sujet.

Lamartine conclut son hommage par ces vers : «Et les pleurs que la gloire essuie / Sont le seul baume à ses douleurs !».¹³

Lamartine perçoit donc une vulnérabilité qui se mue en puissance expressive et nous révèle que la douleur traverse toute l'existence de la poétesse et elle nourrit une intensité rare.

Marceline est touchée par cet hommage et répond avec émotion. En transmettant les vers à un proche resté à Douai, elle écrit : «J'ai transcrit ces beaux vers à

⁹ A. DE LAMARTINE, *Œuvres complètes de Lamartine, publiées et inédites, Tome cinquième*, Chez L'Auteur, Rue de la Ville-l'Évêque, Paris, 43, p.4.

¹⁰ Ce n'est qu'avec la Révolution française, que les femmes apparaissent dans les revendications publiques et collectives pour une reconnaissance sociale spécifique. Les différents groupes subordonnés sous « l'Ancien Régime », commencent à réclamer leurs droits de citoyenneté. Dans ce contexte, les femmes, jusque-là cantonnées à une position subordonnée dans la société, se font désormais entendre pour défendre leurs droits. Cf. E. MISSANA, *Donna non si nasce, lo si diventa : la discussa eredità di Simone de Beauvoir*, dans *Donne si diventa, Antologia del pensiero femminista*, Feltrinelli, Milan, 2020.

¹¹ G. CAVALLUCCI, *Bibliographie critique de Marceline Desbordes-Valmore, d'après des documents inédits*, casa editrice libraria Raffaele Ponti, Naples, 1942, p.39.

¹² Cf. P. BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 1992.

¹³ A. DE LAMARTINE *Œuvres complètes de Lamartine, publiées et inédites, Tome cinquième*, Chez L'Auteur, Rue de la Ville-l'évêque 43, Paris, p.6.

travers mes larmes, oubliant qu'ils sont faits pour un être si obscur que moi»,¹⁴ mais c'est depuis cette zone d'ombre que sa parole gagne en force, par elle son expérience individuelle rejoint une douleur plus vaste.

Paul Verlaine,¹⁵ dans l'anthologie *Les Poètes maudits*,¹⁶ nous montre l'écriture de Marceline Desbordes-Valmore qui nous arrive à travers son être de femme, une écriture qui nous transmet la chaleur :

Et cependant comme c'est chaud, ces romances de la jeunesse, ces souvenirs de l'âge de femme, ces tremblements maternels ! Et doux et sincère, et tout ! Quels paysages, quel amour des paysages ! Et cette passion si chaude, si discrète, si forte et émouvante néanmoins !¹⁷

À travers ces mots, Verlaine saisit l'essence même de la poétesse que l'on peut dire presque puriste. La poétesse n'avait pas reçu une éducation très élevée : mais c'est précisément parce qu'elle est directe, sincère et sans ornements que Verlaine l'admire encore plus.

Marceline transmet la passion et la douleur dans ses vers et l'auteur de l'anthologie nous le montre à travers son analyse d'«Une lettre de femme», qui se termine ainsi :

¹⁴ G. CAVALLUCCI, *Bibliographie critique de Marceline Desbordes-Valmore, d'après des documents inédits*, casa editrice libraria Raffaele Ponti, Naples, 1942, p.41.

¹⁵ Paul Verlaine (1844-1896) a été l'une des figures majeures du symbolisme français. Il a contribué à affirmer la notion de « poète maudit », entendue comme celle d'un artiste marginalisé, incompris et en conflit avec la société bourgeoise. Dans son introduction aux *Poètes maudits*, Gabriele-Aldo Bertozzi cite les paroles d'Isidore Isou, fondateur du lettrisme, selon lesquels Verlaine aurait détruit la poésie afin d'en exalter la musicalité du vers. Il aurait aussi réussi à rassembler des artistes liés par de fortes affinités esthétiques au point de devenir, pour le symbolisme, une figure comparable à celle qu'André Breton incarnera plus tard pour le surréalisme. Cf. P. VERLAINE, *Les Poètes maudits*, introduction par, G. BERTOZZI, Cisalpino-Goliardica, Milan, 1977, p.7-8.

