

Trinity College

Trinity College Digital Repository

Senior Theses and Projects

Student Scholarship

Spring 2021

L'Universalité de la voix féminine : interprétations genrées de la poésie romantique française et allemande

Mimi MacKilligan

mimi.mackilligan@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses>



Part of the [French and Francophone Literature Commons](#), [German Literature Commons](#), and the [Women's Studies Commons](#)

Recommended Citation

MacKilligan, Mimi, "L'Universalité de la voix féminine : interprétations genrées de la poésie romantique française et allemande". Senior Theses, Trinity College, Hartford, CT 2021.

Trinity College Digital Repository, <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses/910>

TRINITY COLLEGE

Department of Language and Culture Studies

French Language and Culture Studies

2021

**L'Universalité de la voix féminine :
interprétations genrées de la poésie romantique française et
allemande**

*(The Universality of the Woman's Voice: Gendered Interpretations of French and
German Romantic Poetry)*

Mimi MacKilligan

Sous la direction de : Professor Blase Provitola

Abstract

Contemporary French feminist literary critics have debated whether the category of woman is an empowering or limiting paradigm through which to analyze women writers. Hélène Cixous coined the term "feminine writing [*écriture féminine*]" in order to link femininity to a radical particularity, whereas Monique Wittig has asserted that this concept confines women writers to their minority identity rather than allowing them to be read universally. Such discussions serve as a useful lens through which to analyze women writers who grappled with their gendered position far before the advent of 20th-century feminism.

Despite the abundance of woman romantic poets in the 19th century, Marceline Desbordes-Valmore and Annette von Droste-Hülshoff are the only ones to be welcomed into the French and German literary canons, respectively. Far from universalizing women's experiences, their canonization paradoxically marginalizes them: male poets characterize Desbordes-Valmore's oeuvre as "feminine poetry" in such a way that sidelines her contemporaries, and Droste-Hülshoff's writing never mentions women. However, their poems demonstrate an awareness of these issues, and their complex self-conceptions stand in contrast to the simplistic identity of "woman writer" that others assign to them. Desbordes-Valmore's « À celles qui pleurent » (1843) and « Une lettre de femme » (1860) address an emerging community of women writers, and Droste-Hülshoff's « Das Spiegelbild » (1844) expresses an androgynous individuality. Both resist their classification as "women writers" by asserting their individuality and universality in the male-dominated literary canon, thus contributing to a proto-feminist literary discourse.

Si je suis une femme, quelle est ma place ? Je me cherche à travers les siècles et je ne me vois nulle part.

– Hélène Cixous

Les critiques littéraires féministes françaises contemporaines se débattent du rapport entre la catégorie de sexe et la littérature. Est-ce que la catégorie de femme fait avancer ou au contraire limite notre lecture des écrivaines et notre compréhension de leur place dans la tradition littéraire ? Et comment est-ce que ces débats peuvent enrichir notre lecture non seulement des écrivaines contemporaines, mais aussi de celles qui ont lutté avec leurs positions en tant qu'autrices minoritaires bien avant le féminisme du XX^e siècle ?

Dans son essai « La Jeune Née » publié en 1975, Hélène Cixous, écrivaine et critique littéraire féministe, développe l'idée de « l'écriture féminine ». Elle suggère que l'histoire est une « histoire du phallocentrisme...une seule histoire...celle de l'homme » (Cixous 144), mais un « homme est toujours remis à l'épreuve, il faut qu'il se "montre", qu'il en remontre aux autres » (161). Alors que l'histoire est souvent considérée comme étant universelle, Cixous affirme qu'elle est en réalité définie et écrite par les hommes et est ainsi formée par les valeurs phallogéniques. De plus, l'histoire est exclusive car l'homme a toujours envie de se distinguer des autres, ce qui a pour effet de classer les femmes et les filles parmi ses inférieurs. Contrairement à l'homme, la femme « [n'a] peur ni d'ailleurs, ni de même ni d'autre » (164) à cause d'un « lien entre l'économie libidinale de la femme... et sa façon de se constituer une subjectivité se divisant sans regret » (167). Puisqu'elle n'a pas peur de l'autre, la femme ne partage pas cette envie de se distinguer afin d'exclure les autres. Comment est-ce que le caractère généré de l'histoire influence notre réception de la littérature ?

Cixous fait le lien entre ces arguments et le concept de l'écriture féminine en posant la question suivante : « La femme qui fait l'épreuve du non-moi entre moi, comment n'aurait-elle

pas à l'écrit un rapport spécifique ? À l'écriture comme se coupant de la source ? » (167). Selon Cixous, « [l']écriture et [la] voix se tressent » (170). En écrivant, la femme matérialise ses pensées en une voix. Par conséquent, elle « entraîne dans l'histoire son histoire » (171). Ainsi, le concept de l'écriture féminine représente la subjectivité féminine comme étant une particularité radicale. Cette affirmation s'applique à l'histoire littéraire : grâce à l'écriture féminine, les écrivaines s'affirment face à l'histoire phallogcentrique—la seule vision acceptée comme étant légitime et universelle. Pourtant, l'idée de l'écriture féminine est loin d'être universellement adoptée parmi les critiques littéraires féministes contemporaines.

Monique Wittig refuse ce concept. Selon Wittig, l'écriture féminine est « la métaphore naturalisante du fait politique brutal de la domination des femmes et comme telle grossit l'appareil sous lequel s'avance la "féminité" : Différence, Spécificité, Corps/femelle/Nature » (Wittig 2015, 7). Par conséquent, l'écriture des femmes serait limitée par les catégories de sexe qui font que les femmes ne peuvent pas appartenir pleinement à l'histoire : « un texte écrit par un écrivain minoritaire n'est efficace que s'il réussit à rendre universel le point de vue minoritaire, que s'il est un texte littéraire important » (11), car « le général seul donc est abstrait » (8). L'écriture des femmes doit être considérée comme universelle car sinon la particularité et la corporalité les limiteront aux catégories de sexe et les excluront de l'histoire.

On peut voir comment le sexe des autrices limitent leur réception même dans des traditions fortement marquées par les contributions des femmes, telle que la tradition de la poésie romantique. Malgré l'abondance de femmes poètes romantiques au XIX^e siècle, Marceline Desbordes-Valmore et Annette von Droste-Hülshoff sont les seules à être accueillies par les traditions littéraires française et allemande, respectivement. Cependant, loin d'universaliser les expériences des femmes, leur place au sein de chacune de ces traditions sert paradoxalement à

les marginaliser davantage. Les poètes masculins caractérisent l'écriture de Desbordes-Valmore comme une « poésie féminine » d'une manière qui éclipse le travail de ses contemporaines. Les poètes masculins dirigent aussi la tradition littéraire en Allemagne, et à cause de cela, l'écriture de Droste-Hülshoff qui fait partie de cette tradition littéraire allemande ne mentionne jamais les femmes.

Cependant, leurs poèmes font preuve d'une conscience de ces problèmes. Pour chacune de ces femmes, sa compréhension complexe de sa position contraste avec l'identité de « femme écrivain » que d'autres lui attribuent. Les poèmes « À celles qui pleurent » (1843) et « Une lettre de femme » (1860) de Desbordes-Valmore s'adressent à une communauté naissante d'écrivaines, et « Das Spiegelbild » (1844) de Droste-Hülshoff exprime une individualité androgyne. Une lecture approfondie de ces poèmes montre qu'elles refusent leur classification en tant que « femmes écrivains » en affirmant leur individualité et leur universalité dans une tradition littéraire dominée par les hommes, contribuant ainsi à un discours littéraire proto-féministe.

