



HAL
open science

La difficulté d'être dans l'oeuvre de Musset

Sébastien Madriasse

► **To cite this version:**

Sébastien Madriasse. La difficulté d'être dans l'oeuvre de Musset. Littératures. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, 2010. Français. NNT : 2010CFD20002 . tel-00719715

HAL Id: tel-00719715

<https://theses.hal.science/tel-00719715>

Submitted on 20 Jul 2012

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.

REMERCIEMENTS

A Madame Simone Bernard-Griffiths qui a accompagné les débuts de ma thèse et à laquelle je rends hommage pour ses conseils avisés, son oreille toujours attentive et sa passion communicative.

A Madame Pascale Auraix-Jonchière qui a su me guider pas à pas avec sa bienveillance naturelle et son admirable professionnalisme.

A ma famille, qui m'a toujours soutenu dans ce travail, même dans les moments de doute, à Cécile en particulier pour sa patience et à Delphine pour son aide précieuse..

UNIVERSITE CLERMONT-FERRAND II-BLAISE PASCAL
UFR LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

THESE DE DOCTORAT NOUVEAU REGIME
Présentée et soutenue publiquement le 20 janvier 2010

LITTERATURE FRANCAISE

SEBASTIEN MADRIASSE

LA DIFFICULTE D'ETRE DANS L'OEUVRE DE MUSSET

TOME I

SOUS LA DIRECTION DE MADAME LE PROFESSEUR
PASCALE AURAIX-JONCHIERE

MEMBRES DU JURY

Mme Pascale AURAIX-JONCHIERE, Professeur à l'université de Clermont II
Mme Simone BERNARD-GRIFFITHS, Professeur émérite à l'université de Clermont II
M. Michel BRIX, Maître de recherches à la Faculté de Lettres et Philosophie de Namur
Mme Béatrice DIDIER, Professeur émérite à l'ENS (Ulm)
M. Frank LESTRINGANT, Professeur à Paris IV Sorbonne

INTRODUCTION

« Mordez et croassez, corbeaux, battez de l'aile
Le poète est au ciel, et lorsqu'en vous poussant
Il vous y fait monter, c'est qu'il en redescend.¹

(...)

Il vient d'avoir vingt ans, son cœur vient de s'ouvrir
Rameau tremblant encore de l'arbre de la vie,
Tombé comme le Christ pour aimer et souffrir. »²

Comment un poète illustre de son vivant, un dramaturge non joué jusqu'en 1847, sifflé au théâtre de l'Odéon pour sa *Nuit vénitienne*, est-il devenu l'un des auteurs dramatiques les plus représentés au vingtième siècle, en même temps qu'un poète oublié et dédaigné, voire cloué au pilori, tout au moins tombé en désuétude? L'homme de lettres perspicace est certes coutumier de ces volte-face de l'histoire et de la postérité, de ces incessantes intermittences du goût littéraire, mais force est de constater qu'elles prennent, avec Musset, une intensité particulière. Le « poète des grandes douleurs », s'il compte de nombreux thuriféraires enthousiastes, fut et reste l'une des cibles favorites d'une critique dont sa mémoire subit encore aujourd'hui les atteintes. Nul doute que cette mauvaise presse, cet anathème dont sa poésie est frappée ne soit en partie imputable à sa marginalité revendiquée, son incurie des modalités d'édition, mais il reste regrettable que Musset soit devenu pour beaucoup de poètes du XXe siècle ce que l'abbé Delille était aux romantiques. Le discrédit dont le poète est l'objet frise parfois le cauchemar : *La Bibliographie de la littérature française* de René Rancœur recensait, pour 1993, une unique édition de Musset, consacrée évidemment au théâtre ; dans les pages précédentes, Octave Mirbeau était l'objet de quarante neuf références... Passons sous silence le tome *Prose* de la « Bibliothèque de la Pléiade », non réédité, ou encore la correspondance du poète dont le lecteur attend le second tome depuis 1985. Même ses plus fameux successeurs n'épargnent pas leur illustre aîné, et les jugements féroces de Baudelaire et de Rimbaud peuvent surprendre envers l'un de ceux qui présentait le plus de traits communs avec eux : génie précoce, « peintre de la vie moderne », amateur de la double postulation, amoureux de l'abîme, maître de cérémonie virtuose de la débauche et des paradis artificiels. L'amour et le vertige, les abîmes de la souffrance que le siècle ouvre sous ses pas préparent à l'explosion d'une poésie et d'une poétique « alchimiques » dont Baudelaire pourra bientôt dire qu'elle représente « l'enfance retrouvée à volonté »³. Et le poète des *Fleurs du mal* de cracher son venin, en parlant au sujet de Musset, de « croque-mort langoureux », de « chef de l'école mélancolico-farceuse », impuissant à « comprendre le travail par lequel une rêverie devient oeuvre d'art »⁴. Rimbaud lui-même donne le coup de grâce : « 14 fois exécration », Musset n'est qu'un poète « français, c'est-à-dire haïssable au suprême degré ». A ses yeux, son oeuvre est née de sa « paresse d'ange » et se montre digne d'un « garçon épicier », d'un « séminariste », d'un « collégien »⁵. Pour le baron Charles Frédéric Sirtema de Grosvestins, dans un recueil intitulé *Gloires du romantisme appréciées par leurs contemporains et recueillies par un autre bénédictin*, Alfred de Musset survit comme le « frère d'un romancier aimé du public »⁶ : Paul de Musset. En revanche Taine, dans son *Histoire du*

¹ A. de Musset, « Namouna », [1833], in *Poésies complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » 1957, p.257.

² *Ibid.*, p.261.

³ C. Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », [1863], *OEuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 690.

⁴ C. Baudelaire, lettre du 18 février 1860 à Armand Fraisse, *Correspondance*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p.843.

⁵ A. Rimbaud, lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, *Lettres Manuscrites*, éd. Textuel, Paris, 1997, p.389.

⁶ Cité par P.Berthier dans la préface de son édition des *Premières Poésies et Poésies nouvelles*, Gallimard, 1976, p.10.

romantisme, porte au pinacle les «Nuits », et Brunetière affirme dans son cours en Sorbonne du 8 mars 1893 que son expérience de l'amour a forgé le poète et met en exergue le lien qui unit l'oeuvre et la vie : « il a vécu sa poésie : elle est le journal de sa vie »⁷. Comme on peut aisément le constater, le « cas Musset » a suscité bien des polémiques et des débats contradictoires. Aujourd'hui encore, seul son théâtre semble trouver grâce aux yeux de la critique qui observe un silence quasi général sur le reste de son oeuvre, à l'exception de *La Confession d'un enfant du siècle*, qui a inspiré de nombreuses publications diversement éclairées autour de l'aventure vénitienne. Qualifiés par ses contemporains, et par une bonne partie des nôtres aujourd'hui, d'illisibles, les vers de Musset et un large empan de sa prose sont aujourd'hui souvent considérés comme les manifestations littéraires anecdotiques et surannées d'un éternel enfant, nerveux et capricieux, tout justes bonnes à émoustiller les jeunes filles de bonne famille et dont la postérité repose largement sur un malentendu. L'opinion péremptoire de Thierry Maulnier dans son anthologie parue en 1939, qui évoque « les grands alignements d'insignifiance sonore de Musset ou de Hugo » a, entre autres, contribué à cette fracture entre des vers jugés méprisables et un théâtre « remarquable », dichotomie encore fortement ancrée dans la critique actuelle, bien muette et partielle, il faut en convenir. On ne s'intéresse guère aujourd'hui qu'à la dramaturgie mussétienne, avec *Lorenzaccio* en point de mire, *a fortiori* depuis les théories existentialistes, ou encore aux approches biographiques d'un poète conçu comme parangon de l'enfant du Siècle. Parmi les études consacrées à Musset, peu tentent d'embrasser l'ensemble de son oeuvre dans sa diversité, ses ruptures et sa relative unité et d'analyser ses conceptions esthétiques, à l'exception des deux ouvrages d'Alain Heyvaert : *La Transparence et l'indicible dans l'oeuvre de Musset* et *L'Esthétique de Musset*. Les monographies d'Arvède Barine, Maurice Donnay, John Charpentier, Emile Henriot, Marthe de Hedouville⁸, aussi intéressantes soient-elles par ailleurs, se contentent souvent d'une approche globale de l'oeuvre de Musset sans en examiner les aspects particuliers. Les auteurs s'attachent plus volontiers à la biographie du poète, à l'interprétation et à l'explication de son oeuvre, à ses sources, qu'à la recherche d'une unité esthétique. Les publications les plus récentes témoignent aussi de ce parti pris, hormis les exceptions mentionnées précédemment, et axent leurs recherches sur la vie de l'auteur : c'est le cas du *Musset* de Philippe Soupault, publié chez Seghers en 2001. D'autres, à la suite du film de Diane Kurys, *Les Enfants du Siècle*, sorti en 1999, préfèrent, comme Bernadette Chovelon, dans son livre intitulé *Dans Venise la rouge, les amours de George Sand et Musset*⁹ envisager les amours orageuses avec Sand, s'inscrivant ainsi dans la continuité des ouvrages de Sand elle-même¹⁰, de Paul de Musset¹¹ et de Louise Colet¹². Pour le reste, seul son théâtre semble avoir les faveurs de la critique, à la suite des travaux de Bernard Masson parus en 1977¹³ : ainsi Michel Pruner¹⁴ publie-t-il en 2000 une étude sur *Les Caprices de Marianne*, comme l'avait fait Brice Courtin en 1999¹⁵. Dans une optique proche, à l'occasion du programme d'agrégation de lettres modernes (*Lorenzaccio* comptait parmi les oeuvres de littérature comparée), un collectif publiait chez Ellipse *Le Héros et l'histoire sur la scène*

⁷ *Ibid.*

⁸ A. Barine, *Alfred de Musset*, Paris, Hachette 1893; M. Donnay, *Alfred de Musset*, Paris, Hachette, 1914; J. Charpentier, *Alfred de Musset*, Paris, Tallandier, 1938; E. Henriot, *L'Enfant du siècle Alfred de Musset*, Paris, Amiot—Dupont, 1953; M. de Hedouville, *Alfred de Musset*, Paris, Apostolat de la Presse, 1958.

⁹ B. Chovelon, *Dans Venise la rouge, les amours de George Sand et Musset*, Corps 16, 1999.

¹⁰ G. Sand, *Elle et Lui*, [1859], Paris, Seuil, 1999.

¹¹ P. de Musset, *Lui et elle*, [1859], Paris-Naumbourg, impr. De G. Paetz, 1859.

¹² L. Colet, *Lui, roman contemporain*, [1859], Paris, Librairie Nouvelle A. Bourdillat, 1860.

¹³ B. Masson, *Théâtre et langage, Essai sur le dialogue dans les comédies de Musset*, Lettres Modernes Minard, 1977.

¹⁴ Michel Pruner, *Lire les Caprices de Marianne d'Alfred de Musset*, Presses universitaires de Lyon, 2000.