¹⁶ Paul Verlaine réunit dans cette anthologie, les poètes qu'il considère comme incompris par le public et par la critique de son époque, ceux qui s'opposent aux normes et aux valeurs dominantes de la société. Son intention est claire : il veut les redécouvrir, les défendre et leur donner la place qui leur appartient. Il les appelle « absolus », dans leur manière d'être et dans leur conception de la poésie. Avec eux, l'écriture poétique tend vers une forme de vérité supérieure, sacrée, où l'homme paraît entrer en contact avec le divin. Le mot « maudits » s'impose pour le titre parce qu'il traduit leur conflit avec leur temps ou, comme dit Verlaine, la « haine » qu'ils ont reçue. Dans la première édition (1884) figurent Tristan Corbière, Arthur Rimbaud et Stéphane Mallarmé. L'édition de 1888 s'amplifie avec Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam et Pauvre Lélian, anagramme de Verlaine lui-même. Ces poètes ont en commun, à côté de leur conflit avec la société bourgeoise, une existence instable et tourmentée. Ils veulent faire naître un monde nouveau : leurs initiations sont profondément avant-gardistes, mais elles ne furent pas pleinement reconnues à leur époque. Comme Prométhée, ils tentent de lutter contre le destin et les forces qui les surpassent. En poursuivant leur vérité intérieure, ils dépassent des frontières que l'on pensait impossibles et créent un lien entre l'esprit et la matière.

¹⁷ P. VERLAINE, *Les poètes Maudits*, introduction par G. BERTOZZI, Cisalpino-Goliardica, Milan, 1977, p.70.

«Non, je ne voudrais pas, tant je suis unie, / Te voir souffrir ; / Souhaiter
la douleur à sa moitié bénie, / C'est se haïr. //».¹⁸

Et Verlaine ajoute : «Est-ce divin?».¹⁹ Il la voit: divine, et nous le rappelle encore, après avoir cité «Les Sanglots», peut-être le poème le plus tragique de Marceline. Il décrit l'expérience de lecture avec une intensité extrême : «Ici la plume nous tombe des mains et des pleurs délicieux mouillent nos pattes de mouche. Nous nous sentons impuissant à davantage disséquer un ange pareil!».²⁰ Pour lui, Marceline est un ange, «la seule femme de génie et de talent de ce siècle et de tous les siècles, en compagnie de Sapho peut-être, de sainte Thérèse».²¹

L'auteur des *Poètes maudits* a trouvé dans la poésie de Marceline un enchantement, une magie née d'une «femme tendre et hautaine».²² C'est dans cette tension des contraires que réside l'anticipation d'une subjectivité féminine moderne : un défi lancé à la linéarité de la société de son temps, qui imposait à la femme d'être une, et une seule.

En Marceline et dans sa poésie coexistent les opposés ; c'est cette coexistence qui lui permet d'affirmer le désir d'être pleinement elle-même, sans compromis avec une altérité, ni avec la société qui voudrait confiner le féminin dans une dimension statique et uniforme. C'est pourquoi Verlaine apprécie son authenticité, et juge son œuvre digne d'être redécouverte et enlevée à l'oubli.

Dans la poésie spontanée et nécessaire de cette grande autrice, Verlaine a trouvé une profonde proximité. Comme le suggère Fognaro, on peut percevoir des éléments communs entre «Les Cloches et les Larmes» de Marceline et «Chanson d'automne» de Verlaine, tant dans l'atmosphère mélancolique que dans le ton.²³ Comme l'affirme Vittorio Lugli, il existait entre eux une affinité expressive et spirituelle :

Une vraie affinité portait le poète de *Sagesse*, Paul Verlaine, à rechercher et à aimer la poétesse des *pauvres fleurs*, Marceline Desbordes-Valmore : affinité qu'il signalait lui-même immédiatement dans ses pages. Dans les rimes abondantes et immédiates de Desbordes-Valmore reviennent souvent des musiques déjà verlainiennes [...] Derrière cette affinité expressive se devine, une affinité spirituelle, discernable malgré la divergence des circonstances extérieures : celle de l'homme qui descend si bas, se perd, et celle de la pauvre Marceline qui s'élève, purifiée par les

¹⁸ Ivi, p.72.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Ivi, p.84.

²¹ *Ibid.*

²² Ivi, p.74.