La Particularité Féministe de Marceline Desbordes-Valmore

Marceline Desbordes-Valmore est la seule poète qui fait partie de la tradition littéraire de la poésie romantique française, la seule femme mentionnée dans *Les Poètes Maudits* de Paul Verlaine et la seule à recevoir « unanimous acclaim » (Boutin 165) de ses contemporains dans la fraternité des poètes, qui décrivent sa poésie comme « [the] embodiment of the Eternal feminine » (Boutin 166). Malgré son inclusion dans la tradition littéraire, Desbordes-Valmore se distingue de la fraternité des poètes et résiste à la classification genrée d'une manière qui va à l'encontre du concept de l'écriture féminine.

Elle s'affirme comme poète et n'assume pas de caractère masculin dans son poème posthume « Une lettre de femme » publié dans le recueil *Poésies inédites* (1860). Elle défie clairement les conventions et elle présente la poète comme une femme. Cette distinction se renforce quand on associe des éléments de ce poème à « À celles qui pleurent », apparu dans le dernier recueil de Desbordes-Valmore publié avant sa mort, *Bouquets et prières* (1843). Dans « À celles qui pleurent », Desbordes-Valmore recherche la collectivité parmi d'autres femmes, et elle représente son épreuve comme une épreuve humaine. Sa recherche de collectivité peut être interprétée comme une tentative radicale de refuser d'être réduite à son sexe par la fraternité des poètes. Effectivement, en mettant en valeur son lien aux autres femmes, Desbordes-Valmore tente de matérialiser le corps féminin. En matérialisant la femme à travers son écriture, Desbordes-Valmore entraîne son histoire dans l'histoire. Ainsi, lus ensemble, ces poèmes évoquent la définition d'Hélène Cixous de l'écriture féminine.

Cependant, avant d'examiner ces poèmes ensemble, il est important de comprendre comment ils sont liés et de quelle manière ils refusent une classification genrée réductrice tout en montrant l'influence de son expérience genrée sur son écriture. Desbordes-Valmore prône une vision plus universelle du corps féminin à travers sa figure principale et elle met en avant une communauté féminine au lieu de se limiter à la relation hétérosexuelle si souvent évoquée dans la poésie romantique.

La masculinisation de la poésie et « Une lettre de femme »

Selon le critique contemporain Michael Danahy, la tradition littéraire française est contrôlée par « une tyrannie du sexe binaire », c'est-à-dire un binarisme entre, d'un côté, les hommes et la poésie et, de l'autre, les femmes et le roman (Danahy 130). Par conséquent, on hérite d'une tradition qui masculinise la poésie et exclut les femmes du cadre des poètes

reconnus. Les critiques littéraires déplacent les femmes poètes en genrant la littérature et ce « general privileging of the male inherent in the paradigms leads one to hypothesize a hierarchical preference among genres based on the engendering of the canon » (Danahy 132). À titre d'exemple, dans son essai « Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains », Charles Baudelaire isole Desbordes-Valmore en la caractérisant comme « une âme d'élite » tout en définissant sa poésie comme féminine et naturelle avant tout. Ce faisant, il « articulated the canons for discounting poetry by women » (Danahy 135).

Malgré cette caractérisation de Desbordes-Valmore et son écriture, son jeu avec le genre des pronoms dans sa poésie résiste à des étiquettes telles que « féminine » et « naturelle ». Danahy mentionne « Le Pélican ou les deux mères » de Desbordes-Valmore, un poème dans lequel l'une des mères est représentée par le pronom sujet « il ». Sa figure principale est le pélican du titre, un oiseau assigné un genre social masculin à travers son genre grammatical. L'autre mère est présentée comme « une autruche » qui prend ainsi un pronom sujet féminin. À cause des genres grammaticaux de ces deux mères représentées par les deux oiseaux, « the implied gender differences remain unimportant and unmarked » (Danahy 136). Cette manière de dégenrer son texte suggère que la relation en question n'est pas forcément limitée aux relations hétérosexuelles. En effet, le rapport entre la poète et les figures qu'elle représente est plus ambigu. En considérant la manière dont Desbordes-Valmore joue avec les pronoms, la relation « can be read as a statement not restricted to heterosexual relationships, but about female friends and the bonds between them » (Danahy 136). Danahy n'est pas le seul à remarquer cette innovation. Simone D. Ferguson affirme : « Unlike other lyric women poets... Desbordes-Valmore reimagined the genre by invoking a new speaker and a new object. The mother and daughter are in turn lover and beloved » (Ferguson 61). De plus, en jouant avec

l'intersubjectivité de cette manière, Ferguson fait également l'assertion que Desbordes-Valmore inverse les rôles de ses personnages poétiques, tels que l'enfant et le parent. « La mère » et « la fille » deviennent donc «... 'living mirrors,' [that] have the same creative power, one for the other » (Ferguson 63). À travers son jeu de genres grammaticaux et cette transformation des relations hétérosexuelle en liens platoniques entre femmes, Desbordes-Valmore ne se conforme pas à l'image de femme définie par Baudelaire et d'autres poètes masculins. En effet, elle se distingue comme écrivaine qui représente la femme tout en évitant cette classification imposée.

La seule référence que fait Danahy à « Une lettre de femme » est la répétition des vers au début du poème : « Les femmes, je le sais, ne doivent pas écrire ; / J'écris pourtant ». Il ne remarque donc pas que ce poème refuse la masculinisation de la poésie établie par les poètes tels que Baudelaire, Virey et Lamartine. Toutefois, ce poème renforce l'intersubjectivité suggérée par Danahy, ce que l'on peut voir dans l'évolution des pronoms. Aux premiers vers susmentionnés, qui évoquent l'écriture des femmes, on peut supposer qu'il s'agit de Desbordes-Valmore elle-même. Elle s'adresse à un destinataire masculin car elle décrit ce « toi-même » comme étant « Beaucoup plus beau » (vers 5-6). Donc, au début le pronom « je » semble être féminin et le pronom « tu » paraît masculin. La suite du poème renforce cette interprétation à travers son imagerie masculine et féminine. Pourtant, dans la dernière strophe elle rend l'ensemble du poème plus ambigu en ce qui concerne la binarité des sexes :

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

Aux derniers vers, elle introduit le substantif féminin « *sa moitié* ». Ni le singulier masculin ni le singulier féminin n'est utilisé d'une manière apparemment indépendante dans le poème

jusqu'aux derniers vers : c'est « Toucher *ta* main » (vers 16), le « bel été *te* suit » (19), « *je* retiens les larmes / *Garde* l'espoir » (23-24). Ces mots singuliers masculins ou féminins sont toujours liés aux pronoms « je » et « tu », sauf aux derniers vers. Le deux-points isole « la douleur à sa moitié bénie » du pronom « tu », et il n'y a pas de signe que ces vers sont liés au pronom « je ». Étant donné cette distinction, il semble que le terme « sa moitié » soit lié à l'unification de la poète avec son amant, dont chacun est impliqué dans l'union entre le masculin et le féminin. Desbordes-Valmore termine le poème par un changement de pronom singulier féminin qui comprend les deux amants évoqués précédemment. Même si ce jeu des différences sexuelles n'arrive qu'à la fin, ce célèbre poème posthume constitue une force de résistance à la masculinisation de cette tradition poétique.

Soulignant également une série de contradictions, les vers célèbres « Les femmes, je le sais, ne doivent pas écrire : / J'écris pourtant » créent un contraste entre la tradition et l'intervention de la poète (Kaplan 265). En plus de ce contraste, il y a d'autres oppositions en plus de l'image d'une hirondelle laissée à l'orage. Il y a aussi la juxtaposition entre la poète qui pleure, d'un côté, et, de l'autre, l'amour qui voyage avec le bel été, la lumière et les fleurs. La poète reste à l'ombre alors que l'amour reste dans la lumière. Dans la seconde moitié du poème, des strophes font un contraste entre « les larmes » (vers 23) et « l'espoir » (24). Ces autres contrastes mettent en évidence la diversité des émotions présente chez la poète et la manière dont son écriture évite la classification imposée par la fraternité des poètes.