¹⁵ Brice Courtin, *Musset, Les Caprices de Marianne*, Ellipses-Marketing, 1999.

romantique (Kleist, Musset, Slowaski)¹⁶. Une seule publication se rapproche de notre axe d'étude, tant d'un point de vue thématique que générique et semble la seule à aborder l'univers poétique mussétien, en privilégiant l'une des composantes du mal du siècle : la nostalgie ; il s'agit de l'ouvrage de Bruno Szwajcer, réédité en 2000¹⁷. Aucune cependant ne s'attache véritablement à envisager le mal-être polymorphe de Musset et ses diverses manifestations littéraires dans l'écriture poétique, théâtrale et au cœur de sa prose. Il s'ajoute à cette approche souvent partielle et lacunaire un problème d'ordre méthodologique : la quasi-totalité des études sur Musset analysent son esthétique et sa poétique en recherchant leurs traits distinctifs au regard des doctrines classique et romantique. Cette perspective permet d'embrasser efficacement son œuvre dans ses sources et ses influences : la première « période » de Musset se caractérise en effet par une position railleuse empreinte de négation à l'égard des tendances artistiques contemporaines. « Première crise » de la vie de Musset selon Pierre Gastinel¹⁸, les années 1830-1835 sont marquées par une prise de distance ironique vis-à-vis des dogmes littéraires, et l'esthétique mussétienne se définit donc *a contrario*. Certes, Musset occupe une place complexe au cœur du romantisme ; certes son œuvre, notamment à la fin de son existence, reste profondément influencée par son admiration pour les écrivains du XVIIe et du XVIIIe siècle, comme en témoignent ses proverbes... Néanmoins, nombre d'études actuelles et plus anciennes occultent un aspect essentiel de son écriture : elle annonce à bien des égards l'évolution ultérieure de la littérature française. La poétique mussétienne n'est pas uniquement tournée vers le passé, elle ne manifeste pas simplement les tendances de son époque, mais elle préfigure, au-delà de son double caractère classique et romantique, une vision du monde promise à une longue postérité. Musset est bien un romantique : Philippe Van Tieghem se demande même si le « type » de l'homme romantique, tel que l'a figé l'histoire littéraire, n'est pas un syncrétisme de tous les tourments qui affleurent dans la création comme dans la personnalité de Musset : « désarroi, inquiétude, déséquilibre entre le rêve et la vie, appétit de sensations et soif d'idéal, passion, sincérité, fantaisie ». Et P. Van Tieghem de conclure : « on peut se demander si l'image que nous nous faisons du Romantisme n'est pas avant tout le reflet de son œuvre et de sa personne. »¹⁹ Par ailleurs, il est incontestable que le siècle des Lumières a marqué de son empreinte son œuvre entière, comme le note Léon Lafoscade quand il relève trois traits principaux : « L'élégance et le dévergondage des mœurs, le scepticisme religieux, l'étude raffinée de l'amour »²⁰. Cependant, cette double parenté de son œuvre ne suffit pas pour l'interpréter intégralement et en cerner toute la complexité, *a fortiori* si l'on s'attache à cerner les enjeux et les manifestations du mal du siècle. Musset reste un romantique indépendant, difficilement classable, et dont l'œuvre n'est pas sans influence sur les écrivains des générations suivantes. Certains, comme Pierre Moreau, ont mis en exergue un degré de parenté certain entre Musset, Flaubert et Baudelaire²¹. D'autres ont souligné l'influence probable de quelques pages de *La Confession* sur *Les Chants de Maldoror* ou encore sur *Une Saison en enfer*²². En outre, l'« adoption » du personnage de Lorenzo par les représentants de l'Existentialisme est bien un témoignage de la modernité de l'œuvre. C'est toute une vision du monde, de l'existence humaine et de l'amour, dont la pensée moderne comporte encore de nombreuses traces, qui est en jeu dans l'œuvre de Musset, qu'on ne peut réduire, comme c'est

¹⁶Collectif, *Le Héros et l'histoire sur la scène romantique* (Kleist, Musset, Slowaski), Ellipses-Marketing, 2000.

¹⁷B. Szwajcer, *La Nostalgie dans l'oeuvre poétique de Musset*, Librairie Nizet, 2000.

¹⁸P. Gastinel, *Le Romantisme d'Alfred de Musset*, Paris, Hachette 1933; *Musset l'homme et l'œuvre*, Paris, Boivin 1944.

¹⁹ P. Van Tieghem, *Le Romantisme d'Alfred de Musset*, Paris, Hachette, 1933, p.153.

²⁰L. Lafoscade, *Le Théâtre d'Alfred de Musset*, Paris, Hachette, 1902, p. 191.

²¹P. Moreau, *Classicisme d'Alfred de Musset.*, *Annales de l'Université de Paris*, 1957.

²²P. Soupault, dans l'essai qui ouvre le volume sur Musset dans les *Poètes d'aujourd'hui*, Paris, Seghers, 1957.

le cas trop souvent, à une écriture surannée située à un carrefour d'influences qu'elle se contente de restituer subjectivement...

Mais au-delà des querelles de coterie, des partis pris esthétiques et littéraires, des jugements passionnés et parfois de la dénégation qui frappe certains contemporains du poète, une caractéristique demeure : la dualité de l'expérience amoureuse chez Musset, qui tiendra lieu de fil conducteur à notre étude. En effet, l'amour, point de jonction entre le poète et l'homme, résonne à la fois comme un salut, une sublimation des attermoissements de l'existence par la sacralisation de l'écriture et comme une composante radicale, au sens étymologique du terme, du mal du siècle dont il conviendra de circonscrire le sens. Ainsi notre analyse s'emploiera-t-elle à tenter de découvrir une dialectique dans ce qui nous paraît ne relever encore que de la contradiction.

Car Musset est un amoureux-né, jusque dans ses plus clairomnantes dénégations : en 1827, n'écrit-il pas à Paul Faucher, son condisciple du lycée Henri IV : « je ne suis pas amoureux ; j'en suis à dix mille lieues, mais je le sens, je suis fait pour l'être... J'ai beau faire, j'y serai pris. »²³ ? Cette disponibilité originelle semble chez Musset présider à l'état amoureux comme à l'acte créateur, qui s'unissent pour bâtir un étrange monument littéraire, à une époque où le romantisme, dont l'acte de naissance reste pour certains le *Génie du christianisme*, de François de Chateaubriand, pour d'autres les *Méditations* de Lamartine, tend à laisser s'échapper le voile protecteur de l'idéalisme pour s'adonner à « la curiosité du mal » que consacrera Baudelaire, et s'abandonner à une difficulté d'être qui plonge ses racines autant dans les tourmentes de l'Histoire que dans le marasme individuel et les déboires amoureux .

En effet le poète a grandi sur les décombres de l'Empire, encore marqué par les stigmates de la Révolution, bercé par des valeurs aristocratiques presque caduques, et révolté par une axiologie bourgeoise qu'il ne voulait pas endosser : face à ce legs douloureux de l'Histoire, le siècle naissant a charrié dans ses flots la perte des illusions et la jouissance de la difficulté d'exister pour consacrer l' « enfant du siècle » dans toute sa splendeur et sa détresse. Les mouvements de l'histoire et le périple individuel, le mal du siècle et le désespoir amoureux s'entrelacent en effet dans la poétique de Musset par un étrange processus d'alchimie de la douleur. Il semble nécessaire de confronter l'expérience sociale, amoureuse, existentielle du désastre individuel chez Musset avec les modalités de son processus créateur. Y a-t-il une dimension littéralement démiurgique du vide intérieur, de la « dépression » que suscitent la souffrance, la trahison, le doute amoureux ? Quels sont les procédés de cette esthétisation ? Le poète tire-t-il le Beau de sa souffrance comme le poète ses fleurs du mal,

« Puisque c'est [son] métier de faire de [son] âme
Une prostituée, et que, joie ou douleur
Tout demande sans cesse à sortir de son cœur »²⁴ ?

Pour répondre à cette problématique axiale, il s'agira tout d'abord, à travers une analyse lexicographique de la locution « mal du siècle », de tenter de cerner l'essence de cette difficulté d'être qui frappe Musset et ses contemporains avant d'envisager quelle forme spécifique elle revêt chez le poète. Les réponses qu'appellent ces interrogations exigent cependant de replacer ce mal-être dans son contexte historique et littéraire à travers notamment les traumatismes que représentent la Révolution française, la splendeur et la chute de l'Empire napoléonien, la Révolution de Juillet 1830 et les liens qu'ils entretiennent avec la genèse du romantisme comme avec la difficulté d'être de Musset.

²³A. de Musset, lettre de septembre 1827 à Paul Faucher, cité par Daniel Leuwers, préface de *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Garnier-Flammarion, 1993, p.10.

²⁴A. de Musset, « Les Vœux stériles », [1830], in *Poésies complètes, op. cit.*, p.113.

Il paraît en effet essentiel de penser la filiation qui s'instaure entre les effets pervers de la Révolution et la nature même du romantisme. Tout comme l'on doit à cette fracture de l'histoire l'émergence et la diffusion des théories des romantismes étrangers, le romantisme se nourrit largement du courant contre-révolutionnaire. Comme le note Chateaubriand dans le *Génie du Christianisme* : « le changement de littérature dont le XIXe siècle se vante lui est arrivé de l'émigration et de l'exil. »²⁵. C'est ainsi, par exemple, qu'on attribue ordinairement au groupe de Coppet l'honneur d'avoir fait connaître le romantisme allemand aux Français : dans ce domaine proche de Genève, se réunissaient autour de Mme de Staël bannie de Paris par Napoléon en 1802, Wilhelm Schlegel, Sismondi, Constant, Barante et d'autres penseurs libéraux. Nous aurons à reparler de l'influence de *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, qui avait posé quelques principes de la révolution esthétique à venir. On peut gloser sans fin sur la date d'apparition du romantisme, nier le concept de préromantisme, revendiquer la création du mouvement, force est de constater que c'est l'étranger qui a vu naître les premiers théoriciens qui ont osé contester la conception de l'art héritée d'Aristote, qui a valeur d'absolu jusqu'au XVIIIe siècle, fondée sur la *mimèsis*. Pour le romantisme naissant, l'art n'est plus une imitation de la nature et ne saurait se contenter d'une imitation des Anciens.

Mais la mutation qui s'opère en France n'est pas seulement esthétique, elle est avant tout politique et idéologique tant l'histoire pèse de tout son poids sur la société moderne balbutiante : ainsi les racines du mal du siècle et du romantisme s'entrelacent-elles dans le *trauma* révolutionnaire et l'amère désillusion issue des Lumières. Très tôt, la première génération romantique, celle de Chateaubriand, présente une conscience aiguë de la singularité de son destin : « on pourrait soupçonner qu'il existe des époques inconnues, mais régulières, auxquelles la face du monde se renouvelle. Nous avons le malheur d'être nés au moment d'une de ces grandes révolutions : quel qu'en soit le résultat, heureux ou malheureux pour les hommes à naître, la génération présente est perdue. »²⁶ Si pour Victor Hugo, comme il l'exprime dans la préface de *Cromwell* en résumant avec son traditionnel sens de la formule un courant d'idées qui traversait aussi bien l'Allemagne, de Herder à Hegel, que la France avec Chateaubriand, « le genre humain dans son ensemble a grandi, s'est développé, a mûri comme un de nous »²⁷, on serait aujourd'hui plutôt tenté de voir dans le monde occidental post-révolutionnaire un adolescent en crise, une entité en pleine mutation. Le mal du siècle chez Musset n'est pas une floraison spontanée et s'enracine profondément dans les névroses de ses prédécesseurs. Pour sa génération, le « paysage historique » n'est guère engageant, ce que nous aurons à démontrer dans notre étude : l'ombre portée de l'univers carcéral romantique et préromantique, les avaries d'une société bloquée, les systèmes de pensée obsolètes, les idéologies à bout de souffle, la haine des anciens révolutionnaires embourgeoisés par la conquête du pouvoir, une classe politique corrompue²⁸, le matérialisme triomphant, les épidémies mortelles ravageuses²⁹, toutes ces vicissitudes de l'histoire ont en effet entraîné une prise de conscience aiguë du malheur universel. Pour de nombreux écrivains contemporains du poète, le XVIIIe siècle se clôt, sinon sur une amère déconvenue, du moins sur une soif

²⁵F. de Chateaubriand, *le génie du christianisme*, [1802], second partie, livre troisième, Paris, Gallimard, 1971, p. 211.

²⁶F. de Chateaubriand, *Essai historique sur les révolutions*, [1797], Regard (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p.46.

²⁷V. Hugo, préface de *Cromwell*, *Cromwell*, [1827], Paris, Eugène Renduel, 1836, p.7.

²⁸En 1833, la royauté de Louis-Philippe, issue des journées révolutionnaires de juillet 1830, qui ont jeté bas la branche aînée des Bourbons, est déjà impopulaire. Les révoltes ouvrières et étudiantes se succèdent, durement réprimées. Les querelles des dirigeants apparaissent stériles et une désaffection générale par rapport à la vie politique se fait jour.