²³ Cf., P. VERLAINE *Les Poètes maudits*, introduction par G. BERTOZZI, Cisalpino-Goliardica, Milan, 1977, p. 17-18.

larmes et par un amour plus haut. On retrouve en Verlaine cette féminité, cet illimité besoin d'aimer [...] N'allons pas plus loin dans le rapprochement, même si le destin errant de Verlaine, «feuille morte», évoque l'éternelle errance de la comédienne. [La traduction est de l'auteur de cet article].²⁴

En outre, l'affirmation de Paul Verlaine selon laquelle il n'aurait découvert l'œuvre de Marceline Desbordes-Valmore qu'à la suite de l'invitation du grand Arthur Rimbaud a suscité de nombreux débats. À ce propos, Bertozzi, dans l'introduction à l'anthologie *Les Poètes maudits*, écrit :

La critique s'est crue autorisée à interpréter cette affirmation comme si Rimbaud avait fait connaître Desbordes-Valmore à son ami ; Antoine Fognaro n'est pas du même avis [...] Nous partageons les doutes de Fognaro ; bien qu'ayant soutenu que trop souvent et à tort l'on n'a pas donné crédit aux paroles de Verlaine, ceci ne signifie pas (comme dans ce cas précis) que nous devons toujours nous fier à l'auteur des *Poètes maudits*. Nous déplorons seulement les dogmes, les partis pris.²⁵

Les mots de Verlaine ne sont donc pas toujours dignes de confiance. Ce qui importe c'est que Marceline ait été perçue par lui pour ce qu'elle était réellement, et que l'auteur des *Poètes maudits*, avec Rimbaud, a su restituer le juste mérite du génie de cette poétesse, «enchanteur lui-même enchanté».²⁶

3. La sororité et l'affirmation du sujet féminin

Comme nous l'avons souligné précédemment, la douleur intime de Marceline atteint une dimension plus universelle qui apparaît clairement dans «À celles qui pleurent», un poème publié dans les «Élégies». Le texte, grâce à une syntaxe simple et riche en enjambements, laisse les vers se déployer librement, le tout inscrit dans une forme classique et nous donne à voir Marceline, qui, malgré une formation limitée, s'approprie la tradition sans perdre la spontanéité de sa voix.

Dans cette poésie, Marceline dessine une communauté féminine : «Vous surtout qui souffrez, je vous prends pour mes sœurs».²⁷ La répétition du «vous» construit une énonciation relationnelle dans laquelle le sujet lyrique se définit à travers

²⁴ V. LUGLI, *Una poetessa tra i Maledetti*, in *Bovary italiane ed altri saggi*, Salvatore Sciascia editore, Rome, 1959, p. 67-68.

²⁵ P. VERLAINE, *Les Poètes maudits*, introduction par G. BERTOZZI, Cisalpino-Goliardica, Milan, 1977, p. 16-17.

²⁶ *Ivi*, p.76.

²⁷ M. DESBORDES-VALMORE, «Idylles» e «Élégies» : 1819-1833, dans *Œuvres Poétiques I-II*, Slatkine reprints, Genève, 1972, p.65.

l'adresse à l'autre²⁸ féminin. La subjectivité qui émerge ici est fondamentalement relationnelle : elle ne se construit pas dans l'isolement, mais dans l'adresse à l'autre et dans la reconnaissance d'une expérience partagée. Le «je» ne s'affirme pas dans l'isolement romantique, mais dans une communauté de souffrance où la douleur devient reconnaissance mutuelle. La femme n'existe plus uniquement dans le regard masculin : elle devient un sujet de parole et de reconnaissance mutuelle. Marceline semble ainsi anticiper une tension que Simone de Beauvoir analysera plus tard : le passage de la femme conçue comme «objet» du regard social à une femme capable de se constituer comme sujet de son propre discours.²⁹

Dans la deuxième strophe, la poétesse propose une image forte : «Prisonnière en ce livre une âme est contenue».³⁰ L'écriture transforme alors l'enfermement féminin en espace de survie et d'affirmation identitaire. L'image de «l'âme contenue» transforme le livre en espace paradoxal : lieu d'enfermement social, mais aussi possibilité de survie symbolique par l'écriture. La douleur, chez Marceline, a une consistance presque tangible : elle nous invite à «compter les jours que j'ai soufferts».³¹

