Desbordes-Valmore, artiste naïve ? À propos de rime absente ou distante dans Les Pleurs (1833)

Benoît de Cornulier

▶ **To cite this version:**

Benoît de Cornulier. Desbordes-Valmore, artiste naïve ? À propos de rime absente ou distante dans Les Pleurs (1833). 2023. hal-04087458v2

HAL Id: hal-04087458
https://hal.science/hal-04087458v2

Preprint submitted on 5 May 2023

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

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

B. de Cornulier, LLING, mai 2023

Desbordes-Valmore, artiste naïve ?
À propos de rime absente ou distante dans *Les Pleurs* (1833)

I. Doutes sur un oubli de rimer dans « Minuit »

Celle qu'on nomme souvent « Marceline » est-elle, en l'art des vers, une artiste naïve dont il suffirait de reconnaître que, parfois, elle a importé en poésie littéraire des « procédés » du domaine du chant, comme quelques vers de mètre « impairs », quelques strophes rimées en rabé-raa, etc. ? N'est-elle pas parfois même un peu négligée, comme dans le poème reproduit ci-dessous d'après sa première édition dans *Les Pleurs* en 1833 ; sous le coup de l'émotion peut-être il semble qu'elle ait *oublié* d'y faire rimer un vers – et elle n'a pas pris la peine de corriger la faute dans les éditions suivantes :

MINUIT[1]

Quand je sens entre nous la cité tout entière,
Ses ténèbres, ses feux, ses jardins, et le port,
Et le fleuve, et l'église, et le froid cimetière,
Je ne respire plus. Un douloureux transport
Entraîne loin de moi sur ta trace perdue,
6 Ma faiblesse qui pleure et qui cherche, assidue
7 Ta vie et ton courage imprudent : car jamais \
8 L'heure qui dit: silence! et qui défend qu'on veille,
9 Ne jette loin de moi sa voix dans ton oreille ;
10 Et tu ris quand j'écoute, ou que, d'un doigt prudent,
Je te montre minuit qui passe en nous grondant :
Tu ris ! tu ne crois pas, et moi, je veux y croire
A ces contes mêlés d'une tragique histoire ;
J'en sais mille ! et le soir j'en invente; et ma peur
Les sème sur ta route où mon âme regarde,
Où je vais dans mon rêve, élan doux et trompeur,
17 T'enlacer de mes bras et te crier : Prends garde!

18 Vois-tu, mon bien-aimé, l'ombre qui te poursuit ,
Qui tremble, qui t'arrête où l'onde est dangereuse,
Qui rend tes pas moins sûrs et l'eau plus ténébreuse ?

C'est moi, triste! Ah! tu sais, tout est triste la nuit :
Ses astres sont voilés, son silence a des plaintes ,
L'eau ressemble à des pleurs;
Elle rend la mémoire ou l'effroi des malheurs ;
25 Et l'amour isolé marche sur mille craintes !

Juge quand un orage éclate au haut des airs,
Quand j'entends l'hirondelle affronter les éclairs,
Quand le chien prophétique hurle son noir présage ,
29 Et que sur ta maison s'arrête un lourd nuage;
30 Plains-moi : l'air qui te manque affaisse mes genoux;
31 Sous l'effroi qui m'étouffe, et m'enchaîne, et me glace, \
Je présente mon cœur au coup qui te menace ;
33 Je prie avec ton nom, je le jette entre nous;
Je signale ta vie à quelque ange qui m'aime;
Il t'a vu dans mon âme, il te prend pour moi-même;
36 Si je pleure, il te cherche en tremblant pour mes jours. \

Sauve-les! sauve-toi sous ses ailes humides
Il n'éteint que la foudre, et, tendre aux feux timides,
S'il garde mon bonheur, il te suivra toujours !

[1] Cité ici d'après l'édition (1833) de *Les Pleurs Poésies Nouvelles* par Madame Desbordes-Valmore (Paris, Librairie de Charpentier, p. 51-55). Mêmes formatage et typographie dans la 2e éd. chez Mme Goullet, Paris, 1834. La virgule après « dangereuse, » (vers 19) favorisant un contresens sur l'antécédent de « qui » est présente dans ces éditions (c'est évidemment « l'onde » qui « rend tes pas moins sûrs »). – Le symbole « \ » à droite de deux vers signale un saut de page dans les éditions de 1833/1834 ; le saut de colonne (après vers 19) ne correspond ni à un saut de page, ni à un intervalle de paragraphes dans ces éditions ; quelques vers sont numérotés ici pour renvois ci-dessous. Merci à Romain Benini, Éliane Delente, Jean-Michel Gouvard, Sibylle Orlandi, Vincent Soares, pour de nombreuses corrections ou suggestions. – Merci particulièrement à Richard Renault qui m'a signalé les manques de rime repérés automatiquement dans le corpus Malherbe du CRISCO (https://git.unicaen.fr/malherbe/corpus) à partir des éditions suivantes : *Poésies complètes…* et *Les Pleurs* (éditions Guégan, 1931), *Bouquets et Prières* (édition Dumont, 1843), *Poésies inédites* (édition Révilliot, 1860, 2 volumes). Sur le projet Anamètre du CRISCO, voir Renault (2022) et Delente & Renault (2021).

Avez-*vous* remarqué le vers qui ne rime pas ? Certains éditeurs et commentateurs ne le signalent pas, soit qu'ils n'aient pas été sensibles à cette irrégularité, soit qu'elle leur ait paru insignifiante. Elle n'est signalée (sauf erreur de ma part) ni dans les notes de l'édition GF Flammarion 2019 imposée par le programme du concours d'agrégation de lettres 2023, ni dans le commentaire de ces vers proposé dans le recueil d'études publié à cette occasion par les éditions Ellipses 2022 [2]. Auteur d'une thèse de référence sur *Les techniques de versification* (1981)[3], dans son édition (de référence) des œuvres poétiques de MDV (1973)[4], Marc Bertrand se contente d'ajouter au bas d'une longue note (p. 344) ce *nota bene,* en tout petits caractères[5] :

N. B. Il manque un vers pour rimer avec le v. 7, aussi bien dans le texte de 1833 que dans les mscr. 11 et 14.

Notez bien l'analyse implicite dans ce signalement : là où *un vers manque à rimer,* l'éditeur ne dit pas qu'il manque une rime, mais qu'il manque un vers. Or ce n'est pas la même chose par exemple, qu'un sonnet privé de son dernier vers (14e) et par suite d'écho rimique à un vers antérieur[6], et un sonnet complet, mais dont le ou les derniers vers ne riment pas, ou riment mal, avec les précédents comme dans le « Sonnet boiteux » de Verlaine[7]. Qu'un vers de « Minuit » soit privé d'écho, c'est une constatation. Qu'un vers du poème manque, c'est un diagnostic qui ne s'impose pas sans argument.

L'éditeur des œuvres poétiques de MDV chez l'éditeur spécialisé Lemerre (1922 vol. 4) a compris, comme celui de 1973, qu'il manquait un vers. Alors, pour faire profiter les lecteurs de son interprétation, il a fait apparaître le fantôme sous la forme d'une ligne de points juste après le vers sans écho (sans rompre l'alternance des rimes masculines et féminines). Comme ça le lecteur doit bien comprendre qu'il y a un vers qui rime à « jamais », mais que, malheureusement, il est caché.