En plus des contrastes des images et son jeu du genre grammatical, ce poème montre l'autonomie de Desbordes-Valmore à travers le mètre et la forme. « Une lettre de femme » est composé des alexandrins classiques interrompus par des vers de quatre pieds, ce qui fait ressortir les vers les plus courts (Kaplan 264). De nombreux poètes romantiques « greatly extended the

use of the alexandrine distich » (Houston 33). Ils modifient l'usage de l'alexandrin comme l'a fait Victor Hugo en adoptant les tercets, ou Musset et Verlaine plus tard, qui déplacent la césure pour que les hémistiches soient divisés en sept et cinq pieds (35). En revanche, Charles Baudelaire base la forme de ses ouvrages antérieurs sur les poèmes modifiés « after neoclassical rhetorical principles » (86-87). Desbordes-Valmore contribue à ces innovations en mettant un vers de quatre pieds après chaque alexandrin, ce qui fait ressortir une voix puissante de protestation paradoxalement à travers l'image d'une femme impuissante (Kaplan 273).

Ainsi, il est clair que ce poème est un paradigme de l'attitude rebelle et provocante exprimée par Desbordes-Valmore dans ses ouvrages posthumes. De plus, cette rébellion individuelle sert à renforcer ses liens à une communauté d'écrivaines. Aimée Boutin propose de lire Desbordes-Valmore « in the context of a sorority of poets », ce qui « recovers a rich yet heretofore invisible and problematic “tradition” of nineteenth-century poetry by women » (Boutin 175), en liant cette sororité à sa poésie. Cela nous permet de comprendre la tension au cœur de son style. D'une part, la tradition retrouvée révèle que l'interprétation dominante du style poétique de Desbordes-Valmore éclipse les ouvrages de ses contemporaines et perpétue la masculinisation de la poésie. D'autre part, les éléments poétiques liés au contexte d'une sororité chez Desbordes-Valmore expliquent aussi comment « the triangulation of speaker and addressees – whereby the female speaker seeks out the support of a female interlocutor to address her male beloved indirectly – reinforces sororal over heterosexual bonds » (Boutin 167). À travers « [a] sisterhood of grief, Desbordes-Valmore thematizes the bonds among women, and in other poems... constructs a feminine community of listeners » (Boutin 168). « À celles qui pleurent » sert de modèle pour Boutin dans son étude de cette sororité, même si elle n'en fait pas de lecture critique. Dans la section suivante, on verra le lien entre ce poème et « Une lettre de

femme », ce qui renforce l'existence d'une « sisterhood of grief » qui réunit une communauté féminine de poètes.

La Sororité de deuil dans « À celles qui pleurent »

Tout comme son poème posthume, « À celles qui pleurent » est composé d'alexandrins classiques d'hémistiches de six pieds. Pourtant, même si ce poème ne contient pas de vers de quatre pieds, il joue avec les conventions poétiques. Dans les deuxième, troisième et quatrième strophes, Desbordes-Valmore s'adresse aux figures éponymes de « celles qui pleurent ». À travers le pronom sujet « vous », Desbordes-Valmore s'adresse à une pluralité de destinataires présumées féminines, soulignant la singularité de chacune tout en les appelant toutes à l'action. On trouve des commandes à l'impératif dans chaque strophe : « Ouvrez, lisez : comptez... / Rêvez...trempez » (vers 6 et 8), « Chantez !... / Aimez !... / Donnez ! » (9-11) et « Laissez.../Absolvez » (14 et 16). Aucune de ces strophes n'utilise les commandes de la même manière, exposant ainsi leur irrégularité. Les commandes dans les deuxième et quatrième strophes se fondent dans le mètre, le sixième vers équilibrant les six premiers pieds à travers les impératifs, le huitième vers séparant les commandes en deux hémistiches de six pieds, alors que les quatorzième et seizième vers commencent par une seule commande. Ils ne sont pas séparés par la ponctuation. Malgré cela, la troisième strophe isole chaque commande à travers un point d'exclamation et on trouve la césure après les deux premiers pieds. Puisqu'aucune strophe n'est la même, chaque commande donnée par la poète semble avoir sa propre signification. De plus, la versification irrégulière de chaque strophe entraîne la lectrice à anticiper qu'aucune des strophes ne répétera les mêmes commandes. Cette irrégularité démontre le caractère atypique du poème, suggérant que la poète distingue les strophes les unes des autres afin d'inciter ses lectrices à agir selon leur propre volonté individuelle.

Desbordes-Valmore tente également de rapprocher les lectrices à travers la souffrance commune évoquée par des images contrastées. En particulier, le contraste entre le chant et la souffrance évoque le sentiment sororal observé par Boutin : « Vous surtout qui souffrez, je vous prends pour mes sœurs.... / Et de mes pleurs chantés les amères douceurs » (vers 2 et 4). Grâce à son empathie, ses propres larmes chantent une chanson douce et amère. Boutin peut s'arrêter ici car on voit clairement la manière dont la poète s'adresse à *celles qui pleurent* pour former une communauté basée sur un deuil partagé. Il y a une reconnaissance d'autres femmes à travers une souffrance commune. Pourtant, les appels à la sororité deviennent encore plus évidents dans les deuxième et troisième strophes.

Desbordes-Valmore montre que « Prisonnière en ce livre une âme est contenue » (vers 5) et elle reconnaît les « Pleureuses de ce monde où je passe inconnue » (7). Elle appelle ses lectrices à l'action : « Ouvrez, lisez », « comptez les jours » et « Rêvez sur cette cendre et trempez-y vos fers » (6 et 8). Bien que la situation de ces « pleureuses » ressemble à l'emprisonnement, Desbordes-Valmore se montre solidaire et les pousse à agir. En effet, cette action devient plus provocante et pleine d'espoir optimiste dans la strophe suivante. Desbordes-Valmore exhorte ces mêmes femmes à travers des impératifs suivis des justifications pour chacun :

Chantez ! Un chant de femme attendrit la souffrance.
Aimez ! Plus que l'amour la haine fait souffrir.
Donnez ! La charité relève l'espérance :
Tant que l'on peut donner on ne veut pas mourir !

Chaque vers explique pourquoi on suivrait ses commandes, soulignant que l'inaction emprisonne davantage les femmes, car sans action il y a déjà de la souffrance, de la haine et du désespoir. Chanter, aimer et donner ne sont que des moyens de combattre leur situation actuelle. En chantant, en aimant et en donnant, on trouve la liberté. Bien que l'analyse de Ferguson

n'examine pas ce poème en particulier, son observation de l'utilisation délibérée des verbes crée « Poetry of liberation : the verbs...all indicate freedom and space » (Ferguson 62). Les commandes dans « À celles qui pleurent » rappellent une poésie de libération puisqu'elles proposent des moyens de quitter cette prison. Desbordes-Valmore conclut son poème par un vers qui ne la sépare plus de « celles qui pleurent » : « Tant que l'on peut donner on ne veut pas mourir ! » Il n'y a plus ni « je » ni « vous » mais plutôt « on » et « nous ». De plus, il y a un semblant d'unité dans cette tentative active d'échapper aux circonstances présentées entre les vers cinq et sept, puisque sa souffrance est entendue par une « feminine community of listeners » (Boutin 168). C'est ainsi que la poète évoque la sororité à travers leur deuil commun.