²⁹ Comme l'épidémie de choléra qui emporte le père de Musset en 1832.

inassouvie devant les illusions perdues de la Raison souveraine. Et Musset de lancer son fameux trait :

« Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire
Voltige-t-il encore sur tes os décharnés ?
Ton siècle était, dit-on, trop jeune pour te lire ;
Le nôtre doit te plaire, et tes hommes sont nés,
Il est tombé sur nous cet édifice immense,
Que de tes longues mains tu sapais nuit et jour. »³⁰

Pour bon nombre de romantiques, le patriarche de Ferney a eu l'irréparable tort de « [montrer] l'homme à l'homme » comme l'écrivait Chateaubriand dans le *Génie du christianisme*, et de le dévoiler ainsi dans toute sa nudité. Si la manie des partisans de l'Ancien Régime d'attribuer toutes les turpitudes post-révolutionnaires aux philosophes des Lumières (« Et si le voilà par terre c'est la faute de Voltaire ! »), et le legs douloureux de 1789 sont enracinés dans toutes les mémoires, l'enfant du siècle naît avec une blessure originelle qui viendra nourrir son mal-être et appeler une transcendance : « toute la maladie du siècle présent vient de deux causes ; le peuple qui a passé par 93 et par 1814 porte au coeur deux blessures. Tout ce qui était n'est plus ; tout ce qui sera n'est pas encore. Ne cherchez pas ailleurs le secret de nos maux. »³¹

Même si Musset n'a pu, et pour cause, affronter la tourmente révolutionnaire *de visu* et connaître la fin de l'Empire, cette double béance reste constitutive de son « mal du siècle » : la splendeur et la gloire perdue des « Pères », la grandeur et la disgrâce du mythe napoléonien, dont notre analyse se donnera pour tâche de cerner les modalités, semblent hypothéquer son avenir et jalonnent aussi bien *La Confession d'un enfant du siècle* que *La Légende des siècles*, ou encore *Le Rouge et le Noir* (on se souviendra des lectures de jeunesse de Julien Sorel). Plus que jamais, l'enfant du siècle se heurte à l'inéluctable vacuité de son histoire. Car tout autant que 1789 qui avait suscité l'espoir d'un nouvel idéal, laïc, 1814 et la chute de l'« Aigle », de sa légende et de son idéal dans une Europe affranchie de ses tyrans condamnent le poète au désenchantement et poussent sa génération à dresser un constat accablant : « [...] On entendit un grand bruit ; c'était la pierre de Sainte-Hélène qui venait de tomber sur l'ancien monde. Aussitôt parut dans le ciel l'astre glacial de la raison ; et ses rayons, pareils à ceux de la froide déesse des nuits, versant de la lumière sans chaleur, enveloppèrent le monde d'un suaire livide. »³² Ainsi l'effondrement du mythe sonne-t-il le glas de l'épopée conquérante et, bien au-delà, d'une certaine vision du monde et de l'histoire : la puissance de l'imagination, le souffle de la grandeur et de l'espérance que Bonaparte avait fait naître s'étiolent avec lui pour ne laisser à la jeune génération exsangue que ce que Musset considère comme le froid héritage des Lumières et, au bout du chemin, un inconsolable désenchantement.

La dernière de ces composantes historiques du mal du siècle, qui frappe cette fois Musset de plein fouet, trouve sa source dans la fameuse Révolution de Juillet 1830. La génération née vers 1810, qui n'avait connu de la Restauration que la fin et non l'effervescence politique de 1820, a vécu ces dernières années dans l'attente d'une révolution : les Trois Glorieuses et la Monarchie de Juillet, la chute de Charles X et l'avènement de Louis-Philippe ne sauront répondre à ses aspirations idéalistes ; là encore, la désillusion est à la mesure de ses espérances : « entre l'art souverain idéal et la boutique triomphatrice réelle, ils ne virent pas d'accommodation possible, ils accueillirent l'avènement bourgeois avec colère et désespoir.

³⁰A. de Musset, « Rolla », [1833], in *Poésies complètes*, *op. cit.*, pp.283-284.

³¹A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Flammarion, 1993, p.42.

³²*Ibid.*, p.33.

Isolés dans une position extrême, ils sont pourtant les témoins d'une vérité profonde : vérité de révolte, constatation d'un divorce et d'une impuissance, que juin 1848 et décembre 1851 devaient confirmer de façon définitive, et plus accablante, pour la génération intellectuelle qui les suivit. »³³ On songera par exemple au roman de Balzac *La Peau de chagrin* qui illustre à merveille l'« école du désenchantement » en peignant l'impossibilité pour un jeune homme de vivre dans la société contemporaine à laquelle la Révolution de Juillet n'a rien changé. Cette déception aura des incidences littéraires et cette « école » verra ses disciples donner volontiers dans le cynisme, dans des pratiques littéraires de la rupture avec les préceptes du goût, avec les illusions politiques, avec les doctrines. Il suffit pour s'en convaincre de penser aux « jeunes-France » ; l'expression dont la paternité revient à Gautier, dans son recueil *Les jeunes-France, roman goguenard* (1833), désigne en 1830 un groupe de jeunes romantiques libéraux, qui, affichant leur excentricité et leur goût pour le paroxysme, exaltent la poésie et l'art par une forme de sacralisation du beau. Dans ce lyrisme déluré, ce culte de la passion, ce libre caprice de la pensée et cette fraternité, on voit poindre tout autant l'apothéose des rêves que la doctrine de l'art pour l'art consacrée par Gautier dans sa préface à *Mademoiselle de Maupin* en 1834. Cette révolte esthétique semble alors une réaction artistique face à une réalité bien pragmatique : c'est après 1830 qu'apparaît sous les feux de la rampe la valeur absolue qui gouverne la société moderne : l'argent. En effet, sous la Monarchie de Juillet, la jeunesse française subit « un gouvernement de boutiquiers » selon l'expression d'un journaliste anglais, que traduit parfaitement Taillefer, l'un des protagonistes de *La Peau de chagrin* en décrivant ainsi l'extraordinaire héritage fait par le « héros » Raphaël : « Messieurs, buvons à la puissance de l'or. M. de Valentin devenu six fois millionnaire arrive au pouvoir... Il est roi ! Il peut tout, il est au-dessus de tout comme tous les riches... Il n'obéira pas aux lois, les lois lui obéiront. Il n'y a pas d'échafaud, pas de bourreaux pour les millionnaires ! »³⁴ La voie est ouverte aux Rastignac et consorts qui n'auront d'autre religion que l'arrivisme. On comprend les réactions de dégoût et de désespoir d'une partie de cette génération, réactions souvent cruciales pour l'évolution des mouvements littéraires et artistiques comme pour la genèse du mal du siècle. Certains jeunes esthètes opteront pour le refus hautain et le statut de paria, pour une marginalité revendiquée que Nerval met en lumière dans *Sylvie* :

« Nous vivions alors dans une époque étrange, comme celles qui d'ordinaire succèdent aux révolutions ou aux abaissements des grands règnes. [...] C'était un mélange d'activité, d'hésitation et de paresse, d'utopies brillantes, d'aspirations philosophiques ou religieuses, d'enthousiasme vague, mêlés de certains instincts de renaissance ; d'ennui des discordes passées, d'espoirs incertains [...] Il ne nous restait pour asile que cette tour d'ivoire des poètes, où nous montions toujours plus haut pour nous isoler de la foule. À ces points élevés où nous guidaient nos maîtres, nous respirions enfin l'air pur des solitudes, nous buvions l'oubli dans la coupe d'or des légendes, nous étions ivres de poésie et d'amour. »³⁵

Si ce tableau met en évidence les composantes métaphysiques et sociales du mal du siècle, il annonce aussi la doctrine de l'art pour l'art. À l'inverse, d'autres, comme Lamartine et Hugo, s'engageront sur le terrain politique... Ainsi, par le prisme de ces trois événements majeurs, on conçoit aisément que Musset et ses contemporains, ainsi que nombre d'écrivains romantiques, adoptent une perception commune : le sentiment d'appartenir à une ère nouvelle et de pratiquer un art de l'instantané en prise directe avec leur société et leur temps ; ainsi s'accordent-ils à définir le romantisme comme un art *moderne*. Pensons à Baudelaire qui dans son *salon de 1846* écrit : « le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du

³³ P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, Corti, 1973, p.46.

³⁴ H. de Balzac, *La Peau de chagrin*, [1831], Paris, Gallimard, 1974, p.248.

³⁵ G. de Nerval, *Sylvie*, [1854], chapitre I, Paris, Librairie illustrée, 1892, p.3.

beau [...] Qui dit romantisme, dit art moderne. »³⁶ Stendhal affirme-t-il autre chose lorsqu'il définit le *romanticisme* dans son *Racine et Shakespeare* en 1823 ?³⁷

Ainsi, cette crise de la conscience romantique qui consacre le divorce du Moi et de la société, si elle puise ses affres dans un traumatisme ancien, se nourrit aussi des bouleversements du présent : toute-puissance de l'argent érigée en valeur absolue il suffit de songer au *Père Goriot* ou à *La Peau de chagrin* , désintérêt croissant du siècle à l'égard d'un christianisme qui éprouve ses limites, ébranlé par la lutte des Lumières contre l'obscurantisme et pour une « France sans Dieu », divorce avec le monde temporel et éternel, rejet d'une société aux idéaux galvaudés, rupture de l'homme avec son siècle et l'Histoire. Le poète, acculé de toutes parts, doit alors recouvrer une nouvelle harmonie dans la dialectique de l'individuel et de l'universel. Ce lourd héritage historique, dans ses manifestations individuelles, politiques, sociales et littéraires est l'un des points cruciaux de notre problématique, tant il entre dans la constitution génétique du mal-être mussétien et dans l'élaboration de son esthétique.

Mais cette toile de fond historique de la difficulté d'être ne saurait faire l'économie de ses composantes purement littéraires. En effet, une « fermentation artistique » délétère a porté un coup fatal en figeant dans l'imaginaire collectif les figures mythiques de l'incomplétude de l'être pour ériger le « mal de René », le « mal d'Oberman », en maximes universelles. Les atteintes du mal du siècle se sont en effet lentement insinuées dans les bibliothèques des jeunes romantiques avant de gagner les esprits et les coeurs : les tourments des « *Stürmer und Dränger* », sous la houlette de Goethe, ont laissé d'incurables stigmates dans les jeunes esprits, comme le montre Musset dans le deuxième chapitre de *La Confession d'un enfant du siècle* : « De quoi sert la force lorsqu'elle manque de points d'appui ? Il n'y a point de ressources contre le vide. Je n'en veux d'autre preuve que Goethe lui-même, qui, lorsqu'il nous fit tant de mal, avait ressenti la souffrance de Faust avant de la répandre, et avait succombé comme tant d'autres, lui, fils de Spinoza, qui n'avait qu'à toucher la terre pour revivre, comme le fabuleux Antée. »³⁸ Souvenons-nous en effet de la vague de suicides qu'avait entraînée en Europe la diffusion des *Souffrances du jeune Werther*. De même, les affres et les tortures existentiels qui jalonnent la poésie de Byron ont semé dans les êtres un ferment dont les oeuvres de Musset conservent à jamais les traces, tant ils ressortissent à l'incomplétude ontologique de la nature humaine. L'auteur de *Childe Harold*, de *Manfred* et de *Don Juan* symbolise pour la génération de 1815 un véritable modèle d'identification :

« Le byronisme est tantôt un état d'âme, tantôt une mode littéraire [...] Il y entre d'abord le prestige personnel de l'homme qu'est lord Byron , la séduction qu'il exerce sur les générations romantiques par ses attitudes intellectuelles et morales [...] Cette attitude hautaine, dédaigneuse de l'opinion du vulgaire, provocante même à l'égard de tous les préjugés moraux comme de tous les jugements de la critique [...], cette misanthropie et cet égoïsme, cette philosophie de la vie de plus en plus désenchantée et même pessimiste à mesure que l'oeuvre se déroulait, panthéiste et irreligieuse, mais où se sentait la nostalgie de l'idéal ; voilà ce qui a puissamment agi sur les sentiments et l'art des romantiques ».³⁹

³⁶C. Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Ecrits esthétiques, Œuvres Complètes*, t.II, Claude Pichois éd., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975 et 1976, p.421.

³⁷Ainsi Stendhal écrit-il : « le romantisme est l'art de présenter au peuple les oeuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. » *Racine et Shakespeare*, [1823], Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1965, pp.62-63.

³⁸A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op.cit., p.38.

³⁹P. Van Tieghem, *Le Romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Gallimard, 1948, p.246.