Cent ans plus tard, dans le recueil des éditions Ellipses, le vers privé d'écho est suivi d'un intervalle de paragraphes[8], sans que la raison de ce formatage soit sûre, car le manque de vers ou de rime n'est pas signalé ; il correspond peut-être à un saut de page de l'édition originale (signalé ci-dessus par un « \ ») ; il est commenté comme un cas d'« enjambement inter-strophique » ; à son tour cet enjambement est ainsi commenté : « Le mot *jamais* résonne ici avec force dans le blanc typographique ».

Seule chose sûre : le vers 7 ne rime pas.

Cette « faute » exceptionnelle vaut la peine qu'on s'interroge en se plaçant, au moins d'abord, dans l'hypothèse où il ne s'agirait pas simplement d'une erreur d'édition[9]. Première explication si on est pressé : MDV est une artiste naïve, toute « naturelle »[10] ; elle fait ici comme cette beauté dont Boileau disait :

> Chloé, belle et poëte, a deux petits travers.
> Elle fait son visage, et ne fait pas ses vers.

---

[2] Voir les références au bas du présent document.

[3] U. de Lille III, Service de reproduction des thèses, 527 pages (dir. de thèse Y. Le Hir).

[4] *Œuvres poétiques de Marceline Desbordes-Valmore* (P. U. de Grenoble, 1973, 837 pages).

[5] M. Bertrand indique dans la même note que « Minuit » n'a pas été édité avant *Les Pleurs.*

[6] Exemple : un sonnet où Saint-Amant se caricaturait lui-même, et qu'il prétendait ne pas pouvoir achever faute de trouver rime à ses « ongles ». Il invitait son lecteur à le faire à sa place, ce qui n'était guère possible qu'en le traitant de jongleur (« tu jongles »), comme le remarque Guillaume Peureux en le citant dans *La Fabrique du vers,* Éditions du Seuil, 2009, p. 52-53. Il existait déjà au moins deux dictionnaires de rimes dont celui de Lanoue, n'en proposant pas d'autre. Le jeu sur la rime absente rencontre ici celui de la rime impossible (ou difficile pour cause de bienséance comme chez Proust tournant longtemps autour de la rime à « perde »).

[7] « Ah ! vraiment c'est triste… » dans *Jadis et Naguère.*

[8] p. 304, dans la citation des neuf premiers vers de « Minuit »

[9] Merci à Alain Vaillant qui m'a signalé cette irrégularité.

[10] C'est un grand connaisseur et admirateur qui écrit en 1842 que, dès le début, « Madame Valmore a chanté comme l'oiseau chante […], sans autre science que l'émotion du cœur, sans autre moyen que la naturelle » ; mais il parle là spécialement de ses débuts (« Notice » de présentation des *Poésies de Madame Desbordes-Valmore,* Charpentier, 1842, p. *i*)..

On pourrait quand même se méfier en remarquant, avec Esther Pinon (2022), que « l'effet est d'autant plus marqué que c'est le mot "jamais" qui demeure sans écho »[11]. Il paraît d'autant plus probablement significatif que le poème se termine par le mot : « toujours ».

Cet écho tardif de « toujours » à « jamais » invite à considérer la logique du poème dans son ensemble, sans exclure qu'il y en ait une, et que le défaut d'écho rimique y soit un effet de l'art de l'auteur.

I.1 Portée de l'appel de rime « jamais »

Je vais d'abord proposer ci-dessous, à titre purement « tentatif » et exploratoire, une notion métrique fournissant une fenêtre d'observation pour les appels métriques sans écho. Les allergiques à la métrique seraient donc bien avisés de sauter le présent paragraphe.

Dans le système métrique de la poésie littéraire française "classique", et même jusque dans certains vers assez librement rimés comme ici, tout vers rime au moins avec un autre par ressemblance phonémique[12] ; cette ressemblance contribue à constituer de petits sous-groupes successifs d'un à trois vers (rarement plus), *modules,* associés le plus souvent par deux en *groupes rimiques* par rime d'un module à l'autre : modules simples d'un vers dans le groupe rimique en ***a***-*a* (rime plate binaire), modules de deux vers rimant principalement en *a* dans le groupe rimique en *b****a***-*ba* (alias *a****b***-*ab*), ou de trois vers rimant en *a* dans un groupe rimique *bb****a***-*cca* (alias *aa****b***-*ccb*)[13] ; dans tous ces groupes rimiques paires de modules, la terminaison rimique principale correspond à la finale du premier module[14]. Une conséquence robuste (rarissimement contournée) de cette organisation dans ce système est la suivante : lorsqu'une terminaison phonémique de vers apparaît pour la première fois, disons une occurrence, disons une1ère terminaison *a1* de la couleur rimique *a*, et *,* elle ouvre un *champ d'attente rimique* à l'intérieur duquel, avant que n'apparaisse un premier écho *a2,* elle peut être suivie d'un ou deux autres vers d'une autre couleur, *b,* mais non de vers d'une troisième couleur *c.* Autrement dit, le premier écho rimique à *a1, a2,* ne peut être séparé de son appel *a1* que par une seule autre couleur rimique (du *b*), et les séquences *a1…a2* sont, au plus, bicolores (*"règle" des deux couleurs,* absente ou moins radicale dans certaines autres traditions). Exemples de cette organisation régulière dans « Minuit » :

– 1er groupe rimique. D'abord, à un premier module paire de vers en «- ère, -ort » (par les mots « entière, port »), répond en écho un second module sur les mêmes terminaisons (par « cimetière, transport ») ; soit un groupe rimique en *ba-ba*.

– 2e groupe rimique. Puis, à un module en « -ue » (par le mot « perdue ») répond en écho un second module en « -ue » (par « assidue »).

– Groupe rimique final. À la fin, un module triplet en « -ides, -ides, -ours » répondra à un triplet en « –ême, –aime, –ours », soit un groupe rimique du type *bba-cca* (alias *aab-ccb*), où la terminaison principale fournie par le mot « toujours » suffit à l'équivalence[15].

---

[11] Esther Pinon commente : « la rime manquante correspond à l'expression d'un déséquilibre intérieur causé par l'absence de l'homme aimé » ; « peut-être doit-on entendre, en creux, un refus de conjuguer au passé le verbe "aimer" : "jamais", à la rime, fait attendre mais non entendre "j'aimais " ».

[12] Ressemblance élémentaire entre deux vers, suites de mots se ressemblant par leurs suites de phonèmes catatoniques (à partir de leurs toniques respectives [leurs dernières voyelles masculines]). Plus éventuellement ressemblance composée entre petits groupes de vers (*modules*) ; exemples dans « Minuit » : la seconde paire de vers rime en « -ère, -ort » avec la première ; et, me semble-t-il, le dernier triplet de vers, en « -ours » avec le précédent (« m'aime, même, jours » = « humides, timides, toujours ». Sur ce système d'organisations en *modules* et *groupes rimiques,* voir Cornulier 2008 http://www.normalesup.org/~bdecornulier/gr.pdf et *Art poëtique* (en ligne http://www.normalesup.org/~bdecornulier/AP95.pdf).