Les impératifs de la troisième strophe – «Chantez ! Aimez ! Donnez !»³² – ouvrent un point de vue actif. L'amour, malgré le risque, vaut mieux que la haine, et se révèle à travers le chant et le don, qui devient vital : «Tant que l'on peut donner on ne veut pas mourir»³³, à l'instar du christianisme intérieur de la poétesse, fait de compassion plus que de doctrine. Chez Marceline, la prière est un geste intime, plutôt qu'institutionnel : «Absoudre, c'est prier. Prier, ce sont nos armes».³⁴

Avec l'image de l'oiseau, le poème touche à sa fin : «Méprise-t-on l'oiseau qui répand sa chanson ?».³⁵ À l'image de la poétesse elle-même, il s'exprime, il chante, il lui est impossible de se taire et dire son émotion devient acte de confiance : «Qui donne son secret plus tendre que fou».³⁶

²⁸ Il convient de souligner que le rôle de l'Autre dans la construction du Sujet au cours de l'affirmation de soi est examiné à travers les catégories hégéliennes de l'analyse de la Conscience de soi dans la *Phénoménologie de l'Esprit*, qui sont déterminantes pour la philosophie française contemporaine, dans E. MISSANA, *Donna non si nasce, lo si diventa : la discussa eredità di Simone de Beauvoir*, dans *Donne si diventa, Antologia del pensiero femminista*, Feltrinelli, Milan, 2020.

²⁹ S. DE BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, Paris, 1949.

³⁰ M. DESBORDES-VALMORE, «Idylles» e «Élégies» : 1819-1833, dans *Œuvres Poétiques I-II*, Slatkine reprints, Genève, 1972, p.65

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ivi*, p.66.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

Dans ce poème, la souffrance ouvre un espace où la femme peut aimer, écrire et revendiquer son identité.³⁷

4. Oliver et l'anticipation du surréalisme. Un amour révolutionnaire

La poétesse fut victime de l'enchantement d'un amour qui lui brisa le cœur : lui qu'elle éprouva pour Oliver, un jeune homme rencontré à l'âge de vingt et un ans grâce à une amie exerçant la même profession d'actrice. L'identité d'Oliver est son plus grand secret : il ne s'agit que d'un pseudonyme inventé par la poétesse. De nombreuses hypothèses ont été avancées quant à son identité, sans aucune certitude établie.³⁸

Il ne s'agit pas ici de réduire la poésie à la biographie, mais de montrer comment cette expérience est transformée en matière poétique.

La rencontre avec Oliver constitue moins un épisode biographique qu'un moment fondateur dans la construction du sujet lyrique. À travers l'expérience du désir, de l'attente et de l'abandon, Marceline découvre une parole capable d'exprimer la dépendance affective sans la dissimuler ni la moraliser.

Grâce à cette passion, Marceline s'ouvre aussi intensément à la beauté du paysage et de la nature ; l'amour s'unit au monde qui l'entoure à travers son regard, comme dans «La Vallée de la Scarpe», où le souvenir du paysage refléurit dans son cœur :

Mais cette heure était belle, et belle sa couleur : «Dans son doux souvenir un moment reposée, / Elle passe à mon âme ainsi que la rosée / Passe au fond d'une fleur//»³⁹

³⁷ Concernant la centralité et la radicalité philosophique avec lesquelles la souffrance est élevée au rang de moteur lyrique dans l'œuvre de l'autrice, voir également G. BERTOZZI, «George Sand et Marceline Desbordes-Valmore» dans «*Une heure de littérature nouvelle*» *Projet & réalisation*, L'Harmattan, Paris,

³⁸ Dans le cadre des principales hypothèses, se trouve celle suggérée par Lemaître, qui propose Saint-Marcellin, fils de Fontanes, mais il était trop jeune et n'avait aucune véritable carrière littéraire. On a aussi pensé au comte Marcellus, cependant trop mûr et plus attiré par la politique que par la poésie. Frédéric Loilée, cependant propose Dupuy des Îlets, mais sans apporter de preuves décisives. Boulanger avance le nom de M. Audibert, secrétaire de Martignac : hypothèse suggestive, mais incomplète, car il ne fut jamais un jeune poète déjà reconnu. Lucien Descaves pense au médecin Jean Louis Alibert, très proche de Marceline, toutefois, cette proximité semble relever une affection presque paternelle. L'option la plus probable est celle de Sainte-Beuve, qui avance le nom de l'écrivain et poète Henri de Latouche, à la voix douce et pénétrante. La similarité de leurs prénoms a pu favoriser le rapprochement, mais une telle interprétation supposerait une liaison adultère, difficile à concilier avec la sincérité de la poétesse envers son mari. Plus tard, on a mentionné Maurius Boisson, mais cette piste se révèle aussi fragile et peu solide.