Selon des modalités qui lui sont propres, le mal-être mussétien livre l'esquisse d'une difficulté d'être qui de Chateaubriand, Lamartine, Senancour, Balzac, Sand, Flaubert à Baudelaire ou encore Rimbaud laisse son empreinte dans l'histoire littéraire et l'aventure existentielle du XIXe siècle. Cependant le mal-être de Musset n'est pas un simple cas d'école, une névrose étiquetable, car la situation marginale du poète à l'égard du siècle et du Romantisme consacre l'originalité de son malaise et de son génie, en le plaçant au centre d'une nouvelle donne existentielle et poétique dans laquelle le poète devra élaborer son esthétique.

Car pour être intimement liée aux aléas de l'histoire, la difficulté d'être du poète s'enracine aussi profondément dans les mouvements et les soubresauts de l'histoire littéraire. Au sein de la nébuleuse romantique, si une même étincelle embrase les consciences, les manifestations individuelles et esthétiques du romantisme sont loin d'être univoques. C'est pourquoi il semble important de replacer l'esthétique du Musset dans son contexte littéraire, et notamment de mesurer la singularité de son mal du siècle à l'aune des œuvres d'une génération presque oubliée de poètes, qu'il est coutume de nommer les « petits romantiques », appellation qu'il conviendra d'analyser et de commenter, et dont nous nous contenterons pour l'instant de citer quelques représentants dont les écrits ont difficilement survécu à la postérité littéraire, souvent à tort : Philothée O'Neddy, Joseph Bouchardy, Jules Vabre, Charles Lassailly, Alphonse Brot, Pétrus Borel, Augustus Mac Keat, Emile Soulier, et bien d'autres qui n'ont pas nécessairement mérité de disparaître dans les limbes de l'oubli et auxquels nous ferons fréquemment référence.

Là encore, l'on ne saurait faire l'économie d'une profonde influence des théories étrangères sur la constitution du romantisme français. Entre 1816 et 1822, on ne compte plus les traductions, voire « retraductions » de Shakespeare, Byron (14 volumes entre 1814 et 1820), Walter Scott (à partir de 1816), Goethe ou encore Schiller. On observe alors une période de confusion au cours de laquelle systèmes dramatiques français et étrangers s'affrontent, à la suite notamment des *Impressions sur la France* que publie en 1817 lady Morgan, une Anglaise qui taxera la dramaturgie française d'absurdité. De même, en 1822, une représentation théâtrale en langue anglaise tourna à l'émeute au théâtre de la porte Saint-Martin et poussa un jeune journaliste libéral, un certain Henri Beyle, à réagir dans son désormais fameux *Racine et Shakespeare*, pamphlet opposé au classicisme et oeuvrant pour le renouvellement de la dramaturgie. Rappelons aussi qu'en 1819 Latouche édite les poésies d'André Chénier et qu'en 1820 paraissent les *Méditations poétiques* de Lamartine, considérées par beaucoup comme l'œuvre fondatrice du romantisme. Quoi qu'il en soit, on doit considérer les années 1820 comme une date charnière autour de laquelle se répartissent deux courants divergents : ce qu'on a coutume de nommer le romantisme de droite ou « contre-révolutionnaire » et le romantisme de gauche ou « libéral ». Cette dichotomie, qui demeure quelque peu anachronique, semble politiser le débat romantique et présente l'inconvénient d'être à la fois réductrice et soumise à d'infinies nuances, mais elle permet d'envisager quelques-uns des enjeux esthétiques et politiques de cette époque.

Au sein du romantisme contre-révolutionnaire, l'idée d'un retour aux sources, aux origines, semble poindre déjà chez Mme de Staël, au demeurant libérale sur de nombreux points, (*De la littérature, De l'Allemagne*) et chez Chateaubriand (*le Génie du christianisme*). Comme l'illustrera brillamment l'auteur de *René*, le poète doit reconquérir le sens du sacré qui apparaît comme la matrice de toute entreprise esthétique dans le domaine poétique. Autour de 1820, la volonté de renouer avec la tradition à travers une nouvelle forme d'écriture s'insinue dans les esprits de nombreux jeunes auteurs : c'est approximativement à cette époque (1823-1824) que paraît la revue qui fera long feu, *La Muse française*, fondée par Emile Deschamps et qui, regroupant Vigny, Soumet et d'autres, prendra rapidement ses distances avec le classicisme, succédant au *Conservateur littéraire* des frères Hugo. Les prises de position

esthétiques de la revue seront d'ailleurs développées par Victor Hugo dans nombre de ses préfaces. Ainsi trouve-t-on cette affirmation liminaire dans les *Odes et ballades* : « la régularité est le goût de la médiocrité, l'ordre est le goût du génie [...] (la liberté) en littérature comme en politique se concilie merveilleusement avec l'ordre ». Comme on peut le pressentir, romantisme et libéralisme vont bientôt aller de pair...

À l'opposé, s'affirme la présence d'un romantisme libéral qui se définit comme l'héritier des Lumières. Pour les thuriféraires de ce courant, défense du classicisme et promotion des vertus rationalistes issues du XVIII^e siècle obéissent à une même ligne de conduite. Il s'agit avant tout d'éviter tout mysticisme passéiste, d'élever au rang d'absolu la quête du Progrès et d'entretenir un patriotisme rétif à l'invasion des littératures étrangères. Ainsi peut-on lire sous la plume de Thiers dans l'*Album* en 1822 : « une philosophie exaltée conduit les écrivains romantiques à chercher partout des rapports mystérieux entre ce qu'ils appellent le monde moral et physique, et ces rapports sont le plus souvent faux, ou confus, ou inexplicables »⁴⁰. Pour de nombreux contemporains, l'alternative semble limpide, comme on peut le lire dans les *Illusions perdues* de Balzac : les partisans du royalisme optent pour le romantisme quand les libéraux défendent le classicisme. Comme toujours, la réalité est bien plus complexe et cette antithèse souffre de nombreuses contradictions qu'il conviendra d'analyser ; conservatisme social et révolution littéraire, libéralisme et conservatisme esthétique, ces deux conceptions paradoxales vont rapidement déboucher sur une aporie. On constatera d'ailleurs que dès 1818, avec la publication posthume des *Considérations sur la révolution française* de Mme de Staël, une vision du romantisme libéral s'affirme définitivement : au bouleversement historique et social du début du XIX^e siècle doit succéder une révolution littéraire.

La présence de cénacles romantiques ne sera pas étrangère au devenir esthétique de Musset : dans le premier, celui de Charles Nodier, à l'Arsenal où il est bibliothécaire depuis 1824 se réunissent tous les dimanches Hugo, Deschamps, Vigny, Soumet, Lamartine, bientôt rejoints par Gautier, Dumas, Nerval, Mérimée, Balzac, et bien sûr Musset. Tout un pan de la jeunesse libérale, quant à elle, se réunira chez Étienne Delécluse qui aura l'honneur d'accueillir dans son giron Stendhal, Loève-Weimars, Vitet, Constant et toute une pléiade de penseurs qui, dans une appréhension plus philosophique, soumet à son analyse l'histoire et la politique. Mentionnons pour mémoire la rue Notre-Dame des Champs où Hugo créera son propre cénacle qui deviendra le bastion de la querelle artistique née autour de sa préface de *Cromwell* et de la bataille d'*Hernani* en 1830 et que rejoindront de nombreux habitués de l'Arsenal. En quelque sorte, l'année 1830 signe simultanément le couronnement du romantisme et sa crise d'identité. L'effervescence littéraire sensible dans ce bref panorama culturel, cela tombe sous le sens, ne sera pas sans incidence sur l'esthétique mussétienne et la genèse du mal du siècle. Car Musset occupe dans le panthéon romantique une position singulière.

La relation même de Musset à l'école et aux cénacles demeure ambiguë ; entre adhésion et dénégation, respect et velléités parodiques, il n'a eu de cesse de chanter son indépendance à l'égard d'un mouvement qu'il estimait rigide et incapable de répondre au souci de liberté totale que revêt à ses yeux la mission sacrée du poète. On pourrait ici évoquer pour mémoire la fameuse « Ballade à la lune » et le petit scandale littéraire qui l'éclaboussa, tant cette « débauche d'esprit », selon le mot de Paul de Musset, est révélatrice de la position du poète vis-à-vis du courant romantique :

« C'était dans la nuit brune,
Sur le clocher jauni,

⁴⁰ Cité par G. Gengembre, *Le Romantisme*, Paris, Ellipses, 1995, p.33.

On sait, de source sûre, que cette sémillante raillerie prosodique n'emplit pas d'allégresse le cercle de Nodier, tout auréolé de sa gloire naissante et investi de sa mission littéraire réformatrice. L'intention parodique, en effet, ne fut pas entrevue par tous les membres du cénacle et suscita autant de *lazzi* que d'enthousiasme discret et parfois envieux. Quoi qu'il en soit, cette rodomontade fit date puisque le jeune poète audacieux et iconoclaste retint d'emblée l'attention des critiques et provoqua de nombreuses allusions dans les journaux littéraires (*L'Universel* qualifia la ballade de « démente »). Alors même qu'il fait ses premières armes, Musset s'inscrit d'instinct en marge d'un romantisme au sens strict, tant il est vrai que ce terme polyphonique échappe à toute taxinomie sémantique précise et excède largement le champ du pur phénomène littéraire. Il n'entrera pas dans notre projet de sonder la polysémie du terme même de « romantisme », gageure périlleuse et sans doute vaine de surcroît, *a fortiori* quand le terme recouvre aussi bien des canons esthétiques fluctuants qu'un rapport au monde et à l'Histoire, une pose, et quand ce vocable générique regroupe des phases bien distinctes de l'histoire littéraire. Pour notre part, nous considérerons que le romantisme se distingue des autres courants littéraires par une esthétique dont les défenseurs, dans un rapport conflictuel à l'histoire politique (la Révolution française, l'Empire, la Révolution de juillet) et littéraire (le classicisme et ce que l'on a appelé le néoclassicisme du XVIII^e siècle) mettent en scène une écriture du moi marquée par la nostalgie, le goût de la nature et de l'Absolu, la puissance des passions et de l'imagination et une conscience intime du marasme universel : le mal du siècle, dont Hugo, dans *Les Contemplations*, décrit ainsi les atteintes :

« Car, au-dessous du globe où vit l'homme banni,
Hommes, plus bas que vous, dans le nadir livide,
Dans cette plénitude horrible qu'on croit vide,
Le mal, qui par la chair, hélas ! vous asservit,
Dégorge une vapeur monstrueuse qui vit !
Là sombre est s'engloutit, dans des flots de désastre,
L'hydre Univers tordant son corps écaillé d'astres ;
Là tout flotte et s'en va dans un naufrage obscur ;
Dans ce gouffre sans bord, sans soupirail, sans mur,
De tout ce qui vécut pleut sans cesse la cendre ;
Et l'on voit tout au fond quand l'oeil ose y descendre,
Au-delà de la vie, et du souffle et du bruit,
Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit ! »⁴²

Au terme de ce modeste panorama historique et littéraire du romantisme et de la difficulté d'être, de l'examen de leurs multiples imbrications, notre étude se proposera de cerner les manifestations biographiques et esthétiques du mal-être mussétien que, provisoirement, nous définirons de la manière suivante : la « mélancolie », le mal du siècle, sont le signe distinctif de l'artiste. Sans cause identifiable, ils évoquent un état mortifère où l'individu ne se supporte plus lui-même, où la solitude est un enfer, où l'ennui, la conscience du temps et la misère de la condition humaine accablent l'esprit. Par conséquent, elles lui inspirent des idées de suicide, des tentations de révolte politique à moins qu'il ne sombre dans la folie. Cette incomplétude ressortit au parcours initiatique de l'homme, c'est un *fatum* qui cherche une expiation, un châtement dont le monde est l'incarnation et qui appelle son salut dans l'écriture et le sentiment amoureux.

⁴¹A. de Musset, « Ballade à la Lune », [1829], in *Poésies Complètes, op. cit.*, p.83.

⁴²V. Hugo, « Ce que dit la bouche d'ombre », *Les Contemplations*, [1856], *Livre sixième : Au bord de l'infini, Œuvres Poétiques*, t.II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, pp.801-822 pour le poème entier.