La poète n'est pas toujours séparée de ce groupe de destinataires ; elle en fait partie. La poète crée un groupe en entremêlant les pronoms sujets « je », « vous » et « on ». Cependant, elle revient pour s'adresser à un « vous » et se sépare encore une fois à travers l'adjectif possessif dans « mon sort » (vers 16) dans la quatrième strophe. Elle veut conserver cette unité dans l'affirmation que « Absoudre, c'est prier ; prier, ce sont nos armes » (vers 15). Ce vers unifie de nouveau la poète et *celles qui pleurent*, reconnaissant leur lutte commune. Toutefois, elle demande aussi aux autres d'absoudre son « sort » juste avant la strophe finale. Le « sort » est le dernier mot de la poète. La strophe finale utilise de manière inattendue le premier pronom sujet singulier clairement genré au masculin : « il ».

Cependant, ce nouveau sujet « livre sa pensée au vent de la parole » (vers 17) et « donne son secret » (19), évoquant l'écriture de ce poème lyrique. Ses commandes sont suivies d'explications, comme s'il s'agissait de conseils. De surcroît elle exprime sa propre situation ardemment dans la deuxième strophe. Elle pense être une « Prisonnière en ce livre » (5) et elle prétend passer « inconnue » (7) malgré ses tentatives de lutter contre cette situation. De plus,

pour décrire le « qui » qui donne « son secret », elle adopte un adjectif féminin « folle » au lieu d'employer le masculin comme neutre (19). Au vu de son jeu avec les rôles des sexes dans « Une lettre de femme », on peut interpréter le pronom sujet « qui » comme une projection de la poète. Elle devient le personnage d'un poète. C'est peut-être son sort tel qu'il est décrit dans la dernière strophe ?

L'Isolement de la sororité comme « destinée grave »

La strophe finale évoque une séparation possible entre la poète et son groupe de destinataires féminines puisqu'elle semble devenir *un* poète. Alors pourquoi Desbordes-Valmore devient-elle poète ? On peut considérer qu'elle est entourée de ses contemporains masculins qui établissent les normes de la tradition romantique. Étant la seule femme de la tradition littéraire, Desbordes-Valmore ne fait pas partie de la sororité des poètes qu'elle recherche. D'une certaine manière, selon ses « sœurs », elle est avant tout *un* poète.

La décision de *la* poète d'assumer le rôle *du* poète reflète sa conscience de sa situation. La poète contribue au « vent de la parole » en « [livrant] sa pensée » (vers 17). Le caractère lyrique de la poésie et l'utilisation du mot « parole » suggèrent que ce vent fait référence à la tradition littéraire dont elle fait partie. De plus, comme elle doit perdre sa raison pour « livrer sa pensée », ce vent semble l'exclure. Parce que Desbordes-Valmore doit jouer avec le caractère sexué de la figure principale, ce vent ne lui paraît accessible que lorsqu'elle assume un rôle masculin. Il faut se masculiniser pour faire partie de la tradition littéraire contrôlée par la fraternité des poètes. Pourtant, malgré la masculinisation de la figure principale pour accéder à la tradition littéraire, Desbordes-Valmore montre également son point de vue particulier et s'affirme comme *une* poète.

Par la suite, Desbordes-Valmore pose sa dernière question : « Méprise-t-on l'oiseau qui répand sa chanson ? » (vers 20). La poète emploie le pronom sujet collectif « on » et le substantif masculin « oiseau », se mettant à la place de l'animal en question tout en évoquant la possibilité de son appartenance au collectif qu'elle interroge. Pour comprendre cela, on peut revenir à la notion finale de « je », le « sort ». Si le poète est un oiseau, alors on peut supposer que, quand Desbordes-Valmore perd une partie de sa raison, elle peut se « reposer » dans le vent et donc dans la tradition littéraire. De plus, elle semble défendre son destin en tant que poète—celui où elle « donne son secret », étant « plus tendre que folle ». Sa position envers les autres est marquée par l'ouverture d'esprit et l'inclusivité plutôt que par l'exclusion. Dans la tradition littéraire, Desbordes-Valmore est cet oiseau, et elle termine son poème en demandant pourquoi le collectif méprise l'oiseau. Cependant, son emploi du pronom sujet « on » suggère une dernière tentative d'appartenir à cette communauté singulière de celles qui chantent et l'écoutent.

Ayant approfondi notre compréhension de Boutin, nous pouvons donc poser la question suivante : quelle est la signification de la prise de conscience de Desbordes-Valmore concernant sa situation, et quelle réaction cherche-t-elle à inciter de la part de la sororité qu'elle évoque ? Alors que *Bouquets et prières* précède de plus d'une décennie le recueil posthume des *Poésies inédites*, d'autres femmes poètes de son époque commençaient déjà à prendre leurs distances vis-à-vis d'elle en 1840. Pendant les années 1830, des poètes plus jeunes comme Louise Colet ont dédié leurs poèmes à Chateaubriand et Lamartine : « They wanted to disengage their poetic works from their gender » (Paliyenko 92–93, 98). L'héritage de Desbordes-Valmore est vu comme une ombre qui diminue les contributions de toute autre poète. Lu dans ce contexte, « À celles qui pleurent » représente une prise de conscience de la place complexe qu'elle occupe au sein de cette tradition poétique.

De plus, Desbordes-Valmore n'a pas voulu ce statut, qui au contraire a été construit par la fraternité des poètes. C'est un sort sur lequel Desbordes-Valmore a peu de contrôle mais dont elle en est tout à fait consciente. Dans une lettre à Mélanie Waldor en 1843, après la publication de *Bouquets et prières* et avant que leur rapport ne se détériore, elle écrit : « Moi, chère amie, je porte avec résignation la monotonie d'une destinée grave » (Paliyenko 91). Consciente de sa situation et incapable de remettre en cause la tradition littéraire sans en être effacée, Desbordes-Valmore assume sa « destinée grave » évoquée par le « sort » à la fin de « À celles qui pleurent ».

Cette tension est omniprésente dans son œuvre poétique. D'un côté, Desbordes-Valmore encourage de l'action rebelle, mais de l'autre, ses lamentations sur son rôle particulier au sein de la tradition littéraire l'isolent de ses contemporaines. Elle est validée et louée par la fraternité des poètes, ce qui lui confère un statut lui permettant d'appeler à la création d'une communauté de femmes à travers une sororité de deuil. Malgré cela, elle est également incapable de s'entendre avec la prochaine génération de femmes poètes émergeant pendant les années 1840. Elle n'a pas su établir une véritable sororité avec ces dernières car les jeunes poètes comme Colet « sought out patronage of established male figures » (Boutin 169) pour éviter l'ombre de Desbordes-Valmore. Sa réussite devient paradoxalement une arme dont ses contemporains se servent afin de limiter les autres femmes poètes. Ainsi, son poème posthume, considéré comme un défi à la tradition de la fraternité des poètes, peut être lu en dialogue avec « À celles qui pleurent » pour montrer qu'elle refuse la place que lui est assignée dans un romantisme entièrement masculin, imaginant plutôt sa place dans une tradition féminine. Sa versification provocante, son emploi de l'oiseau comme métaphore et sa complication du sujet à travers les pronoms commentent son héritage tout en évoquant la collectivité des femmes poètes.

L'Écriture Féminine de Desbordes-Valmore

Alors comment l'évocation d'une sororité des poètes est-elle liée à sa manière de jouer avec le genre grammatical ? Danahy suggère que le traitement de Desbordes-Valmore du sexe dans sa poésie « can be read as a statement...about female friends and the bonds between them » (Danahy 136). L'utilisation ambiguë par Desbordes-Valmore des pronoms « je » et « tu » dans « Une lettre de femme » pourrait être réinterprétée comme une continuation du dialogue qu'elle établit dans « À celles qui pleurent ». L'interprétation des deux poèmes comme faisant partie d'un même dialogue change le sens de la métaphore de l'hirondelle dans l'orage. Cette image rappelle désormais celle de la « prisonnière » d'une âme contenue dans un livre. La poète parle à « tu » dans l'un et à « *celles* » dans l'autre. Cependant, si les images de l'oiseau et la prisonnière sont liées, et si ces images représentent la place de la poète, on peut relier les deux destinataires. En supposant que ce « tu » pourrait faire partie du groupe de « celles qui pleurent », Desbordes-Valmore se résigne à l'orage et permet à *ses destinataires* de « [garder] l'espoir » (« Une lettre », vers 24).