³⁹ M. DESBORDES-VALMORE, «Idylles» e «Élégies» : 1819, 1833, dans *Œuvres Poétiques I-II*, Slatkine reprints, Genève, 1972, p.177.

Le paysage ne fonctionne pas comme un simple décor romantique : il devient projection de l'espace intérieur du sujet. Marceline transforme ainsi la nature en langage affectif, où lumière et obscurité traduisent les tensions du désir :

Non, ce n'est pas la nuit, non, ce n'est pas le jour : / C'est une douce fée, et je la nomme : Amour ! / C'est l'heure ou l'âme en vain détrompée et flétrie / Rappelle en gémissant l'âme qu'elle a chérie //⁴⁰

Ce texte, illustre le lien entre amour et nature et mérite une attention particulière parce qu'il peut être lu comme un hymne à la liberté, qui est essentielle pour comprendre l'itinéraire de la poétesse.

Dès ses premières années, Marceline a été marquée par l'injustice de la captivité, qu'elle évoquera en poésie à travers un épisode vécu avec son frère Félix. Les deux observaient un prisonnier derrière les barreaux :

Il me montrait ses mains l'une à l'autre enchaînées ; / Je les voyais trembler, pâles et décharnées : / Au poids de tant de fer joignait-il un remords ? / Est-il heureux enfin ? Est-il libre ? Est-il mort ? / Que j'ai pleuré sa vie ! Ô liberté céleste ! / Sans toi, mon jeune cœur étouffait dans mon sein ; / Je t'implorais au pied de ce donjon funeste. / Un jour... as-tu, mon frère, oublié ce dessin ? //⁴¹

Une telle scène ne pouvait que toucher profondément la sensibilité de Marceline, qui, méditant sur la condition du prisonnier, en tendant ses bras vers la liberté, et dans cette quête elle affronte tout ce qui tente de l'arrêter. Cette tension apparaît surtout dans le recueil *Les Pleurs*, rédigé durant son séjour à Lyon, où elle se confronte avec les conséquences des luttes ouvrières.⁴² Dans une lettre adressée au sculpteur Bra, elle écrit : «Tu n'as pas idée de la misère, ne l'ayant pas vue à Lyon : elle est plus maigre et plus noire qu'ailleurs et ne se lave qu'avec du sang».⁴³

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ivi*, p. 179.

⁴² Les révoltes ouvrières de Lyon (1831-1834) appartiennent aux premières grandes insurrections du prolétariat européen. Le 21 novembre 1831, les *Canuts* (ouvriers de la soie) se soulevèrent contre le refus des fabricants de respecter le tarif minimum, décidé d'un commun accord avec les autorités locales. Après quelques jours, le gouvernement de Louis-Philippe Ier, reprit le contrôle de la ville et mit fin à l'insurrection. Une seconde insurrection explosa en avril 1834 et elle fut aussi, violemment supprimée. Ces événements constituent un moment décisif dans la formation du mouvement ouvrier européen et annoncent les révolutions de 1848. Cf. Archives municipales de Lyon, «1831-1834, la révolte des Canuts».

⁴³ G. CAVALLUCCI, *Bibliographie critique de Marceline Desbordes-Valmore, d'après des documents inédits*, casa editrice libraria Raffaele Ponti, Naples, 1942, p.5.

Ce contexte social ne fait qu'intensifier sa sensibilité face à certaines réalités, mais son empathie ne relève pas d'un engagement politique : c'est une vocation intérieure, intimement liée à son vécu.

Marceline fit l'expérience de la douleur et du sacrifice : les seuls souvenirs heureux sont ceux de sa première enfance. Après cela, une succession de difficultés, parmi lesquelles elle rencontrera Oliver, qui marquera son existence.