En effet, au milieu de la ruine des idéaux, l'expérience amoureuse symbolise chez Musset le dernier asile, l'ultime refuge possible face à un monde dénué d'humanité et constitue une sorte de panacée délivrée au monde d'ici-bas ; il suffit de songer à ce passage célèbre de *On ne badine pas avec l'amour* dans lequel Perdican fait la leçon à une Camille qui semble vouloir opter pour les jouissances plus éthérées de la vie au couvent : « tous les hommes sont menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux et lâches, méprisables et sensuels ; toutes les femmes sont perfides, artificieuses, vaniteuses, curieuses et dépravées ; le monde n'est qu'un égout sans fond où les phoques les plus informes rampent et se tordent sur des montagnes de fange; mais il y a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de deux de ces êtres si imparfaits et si affreux. »⁴³ C'est en effet tout naturellement que l'image féminine est élevée au rang d'icône, et incarne le reflet terrestre de la Beauté ; mais encore une fois la désillusion guette. L'homme romantique ne tarde pas à apparaître comme la victime de goules, d'une entité féminine aussi trompeuse que la société elle-même, à l'image de l'implacable Foedora de *La Peau de chagrin* ou encore des créatures évoquées dans le réquisitoire de Desgenais (*La Confession d'un enfant du siècle*) :

« Vouloir chercher dans la vie réelle des amours pareils à cela, éternels et absolus, c'est la même chose que chercher sur la place publique des femmes aussi belles que la Vénus [...] La perfection n'existe pas ; la comprendre est le triomphe de l'intelligence humaine ; la désirer pour la posséder est la plus dangereuse des folies. [...] La perfection, ami, n'est pas plus faite pour nous que l'immensité. Il faut ne la chercher en rien, ne la demander à rien, ni à l'amour, ni à la beauté, ni au bonheur, ni à la vertu »⁴⁴

Mieux vaut, semble-t-il, préserver le rêve en tenant la femme à distance. S'il est une expérience cardinale du mal-être mussétien, qu'il partage avec les cénacles romantiques, c'est bien ce vacillement d'une représentation de la femme, en pleine mutation. La crise de l'absolu féminin, qui constitue l'un des effets pervers de cette vacuité généralisée, prend alors une dimension jusque-là inconnue chez un poète qui se veut le chantre de l'expérience amoureuse et qui érige les turpitudes sentimentales en religion morale et esthétique. La création poétique se nourrit en effet chez Musset d'une vision idéaliste, d'un rêve de pureté et d'innocence amoureuses qui ne tarde pas à sombrer dans le chaos, ne laissant au poète déchu que la torture du doute, l'obsession de la trahison, une fêlure de l'âme dont son oeuvre ne se départira jamais. Comme nombre de ses contemporains, Alfred de Musset éprouve avec terreur l'inaliénable divorce de l'Idéal et de la réalité, cet écart abyssal et tout platonicien entre le rêve d'absolue transparence, d'osmose totale des êtres et du monde, et l'irrémissible imperfection terrestre. C'est le châtement de l'homme tombé de l'asile originel et inlassablement miné par la précarité de sa condition, l'opacité ontologique d'une altérité « trop humaine » qui obère le rêve de fusion d'Aristophane et fait de cette représentation féminine en crise l'une des caractéristiques majeures du mal du « siècle au cœur brisé ». Une fois éradiquée de son imaginaire la femme terrestre ne peut-on lire sous la plume de Nerval dans *Sylvie* : « Vue de près la femme réelle révoltait notre ingénuité, il fallait qu'elle apparût reine ou déesse, et surtout n'en pas approcher »⁴⁵ pour le poète, l'absolu féminin se doit d'emprunter par l'écriture des formes hors-normes; ainsi la littérature du XIXe siècle est-elle traversée par des avatars angéliques : songeons à l'Eloa de Vigny, des individus au sexe équivoque comme la Fragoletta de Latouche, des hermaphrodites comme Séraphîtüs-Séraphîta chez Balzac, ou encore des femmes frappées d'une certaine « frigidité » comme Lélia chez George Sand. Nous aurons l'occasion de voir que le domaine de la fiction profite largement de cette

⁴³ A. de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, [1834], II, V, in *Théâtre complet*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1990, p.280.

⁴⁴ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, I, V, *op. cit.*, pp.61-62.

⁴⁵ A. de Vigny, *Sylvie*, chapitre I, *op. cit.*, p.4.

sublimation intellectuelle de l'image féminine : la galerie des protagonistes féminins s'en trouvera considérablement élargie.

Cependant, notre toile de fond historique et littéraire de la difficulté d'être au monde ne saurait faire oublier que le mal du siècle trouve chez Musset un terrain propice à son insidieuse propagation, tant il entre en résonance avec une genèse biologique et biographique complexe. On a longtemps commenté la légendaire « schizophrénie » de Musset, corroborée par le fameux épisode de Fontainebleau. Force est de reconnaître que la topique du double laisse une profonde empreinte dans un large empan de son oeuvre. Est-ce là un symptôme individuel répondant dans la *psyché* du poète à la fracture universelle, au fossé qui s'est insensiblement creusé entre l'homme enchaîné aux servitudes terrestres et l'inaccessible Absolu ? Quoi qu'il en soit, pour Musset, tout être nourrit dans son sein un duel taraudant entre l'âme et le corps, l'homme d'ici-bas et l'ange qui se souvient d'un Ailleurs :

« L'âme et le corps, hélas ! Ils iront deux à deux,
Tant que le monde ira, -pas à pas, -côte à côte,
Comme s'en vont les vers classiques et les boeufs.
L'un disant : « Tu fais mal ! » Et l'autre : « C'est ta faute. »
Ah ! Misérable hôtesse, et plus misérable hôte !
Ce n'est vraiment pas vrai que tout soit pour le mieux. »⁴⁶

Ce motif du double, qu'il soit objectivé ou subit de manière plus ou moins inconsciente, marque indubitablement toute l'oeuvre de Musset ; il peut s'agir d'un dédoublement délibéré, comme dans « La Coupe et les lèvres » où Frank se fait passer pour mort et assiste à ses propres funérailles, d'un miroir aux alouettes : c'est Lorenzaccio qui délaisse sa pureté pour emprunter le masque de la débauche et assassiner le duc Alexandre de Médicis, ou encore d'un parti pris du poète lui-même qui se plaît à incarner les diverses facettes de sa personnalité dans des protagonistes distincts. C'est le cas dans *Les Caprices de Marianne* où, comme l'a affirmé Musset dans sa correspondance, le fougueux et passionné Coelio et le cynique et désabusé Octave traduisent, par la transfiguration de l'écriture même, les troubles et les contradictions qui agitaient la personnalité du poète.

Dans cette fuite de soi-même et du monde, le poète fait feu de tout bois ; il arbore, à l'instar de Byron, le masque de l'ange déchu pour s'adonner à la jouissance du stupre, de l'ivresse et de l'inconstance amoureuse, comme en témoignent entre autres *Lorenzaccio*, « Rolla », « La Coupe et les lèvres », ou encore « Namouna » ; est-ce pour ne découvrir au bout du chemin, « aussi creux qu'une statue de fer-blanc », qu'une aporie et une soif inextinguible ? Le poète portera toujours dans son coeur le deuil d'une enfance à jamais disparue ; l'abîme est là, mais le jeu, l'absinthe, l'opium, les belles de nuit qui passent, les moments de paresse et les instants d'oubli effaceront-ils l'ombre inquiétante de la statue du commandeur qui attend l'enfant du siècle au bout de son parcours ? Ne lui laisse-t-elle pour seul salut que la glorification poétique de la souffrance amoureuse par le souvenir ?

« Je me dis seulement : “A cette heure, en ce lieu,
Un jour, je fus aimé, j'aimais, elle était belle.
J'enfouis ce trésor dans mon âme immortelle,
Et je l'emporte à Dieu !” »⁴⁷

Pris au centre de cette tourmente de la dépravation, le poète va chercher à atteindre l'oeil du cyclone. Dans les diverses manifestations du mal du siècle et ses avatars que nous aurons à explorer, la difficulté d'être semble avoir partie liée avec un Eros romantique qui se

⁴⁶A. de Musset, « Namouna », [1832], in *Poésies complètes, op. cit.*, p.243.

⁴⁷A. de Musset, « Souvenir », [1841], in *Poésies complètes, op. cit.*, p.409.

cherche et oscille inlassablement entre sacralisation et inéluctable désenchantement face au sentiment amoureux. Souvenir d'un rêve originel de pureté et d'innocence, l'amour pourra-t-il faire figure, aux yeux de Musset, de panacée face au naufrage universel des valeurs, des croyances et des idéaux ? Ainsi se fait-il le chantre d'une véritable idéalisation de la femme : muses rédemptrices, inspiratrices, avatars maternels, figures angéliques fourmillent au gré des vers du poète, pour élever l'absolu féminin jusqu'à la voûte céleste à laquelle la faute originelle l'a arraché. Nous verrons, au sein de la topique mussétienne, dans quelle mesure la femme est porteuse de sacré, symbole de la pureté du paradis perdu qu'elle dispense dans l'amour :

« Se voir le plus possible et s'aimer seulement
Sans ruse et sans détour, sans honte ni mensonge,
Sans qu'un désir nous trompe, ou qu'un remords nous ronge
Vivre à deux et donner son coeur à tout moment. »⁴⁸

Mais cet asile ultime de l'homme écoeuré des vanités du monde et lassé de ses faux-semblants, ne tarde pas à se lézarder pour laisser entrevoir une béance ontologique sur laquelle l'ensemble de l'oeuvre de Musset lève le voile. En effet, au coeur de cette chapelle amoureuse qu'a bâtie le poète dans le panthéon romantique, ne tarde pas à s'immiscer une obsession, une fêlure de l'âme qui n'aura de cesse de le torturer : le perpétuel soupçon, l'angoisse presque névrotique de la duplicité et de la trahison féminines qui dépouillent l'amant de son privilège d'unicité. Dans cette perspective, nous touchons de près à la problématique centrale de notre étude : la dualité de l'image féminine est-elle une plaie à vif qui alimente le mal du siècle ou un principe créateur de la poésie mussétienne ? La question semble se poser dans « La Nuit de mai » :

« Quel que soit le souci que ta jeunesse endure,
Laisse-la s'élargir, cette sainte blessure
Que les noirs séraphins t'ont faite au fond du coeur :
Rien ne nous rend si grand qu'une grande douleur
Mais, pour en être atteint, ne crois pas, ô poète,
Que ta voix ici-bas doive rester muette.
Les plus désespérés sont les chants les plus beaux
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots. »⁴⁹

La Création paraît avoir déposé entre les mains des hommes un idéal que leur imperfection ontologique les empêche de goûter et qu'ils sont contraints de contempler de loin. D'où la floraison vengeresse, sous la plume de Musset, d'un imaginaire fécond de la femme traîtresse et d'un dualisme amoureux et esthétique qui annonce la double postulation baudelairienne : à la fois goule et icône, source de jouissance et de souffrance, soeur, vierge immaculée et dernière des filles de joie, la figure féminine doit s'épanouir dans sa poésie entre amour sublimé et châtement :

« C'est ta voix, c'est ton sourire
C'est ton regard corrupteur,
Qui m'ont appris à maudire
Jusqu'au semblant du bonheur »⁵⁰

Mais cette fêlure de l'être, cette spirale de la débauche et de l'idéal amoureux bafoué, appellent une transcendance. Au-delà de la désinvolture du dandy blessé, et de cette cruauté

⁴⁸ A. de Musset, « Sonnet », [1842], in *Poésies complètes, op. cit.*, p.459.

⁴⁹ A. de Musset, « La Nuit de Mai », [1835], *Poésies Complètes, op. cit.*, p.308.

⁵⁰ A. de Musset, « La Nuit d'Octobre », [1837], *Poésies Complètes, op. cit.*, p.324.

désabusée qui dissimule mal une douloureuse vacuité de l'être et signe le divorce du corps et de l'âme, le poète va-t-il découvrir le salut dans des chemins de traverse ? Entre *catharsis* et dépassement de soi, la soif de rédemption parviendra-t-elle à trouver une patrie d'élection dans une alchimie toute personnelle de la douleur et du Verbe ?