Par ailleurs, il y a aussi des pronoms pluriels dans les deux poèmes qui peuvent désormais être comme des preuves de son appartenance à cette communauté féminine. Le pronom « on » change de sens dans la deuxième strophe car « le mot cent fois dit, venant de ce qu'on aime » devient désormais une action partagée au sein de la communauté. Dans le contexte de cette communauté, la troisième strophe peut être lue comme une description de son isolement :

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

Puisque on sait que la poète si lie non seulement à un amant mais aussi à d'autres femmes, on peut comprendre cette strophe comme un échange entre mère et fille. Comme on voit dans « À celles qui pleurent », Desbordes-Valmore est consciente de sa position compliquée en tant que « l'exception » dont on se souviendra, à qui on rendra hommage tant qu'elle ne se trouve pas exilée par la même fraternité qui la soutient. Elle sait ce qu'il faut faire pour garder son influence sur la tradition littéraire, et elle sait que cela empêche la création d'une sororité de poètes établies.

Néanmoins, ce passage reconnaît sa séparation et montre son soutien à ses contemporaines qui, espère-t-elle, trouveront le « bonheur » là où elle n'a pas pu à cause de la « destinée grave » qu'elle a dû accepter. De plus, tout en considérant sa compréhension de son sort dans « À celles qui pleurent », « Une lettre de femme » suggère que Desbordes-Valmore accepte sa « destinée grave ». En souhaitant le bonheur à ses destinataires, elle ne leur en veut pas. Elle précise plutôt que « je te suis unie » (“Une lettre”, vers 25) et que « Souhaiter la douleur à sa moitié bénie, / C'est se haïr » (vers 27-28), évoquant une fois de plus le fait que, malgré la place qui lui est réservée, elle se voit comme ancrée dans une sororité des poètes.

Paradoxalement c'est justement son statut comme la seule poète romantique française qui confère à Marceline Desbordes-Valmore le pouvoir d'établir une tradition féminine romantique. Le rapprochement entre « À celles qui pleurent » et « Une lettre de femme » nous permet de comprendre qu'elle s'engage à défier la tradition établie, appelant ses contemporaines à l'action et à la persévérance tout en reconnaissant que le rôle qui lui est assigné l'isole de la tradition féminine qu'elle essaie de construire. L'histoire prouve que son héritage est exclu de la communauté des écrivaines. Malgré cela, la façon dont elle s'adresse à une sororité et représente

le rôle de la poète font que sa poésie peut être interprétée comme une forme d'écriture féminine selon la définition d'Hélène Cixous.

Cixous voit l'écrivaine comme celle qui « matérialise charnellement ce qu'elle pense, elle le signifie avec son corps. Elle *inscrit ce qu'elle dit* » (Cixous 170-171). Le « jeu » poétique de Desbordes-Valmore exprime ses pensées et sa voix. Cependant, ce n'est pas seulement la poète qui exprime sa voix. Dans « À celles qui pleurent », la poète chante comme un oiseau, mais elle tente de chanter parmi les destinataires qu'elle commande. À travers une chanson commune, Desbordes-Valmore évoque une communauté féminine. À travers l'unité créée par cette chanson qu'elles partagent, la poète matérialise une histoire de femmes, l'entraînant dans l'histoire phallogocentrique. Lorsqu'elle change de personnage, le changement provient du personnage original de la poète. Le récit commence comme le sien, le récit d'une poète. De plus, on peut interpréter son évocation d'une sororité de poètes comme comparable à l'argument de Cixous selon lequel « la parole féminine comme dans l'écriture ne cesse jamais de résonner... que toute femme préserve vivante » (Cixous 172). Elle résiste à son isolement littéraire en faisant appel à un collectif de femmes dans lequel elle pourra trouver sa place à travers son récit particulier de poète. Dans « À celles qui pleurent », Desbordes-Valmore implore ouvertement les autres femmes de chanter parce qu'un « chant de femme attendrit la souffrance » (vers 9).

S'adressant à d'autres femmes, la poésie de Desbordes-Valmore tente de matérialiser le récit collectif des femmes et de créer une place pour le récit particulier des femmes au sein de cet espace universel. Ainsi, son point de vue particulier évoque une collectivité radicale de femmes. Malgré son héritage scellé comme modèle de poésie féminine qui limite ses contemporaines, sa poésie répond en refusant cette classification désignée par la fraternité de poètes. Elle est déjà déterminée à matérialiser la voix de femme à travers son écriture. Pour cette raison, la poésie de

Desbordes-Valmore peut être interprétée comme une forme d'écriture féminine. Si on considère l'importance de l'écriture féminine à la tradition littéraire féministe, peut-on comprendre Desbordes-Valmore comme une proto-féministe ? Pour mieux comprendre les implications féministes de la poésie de Desbordes-Valmore, on peut examiner une figure qui occupe une place similaire dans la tradition littéraire et la communauté des écrivaines en Allemagne : Annette von Droste-Hülshoff.

L'Individualité Radicale d'Annette von Droste-Hülshoff

Tout comme Marceline Desbordes-Valmore est reconnue comme la seule femme parmi la fraternité des poètes romantiques français, Annette von Droste-Hülshoff est la seule femme qui fait partie de la tradition littéraire romantique allemande. Dans son étude de l'écriture des femmes de 1830 à 1890, Patricia Howe affirme que « One narrative work from this period has a place in the traditional 'canon', namely Droste-Hülshoff's *Die Judenbuche* (1842) » (Howe 97). Bien que *Die Judenbuche* soit une nouvelle, certains éléments de son style sont également présents dans sa poésie, et cet ouvrage est essentiel pour comprendre son héritage littéraire. Selon Howe, cette nouvelle est « [c]onventionally read as a tale about justice » (Howe 97) mais la manière dont Droste-Hülshoff décrit ses personnages marginalisés et ses récits « lends itself to a feminist reading » (97). Cependant, tous les autres textes de Droste-Hülshoff, y compris sa poésie, ont été rejetés par les critiques masculines (97). Quel que soit le pays, les traditions littéraires sont dominées par une critique masculine conservatrice.

Pourtant, les textes de Droste-Hülshoff explorent différents aspects de l'identité féminine, et en particulier « the plight of the daughter who resists the traditional female role » (Howe 97). Les poèmes de Droste-Hülshoff ne sont pas conservés dans la tradition littéraire comme *Die*

Judenbuche. Cependant Howe suggère qu'ils font néanmoins partie de la tradition littéraire des femmes parce qu'ils démontrent « [Droste-Hülshoff's] conflict between obligation to self and to family and society » à travers le traitement du récit des personnages marginalisés et notamment celui des femmes (97). Par ailleurs, les lectrices contemporaines ne sont pas les seules à apprécier sa poésie. Le style de Droste-Hülshoff met en scène des figures minoritaires sans les marginaliser. C'est la raison pour laquelle le style de Droste-Hülshoff se distingue de celui de ses contemporains masculins. Pour cette raison, les contemporaines de Droste-Hülshoff l'admiraient également au XIX^e siècle.

La vie de Droste-Hülshoff a été marquée par la tension entre les attentes de la société et son désir de poursuivre son expression artistique individuelle (Pickar 293). La poète maintient « overt adherence to traditional views and values » (Pickar 294). En revanche, contrairement à d'autres femmes poètes telles que Madame de Staël, George Sand et Bettina von Arnim, Droste-Hülshoff « did not stray... "from the straight and narrow" prescribed for women » (Pickar 349). À cet égard, la position de Droste-Hülshoff ressemble à celle de Desbordes-Valmore.