La souffrance née de cet amour imprègne sa poésie d'une tonalité douce-amère. Cette dépendance affective – nourrie par un terrain déjà fertile d'épreuves et deuils, et par l'inexpérience de la jeunesse – fournira la substance même de son œuvre. C'est précisément dans cette dynamique que la «subjectivité de l'excès» trouve son expression la plus radicale: l'amour, vécu dans sa démesure et son déséquilibre, ne dissout pas le sujet, mais le constitue. Loin de réduire Marceline à une position de dépendance, cet excès affectif devient le lieu même d'une affirmation de soi.

De leur union naît un enfant, qui, hélas, mourra à l'âge de cinq ans, suite à une longue maladie, laissant dans le cœur de sa mère une marque éternelle. L'enfant ne sera pas reconnu par son père qui – probablement personnage connu – voulait que sa relation avec Marceline reste secrète, parce que sa famille n'aurait jamais accepté un mariage avec une actrice, alors considérée comme une femme de mœurs légères. Malgré tout, Marceline se montre toujours prête à justifier cet homme, qu'elle aimera jusqu'à la fin de ses jours, et à s'accuser elle-même chaque fois qu'Oliver l'abandonne :

Pourquoi l'a-t-il abandonnée ? La pauvre Marceline ne cesse de se le demander ; et, chose admirable, pas une minute elle n'attribue l'inconstance de son amant à des motifs indignes : satiété, mariage avantageux, embarras d'un enfant... L'ai-je trahi ? dit-elle.⁴⁴

Dans la négativité d'un amour malheureux, déséquilibré, la figure d'Oliver – qui se montre jaloux, infidèle, incapable de lutter contre sa famille et la société – ne fait que mettre en lumière la pureté de l'amour de Marceline. Elle ne craint pas d'aimer, même en s'opposant aux normes sociales.

Si l'amour d'Oliver est insuffisant, celui de Marceline vaut pour deux. Par cette capacité d'aimer, elle est avant-gardiste. Son amour n'est plus confiné à une dimension sociale et matrimoniale, mais vécu dans l'intimité d'une subjectivité féminine qui se transforme à travers la douleur.

⁴⁴ L. DESCAVES, *La vie douloureuse de Marceline Desbordes-Valmore*, Éditions d'art et de littérature, Paris, 1910, p. 59-60.

Cette dépendance affective devient paradoxalement une forme de subjectivation : en assumant l'excès du sentiment, Marceline transforme la vulnérabilité en affirmation de soi.

Tout cela établit une grande proximité avec le lecteur. Comme le souligne Fernanda Fratoddi dans *Poesie e lettere*, ce lien se consolide encore par son absence de formation académique rigoureuse, qui la rend plus proche encore de notre sensibilité et de notre âme :

C'est dans son cœur, dans son cœur seul, qu'elle a puisé l'inspiration, l'art et la forme de ses chants. Valmore est extraordinairement personnelle parce qu'elle ne sait pas. Et ce fut bien. Son ignorance de beaucoup des choses de la vie et du savoir devient pour elle une puissance singulière, celle d'exprimer, avec une liberté absolue, originalité et profondeur, sa pensée. Elle fait penser à ce marin qui devient philosophe non pas au contact des livres des hommes, mais à celui de la nature : le ciel et la mer. [La traduction est de l'auteur de cet article]⁴⁵

À ce point, le seul refuge de Marceline Desbordes-Valmore demeure sa plume, à travers laquelle elle peut se laisser envahir par le vide que provoque en elle l'absence d'Oliver. Elle l'exprime dans «Seule au rendez-vous» : «Je sais qu'une invisible chaîne / Jette son aimant entre nous : / Je sais où finira ma peine ; / Mais je vais seule au rendez-vous ! //». ⁴⁶

L'espace du rendez-vous devient ici une scénographie de l'absence : le déplacement extérieur reflète le vide intérieur du sujet lyrique.

5. La liberté de souffrir

Marceline est dépendante, mais consciente. Elle connaît la vérité de sa situation. Dans un poème de 1839, inséré dans le recueil «Pauvres Fleurs», elle se demande ce que sa vie aurait été si son amour avait été réciproque : «S'il m'eût aimée, oh ! que la vie / Eût passé légère sur moi ! / Si dans la mort il m'eût suivie, / Que la mort m'eût fait peu d'effroi ! //». ⁴⁷

Elle sait bien qu' «il écoute sans tendresse / Ma voix toujours près de pleurer»⁴⁸ et que «Jamais, même quand il est sombre, / Vers mon cœur il n'étend sa main //». ⁴⁹

⁴⁵ M. DESBORDES-VALMORE, *Poesie e lettere, precedute da uno studio biografico critico a cura di Fernanda Fratoddi*, Franco Campitelli Editore, Foligno, 1926. p. 61.