Afin de mieux cerner les manifestations littéraires de la difficulté d'être dans toute leur originalité, il conviendra d'envisager une approche générique du mal du siècle et d'analyser ses spécificités dans les procédés littéraires propres à la poésie, au théâtre et à la prose. Si l'on retrouve au cœur de ces genres des « types » (le débauché, la grisette, la femme fatale...), un rapport complexe à l'histoire, des motifs, des allégories et des mythes récurrents (la froideur, le double, Don Juan...), les procédés esthétiques déployés, le traitement de la métaphore, les registres utilisés et l'approche stylistique laissent entrevoir des nuances fort significatives dans notre optique. La douleur d'exister, au-delà des *topoi*, trouve des champs d'expression variables, avec des constantes mais surtout des inflexions propres à chaque genre. Par exemple, le motif du double s'incarnera dans l'entité éthérée de la Muse des « Nuits » dans le domaine poétique, alors qu'il s'objectivera au théâtre dans deux personnages concrets, renfermant chacun une part différente de la *psyché* mussétienne : ce sont Octave et Coelio dans *Les Caprices de Marianne*. Ainsi un même mal trouve-t-il trois modes d'expression distincts, dont il s'agira de sonder les spécificités malgré l'unicité du but entrevu : détruire le doute par la parole.

La souffrance chevillée au corps, le poète s'abîme en effet dans une quête inlassable de la Sincérité, du Vrai, de l'indubitable, qu'il s'agit de fixer par l'écriture et que nous aborderons à la lumière de Flaubert, du bovarysme, de la cristallisation et du rejet du corps. Comment sauver les amours humaines dans toute leur vérité par le biais de l'écriture, c'est là l'un des enjeux majeurs de l'esthétique et de la poétique mussétiennes. Au-delà des paradoxes et de la duplicité des lèvres et des larmes féminines, des motifs obsédants de la femme traîtresse ou vampirique qui incarnent l'intolérable doute amoureux dans toute l'œuvre de Musset (songeons par exemple à la première maîtresse de Musset, à Lucretia del Fede dans *André del Sarto* ou encore à la Laurette de *La Nuit vénitienne*), nous nous demanderons si le poète reconquiert une forme d'absolu dans une écriture conçue comme exutoire et anti-destin et selon quelles modalités. Par le prisme de la création poétique, l'amour trompé, l'amant déçu, la perfidie féminine se subliment-ils dans la musique séraphique du vers, et l'illusion de l'amour terrestre est-elle glorifiée par le souvenir qui vient se figer sur la page ? Ainsi, au sujet de George Sand :

« Aveugle, inconstante, ô fortune!
Supplice enivrant des amours !
Ôte-moi, mémoire importune,
Ôte-moi ces yeux que je vois toujours !

Pourquoi, dans leur beauté suprême,
Pourquoi les ai-je vus briller ?
Tu ne veux plus que je les aime,
Toi qui me défends d'oublier ! »⁵¹

Poétique du cœur, transfiguration littéraire des imperfections du genre humain, l'écriture semble définitivement, chez Musset, s'imposer comme un anti-destin salvateur. Au cœur de cette alchimie du verbe, il conviendra d'emprunter la voie du souvenir, de cerner son statut chez Musset, d'entrevoir selon quels principes esthétiques se met en œuvre cette glorification stylisée de l'amour. Dans une optique jumelle, il s'agira d'observer les modalités

⁵¹A. de Musset, « Souvenir des Alpes », [1852], in *Poésies Complètes*, op. cit., p.462.

de ce qu'il convient d'appeler une « écriture de la mort », qui a chez Musset aussi bien valeur d'exorcisme et d'expérience conjuratrice que de rêve de survivance face à l'idéal muet ou mensonger. Fixer la mort par l'écriture revient à tenter de capturer le caractère inéluctable de la finitude humaine. « Ecrire la mort », c'est livrer des tableaux bigarrés de cet asile sûr qui mettra un terme aux tourments de l'existence temporelle. Parallèlement, la décadence de la vie et du corps trouvera un terrain d'expression privilégié dans l'art, et engagera le poète à saisir sous sa plume et fixer pour la postérité le moindre instant de vie, dans une forme d'écriture de l'instantané. L'écriture mussétienne constitue par là même un viol existentiel, dans la mesure où le cœur, siège de la poésie, est sans cesse interrogé, fracturé, frappé pour mettre en œuvre, avant Baudelaire, une véritable alchimie de la douleur, venue réécrire une réalité qui ne lui convient pas.

Entre le châtement de la femme traîtresse et sa sublimation esthétique, au-delà de l'expérience par-delà Bien et Mal du divin et de la mort, Musset rêve d'une planche de salut, d'une épuration du cœur dans la souffrance et le bonheur d'écrire, qui fondera l'une des plus douces, certains diront surannées, poétiques du cœur au sein du panthéon français. Quoi qu'il en soit, dans la *psyché* de l'homme moderne, à bientôt deux siècles d'intervalle, dans ses interrogations sur le monde et la place qui est la sienne, dans son rapport au divin et à l'Autre sous toutes ses formes, dans la douloureuse dialectique de l'individuel et de l'universel, et dans son indéclinable idéalisme, résonneront encore longtemps les tourments intemporels de « l'Enfant du Siècle ».

Comme l'écrit Albert Thibaudet, Musset « est le plus démodé des romantiques français », mais, à ce titre, peut-être plus sûr de conserver une « situation » littéraire.⁵²

⁵²A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française*, Paris, Droz, 1936, p.216.

PREMIERE PARTIE
ROMANTISME ET GENESE DU MAL
DU SIECLE CHEZ MUSSET

Chapitre I

Une genèse lexicale complexe : Lexicographie du « mal du siècle »¹

¹ Les dictionnaires de référence sont cités au cours de l'étude.

Comme le signale Dany Hadjadj dans son étude « Mal du siècle, comment dire l'indicible ? », tous les articles des grands dictionnaires de la seconde moitié du XXe siècle enregistrent le syntagme sous l'entrée « mal » et le classent comme « locution », « expression ». D'emblée, le « mal du siècle » annonce ses ascendances romantiques, en reflétant le « malaise douloureux et complexe typique des états d'âme de la jeunesse romantique, malaise jugé indicible par ceux qui l'ont vécu ».² Cependant l'expression est curieusement absente des grands dictionnaires du XIXe siècle. Ni le *Dictionnaire de l'Académie* (1835 et 1877, pour les éditions), ni le *Dictionnaire national* de Bescherelle en 1843, ni le *Dictionnaire de la langue française* de Littré en 1863, pas plus que le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* de Larousse n'en font état, quand tous les dictionnaires modernes le relèvent. La lexicalisation de la locution fait paradoxalement défaut aux générations qui l'ont vue naître.

Comment cette expression absente des plus illustres dictionnaires du XIXe siècle se lexicalise-t-elle tardivement en un syntagme connoté qui affirme sa filiation avec l'univers romantique ? Son existence est-elle plus littéraire et historique que lexicale ? Comment le « mal du siècle » esquisse-t-il sa singularité à travers l'abondant champ lexical de l'incomplétude de l'être ? A travers l'analyse de la locution « mal du siècle », complexe et protéiforme, il conviendra de se demander comment, en la replaçant dans le panorama historico-littéraire romantique, la difficulté d'être, au-delà des stigmates physiques qu'elle suppose, s'oriente peu à peu vers une souffrance plus métaphysique et ontologique, presque intemporelle.

Une locution absente des grands dictionnaires du XIXème siècle

Un mal physique

Comme le signale Simone Bernard-Griffiths dans l'ouvrage précédemment cité, « la principale caractéristique du “mal” du siècle est d'atteindre à la fois corps et âme en un jeu constant de déterminismes réversibles qui privilégie toutefois la causalité morale »³. Ainsi peut-on lire dans le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* de Larousse, qui cite Pictet sous l'entrée « mal » : « On voit ainsi l'opposition du bien et du mal équivaloir tour à tour à celle du plaisir et de la douleur, de l'amour et de la haine, de la force et de la faiblesse (...) ». L'étymon « mal », puis « malina » en viennent à signifier « sale », « sordide », « noir », puis « vil, mauvais, dépravé, souillé ». On peut ajouter à cela le sanscrit « mala » (boue), le grec « moluno » (souiller) qui expriment les différentes modalités d'une « souillure » d'abord physiologique, d'une pathologie du corps. Ainsi Larousse glose-t-il ce mot employé « vulgairement pour désigner un grand nombre de maladies qu'il nous a suffi de définir comme le “mal d'aventure” (« petites inflammations des doigts »), le “mal de gorge”, le “mal de mer.” » Il serait inutile d'inventorier toutes les manifestations organiques du mal qui ne nous intéressent qu'indirectement, néanmoins, le *Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle* insiste lui aussi sur cette souffrance qui affecte le corps, de la « douleur passagère » (« mal de tête », par exemple) à son deuxième sens, celui d'une « douleur continue et récurrente manifestant une maladie souvent grave, parfois mortelle ». Ainsi, pour l'exemple, le « mal divin » désigne la peste, le « mal espagnol », la syphilis, le « mal noir », le

²D.Hadjadj, « Mal du siècle. Comment dire indicible ? » in *Difficulté d'être et mal du siècle dans les correspondances et journaux intimes de la première moitié du XIXe siècle*, (dir.), Paris, Nizet, 1998, p.29.

³*Ibid.*, p.13.

« charbon ». De même, le cinquième sens que donne Littré au « mal » exprime une « douleur physique, maladie », et décline toutes les variantes de la pathologie humaine et animale connues au XIXe siècle. Cette atteinte physiologique qui frappe jusqu'à l'apparence même de l'enfant du siècle connaît de nombreuses illustrations littéraires. Dans *Indiana* de George Sand, on peut lire cette description de l'héroïne qui, élevée à l'île Bourbon, a épousé le vieux colonel Delmare et vit désormais dans un domaine près de Fontainebleau avec Noun, sa servante créole, et Sir Ralph, son cousin : « Aussi elle se mourait. Un mal inconnu dévorait sa jeunesse. Elle était sans force et sans sommeil. Les médecins lui cherchaient en vain une désorganisation apparente, il n'en existait pas ; toutes ses facultés s'appauvrirent également, tous ses organes se lésaient avec lenteur ; son cœur brûlait à petit feu, ses yeux s'éteignaient, son sang ne circulait plus que par fièvre ; encore quelque temps et la pauvre captive allait mourir. »⁴ Deux éléments doivent ici retenir notre attention. Tout d'abord, le mal-être qui frappe sa victime au cœur, quelle qu'en soit l'origine si du moins elle est identifiable, envahit peu à peu les traits de celui ou celle qui le subit et porte atteinte à ses facultés vitales. Apathie, insomnie, refus d'exister, *taedum vitae*, le malaise moral qui fait chavirer la raison se signale d'emblée par des répercussions physiologiques, comme si la physionomie elle-même du sujet, par un jeu de déterminismes obscurs, n'était qu'un reflet du mal insatiable qui dévore son âme. De plus, cette difficulté d'être qui ronge le corps par le biais de l'esprit n'est pas réductible à une pure pathologie. Ainsi les médecins de l'héroïne s'escriment-ils, dans une perspective étiologique, à identifier les causes organiques de sa maladie : peine perdue, car ce ferment délétère n'est pas à traquer dans les méandres de l'anatomie mais dans un cœur frappé par un mal inconnu. Nous tenons là l'une des premières caractéristiques du mal du siècle : cette souffrance insidieuse frappe le paraître par l'intermédiaire de l'être ; nous sommes donc en présence d'une désorganisation physiologique engendrée par une causalité spirituelle et morale.