Cependant, il y a des différences importantes entre les deux poètes. Contrairement à la poésie de Desbordes-Valmore, celle de Droste-Hülshoff se focalise sur elle-même et un conflit entre sa fidélité à sa famille et les attentes de la société, d'un côté, et ses désirs individuels en tant qu'écrivaine, de l'autre. Alors que Desbordes-Valmore tente d'affirmer sa place au sein de la sororité des poètes, Droste-Hülshoff ne fait pas directement appel à une communauté de femmes. Au contraire, sa poésie démontre « her persistent drive to pursue personal artistic expression » (Pickar 293). Malgré cela, ses contemporaines la citent comme étant une inspiration à la tradition littéraire de femmes en Allemagne. Un élément important qui y contribue est son emphase sur l'individualité.

« Das Spiegelbild » met en scène l'interaction de la poète avec son propre reflet, ce qui reflète la situation d'Annette Droste-Hülshoff en tant qu'écrivaine. En effet, la poète doit répondre aux pressions personnelles et sociétales qui contribuent à la dualité de sa subjectivité fracturée qui montre les limites de son expression ainsi que la frustration qui en découle. Pourtant, contrairement à Marceline Desbordes-Valmore, Droste-Hülshoff n'évoque pas ouvertement une collectivité des femmes poètes et se focalise plutôt sur son propre monde intérieur.

Ne pas chanter mais parler : les distinctions stylistiques de Droste-Hülshoff

Publié dans *Gedichte : Die Ausgabe von 1844*, « Das Spiegelbild », ou « Le Reflet », présente la crise d'identité provoquée par la contemplation de son propre reflet. En se regardant dans un cristal, la poète médite sur ses conflits intérieurs. Dans ce poème, Droste-Hülshoff ne suit pas les conventions de la poésie lyrique qui est « adapted to every twist and turn of emotion » avec un langage « musical in itself...of word-music and melody » (Prawer 163). Au lieu de ces conventions, on note à la fois la présence de rimes et leur irrégularité dans « Das Spiegelbild ». Droste-Hülshoff présente et poursuit ce schéma de rimes dans la première strophe :

Schaust du mich an aus dem Kristall
Mit deiner Augen Nebelball,
Kometen gleich, die im Verbleichen;
Mit Zugen, worin wunderbarlich
Zwei Seelen wie Spione sich
Umschleichen, ja, dann flüstere ich:
Phantom, du bist nicht meinesgleichen!

You look at me from the crystal
with your eyes cloudy spheres
equal comets, the fading ones
with features in which are strange
two souls like spies

creep around each other, yes, then I whisper
Phantom, you are not like me

Il y a des rimes plates (AA), un seul vers (B), trois rimes consécutives (CCC) et la rime finale reliée au troisième vers (B). Dans chaque strophe, la lectrice commence par un modèle de rime apparemment typique, mais après le troisième vers, les trois vers suivants (CCC) interrompent le rythme du début de la strophe. De plus, la rime liant le vers 3 au vers 7 est coupée par trois rimes consécutives, ce qui rend le rythme du poème moins mélodique. Compte tenu de l'importance du rythme, cette structure de rimes surprend la lectrice qui s'attend à un rythme plus harmonieux. Praver affirme que Droste-Hülshoff « speaks, she does not sing » (Praver 163). Elle ne se conforme pas à la musicalité des mélodies poétiques traditionnelles que l'on trouve chez des poètes romantiques tels que Klopstock, Holty, Goethe, Brentano, Eichendorff et Heine (Praver 163). Parmi ces hommes célèbres, Droste-Hülshoff manifeste son malaise à travers son refus de mélodie agréable.

Ce refus est également évident dans sa versification. Alors que toute la première strophe et la plupart des vers suivants sont des octosyllabes, les troisième et derniers vers de chaque strophe, qui riment, sont des endécasyllabes. Toutefois, même cette règle est brisée car le vers 17 est un décasyllabe : « Wie Knechte, würd'ich schüchtern blicken [like a servant, I would look timidly] ». Cela trouble la musicalité des mots encore plus, et attire également l'attention de la lectrice sur les rimes B du poème. Le remplacement de la mélodie par une versification « harsh, unmelodious, almost jerky » gêne la lectrice et souligne le malaise de la poète vis-à-vis de l'expérience qu'elle décrit : sa rencontre perturbante avec son reflet. En parlant au lieu de chanter, Droste-Hülshoff crée un lien peu conventionnel et plus intime avec la lectrice en décrivant deux malaises parallèles : celui de la lectrice confrontée à cette versification sévère, et

celui de la poète qui doit interagir avec son reflet. Ce sentiment parallèle établit une familiarité et une complicité entre la lectrice et la poète.

La Dualité

Chez Droste-Hülshoff, sa rencontre avec cette glace n'évoque pas la vanité ; au contraire, elle est définie par l'appréhension, la suspicion et la peur. Quand elle voit son reflet, elle l'appelle un « Phantom ». Elle remarque avec appréhension que « Zwei Seelen wie Spione sich / Umschleichen [two souls, like spies, creep around each other] », et elle déclare « du bist nicht meinesgleichen ! [you are not like me] » (vers 5-7). Ce reflet révèle deux âmes, mais l'âme du fantôme est étrangère. La poète la regarde avec prudence et méfiance, comme si elle l'espionnait. De plus, son reflet dans le cristal est décrit comme une créature surnaturelle et troublante souvent associée à l'horreur. Alors qu'est-ce qui dérange la poète dans ce reflet ? Qu'est-ce qui fait de son propre reflet un fantôme ?

On trouve la réponse dans son rapport à elle-même et au monde extérieur. Judith Ryan soutient que, chez Droste-Hülshoff, « the experiencing subject takes a less active posture to the world outside, registering with intricate subtlety the ever-fluctuating impressions that play upon the psyche » (Ryan 117). La poète se focalise plus sur ses expériences personnelles que le monde extérieur. Cependant, elle en se concentrant sur ses expériences, elle ressent des variations des impressions sur son psychisme. Cela crée une source de confusion entre les sens et le soi. Dans le poème de Droste-Hülshoff, il existe une confusion apparente entre la poète et le monde extérieur. En particulier, la poète a du mal à comprendre son reflet comme une véritable représentation d'elle-même, ce que Gertrude Bauer Pickar décrit comme « [the] theme of an inner duality or of unknown inner elements within the self » (Pickar 289). Pour Pickar, « Das Spiegelbild » est « in search of an answer » à cette question de dualité (289).

La relation entre la poète et son reflet est clairement marquée par cette dualité. La poète trouve que « Drin seltsam spielt ein Doppellicht [within weirdly plays a double-light] », voyant la « dämmerndes Gesicht [dawning face] » (vers 11) d'un « Phantom [ghost] ». Elle ne sait pas si elle doit « lieben oder hassen [to love or to hate] » cette créature horrible (vers 14). Ce « Doppellicht [double-light] » confère au fantôme une vie et une animation qui le rendent réel. Cependant, si le fantôme et la poète sont tous les deux réels, comment existent-ils ensemble dans un même sujet ? L'hypothèse évidente est que le symbole du « Doppellicht » suggère la présence de deux réalités légitimes au sein d'un seul sujet : son auto-perception ainsi que la perception des autres, représenté par le fantôme. En fin de compte, il n'y a que la poète elle-même qui peut reconnaître sa véritable identité.