[13] Je note en gras dans chaque formule l'appel de rime terminal et principal du premier module.

[14] Dans la poésie classique (et dans de nombreux systèmes rimiques plus ou moins différents – mais pas dans la poésie médiévale en laisses, par exemple), la rime matérielle sert ordinairement à supporter un système d'équivalences au second degré entre des unités de dimension supérieure au vers : par exemple, dans une suite de vers rimés en *a-a b-b c-c…* etc., organisation minimaliste dite en rimes suivies ou plates, elle fonde une périodicité entre des paires de vers, par équivalence entre eux en structure *a-a.*

[15] Dans un groupe rimique classique, la terminaison principale est celle du premier module (*b* dans *aab-ccb, aab-cbc, ab-ab* et *ab-ba, a* dans *a-a*). Pendant longtemps, au Moyen Âge, l'équivalence a été normalement plus complète (*aab-aab* plutôt que *aab-ccb*).

– Vers laissé pour compte. C'est après les groupes 1 et 2 qu'apparaissent trois vers en « -ais » et « -eille » (par « jamais » et « veille »), suite en *a1 b1 b2…* qui pourrait constituer le début d'un groupe rimique régulier en *ab-ba,* alias *ba-ab.* Mais à ce *b2* (curieusement fourni par « ton oreille »), sans attendre l'arrivée nécessaire d'un *a2* (rimant à « jamais »), succède une nouvelle couleur, *c1,* par le mot : « prudent », qui cette rend suite *a1 b1 b2 c2* définitivement tricolore. La réalisation d'un groupe rimique régulier intégrant le vers en « -ais » est désormais impossible.

Tout « Minuit » est ainsi décomposable en une série de modules d'un, deux ou (à la fin) trois vers, appariés en groupes rimiques de deux, quatre, ou (à la fin) six vers, en assez bon accord avec le sens (concordance). Seul le vers 7 ne rime à rien là-dedans, comme étranger à cette organisation. Le *mot-de-vers*[16] « prudent », en achevant le vers 10, initie à nouveaux frais un nouveau groupe rimique qui sera un *a-a* par « prudent, grondant ».

On peut donc définir un *domaine* ou *champ d'attente rimique* régulière que le mot « jamais » a ouvert et que clôt le mot « prudent », passé lequel il sera trop tard pour que l'appel rimique de « jamais » puisse être satisfait « en temps réel » et régulièrement[17]. Il correspond aux vers suivants :

> … < Ta vie et *ton courage imprudent* : Car > **jamais** / L'heure qui dit : silence! et qui défend qu'on veille, /
> Ne jette loin de moi sa voix dans ton oreille ; / Et tu ris quand j'écoute, ou que, *d'un doigt* ***prudent*** …

Ce champ rythmique a d'autant plus de chances d'être pertinent que les "infractions » à la "règle" des deux couleurs sont rarissimes pour ne pas dire inexistantes en poésie "classique ". Pourtant, assez curieusement, cette régularité a été rarement formulée, surtout exactement, et c'est tant mieux : quand un écho arrive très peu après la borne, par exemple en « 3e couleur » rimique, ça laisse d'autant plus de chances pour qu'un écart ponctuel à la règle des deux couleurs soit pertinent dans un corpus où il est unique, et qu'il puisse correspondre à un souci rythmique même inconscient chez son auteur. Cette dernière remarque ne vaut pas directement pour le cas présent dans sa singularité, puisque l'écho n'arrivera jamais, mais elle concerne son effet à court terme : dans le strict champ d'attente rimique de « jamais », il n'arrive aucun écho en « -ais ».

Or, dans *Les Pleurs,* pas un seul écart à la règle des deux couleurs n'apparaît avant celui-là[18] et, même dans les vers librement rimés, l'organisation en modules et groupes rimiques classiques semble générale et assez bien concordante[19].

(Quant à la mimétique réflexive du « jamais » sans (parfait) écho rimique, on peut penser au recueil posthume de Mallarmé où, sauf erreur, il y a un, et un seul, d'inégalité ±« s/x/z », dans le second « Petit air », faute graphique moins grave qu'un manque d'écho phonémique, mais curieuse chez cet artiste. C'est dans le cadre d'un groupe rimique en *ba-ba* (italiques miennes) : « *Voix* étrangère au bosquet / Ou *par nul écho suivie,* / L'oiseau *qu'on n'ouït jamais / Une autre fois en sa vie* ». Une certaine Zazie en ligne commente heureusement : « Mallarmé nomme " oiseau qu'on n'ouït jamais " la rime [singulier/pluriel] interdite en poésie classique » (sur zazipo.net). Il serait tentant de corriger *facilement* ce « bosquet » en « bosquets » pour que « jamais » rime graphiquement. Ici encore c'est ce même mot qui donne occasion à la faute d'écho, mais il le fait en achevant mal un groupe rimique constitué. Est-il significatif, peut-être, que cette faute in-*ouïe,* soit destinée à être *lue* ? Baudelaire, déjà, avait glissé dans les *Fleurs du Mal* exactement une occurrence de la faute en ±*s/x/z,* et tout aussi facile et tentante à corriger sans efforts : « noble corps = sans effort »[20]. MDV mérite, elle aussi, un peu d'attention.)

---

[16] J'appelle ici *mot-de-vers* le mot, normalement dernier du vers, qui inclut sa dernière voyelle masculine (sa *tonique*) ; *mot-rime-de-vers* ne conviendrait pas aux vers blancs, donc à « jamais ».

[17] On pourrait aussi définir le champ rimique par les vers complets ; ainsi étendu, il commence par le vers 7 en « -ais » et est borné par le premier vers en « -ent » (du vers en « jamais » au vers en « prudent » tous deux entièrement inclus).

[18] Sur d'autres cas d'absence ou retard d'écho rimique voir § IV ci-dessous.

[19] D'autre part, sauf erreur, l'Alternance des cadences me semble observée dans le même segment de corpus. Quant à la régularité graphique des rimes, on constate dans « Le jumeau pleuré » (*Les Pleurs,* vi), dans deux paires de rimes masculines séparées seulement par une paire masculine), « argile = fragiles » et « présages = passage », la même irrégularité très généralement évitée consistant en ce qu'un des deux rimants se termine graphiquement par la lettre « s », « x » ou « z » et l'autre non (cette inégalité ci-dessous dite : « ***±s/x/z*** ») ; cette double faute rimique, dans deux paires successives de rimes féminines (jumelles?) se remarque dans les propos cités de « jeunes hirondelles » dont les plumes n'ont pas encore grandi, et non dans le propos même du sujet qui les *cite* (avec guillemets à chaque ligne), et, purement graphique, elle ne trouble pas l'organisation rimique. Marc Bertrand (1973 p. 341 ne la signale pas, ni n'indique de variante la concernant (je n'ai pas vu son édition de 2007).