⁴⁶ M. DESBORDES-VALMORE, «Pauvres Fleurs», dans *Œuvre poétiques III-IV*, Slatkine Reprints, Genève 1972, p.130.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ivi*, p.131.

Dans la conscience douloureuse d'un amour qui ne correspond pas à sa valeur, Marceline continue toutefois son parcours. Cette manière d'habiter le sentiment amoureux – absolue, excessive, indépendante des conventions – mènera André Breton à la présenter comme «surréaliste en amour».⁵⁰

Breton voit dans l'expérience amoureuse de Marceline quelque chose d'intimement proche de la sensibilité surréaliste. Dans *L'Amour fou*, il présente une forme d'amour unique, total et inévitable, semblable à celui que Marceline a vécu dans sa relation avec Oliver. À ce propos, Rosolato affirme dans son essai publié *Du surréalisme et du plaisir* :

Dès les premières pages l'accent est mis exclusivement sur l'amour unique. Assurément ce «monoérotisme» apparaît comme une « folie » car il se distingue de la plupart des acceptions courantes, des fascinations mondaines : il n'est ni les besoins de la chair, ni les perversions fussent-elles subtiles, ni le « sexualisme » non-conformiste, d'émancipation sexuelle, qui pouvait déjà se libérer dans l'entre-deux-guerres. [...] Il ne s'agit certes pas d'une position idéaliste : cet amour est bien sexuel, réalisable, réalisé, nullement platonique ni malheureux comme dans le lyrisme des poésies et des légendes traditionnelles [...] Ce n'est pas non plus un amour pour des êtres anonymes ou interchangeables.⁵¹

Il s'agit d'un amour distinct du simple désir sexuel, érotique et aussi de l'amour platonique traditionnel. C'est un amour qui bouleverse l'existence, un amour qui devient manière de vivre, essence même de l'être.⁵² Tel fut celui de la poétesse placée parmi les «maudits». Marceline avait vécu, plus d'un siècle avant que Breton ne le théorise, une forme d'amour qui rompt avec la rationalité bourgeoise, qui transforme radicalement et qui libère l'individu des conventions sociales et morales.

Pour Breton, l'amour relève d'une rencontre de destins et c'est le destin qui a conduit Marceline à affronter cet amour tragique, mais qui lui a également permis d'exprimer sa propre vérité et, ce faisant, de s'opposer à son époque. Tout se rejoint alors dans une dimension où l'amour devient un moteur de transformation symbolique, que l'on peut qualifier de «révolutionnaire» dans la mesure où il remet en cause les normes affectives et sociales dominantes. Tant pour le surréalisme que

⁵⁰ A. BRETON, *Manifestes du Surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert éditeur, Montreuil, 1965, p.41.

⁵¹ G. ROSOLATO, *L'Amour fou*, dans *Du surréalisme et du plaisir, Textes réunis par Jacqueline Chénieux-Gendron*, Librairie José Corti, Paris, 1987, p. 125.

⁵² A. BRETON, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937. Sur l'attrait des avant-gardes du xx^e siècle pour l'anarchisme idéaliste et le désespoir romantique d'inspiration desbordes-valmorienne, voir M. BONNET, *André Breton et l'anarchisme romantique*, dans «Revue d'Histoire littéraire de la France», no. 4, 1975, p. 742-760. "Cf. en outre L. ARAGON, «L'Atelier d'un peintre. Marceline Desbordes-Valmore romancière», dans Id., *La Lumière de Stendhal*, Denoël, Paris, 1954.

pour Marceline, le sentiment se fait révélateur de liberté : il détruit les logiques établies et transforme la vision même de l'existence. Une révolution qui dépasse nettement la révolution politique et qui commence déjà avec la «malédiction» de celles et ceux qui, comme Marceline, vivent hors des cadres de la rationalité. Cette attitude annonce une forme de résistance à tout ce qui, encore aujourd'hui, prétend s'imposer comme norme sociale.