Pickar suggère que la dualité entre le reflet et la poète crée des personnalités masculines et féminines dans l'esprit de la poète : une « child-woman » et un « adult-male » (Pickar 290). Elle trouve ces deux figures dans la présentation des rôles soumis et dominants dans la troisième strophe. La poète voit le fantôme comme possédant un « Stirne Herrscherthron [frowning ruler's throne] » (vers 15) tandis que la poète se présente comme « Knechte [servant] » (17), une esclave. Le reflet, personnifié par ce fantôme, est masculin et dominant alors que la poète est passive et faible. L'image du fantôme, vue dans le cristal, est en fait l'image de la poète perçue par les autres. Cela suggère aussi que la poète qui regarde le reflet est la vraie poète. Donc, l'image dans le cristal tente d'effacer la poète : le fantôme « eisen mir das warme Blut [chills my warm blood] / Die dunkle Locke mir [pales my dark locks of hair] » (vers 9-10). De plus, quand la poète voit « Auges kaltem Glast / Voll toten Lichts, gebrochen fast [Eyes of cold glass / full of dead light, nearly broken] » (18-19), elle s'éloigne de ce fantôme effrayant : « Weit, weit ich

meinen Schemel rücken [far, far I want to move my stool] » (21). Toutefois, cette dynamique change dans la cinquième strophe lorsque la poète détaille ses sentiments sur le reflet.

Dans la cinquième strophe, la poète déclare au fantôme « Es ist gewiß, du bist nicht Ich / Ein fremdes Dasein, dem ich mich / Wie Moses nahe [It is certain, you are not I / a strange being, I approach you / like Moses] » (vers 29-31), ne voulant plus fuir son reflet, elle s'en approche. Elle interagit avec le fantôme, et dans le reflet elle trouve en elle-même « fremden Leides, fremder Lust [strange woes, stranger passion] » (vers 33). Elle se sent « verwandt [kindred] » avec le « Schauern [cold] » du fantôme, et elle accepte que « Liebe muß der Furcht sich einen [love must unite with fear] ». Grâce à cette compréhension, la poète s'adresse au reflet et conclut le poème en déclarant « Nur leise zittern würd'ich, und / Mich dünkt - ich würde um dich weinen [only softly would I tremble, and / Me thinks – I would weep for you] » (vers 40-41). Sa peur demeure, mais elle ne cherche plus à fuir le reflet. Elle pense plutôt qu'elle pleurerait son reflet. La poète n'a plus peur du reflet, mais après avoir accepté le fantôme comme une partie intime d'elle-même, elle ressent maintenant un sentiment semblable à la pitié ou une empathie douloureuse. La relation de pouvoir change et les deux personnages occupent un seul sujet, ce qui, selon Pickar, « reflects Droste's perception of the androgynous nature of her existence as poet » où la poète et le reflet existent dans « an uneasy peace with one another » (289–290).

Ainsi, la conclusion de « Das Spiegelbild » évoque un sujet qui n'a pas de sexe fixe.

Tout en sachant que les deux sexes sont présents chez la poète, les lectrices peuvent décider lesquelles de ses caractéristiques construisent la nature de son existence. Puisque la lectrice se sent également impliquée dans le récit, cela pourrait également influencer la façon dont elle se perçoit, encourageant ainsi une certaine identification entre poète et lectrice à travers l'androgynie sans la pression d'assumer un rôle sexué fixe. Tout comme l'écrivaine, les lectrices

évitent les rôles des sexes qui les obligeraient de se conformer aux attentes sociétales d'un seul rôle. L'androgynie de la poète crée un espace sans jugement et cela évoque un sentiment d'affinité parmi les lectrices. En raison de cela, l'androgynie de son écriture fait appel à une communauté de femmes.

Droste-Hülshoff comme écrivaine minoritaire

Alors que Desbordes-Valmore joue avec les pronoms sujets et les rôles sexués, elle ne remet pas en question la binarité des sexes. Dans la poésie de Desbordes-Valmore, il ne s'agit pas toujours de relations hétérosexuelles, mais elle ne présente jamais ses personnages comme androgynes. La binarité de sexes n'est jamais variable et ambiguë, et il y a donc une certaine inflexibilité dans sa poésie par rapport à celle de Droste-Hülshoff. De nombreuses écrivaines marginalisées évoquent le conflit entre la perception d'elle-même et sa perception aux yeux des autres qui est fortement influencée par les critiques masculins qui déterminent la tradition littéraire. Afin de se distinguer, la poète doit soit se conformer au modèle conservé par les critiques masculins, soit être exclue de la tradition littéraire. Droste-Hülshoff met en avant ce conflit et la frustration de la sororité des poètes et, par conséquent, contrairement à Desbordes-Valmore, elle est accueillie au sein d'une communauté de poètes féminines dans les années 1830. Entre les années 1840 et 1880, des poètes comme Elise Rüdiger et Betty Paoli (Barbara Elisabeth Glück) se lient à Droste-Hülshoff après sa mort. Paoli en particulier s'associe à « [Droste-Hülshoff's] awareness of the potential for a women's literary tradition » (Pickar 312). Plus tard, son héritage se poursuit alors que l'essayiste Julia Virginia Scheuermann édite *Frauenlyrik unserer Zeit* (1907), une anthologie de sa poésie qui « evokes the complex lives of women writers » (Melin 60). Sans s'adresser à une communauté des écrivaines, Droste-Hülshoff semble réussir à créer une sororité de poètes là où Desbordes-Valmore a échoué.

Il y a un paradoxe entre le style poétique de Droste-Hülshoff et son héritage. Ses contributions sont qualifiées de féministes parce que son écriture met le récit des femmes au centre de la tradition littéraire ; pourtant, elle ne s'adresse pas à d'autres femmes et n' crée pas la particularité du récit de la femme car son sujet est androgyne. Contrairement à Hélène Cixous, Droste-Hülshoff refuse l'argument selon lequel la femme est « wholly and physically present in her voice – and writing is no more than an extension of this self-identical prolongation of the speech act » (Moi 114). L'androgynie du style poétique montre que Droste-Hülshoff évite d'écrire afin de représenter une voix féminine. Droste-Hülshoff ne cherche pas à affirmer le récit de la femme mais le récit *de la poète*, et la poète n'a pas de sexe fixe. Sans sexe fixe, sa poésie devient universelle. C'est justement cette universalisation qui fait qu'elle est appréciée par les critiques féministes.

Les arguments de la critique littéraire féministe Monique Wittig correspondent dans une certaine mesure aux idées présentées par la poésie de Droste-Hülshoff parce qu'elle évite les catégories de sexe. Dans son avant-note à un recueil de poésie de Djuna Barnes, Wittig déclare que si l'écrivaine écrit sur la particularité de sa voix en tant que femme, elle normalise l'idée que les sexes sont différents par nature et donc elle justifie le sexisme. Plutôt que d'écrire dans les catégories de sexe, Wittig suggère que « Un texte écrit par un écrivain minoritaire n'est efficace que s'il réussit à rendre universel le point de vue minoritaire » (Wittig 2015, 11). Droste-Hülshoff ne distingue en rien le féminin, et en représentant la poète comme androgyne, elle réussit par conséquent à « universaliser le féminin » (8) comme le fait Djuna Barnes selon Wittig.

De plus, la poésie de Droste-Hülshoff évite l'écueil des écrivains minoritaires décrit par Monique Wittig : leur écriture est souvent lue avant tout comme politique et particulière à un

seul groupe. Wittig le mentionne à travers la question des écrivains homosexuels, qui sont souvent limités à la représentation de leurs relations sexuelles au lieu d'être considérés comme des écrivains qui refusent les conventions faussement universalistes de l'hétérosexualité et les catégories de sexe dont elle dépend : « Écrire un texte qui a parmi ses thèmes l'homosexualité c'est un pari, c'est prendre le risque qu'à tout moment l'élément formel qu'est le thème surdétermine le sens, accapare tout le sens, contre l'intention de l'auteur qui veut avant tout créer une œuvre littéraire » (10). Droste-Hülshoff ne perd pas le sens de son écriture parce que la concentration de sa poésie sur la poète androgyne contourne le thème de l'homosexualité tout en brouillant la binarité entre les sexes.