[20] J'ai proposé une interprétation de cette rime défectueuse dans : « L'impuissant, la putain et la triste beauté. Sur un sonnet énigmatique des Fleurs du Mal », dans le recueil *« Une transparence du regard adéquat » / Mélanges*

I.2 Pertinence de la faute

Le champ d'attente ouvert par le mot « jamais » est immédiatement précédé du mot « imprudent » (dans le vers 7) et borné par le mot « prudent », répétition qui, sans rimer avec lui, lui répond négativement[21] en opposant *mon* doigt prudent à *ton* imprudence. La prudence à l'égard du danger devrait d'abord être ici, de *ta* part, celle qui consiste à ne pas risquer sa vie dans les ténèbres de l'heure fatidique de *minuit*, idée-titre du poème, heure possiblement fatale pour tes jours (ta vie), donc pour mes jours (ma vie, équivalence signifiée en 31 et 34-36). Ce poème d'autre part se termine par le mot : « toujours » , écho-rimique à l'angoisse pour « mes/tes jours ».

1er et 2e paragraphes (vers 1-25). – Les premiers mots du texte expriment la distance apparemment immense « entre nous », séparant le sujet de celui qu'elle aime. Si « loin » d'elle, il est hors d'atteinte, et l'horloge[22], qui à minuit, heure fatidique, défend de veiller ne peut – *jamais* – jeter sa « voix » jusqu'à son oreille, et l'appeler à la prudence. – Dans son angoisse, elle le poursuit en imagination, tremblant pour sa vie. Elle rêve qu'elle poursuit son bien-aimé et lui crie elle-même « Prends *garde* ! », lui demande s'il voit « l'ombre » (d'elle) qui le poursuit. Mais « l'amour » est toujours « isolé ».

3e et 4e (dernier) paragraphes (vers 26-39). – Effroi pire quand un orage lui semble menacer la vie du bien-aimé. Alors elle « prie avec ton nom, le « jette entre nous » comme si la voix de sa prière pouvait franchir l'espace qui *nous* sépare et l'atteindre. Le verbe « jeter », commun aux vers 9 et 33 et pas banal (donc les rapprochant), traite la « voix » ou le « nom » jetés comme un cri ou un appel[23]. – Enfin, elle fait plus : elle « signale ta vie à quelque ange qui m'aime », sans doute l'*ange gardien* chargé de la garder, elle, et non lui. Alors l'ange, voyant le bien-aimé dans son âme à elle, « [le] prend pour [elle]-même » et tremble pour ses jours (tes jours) en croyant trembler pour ses jours à elle. Cette substitution par identification tend à calmer l'angoisse du sujet par cet espoir final, puisque si l'ange veut garder son bonheur à elle, il suivra et gardera celui qu'elle aime – « toujours ».

Les traditions populaires d'interprétation des voix de l'horloge et des cloches, la tradition chrétienne de la communication possible entre chaque personne avec son ange gardien, formaient un fond diffus et vivace de croyances où puiser, tel que le sens et la logique de « Minuit », aujourd'hui moins évidents, pouvaient être transparents en son temps. Que l'autrice des *Pleurs* ait pu croire, ou non, fermement et littéralement, au fait qu'au service de chaque chrétien est affecté un ange particulier, *gardien* chargé de veiller sur sa vie ou du moins sur son âme, elle le suppose en diverses occasions, et dès le 7e vers des *Pleurs* où « L'ange gardien qui veille et plane autour de nous » est associé dès le berceau aux « prières de nos mères » ; cette croyance commune aux chrétiens[24] sera affirmée dans *Les pleurs* (« Nous avons tous un ange », dans « L'ange gardien »)[25], etc. Les idées de la voix du poème et des vers, la voix du sujet, la voix des cloches, la conversation avec l'ange (comme avec Dieu, Marie et d'autres âmes de disparus), pouvaient diversement se combiner. MDV recourt souvent à la croyance en l'ange gardien (entre autres anges) pour exprimer ses émotions et la fin de « Minuit » se comprend par elle. Dans « Le coucher d'un petit garçon », la voix du poème dit d'abord :

---

en l'honneur de Bertrand Marchal, réuni par Aurélie Foglia, Georges Forestier, Juliette Kirscher, Henri Scepi & Nicolas Wanlin, Hermann, Paris, 2023, p. 441-452.

[21] Remarque suggérée par Éliane Delente.

[22] C'est bien une horloge que « je te montre » au vers 11 ; sa « voix » est un cliché.

[23] Esther Pinon (2022) cite ces vers où c'est un « enjambement » qui « jette un pont » entre une mort et une vivante : « Fleur étrangère ! / en vain + [*l'eau roule entre ta rive / Et mon rivage ;*] / un flot + m'attire aux malheureux » (je souligne).

[24] Comparer par exemple ce dizain d'Amable Tastu : « Veillez sur moi quand je m'éveille, / Bon ange, puisque Dieu l'a dit ; / Et chaque nuit quand je sommeille/ Penchez-vous sur mon petit lit. […] / À mes côtés marchez sans cesse, / Parlez-moi le long du chemin; […] Et […] De peur que je ne tombe en route, / Bon ange, donnez-moi la main. » (cité ici d'après les *Exercices de mémoire mis à la portée des enfants* par G. Bélèze, 34e édition, Paris ≥1871, p. 4, sous le titre « Prière à l'ange gardien »). – L'ange de « Minuit » peut faire penser à ces versets du psaume 90 parfois chanté le soir à vêpres ou complies pour se mettre *sous la protection* du dieu du ciel, en laquelle peut compter celui qui s'y confie : « Quoniam angelis suis mandavit de te ut custodiant te in omnibus viis tuis. / In manibus portabunt te, ne unquam offendas ad lapidem pedem tuum » (= Car il donnera à ses anges mission à ton sujet, qu'ils te gardent dans tous tes chemins / Ils te porteront dans leurs mains, pour que jamais tu ne blesses sur une pierre ton pied).

[25] Bertrand, 1973, p. 414.

> Couchez-vous, petit Paul ! il pleut. C'est nuit, c'est l'heure.
> Les loups sont au rempart, le chien vient d'aboyer.
> La cloche a dit : "Dormez ! " et l'ange gardien pleure
> Quand les enfants si tard font du bruit au foyer.

La cloche avait parlé comme l'« horloge » de « Minuit »[26]. L'enfant résiste un peu, mais à la fin ses yeux sont fermés, « par un ange assoupis », mouvement qui ressemble à celui de « Minuit », avec, selon le cas, la mère ou l'amoureuse, mais dans les deux cas aide obtenue ou espérée de l'ange gardien, quand vient l'inquiétude de la nuit[27]. Dans ce contexte mêlé de croyances religieuses (répandues, acceptées ou non) et de culture métrique (chez certains) la portée du « jamais » rythmique et sémantique sans écho était peut-être assez évidente, sinon pour tout lecteur, du moins dans certains esprits comme celui de cette poète (on n'en sait rien, mais on ne peut présupposer le contraire).