Nous pouvons ici évoquer la figure emblématique du Raphaël de *La Peau de chagrin*, qui illustre parfaitement ces ravages physiques causés par une béance intérieure :

« Au premier coup d'oeil les joueurs lurent sur le visage du novice quelque horrible mystère, ses jeunes traits étaient empreints d'une grâce nébuleuse, son regard attestait des efforts trahis, mille espérances trompées ! La morne impassibilité du suicide donnait à ce front une pâleur mate et maladive, un sourire amer dessinait de légers plis dans les coins de la bouche, et la physionomie exprimait une résignation qui faisait mal à voir. Quelque secret génie scintillait au fond de ses yeux voilés peut-être par les fatigues du plaisir. Était-ce la débauche qui marquait de son sale cachet cette noble figure jadis pure et brûlante, maintenant dégradée ? Les médecins auraient sans doute attribué à des lésions au cœur ou à la poitrine le cercle jaune qui encadrait les paupières, et la rougeur qui marquait les joues, tandis que les poètes eussent voulu reconnaître par ces signes les ravages de la science, les traces des nuits passées à la lueur d'une lampe studieuse. Mais une passion plus mortelle que la maladie, une maladie plus impitoyable que l'étude et le génie, altéraient cette jeune tête, contractaient ces muscles vivaces, tordaient ce cœur qu'avaient seulement effleuré les orgies, l'étude et la maladie.»⁵

Comme on peut le constater, le mal du siècle, dans ses affections physiologiques, déjoue la taxinomie médicale autant que la puissante imagination du poète. Tout se passe comme si l'enfant du siècle portait sur son visage les stigmates d'un manque intérieur dont les origines ne sont pas aisées à circonscrire. Musset lui-même objectivera cette maladie duplice et duelle qui atteint l'âme et le corps, le corps à travers l'âme, en projetant sur un double imaginaire cette lente destruction physique :

⁴George Sand, *Indiana*, [1832], Paris, Gallimard, 1984, p.89.

⁵H. de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p.27.

« Il était morne et soucieux ;
 D'une main il montrait les cieux,
 Et de l'autre il tenait un glaive.
 De ma peine il semblait souffrir,
 Mais il ne poussa qu'un soupir,
 Et s'évanouit comme un rêve.
 [...]
 Ses yeux étaient noyés de pleurs :
 Comme les anges de douleurs,
 Il était couronné d'épines ;
 Son luth à terre était gisant,
 Sa pourpre de couleur de sang,
 Et son glaive dans sa poitrine. »⁶

Le mal du siècle frappe donc avant tout le corps, mais ce n'est là que sa manifestation la plus évidente et apparente, dans la mesure où les atteintes physiques n'en constituent pas l'origine, qui est à rechercher dans une chaîne de causalités plus complexe. En effet, dans *Histoire de ma vie*, George Sand évoque très clairement cette difficulté d'être qui frappe le corps à travers l'âme, et réciproquement :

« La vraie cause, je la vois très clairement aujourd'hui. Elle était physique et morale, comme toutes les causes de la souffrance humaine, où l'âme n'est pas longtemps sans que le corps s'en ressente et réciproquement. Le corps souffrait d'un commencement d'hépatite [...]. Je crois que ce mal est proprement le *spleen* des Anglais, causé par un engorgement du foie. J'en avais le germe ou la prédisposition sans le savoir ; ma mère l'avait et en est morte. [...] Toute organisation, si heureuse qu'elle soit, est pourvue de sa cause de destruction, soit physique et devant agir sur le système moral et intellectuel, soit morale et devant agir sur les fonctions de l'organisme. »⁷

Un malaise moral

En effet, les trois dictionnaires concernés révèlent d'emblée l'inaliénable dimension morale de cette affection physique, dans un jeu savant d'interactions.

Le premier sens qu'indique le *Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle* révèle en effet cette double dimension : « tout ce qui fait souffrir, physiquement ou moralement », puis plus précisément « souffrance vécue sur les plans affectif, psychique, moral ». « Mal » devient alors synonyme de chagrin, déception, désillusion, peine, tourment, selon le champ d'action auquel il s'applique : on parlera ainsi du « mal de l'absence », du « mal de l'exil », du « mal d'amour », de langueur. Et l'article de citer Dumas Fils dans *La Dame aux Camélias* : « l'idée que cet homme est son amant me fait un mal affreux ». Les nuances de Littré n'apportent aucune information véritablement déterminante. En revanche, le Larousse du XIXe met en exergue cette jonction du physiologique et du symbolique : « le mal physique est connu par la sensibilité, le mal moral, par la conscience (...) le mal moral est d'ailleurs complexe ». Il peut ainsi être une manifestation de la conscience éthique face aux canons bafoués de la moralité : « quand il n'offense que la conscience, il a pour châtement le remords. Quand il offense le devoir, c'est-à-dire le droit positif, il est l'objet d'une répression légale ». Cette souffrance, d'abord morale, trouve chez les auteurs des origines et des manifestations fort différentes.

Pour Chateaubriand, le « vague des passions » est imputable à l'évolution de la civilisation :

⁶A. de Musset, « La Nuit de Décembre », [1835], in *Poésies complètes, op. cit.*, p.311.

⁷G. Sand, *Histoire de ma vie, Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, V, 7, p.301.

« Plus les peuples avancent en civilisation, plus cet état du vague des passions augmente ; car il arrive alors une chose fort triste : le grand nombre d'exemples qu'on a sous les yeux, la multitude de livres qui traitent de l'homme et de ses sentiments, rendent habile sans expérience. On est détrompé sans avoir joui ; il reste encore des désirs, et l'on n'a plus d'illusions. L'imagination est riche, abondante et merveilleuse ; l'existence pauvre, sèche et désenchantée. On habite, avec un cœur plein, un monde vide ; et sans avoir usé de rien, on est désabusé de tout. »⁸

À ses yeux, l'héritage intellectuel de la jeunesse anxieuse peut présenter des effets pervers : la fréquentation assidue des livres et de l'Histoire humaine offre en effet aux jeunes cœurs une sorte d'expérience par procuration qui leur ôte d'emblée l'envie et la force de se livrer à leur propre expérimentation de l'existence, comme si l'enfant du siècle venant au monde portait précocement en lui l'entière mémoire de l'humanité et de ses affres : il ne lui reste alors pour tout salut que le repli sur soi et un irrésistible désenchantement. Une fermentation littéraire nourrie par cette vision du vague des passions portera un coup fatal en s'immisçant dans les bibliothèques des « futurs » romantiques. Dans *Histoire de ma vie*, George Sand fait état de cette influence délétère de la littérature :

« Comme Deschartres s'en affligeait, je m'appliquais à lui cacher cette disposition malade. Elle redoubla dans le silence. Je n'avais pas lu *René*, ce hors-d'oeuvre si brillant du *Génie du christianisme*, que, pressée de rendre le livre à mon confesseur, j'avais réservé pour le moment je possèderais un exemplaire à moi. Je le lus enfin, et j'en fus singulièrement affectée. Il me sembla que René c'était moi. Bien que je n'eusse aucun effroi semblable au sien dans ma vie réelle, et que je n'inspirasse aucune passion qui pût motiver l'épouvante ou l'abattement, je me sentis écrasée par ce dégoût de la vie qui me paraissait puiser bien assez de motifs dans le néant de toutes les choses humaines. J'étais déjà malade ; il m'arriva ce qui arrive aux gens qui cherchent leur mal dans les livres de médecine. Je pris, par l'imagination, tous les maux de l'âme décrits dans ce poème désolé. Byron, dont je ne connaissais rien, vint tout aussitôt porter un coup encore plus rude à ma pauvre cervelle. L'enthousiasme que m'avaient causé les poètes mélancoliques d'un ordre moins élevé ou moins sombre, Gilbert, Millevoie, Young, Pétrarque, etc., se trouva dépassé. *Hamlet* et *Jacques* de Shakespeare m'achevèrent. »⁹

Puisqu'il s'agit ici d'envisager la dimension morale du mal du siècle, il est nécessaire de constater qu'il puise ses sources dans un imaginaire « infecté » par des lectures délétères qui pèsent, avant même qu'ils ne puissent jouir de l'existence, sur le quotidien des enfants du siècle rongés par des angoisses existentielles qu'ils n'étaient pas préparés à assumer. La locution « mal du siècle », si elle se nourrit des orages de l'histoire, s'enracine donc aussi dans la genèse intellectuelle de ses victimes.

D'autres personnages comme l'Adolphe de Benjamin Constant mettront leur fragilité nerveuse sur le compte de l'oppression familiale : « Ma contrainte avec lui [son père] eut une grande influence sur mon caractère. Aussi timide que lui, mais plus agité, parce que j'étais plus jeune, je m'accoutumai à renfermer en moi-même tout ce que j'éprouvais, à ne former que des plans solitaires, à ne compter que sur moi pour leur exécution, à considérer les avis, l'intérêt, l'assistance et jusqu'à la seule présence des autres comme une gêne et comme un obstacle. »¹⁰ Tous les personnages condamnés à la difficulté d'être ressentent, quelle qu'en soit l'origine, une dépression intérieure et une pression extérieure (familiale ou intellectuelle) qui pèsent sur leur constitution morale et donnent sens à notre locution.

Notons cependant que des lectures « toxiques » ne précèdent pas nécessairement le mal-être ; néanmoins, elles en semblent constitutives dans la mesure où elles le révèlent autant

⁸ F. de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, II, 3, chapitre 9, *Œuvres romanesques et voyages*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, t.I, p.111.

⁹ G. Sand, *Histoire de ma vie*, quatrième partie, chapitre six, *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1970, p.1092.

¹⁰ B. Constant, *Adolphe*, [1816], chapitre un, Paris, Librairie Générale Française, 1995, p.88.

qu'elles contribuent à le rendre plus taraudant dans la solitude, comme le montre Flaubert au sujet de Madame Bovary : « Mais elle, sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre, à tous les coins de son cœur. »¹¹

Par voie de conséquence, ce mal moral, qu'il soit le résultat d'une infraction au code de bonne conduite reflétée dans la conscience humaine, d'une influence perfide de l'environnement familial, historique et culturel, ou qu'il ressortisse à une affliction plus vague de l'âme, est le propre de l'homme : « L'aptitude à la douleur dans le monde, est proportionnelle au développement de la conscience (...). On en conclut légitimement que l'homme est susceptible d'être le plus malheureux de tous les êtres de la création ». Car l'être humain offre de plus nombreuses, de plus délicates prises aux atteintes du mal, comme le montre toujours le Larousse (*Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*) : « il y a trois sortes de maux pour l'homme : les maux physiques, les maux intellectuels et ceux qui dérivent de la constitution morale [...] puisqu'il y a des besoins imaginaires ou purement intellectuels ».

Ce que le dictionnaire nomme « mal intellectuel », « imaginaire », au-delà de la dialectique de l'âme et du corps, ouvre alors tout naturellement la voie à un mal plus conceptualisé, sans motif précis, distinct de la pathologie physique, à un malaise ontologique, somme toute.

Vers un malaise ontologique

On relève déjà cette orientation ontologique et métaphysique du lexème « mal » chez Littré, qui évoque dans son article un « terme de philosophie » désignant un « mal métaphysique, une imperfection de nature qui tient à l'essence des choses » (troisième sens). Le terme rentre ainsi dans le champ lexical du sentiment d'incomplétude de l'esprit humain, et met en avant la distorsion de nature entre l'homme et le monde. Dans cette perspective, le *Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, qui bénéficie de la distance critique de l'histoire, est explicite en enregistrant la locution « mal de vivre » qui définit une « difficulté d'être », une « infernale disgrâce de subsister », pour reprendre la citation de Bloy adjacente retenue par ce dictionnaire. Le lexème semble donc se dépouiller de sa composante physiologique et de sa dimension proprement éthique pour signifier un malaise dont, par-delà tout déterminisme, l'homme trouve l'origine en lui-même. Le « mal » devient la conscience aiguë et désespérée d'une inadéquation ontologique entre l'homme réel et le monde idéalisé auquel il aspire. Or *Le Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* de Larousse, s'il n'enregistre pas spécifiquement la locution « mal du siècle », se fait l'écho de cette dissonance, qu'il assimile aux « maladies de l'âme, vices, passions », ce qui n'est pas sans évoquer pour le lecteur attentif le « vague des passions » dépeint par Chateaubriand dans le *Génie du Christianisme*. Dans cette perspective, les liens qui unissent traditionnellement le poète romantique au spectacle de la nature se montrent révélateurs. La rupture qui s'est opérée entre le monde d'ici-bas et la vie rêvée par le poète se fait sensible dans son rapport au réel où son manque à être prend alors des formes complexes et contradictoires. Ainsi chez Senancour, le personnage d'Oberman trouve dans la contemplation de cette nature un véritable palliatif à sa douloureuse solitude :

¹¹G. Flaubert, *Madame Bovary*, [1857], *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1951-1952, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », p.332.