La poésie de Droste-Hülshoff consiste en ce thème homosexuel car elle ne se conforme pas aux catégories des sexes qui sont « the product of a heterosexual society in which men appropriate for themselves the reproduction and production of women » (Wittig 1992, 6). Wittig définit la lesbienne comme étant « a not-woman, a not-man, a product of society, not a product of nature, for there is no nature in society » (13). La poète androgyne de Droste-Hülshoff refuse ces catégories de sexes. Le « reflet » masculin montre que la poète refuse d'être limitée à son statut de femme. Selon Wittig, cela signifie que la poète « escaped her initial programming » (12), mais pas parce qu'elle veut devenir un homme. La nature de son identité est un mélange du masculin et du féminin. En considérant la poète androgyne selon la définition de Wittig, on peut interpréter Droste-Hülshoff comme poète lesbienne.

C'est en résistant à la binarité des sexes que Droste-Hülshoff assure qu'œuvre littéraire ne « cesse d'opérer au niveau littéraire » (Wittig 2015, 10). Parce que le poème ne rentre pas dans le « pari » qui le particulariserait, l'individualité radicale du style de Droste-Hülshoff réussit à universaliser le point de vue de l'écrivaine minoritaire. Puisque l'écriture de Droste-Hülshoff

refuse les catégories de sexes établies par le patriarcat hétérosexuel et affirme l'universalité du point de vue de l'écrivaine (lesbienne) sans sexe, on peut la considérer comme faisant partie de la littérature féministe. À travers l'analyse de « Das Spiegelbild » et sa compréhension dans le discours littéraire féministe, on peut comprendre le succès de l'écriture de Droste-Hülshoff en tant qu'écriture féministe, ce qui la rend admirée par les lectrices et les contemporaines. Sa communauté des femmes l'inclut en raison de son universalisation de la voix minoritaire.

Conclusion

L'individualité radicale de Droste-Hülshoff réussit à établir une communauté d'écrivaines alors que Desbordes-Valmore ne parvient pas à faire apparaître le collectif féminin à qui elle s'adresse. Cela ne veut pas dire que l'écriture de Desbordes-Valmore n'est pas valide en tant qu'écriture féministe, mais que l'histoire de l'héritage montre à quel point leurs contemporaines du XIX^e siècle étaient plus réceptives à la stratégie de l'universalité qu'à celle de la particularité féminine. On perd ainsi l'interprétation de la poésie de Desbordes-Valmore comme universalisant le récit des femmes. L'écriture de Desbordes-Valmore s'inscrit dans « le pari » de Wittig. Si elle évoque des thèmes homosexuels en évoquant une sororité de poètes à travers le récit particulier d'une femme, elle reste néanmoins limitée par les catégories de sexe. Elle ne rend pas son point de vue universel. En conséquence, sa poésie est mal interprétée comme féminine et non pas féministe. En revanche, la poésie de Droste-Hülshoff a un point de vue particulier que d'autres contemporaines interprètent comme général, car son récit particulier devient universel à travers son androgynie poétique.

Desbordes-Valmore et Droste-Hülshoff tentent d'universaliser la voix de la femme dans la tradition littéraire bien avant les débats autour de l'écriture féminine et féministe au XX^e

siècle. Il est évident que les interprétations déterminées par le sexe et leurs contemporains limitent notre compréhension de ces poètes aujourd'hui. L'héritage complexe de ces poètes fait preuve de l'importance de leur écriture pour la littérature contemporaine ainsi que l'influence persistante d'une tradition littéraire romantique sexiste.

Ce projet interprète ces écrivaines dans le cadre de la pensée féministe contemporaine, liant Desbordes-Valmore à Cixous et Droste-Hülshoff à Wittig. Toutefois, on peut se poser la question : est-ce que cette interprétation risque d'être un peu trop binaire, trop schématique ? Des recherches plus approfondies sur ces liens pourraient mener à des interprétations différentes ou des rapports plus forts avec d'autres théories féministes. On peut également se demander si l'application des théories contemporaines au passé risquent d'assigner une valeur inégale à ces poètes. Par exemple, puisque Wittig remet en question la valeur féministe du concept de l'écriture féminine, est-ce que cela limite notre lecture de Desbordes-Valmore ? Est-ce que ce sont en réalité ces discours contemporains qui ont isolé Desbordes-Valmore de l'histoire proto-féministe ? Il faut se demander si les théories féministes contemporaines limitent notre compréhension du passé ou au contraire la préserve et l'enrichit. Pourtant, malgré ces écueils éventuels, ces débats féministes contemporains restent un outil pour comprendre l'absence d'écrivaines des traditions littéraires du XIX^e siècle. C'est à la lectrice contemporaine de rendre à ces poètes leurs voix proto-féministes.

Bibliographie

- Boutin, Aimée. "Marceline Desbordes-Valmore and the Sorority of Poets." *Women in French Studies*, vol. 9, no. 1, Women in French Association, 2001, pp. 165–80.
- Cixous, Hélène. "Sorties." *La jeune née*, Union générale d'éditions, 1975, pp. 115–243.
- Danahy, Michael. "Marceline Desbordes-Valmore and the Engendered Canon." *Yale French Studies*, no. 75, Yale University Press, 1988, pp. 129–47.
- Desbordes-Valmore, Marceline. "À celles qui pleurent." *Bouquets et prières*, Dumont, 1843, pp. 5–6.
- . "Une lettre de femme." *Poésies inédites de Madame Desbordes-Valmore*, Jules Fick, 1860, pp. 1–2.
- Droste-Hülshoff, Annette von. "Das Spiegelbild." *Gedichte: Die Ausgabe von 1844*, edited by Karl-Maria Guth, 1. Auflage, Contumax Hofenberg, 2016, pp. 273–75.
- Ferguson, Simone D. "Woman as Creator: Marceline Desbordes-Valmore's Transformation of the Lyric." *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 21, no. 1/2, University of Nebraska Press, 1992, pp. 57–65.
- Houston, John Porter. *The Demonic Imagination: Style and Theme in French Romantic Poetry*. Louisiana State University Press, 1969.
- Howe, Patricia. "Women's Writing 1830-1890." *A History of Women's Writing in Germany, Austria, and Switzerland*, Cambridge University Press, 2000, pp. 88–103.

- Kaplan, Edward K. "The Voices of Marceline Desbordes-Valmore: Deference, Self-Assertion, Accountability." *French Forum*, vol. 22, no. 3, University of Nebraska Press, 1997, pp. 261–77.
- Melin, Charlotte A. "German Women's Poetry Circa 1900: A Forgotten Anthology." *The German Quarterly*, vol. 87, no. 1, Wiley, 2014, pp. 49–66.
- Paliyenko, Adrianna M. "The Other History of French Poetry, 1801–1900." *Genius Envy*, Penn State University Press, 2016, pp. 69–102.
- Pickar, Gertrud Bauer. *Ambivalence Transcended: A Study of the Writings of Annette von Droste-Hülshoff*. 1st ed., Camden House, 1997.
- Prawer, S. S. "Poetic Realism: Annette von Droste-Hülshoff Mondesaufgang." *German Lyric Poetry; a Critical Analysis of Selected Poems from Klopstock to Rilke*, Compton Printing Works Ltd., 1965, pp. 161–67.
- Ryan, Judith. "The Self and the Senses." *The Cambridge Introduction to German Poetry*, Cambridge University Press, 2012, pp. 117–38.
- Wittig, Monique. "Avant-Note." *La Passion*, by Djuna Barnes, Ypsilon Éditeur, 2015, pp. 7–15.
- . "The Category of Sex." *The Straight Mind and Other Essays*, Beacon Press, 1992, pp. 1–8.