Il y a donc, tissé dans le texte de « Minuit », un rapport essentiel et direct entre le vain appel de rime du mot « jamais » (en suspens au début) et le mot final « toujours », tous deux liés à l'angoisse du sujet pour les jours de son-bien-aimé absent et à son souci de *trouver une voix* pour l'atteindre, au loin où il est. Ceci tend à confirmer que le contre-rejet suspendant « jamais » en fin de vers, puis l'absence d'écho immédiat (régulier) à l'appel rimique ainsi souligné, ne sont pas chez Marceline Desbordes-Valmore un effet de la distraction.

Le souci de rythmer la distance qui sépare le sujet de quelqu'un qu'il aime et l'effort pour l'atteindre par la parole est bien marqué, par d'autres moyens, dans ces vers adressés à « Lucretia Davidson », poétesse américaine morte trop jeune en 1825 :

> Fleur étrangère ! en vain l'eau roule entre ta rive
> Et mon rivage ; un flot m'attire aux malheureux.
> Je suis leur écho triste où leur plainte m'arrive.
> Près de moi, loin de moi, j'ai des larmes pour eux.

L'enjambement de « ta rive » à « mon rivage » « jette un pont d'un continent à l'autre, comme d'un vers à l'autre, entre la morte et la vivante » (Pinon 2022) et la rime en jeu de mots contribue à l'« écho triste » d'une rive de l'océan à l'autre. « Près de moi, loin de moi » affirme et nie la même distance.

2. Simple oubli de vers dans « Révélation »

Dans son édition de référence, Marc Bertrand signale[28] que dans le poème initial, « Révélation », le 157e vers : « Qu'aimer use le cœur et que tout doit mourir; » manque dans l'édition originale, et avec lui toute rime (proche ou lointaine) au vers précédent en « … guérir », mais qu'on le trouve dans l'exemplaire Descaves et dans un manuscrit[29]. Qu'il s'agit simplement d'un oubli d'imprimeur

---

[26] C'est à celui qu'elle aime que « les cloches du soir avec leur voix sonore / À ton cœur solitaire iront parler encore » pour lui dire « Pense à moi ! Pense à moi ! » (p. 219 des ‹« Romances » dans les *Poésies de Madame Desbordes-Valmore* (Charpentier 1842).

[27] Il était souvent prescrit ou conseillé à chaque chrétien de recommander son âme à son ange (gardien) chaque matin, ou chaque nuit avant de se coucher. Exemple parmi tant d'autres : « Que faites-vous avant d'aller coucher? – « Je me couche en me recommandant à Dieu, à sa Sainte Mère et à mon Ange Gardien, les priant de me préserver pendant la nuit de tout malheur, surtout d'une mort subite », etc. (dans les *Explications des premières vérités de la religion, à l'usage des écoles chrétiennes, et très-utile aux grandes personnes* (P. Collot, Bruxelles, 1796, p. 166). – Dans « L'Ange gardien » de Madame Tastu (chrétienne plus traditionnelle), une enfant, une jeune fille, une femme, une vieille femme, une mourante, tour à tour demandent des services à leur Ange gardien, qui recadre chacune en lui rappelant son devoir [féminin] (*Œuvres de Madame Amable Tastu*, Bruxelles 1829, recueil présenté dans *Le Globe* 1824). Etc. – La puissance de la prière (en général), qui peut traverser l'espace (surmontant la séparation affirmée dès les vers 1-5 de « Minuit »), est encore évoquée en 1856 dans *Les Contemplations* par Victor Hugo, non seulement poète-mage cherchant à atteindre les « vérités », mais père cherchant à communiquer (littéralement) avec l'âme de sa fille morte ; dans « Le pont », d'abord le sujet pleure en pensant qu'il faudrait un pont géant pour qu'il puisse marcher jusqu'à Dieu dont un abîme infini le sépare ; le fantôme de « la prière » apparaît et lui dit : « Si tu veux, je bâtirai le pont » (pouvoir surnaturel de la prière). – Sur la liberté et les incertitudes de la « foi-non orthodoxe » de MDV, voir Wendy Prin-Conti 2022, p. 317-319.

[28] Marc Bertrand (1973, pp. 200 et 339). », vers numéroté 157.

[29] Ce vers est présent notamment dans l'édition des *Poésies* de 1842 patronnée par Sainte-Beuve.

(*bourdon*) est d'autant plus évident qu'il s'explique par le manque de discrimination des rimes masculines ou féminines dans cette suite de mots-de-vers : « guérir, mourir, lire, dire ».

3. La maman laide du « petit rieur »

Dans « Le petit rieur », n° 61 des *Pleurs,* dans un passage où se succèdent les alexandrins rimés en *a-a,* une mère dit à son petit Paul, qui a été renvoyé de l'école avant la fin de la classe pour s'être moqué d'un camarade laid et bossu, et qui la trouve très belle, elle, et qui est fier d'elle :

> […] – Je t'écoute,
> Et je plains ton doux rêve, il me touche. Il m'en coûte
> D'attrister le miroir attaché sur ton cœur,
> Où tu me trouves belle, où je me vois aimée ;
> Mais regarde, et gémis d'être un enfant moqueur:
> Je suis laide.
> – Ma mère !…
> – Enfant, je vous afflige ?
> Je vous ôte un bandeau. Je suis laide, vous dis-je […]

Les mots « je vous afflige », en fermant le champ d'attente rimique de « aimée, moqueur, afflige », confirment que le vers en « … aimée » ne recevra pas d'écho rimique régulier, et il n'en reçoit pas jusqu'à la fin du poème. Il s'agit de l'image de la mère dans le « miroir » du cœur de l'enfant qui l'admire. C'est là qu'il la trouve « belle » (mot de h1) et qu'elle se voit « aimée » de lui (mot de vers et appel de rime). Obligé de la *regarder* ailleurs que dans le « miroir » de son cœur aimant, l'enfant ne peut donc pas plus trouver sa mère belle, qu'on ne peut trouver rime à celle qui n'était belle et « aimée » que dans son cœur d'enfant.

3. Doutes sur un prétendu fragment, « Agar »

Un cas évident et incontestable d'appel de rime sans réponse est celui du poème « Agar » (n° 43 des *Pleurs*), mais son sous-titre justifie cette incomplétude d'une manière évidente : ce serait un « *fragment* », ce que semblent confirmer les pointillés de la fin (d'une ou plusieurs lignes selon les éditions). Aucun intérêt particulier donc ? Regardons tout de même. Ce texte raconte une histoire de la Bible, alors bien connue (*Genèse* 21, 16-17)[30] : Agar, mère suppléante chassée avec son fils (Ismaël) du foyer bigame d'Abraham, après que sa légitime a enfin pu avoir un enfant (Isaac), erre dans le désert avec son enfant ; le soleil et la soif vont le faire mourir ; voici les derniers vers (et dernier paragraphe), avec les deux lignes de pointillé qui les suivent dans l'édition de Bertrand (1973, p. 231) :

> Et l'enfant tout à coup s'arrête. Elle s'arrête.
> Du voile qui l'étouffe il dégage sa tête ;
> De ses cheveux touffus lent à se découvrir,
> Il tremble. Il jette enfin d'une lèvre altérée :
> "J'ai soif !" – Et dans le ciel l'espérance est rentrée…
> . . . . . .
> . . . . . .