L'amour dont parle Breton peut aussi être rapproché de la dynamique du lien intense entre l'enfant et le parent, topos central dans la poétique de Marceline et il montre aussi que, dans l'amour que Marceline porte à Oliver, celui qu'elle éprouve pour ses enfants reste toujours associé à la douleur, en particulier à cause des deuils précoces qu'elle doit traverser, comme on peut le voir dans «La Douleur» :

O Dieu ! quand de mon fils sonna l'heure suprême, / Un doute affreux ne m'a pas fait frémir. / Non, cet être charmant, au sein de la mort même, / N'a fait que s'endormir ! / O tendresse, ô douleur !... Ô sublime mélange !... / Ses yeux remplis d'amour se ferment sur mes yeux... / Je m'attache à son corps... Ce n'était plus qu'un ange / Qui s'envolait aux cieux ! //⁵³

La maternité apparaît ici comme une expérience limite où l'amour absolu se confond avec la perte. Le corps maternel devient un lieu de mémoire et de survie profondément marqué par l'absence. Elle utilise des images qui renvoient à cette forme de religiosité instinctive et symbolique à laquelle Marceline restera liée toute sa vie, comme dans les vers des «Regrets» :

Comme échappé du ciel, il passa dans le monde ; / D'un ange il y montra la forme et les attraits. / Pour payer ce moment de douceur sans seconde, / Mes pleurs doivent couler pour ne tarir jamais ! / Tu t'es enfui, doux trésor d'une mère, / Gage adoré de mes tristes amours ; / Tes beaux yeux, en s'ouvrant un jour à la lumière, / Ont condamné les miens à te pleurer toujours. / À mes transports tu venais de sourire ; / Mes bras tremblants entouraient ton berceau ; / Le sommeil me surprit dans cet heureux délire... / Je m'éveillai sur un tombeau.⁵⁴

Pour Breton comme pour Marceline, l'amour se retrouve aussi dans le fait de «donner la vie»: un amour qui se développe dans le temps à travers la descendance. Breton évoque, dans une lettre adressée à sa fille nouveau-née, les échos de la

⁵³ M. DESBORDES-VALMORE, «Idylles» e «Élégies»: 1819-1833, dans Œuvres Poétiques I-II, Slatkine reprints, Genève, 1972, p.76.

⁵⁴ A. BOULLAND, M. DESBORDES-VALMORE, *Poésies*, 1830, Tome I, p.254.

femme aimée ;⁵⁵ de la même manière, Marceline retrouve dans l'enfant né de son union avec Oliver tout l'amour qu'elle n'a pu vivre pleinement avec lui.

Mais, chez Marceline, l'amour ne naît pas seulement de la vie, il persiste aussi après la mort. C'est pourquoi ce sentiment – que Breton théoriserait bien plus tard comme une force vitale capable de transformer le présent – se trouvait déjà, plus d'un siècle avant, au cœur de la vie et des vers de la poétesse. Comme l'écrit encore Rosolato :

Dans cette logique de l'amour fou que Breton a la sensibilité de capter et de pousser *plus loin*, l'espoir dans l'avenir, non seulement pour une lignée mais dans le sens d'un idéal social, en est la conséquence, le pendant logique nécessaire, pour un temps futur.⁵⁶

L'amour apparaît ainsi comme bien plus qu'une simple émotion : il se révèle, chez Breton comme chez notre poétesse, dans sa forme la plus réelle, grâce à l'intensité de son idéal social tourné contre un présent obscur afin de rendre possible un avenir.

Conclusion : Une voix pour l'avenir

Relire aujourd'hui Marceline Desbordes-Valmore revient à reconnaître l'émergence d'une subjectivité féminine moderne qui anticipe plusieurs tensions essentielles de la littérature contemporaine : une liberté poétique fondée sur l'authenticité du cœur et de l'expérience vécue, la centralité de l'intime et la remise en question des normes imposées au féminin. Ce que Verlaine appelait sa « malédiction » correspond en réalité à une forme d'émancipation poétique : celle d'une femme qui transforma l'expérience du manque et de la vulnérabilité en puissance d'écriture. Son œuvre continue ainsi de résonner comme une voix d'émancipation féminine et de vérité intérieure.

⁵⁵ Cf., G. ROSOLATO, *L'Amour fou*, dans *Du surréalisme et du plaisir*, Textes réunis par Jacqueline Chénieux-Gendron, Librairie José Corti, Paris, 1987, p. 125.

⁵⁶*Ibid.*