Aucun éditeur à ma connaissance ne prend la peine de commenter ou même signaler l'absence de réponse rimique à « découvrir » : ne suffit-il pas de savoir que ce fragment est un fragment. Dans son unique note au poème, Bertrand indique d'emblée : « Fragment publié pour la première fois dans les *Pleurs* et repris dans *Consolation et Espérance* ».

Ce que dit cet appel de rime laissé sans réponse, c'est que l'enfant qui va mourir, venant de dégager sa tête du « voile » dont sa mère s'était privée pour le protéger du soleil qui « le dévore », essaie de « se découvrir » de ses cheveux, seuls reste de protection contre le soleil. Elle, elle vient de demander à Dieu, son père dit-elle, de les sauver en mettant « [sa] main devant le soleil ». *Se découvrir*, par exemple ôter son chapeau, pouvait marquer le respect devant des supérieurs, notamment pour prier (ce geste était

[30] Dans le texte de la *Genèse* se succèdent épisodes où Abraham chasse, ou va sacrifier, son fils Ismaël, puis son fils Isaac. Dieu sauve l'un, puis l'autre, en, envoyant un ange arrêter le bras d'Abraham ou procurer de l'eau à la mère. Le premier épisode n'était pas moins célèbre que l'autre, mais dans ce dernier seulement c'est la mère qui sauve l'enfant, par sa prière, ce qui en fait un sujet typique des *Pleurs.*

codifié dans les églises selon le sexe et le moment). Or, « enfin » (c'est l'ultime action du récit), l'enfant « jette » : « J'ai soif ! », en rejet initial du dernier vers du « fragment », position rythmiquement décisive. Ce verbe (ici en incise) convient au cri qu'on jette très loin de soi comme l'amante effrayée à la fin de « Minuit ». Où le jette-t-il ? nulle part ? Les mots qui suivent dans l'hémistiche même – « j'ai-soif-et-dans-le-ciel » suggèrent la réponse : dans le ciel. Ce cri jeté au ciel et qui y *entre* comme l'espérance au dernier mot du vers, était connu, c'était celui du Christ, fils de Dieu pendu en croix, à l'instant de mourir :

> Alors Jésus voyant que tout étoit accompli, afin qu'une parole de l'Écriture fût encore accomplie, il dit : J'ai soif.

(évangile de Jean, 19:28, Psaume 55)[31]. La faible Marceline, trop émue peut-être, aurait choisi ce moment-là pour laisser sa tapisserie en plan.

L'organisation rimique du texte est limpide, si simple qu'elle permet de reconstituer la forme rythmique manquant au fragment[32]. Jusque avant le dernier paragraphe de cinq vers, c'est une suite d'alexandrins, à l'exception du cri de la mère suppliant Dieu d'interposer sa main : « Dieu ! ta main devant le soleil ! », organisés par rime en groupes rimiques "classiques", ***a***-*a* et *b**a***-*ba* (ou *b**a***-*ab*). Pour un lecteur familier de poésie métrique, le dernier paragraphe constituait manifestement[33] le début d'un groupe rimique du type *bb**a***-*cca,* formaté comme une stance, paire de modules tercets, dont « se découvrir » donnait à la fin du premier l'appel de rime principal :

Et l'enfant tout à coup s'arrête. Elle s'arrête.	Il tremble. Il jette enfin d'une lèvre altérée :
Du voile qui l'étouffe il dégage sa tête ;	"J'ai soif !" – Et dans le ciel l'espérance est rentrée…
De ses cheveux touffus lent à se *découvrir,*	. . . . .

Un vers, un seul, rimant en « –ir », c'est tout ce qui manquait à la rimeuse négligente pour faire de son fragment de poème, un véritable poème.

Si « Marceline » avait commencé son poème par le début comme un écolier, et calait, épuisée, à un vers de la fin, elle aurait pu consulter autour d'elle. N'importe quel rimeur de collège, qui n'aurait pas connu cet épisode de la Genèse, aurait pu la sauver du ridicule en imaginant, par exemple, qu'il ne restait plus à l'enfant qu'à remonter au ciel, c'est-à-dire à « mourir », et avec ce verbe la rime était sauvée. Mais elle préféré publier (puis, plus tard, republier) son poème pas fini, en se contentant de l'appeler : *fragment.* Tout cela, évidemment, serait peu crédible même de la part du plus médiocre des poètes. Or le sens converge avec le suspens rimique. Le 3-3-vers final signifie d'abord que l'errance « tout à coup + s'arrête] », mot d'abord souligné en rejet, et répété en mot de fin de vers. Le poème aussi *s'arrête* à l'avant-dernier vers du sizain terminal.

Il est intéressant de comparer cette pièce à la manière dont Corot allait traiter le même sujet, à la même époque, dans une peinture exposée au salon de 1835 : « Agar dans le désert »[34]. Vaste composition (1,80 x 2,70m) dont un paysage désertique occupe les deux tiers (bas), sous un ciel bleu ; la mère implorant le ciel et son enfant étendu n'occupent qu'une minime partie du paysage, en bas, donc ici-bas ; encore plus petite, en haut et loin de ce premier groupe, une figure d'ange (moins remarquable à première vue) s'approche du fond du ciel.

Par comparaison, « Agar » apparaît non seulement comme un poème (« fragment »), mais comme une composition poétique dont le texte en vers, le fragment, serait le bas (terrestre). Dans la première édition, le titre (avec le sous-titre) figurait en une page d'annonce séparée (impaire), le texte en vers n'apparaissant qu'à l'impaire suivante. Le titre était complété dans sa page de l'épigraphe suivante :

> – Elle jeta de grands cris et se mit à pleurer.

---

[31] Cité au hasard d'après *Exercice de dévotion en l'honneur de la Passion de N. S. Jésus-Christ et de la Compassion de la Sainte Vierge* (sa mère), nouvelle éd., Paris, 1839.

[32] À moins que, fidèle à une longue et solide tradition (lire la plupart des traités de versification et certains rapports de concours), on n'analyse aveuglément les suites de vers en rimes plates, croisées et embrassées (analyse dispositionnelle des rimes), ce qui ne permet pas d'envisager une paire finale de tercets.

[33] Je parle ici du sentiment rythmique chez les lecteurs comme chez l'auteur, et non de la conscience intellectuelle de l'organisation en groupe rimiques de modules (les traités n'en parlaient pas).

[34] Metropolitan Museum, New York. Renseignements et images pris de l'article de Wikipedia « Hagar in the Wilderness » et du site https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435962 (avril 2023).

> – Or Dieu écouta la voix de l'enfant ; et un ange de Dieu appela Agar du ciel, et lui dit :
> – "Agar, qu'avez-vous ? Ne craignez point, car Dieu a écouté la voix de l'enfant du lieu où il est."

Un tissu de répétitions reliait les derniers vers du fragment à cette épigraphe. Le lieu « dans le ciel » nommé dans le dernier vers renvoie à la fois et d'ici-bas et des vers parlant de la mère et de l'enfant, au ciel où la voix de l'enfant est parvenue jusqu'au père céleste[35], et à l'épigraphe rappelant la fin du récit de la Genèse.

Ainsi complété par retour de son dernier mot (« rentrée ») à son épigraphe en prose sacrée – un peu comme la fin d'un rondeau chanté ou non *rentre* à ses premiers mots –, le fragment en vers n'est plus un fragment. Il semble s'agir plutôt d'un poème interrompu, rythme et sens, et dont l'interruption doit figurer quelque chose. La composition poétique constituée par l'épigraphe surplombant le poème, puis le poème interrompu dont les derniers mots renvoient implicitement à l'épigraphe, peut figurer la dualité d'un cours naturel d'événements humains (terrestres) interrompu par une intervention missionnée du haut du ciel ; la prière peut-être et un cri de détresse sont parvenus d'ici-bas à là-haut. Le « fragment » ne constitue que la partie humaine de cet épisode dans un texte sacré de la Genèse où non seulement interfèrent, mais se mélangent sans cesse, le naturel et le surnaturel.

Compte tenu du souci d'inventivité métrique dont cette pièce témoigne, et compte tenu d'autre part de l'expertise musicale de MDV et de son habitude d'écrire des textes qui puissent être mis en musique, il n'est pas anodin que le « fragment » se termine par le mot « rentrée ». Dans une pièce de musique, *rentrer* dans le mode principal, c'était par exemple *revenir* au mode majeur avoir modulé en mode mineur[36]. À la fin de la partition d'un rondeau musical, caractérisé par le fait qu'il finissait comme il avait commencé, comme le note par exemple l'auteur d'une Méthode de musique[37],

> pour n'avoir pas la peine d'écrire le Rondeau à la fin du Morceau, on met un Signe que l'on nomme Renvoi ; et qui fait retourner au Commencement ou à une Note où l'on trouve un pareil Renvoi […] ; quelques fois on ecrit à la fin du Couplet Da Capo, mots Italiens qui signifient Recommencez.

Cette consigne finale signifiait *Rentrez* (= retournez [au commencement]) dans le langage du temps de Clément Marot, comme on pouvait le savoir par la fin de son rondeau poétique donnant la recette du rondeau, cité dans de nombreuses anthologies[38] :

> Clouez tout court, rentrez de bonne sorte : / Maistre passé serez certainement / En un rondeau.

Ce poème, après le « jamais » de « Minuit », confirme la conscience de l'art des vers et la puissance expressive d'un appel de rime sans réponse chez Desbordes-Valmore.

4. Séquence tricolore en style métrique de chant, « La sincère »

Un vers seul privé d'écho rimique au milieu d'un poème, qu'il soit proche de la fin comme dans « Agar », ou non comme dans « Minuit », c'est une chose (absence d'écho rimique). Tout autre est le cas de « La sincère », unique dans *Les Pleurs* (n° 33) et exceptionnel en poésie *littéraire* française "classique" avant les années 1870 [39] : certaines rimes ne répondent pas à l'appel dans le cadre régulier du champ d'attente rimique classique (donc en séquence ≤bi-colore), mais peuvent y répondre dans un cadre différent, non "classique " :

---

[35] Ce fils, rappelle la mère, « C'est le fils d'Abraham… Non, mon Dieu ! c'est le tien ! » (vers 28).

[36] Voir par exemple *Méthode élémentaire de composition,* trad de J.-Georg. Albrechtsberger, Paris, 1814, t. 1, p. 10.

[37] *Nouvelle Méthode de Violon et de Musique,* etc. par Bornet l'Ainé. Chez Vve Bornet, Paris, publié sous Louis 18.

[38] Cité ici d'après une anthologie de *Poëtes français… Poésies du premier ordre,* Paris, Vve Dabo, 1821, p. 5). Thomas Sébillet employait le même terme à propos du rondeau, *rentrer,* dans son *Art poëtique françois* (1548).

[39] Avant la période classique, des formes strophiques incluant au moins une séquence ≥tricolore étaient possibles au moins chez auteurs de style italianisant (Pisan). Verlaine en donnera au moins un exemple dans *Sagesse.*

§1 Veux-tu l'acheter ?
Mon cœur est à vendre.
Veux-tu l'acheter,
Sans nous disputer ?

§2 Dieu l'a fait d'aimant ;
Tu le feras tendre ;
Dieu l'a fait d'aimant
Pour un seul amant !

La séquence rimique « -endre, -er, -ant, -endre » est tricolore ; même chose dans chacun des couples de stances suivants[40]. Ces vers sont plus ou moins irréguliers à d'autres égards : d'une stance à l'autre, on change de terminaison sans changer de cadence (masculine) et dans chaque stance, le vers 3 répète le vers 1. Mais ce qui rend ces vers atypiques en contexte littéraire est aussi ce qui les rend typiques si on les rapporte à la tradition du chant, notamment de la chanson populaire (adulte ou enfantine). Chacun de ces quatrains est un rabé-raa, « rimé » en *ax-aa,* répétitif en *Ax-Ax* et cadencé en *mf-mm* ; le distique conclusif est un groupe rimique en *a-a* dont le distique initial n'est, rythmiquement, qu'une esquisse suspensive ; en tradition orale, cette forme est étroitement solidaire d'une organisation musicale qui lui correspond même mélodiquement. Il n'est donc pas surprenant que les paroles de « La sincère » aient déjà été publiées dans un chansonnier et mises en musique par Pauline Duchampge, avant leur réemploi dans *Les Pleurs*[41].

Remarquons tout de même que « La sincère » des *Pleurs* n'est *pas* une chanson, mais une *poésie* de paroles sans musique, dans un contexte cohérent de poésie littéraire, et sans la moindre allusion à un air quelconque ou à son emploi antérieur en paroles de chant. Pas un mot, dans le texte comme dans le titre, qui évoque l'univers du chant. Il y a une épigraphe, mais c'est des vers de Victor Hugo, mis sur scène quelques années plus tôt : dans *Hernani* (2.2), le héros bandit venant de paraître dit à son amoureuse qui accourt à lui (je souligne) :

> […] – Doña Sol ! Ah ! c'est vous que je vois
> Enfin ! et *cette voix qui parle est votre voix* !
> Pourquoi le sort mit-il *mes jours si loin des vôtres* ?
> J'ai tant besoin de vous pour oublier les autres !

Il était essentiel au caractère suspensif du distique initial de rabé-raa, qu'au niveau de sa séquence-quatrain au moins (indépendamment de possibles subdivisions rimiques), son premier distique soit suspensif, y compris rimiquement ; comme si, après un premier distique, dont le second vers laissait le premier sans écho, celui-ci paraissait à nouveau et recevait un écho dans le vers suivant, formant avec lui un groupe *a-a* complet. Quand on tentait d'employer cette forme typiquement non-littéraire en contexte plus strictement littéraire, on se souciait généralement de donner au moins une apparence de rime au vers blanc du rabé-raa (exemples nombreux de Quinault à Béranger) ; on peut parler de *justification rimique,* littérarisante. La technique adoptée dans « La sincère » est une des plus communes : sans toucher à la structure interne de chaque rabé-raa avec son incomplétude a-rimique, on accouple les stances rabé-raa par paires, en faisant rimer leurs deux vers blancs, chacun solitaire en sa stance, d'une stance à l'autre. – Mais cette littérarisation est imparfaite à deux égards (convergents) : la réponse rimique donnée dans le rabé-raa pair arrive après la clôture du champ d'attente rimique de la première terminaison féminine ; et elle n'arrive pas dans la même stance, alors même qu'après le premier distique de forme *ab* (arimique), un groupe rimique *a-a* s'est interposé.

En un recueil différent, chez un auteur différent, il serait oiseux de chercher si cette organisation fait sens, tant c'était une manière connue de justifier (au moins superficiellement) les rabé-raa. Mais cet emploi strophique du rabé-raa est unique dans *Les Pleurs* ; dans un recueil où deux cas de rime absente peuvent sembler faire sens par leur irrégularité, on peut soupçonner que l'auteur ait été sensible à

[40] Aux frontières de ces quatrains, leur nature de rabé-raa entraînait une succession de rimes masculines dufférentes (sans Alternance de cadence, comme ici par « … disputer // … d'aimant »). C'est une caractéristique du type rabé-raa (de tradition chantée donc musicale) que son premier distique, suspensif, est féminin, et le second, abouti, masculin. Cela non plus ne risquait pas d'être formulé dans des traités de versification, qui ignoraient simplement ce type.

[41] M. Bertrand, 1973, p. 353. – Suivant Camille Islert (2022), les deux dernières strophes ont été ajoutées à l'occasion de la publication des *Pleurs.* Les six strophes du texte antérieur se prêtaient peut-être mieux, en tant que triplet de couples rimiques de rabé-raa, à une composition ternaire musicale. – Sur l'histoire des rabé-raa et leur longue tenue à l'écart de la poésie strictement littéraire, voir Cornulier 1996.

l'analogie entre l'accord rimique, d'une stance à l'autre et par-dessus un groupe rimique, entre deux vers isolés chacun dans stance, et l'échange des deux cœurs que la sincère propose[42].

Citons pour finir ce jugement récemment formulé à propos du « jamais » de « Minuit » (Esther Pinon 2022, je souligne)[43] :

> L'intensification de la contrainte voisine dans sa poésie avec une liberté qui frôle la désinvolture et *estompe la virtuosité,* jamais suspecte d'être une ornementation gratuite, l'une et l'autre tendance s'avérant toujours signifiantes.

À cet égard, il est intéressant de comparer Marceline Desbordes-Valmore à certains poètes des générations suivantes, et de l'autre sexe, qui ont souvent posé en artistes et fait jusque dans leurs poèmes la réclame pour leurs propres innovations métriques. Par exemple, pour s'en tenir à des irrégularités de rime, une dizaine d'années après *Les Pleurs,* en tête d'une « élégie » où tous les appels de rime (rythmiquement masculins) reçoivent un écho féminin (« confues = touffues », etc.), Théodore de Banville place une épigraphe latine suggérant un parallèle entre ses distiques, très originaux en effet, et le « distique élégiaque » de deux poètes latins. Il est vrai qu'il existait alors, au moins dans l'édition, une sorte de réseau culturel où les auteurs dont le centre éditorial était parisien, où les auteurs pouvaient se comparer, la césure de l'alexandrin étant alors le principal terrain de compétition (pour certains il s'agissait notamment de se démarquer du père Hugo). Apparemment au moins, l'auteur des *Pleurs* ne s'adresse pas prioritairement à ce public-là[44].

Quelques références (à vérifier…)

Bertrand, Marc, 1973, édition de MDV, *Les Œuvres poétiques,* P. U. de Grenoble, 2 vol.

– 2007 édition revue et complétée…

Cornulier (de), Benoît,1996, « Le folklore refoulé et travesti dans la poésie littéraire française », dans *Repression and Expression : Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France,* 309-337, ed. par Carrol F. Coates, New York, Peter Lang. – En ligne http://www.normalesup.org/~bdecornulier/PoCh1.pdf

Delente, Éliane, & Renault, Richard, 2021, « Projet Anamètre : présentation, limites et avancées », dans Anne-Sophie Bories; Gérald Purnelle; Hugues Marchal. Plotting Poetry - On Mechanically-Enhanced Reading, Presses Universitaires de Liège, pp.73-92, 2021, Littératures, 978-2-87562-280-8. – En ligne : hal-04072815 , version 1 (20-04-2023).

Desbordes Valmore (Madame), 1833, *Les Pleurs, Poésies nouvelles,* Paris, Charpentier (éd. originale).

Gouvard, Jean-Michel, 2022, dir., *Agrégation de Lettres 2023, Tout le programme…*, Ellipses.

Isbert, Camille & Prin-Conti, Wendy, dir., 2022, *Marceline Desbordes-Valmore, « Les Pleurs »,* P. U. de Rennes, 2022.

Islert, Camille, 2022, « *Les Pleurs* et non *Mes Pleurs* : genèse d'un recueil », Fabula / Les colloques, Écriture et motifs des "Pleurs", Sur "Les Pleurs" de Marceline Desbordes-Valmore. http://www.fabula.org/colloques/document8662.php, consulté mai 23.

Pinon, Esther, 2019, édition de MDB, *Les Pleurs,* GF Flammarion, reproduisant l'originale de 1833.

– « "Bâti fluide" : architectures et versification des *Pleurs* », communication à une Journée d'études sur *Les Pleurs,* Paris, 19 juin 2021.

Pinon, Esther & Chaudier, Stéphane, dir., 2022, *Marceline Desbordes-Valmore, Les Pleurs,* Atlande.

[42] Quelques années après avoir publié « La sincère », MDV a récidivé dans ses *Pauvres fleurs* (1839) dans « Qu'en avez-vous fait ? », suite et miroir triste, rythme et sens, des rabé-raas de la Sincère[42], où les stances se répondent encore, rime et sens, deux par deux. – Ce contrat de don du cœur peut faire penser à la plainte de Bérénice à Titus dans la *Bérénice* de Racine (1670, 5.3) : « Que ne me disiez-vous : "Princesse infortunée, / Où vas-tu t'engager, et quel est ton espoir ? / Ne donne point un cœur qu'on ne peut recevoir". / Ne l'avez-vous reçu, cruel, que pour le rendre, / Quand de vos seules mains ce cœur voudrait dépendre ? ».

[43] Esther Pinon, 2022.

[44] Desbordes-Valmore pouvait penser notamment aux familles chrétiennes, qui formaient vers le début des années 1830 un public beaucoup plus important.

Prin-Conti, Wendy, 2022, « Marceline Desbordes-Valmore / *Les Pleurs* », étude recueillie dans Gouvard 2022, p. 277-323.

Renault, Richard, 2022, « Traitement automatique de la métrique appliqué au corpus de Germain Nouveau ; quelques observations », in *Germain Nouveau, l'insaisissable,* textes rassemblés par Michèle Monte, Var et Poésies 10, Laboratoire Babel, Université de Toulon.

Sébillet, Thomas, 1548, *Art poëtique françois.*