« J'avais, je crois, quatorze, quinze et dix-sept ans lorsque je vis Fontainebleau. Après une enfance casanière, inactive et ennuyée, si je sentais en homme à certains égards, j'étais enfant à beaucoup d'autres. Embarrassé, incertain, pressentant tout peut-être mais ne connaissant rien ; étranger à ce qui m'environnait, je n'avais d'autre caractère décidé que d'être inquiet et malheureux. La première fois je n'allais point seul dans la forêt ; je me rappelle peu de ce que j'y éprouvai, je sais seulement que je préférerais celui-là à tout ce que j'avais vu, et qu'il fut le seul où je désirai de retourner. »¹²

L'âme esseulée et souffrante éprouve donc une émotion cathartique qui adoucit pour un temps le néant qui l'habite, comme si une osmose s'opérait entre la ruine du dedans et l'infini du dehors, à tel point que le « paysage » intérieur du sujet semble déborder et envahir la nature elle-même, symptôme significatif de cette inadéquation qui participe au mal du siècle. Mais le rapport à la nature n'est pas nécessairement aussi harmonieux et peut au contraire incarner les névroses de celui qui l'observe, offrir à l'esprit contemplatif un avant-goût du néant de toutes choses. Cette souffrance peut tout d'abord emprunter le masque de la nostalgie, c'est le cas pour Jeanne de Lamare dans *Une vie* de Maupassant où l'héroïne éprouve, à peine rentrée de son voyage de noces, l'abominable vide de son existence :

« Etaient-ce la même campagne, la même herbe, les mêmes arbres qu'au mois de mai ? Qu'étaient donc devenues la gaieté ensoleillée des feuilles, et la poésie verte du gazon où flambaient les pissenlits, où saignaient les coquelicots, où rayonnaient les marguerites, où frétilaient, comme au bout de fils invisibles, les fantasques papillons jaunes ? Et cette griserie de l'air chargé de vie, d'arômes, d'atomes féconds n'existait plus. »¹³

Mais cette souffrance à l'égard du « Grand livre » de la nature excède souvent le champ de la nostalgie et le sentiment de la fuite du temps pour revêtir une apparence plus perfide et insidieuse. L'enfant du siècle, perclus par le silence entêté de Dieu, doit aussi affronter le mutisme du monde qui l'entourne sans répondre à ses aspirations profondes. On peut à ce titre évoquer le long poème d'Alfred de Vigny « La Maison du berger » qui illustre l'espoir placé en la femme, dès lors que la nature n'est plus qu'un « impassible théâtre » :

« La nature t'attend dans un silence austère ;
L'herbe élève à tes pieds son nuage des soirs,
Et le soupir d'adieu du soleil à la terre
Balance les beaux lys comme des encensoirs.
La forêt a voilé ses colonnes profondes,
La montagne se cache, et sur les pâles ondes
Le sol a suspendu ses chastes reposoirs. »¹⁴

Ce silence du monde auquel se heurte le poète semble l'une des manifestations de cette impossible harmonie : dans l'opacité du réel ou l'incapacité de l'homme à embrasser le langage secret des choses, le rapport à la réalité semble placé sous le sceau de l'incommunicabilité. L'échec de cette fusion avec la nature hypothèque les rêves d'absolu inhérents à l'homme et résonne comme une parabole du mal du siècle conçu comme distorsion entre le monde réel et celui auquel il aspire. Certains n'entreverront dans le paysage qu'un songe inaccessible, impénétrable à l'esprit humain, qu'un symbole du néant et de la vacuité

¹²Senancour, *Oberman*, [1804], lettre XI, Paris, Gallimard, 1984, pp.107-108.

¹³G. de Maupassant, *Une vie, Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1987, p.431.

¹⁴A. de Vigny, « La Maison du berger », *Les Destinées : poèmes philosophiques*, [1864], Michel Lévy frères, Librairie nouvelle, Paris, 1864, p.19.

universels et considéreront l'existence comme un vide carcéral. C'est le cas du Faust de Goethe :

« Aussi n'ai-je ni bien, ni argent, ni bonheur, ni lustre dans le monde : un chien ne voudrait pas de la vie à ce prix ! [...] Hélas ! Et je languis encore dans mon cachot ! Misérable trou de muraille, où la douce lumière du ciel ne peut pénétrer qu'avec peine à travers ses vitrages peints, à travers cet amas de livres poudreux et vermoulus, et de papiers entassés jusqu'à la voûte. Je n'aperçois autour de moi que verre, boîtes, instruments, meubles pourris, héritage de mes ancêtres... [...], et cela s'appelle un monde ! Et tu demandes encore pourquoi ton coeur se serre dans ta poitrine avec inquiétude, pourquoi une douleur secrète entrave en toi tous les mouvements de la vie ! Tu le demandes ! Et au lieu de la nature vivante dans laquelle Dieu t'as créé, tu n'es environné que de fumée et moisissure, dépouilles d'animaux et ossements de morts !»¹⁵

Telle est la condition humaine, douloureusement ressentie par les victimes du mal du siècle. Ce dysfonctionnement, cette imperfection de l'être en dehors de ses déterminations extérieures est en effet selon le *Larousse encyclopédique* (1983) un effet pervers et irréductible de la condition de l'homme, « car il n'arrive, quoi qu'il fasse, que partiellement à son but, son âme n'est point assouvie et souffre de cette privation. De guerre lasse, il est obligé de chercher le bonheur dans l'habitude, et la plupart du temps son éducation morale consiste à répéter les mêmes actes afin d'en prendre le goût ».

Ainsi, le « mal du siècle » est un lexème polysémique qui reflèterait un mal physique, un malaise moral, et une inquiétude ontologique et métaphysique qu'il conviendra de replacer dans son contexte historique et la constellation synonymique.

Par le jeu d'interactions sémantiques que permet l'exploration synonymique, la locution pourra peut-être affirmer sa singularité. Un survol lexicographique du champ sémantique distingue plusieurs vocables à la périphérie du « mal du siècle » : « douleur », « ennui », « souffrance », « passion », « neurasthénie », « mélancolie », « spleen ».

Notre tâche va alors consister à sonder les multiples virtualités de cette nébuleuse sémantique, qui répond, selon la taxinomie mise en place par Dany Hadjadj, aux traits définitoires suivants: 1) « Etat de souffrance particulière », 2) « Tristesse », 3) « Dégout de vivre/vide », 4) « Contradictions, instabilité », qui entrent tous dans la constitution du syntagme « mal du siècle ».

Mal du Siècle : une périphérie sémantique féconde. De la souffrance physique et morale à l'inquiétude métaphysique : vers une synonymie ?

La recherche d'un hyperonyme ou d'un voisin sémantique se heurte d'emblée aux aléas de la connotation propre à chaque lexème. Si plusieurs termes peuvent être retenus pour définir l'essence sémantique de la souffrance romantique, aucun ne parvient à circonscrire les multiples virtualités du mal du siècle. Ainsi, le lexème « douleur » souffre de sa trop grande spécification, qui convient surtout aux douleurs « physiques et morales » comme le signale Dany Hadjadj. De même, le lexème « souffrance » pêche par une assimilation réductrice de son sens aux tourments du jeune Werther ; or George Sand a bien montré que le « mal du siècle » excédait largement la portée sémantique des affres du personnage de Goethe.

¹⁵Goethe, *Faust*, [1808], Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale, 1893, p.18.

En ce qui concerne les termes « chagrin » et « tristesse », ils souffrent, au contraire, de renvoyer à un contenu sémantique trop général. Le *Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, distingue deux sens du lexème « chagrin » ; tout d'abord, il désigne une « souffrance morale, déplaisir dont la cause est un événement précis », ou comme le signale Littré, un « déplaisir qui peut être causé, soit par une affliction, soit par un ennui, soit par une colère ». Puis les deux dictionnaires signalent un sens littéraire, totalisant, un « état de tristesse profonde », une « humeur qui s'inquiète et se tourmente » selon Littré. Larousse n'apporte pas de nuances sémantiques déterminantes ; toutefois, il est le seul à orienter le lexème vers l'idée de « colère, dépit, accès d'humeur », qui rappelle l'acception moliéresque de l' « atrabilaire » qu'on retrouve dans le *Misanthrope*.

Quant à « tristesse », les définitions qu'en offrent les trois dictionnaires sont moins intéressantes et significatives que leurs remarques discriminantes : ainsi le Littré établit-il un distinguo entre « chagrin » et « tristesse » : « Le chagrin est une souffrance de l'âme, souffrance causée par une peine quelconque (...). La tristesse est un état de l'âme que le chagrin peut produire, mais qui peut aussi se développer de soi-même et sans accident ». Cependant, face à cette subjectivation de la « tristesse », le *Larousse encyclopédique* radicalise le lexème en l'insérant entre « chagrin » et « mélancolie » dans son paragraphe consacré aux synonymes potentiels du terme : « le chagrin vient des tracasseries, des amertumes de la vie (...), quand il se prolonge, il prend un caractère moins âpre et peut se convertir en tristesse. La tristesse est l'état d'âme qui survient toujours d'un grand malheur, d'un accident funeste (...). La mélancolie est l'effet du tempérament ».

« Chagrin » et « tristesse » ne définiraient alors qu'une souffrance précise, ayant pour cause un déterminisme extérieur : ces lexèmes ne permettent pas alors de répondre aux autres modalités du « mal du siècle », qui n'a pas nécessairement de motif déterminé et s'oriente plutôt vers un « vague » des passions : « L'amertume que cet état de l'âme répand sur la vie est incroyable ; le coeur se retourne et se replie en cent manières, pour employer des forces qu'il sait lui être inutiles. »¹⁶

On tend sans doute plus précisément vers l'essence sémantique de la locution par l'orientation plus ontologique qu'offrent les lexèmes « dégoût » et « ennui ». Dans cette perspective, le Littré distingue deux sens. Le premier, « tourment de l'âme causé par la mort de personnes aimées, par leur absence, par la perte d'espérances, par des malheurs quelconques », annonce déjà la thématique de l'incomplétude auquel le deuxième sens donne toute son extension : « Sorte de vide qui se fait sentir à l'âme privée d'action ou d'intérêt aux choses ». C'est là le sens qu'on retrouve dans le premier chapitre d'*Adolphe* de Benjamin Constant où le héros éponyme nous entraîne dans la genèse de sa personnalité :

«Je portais au fond de mon coeur un besoin de sensibilité dont je ne m'apercevais pas, mais qui, ne trouvant point à se satisfaire, me détachait successivement de tous les objets qui tour à tour attiraient ma curiosité. Cette indifférence à tout était encore fortifiée par l'idée de la mort, idée qui m'avait frappé très jeune, et sur laquelle je n'ai jamais conçu que les hommes s'étourdissent si facilement.»¹⁷

Désir sans but, conscience aiguë de la vanité de toutes choses, indifférence et rejet entrent donc dans les traits définitoires du « mal du siècle ». Certes, il manque à cette définition la dimension historique que suppose le « mal du siècle », mais une infirmité ontologique se fait jour. En revanche, *Larousse* ne développe pas cette virtualité et se contente

¹⁶ F. R. de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, II, 3, chapitre 9, *Œuvres romanesques et voyages*, op. cit., p.111.

¹⁷B. Constant, *Adolphe*, chapitre un, op. cit., p.87.

d'enregistrer les sens de « lassitude morale provoquée par le désœuvrement », et « désagrément, contrariété ». La définition qu'en offre notre troisième dictionnaire ne nous intéresse qu'à titre informatif, dans la mesure où son analyse reste probablement rétrospective, et non en prise directe avec la langue du XIXe siècle : « Sens B. Moderne 1) a) « Sentiment de lassitude coïncidant avec une impression plus ou moins profonde de vide, d'inutilité qui ronge l'âme sans cause précise ou qui est inspiré par des considérations de caractère métaphysique ou moral ». C'est indéniablement ce sens que revêt le tourment du jeune Flaubert qui écrit à Ernest Chevalier en 1839 :

« Connaissez-vous l'ennui ? non pas cet ennui commun, banal qui provient de la fainéantise ou de la maladie, mais cet ennui moderne qui ronge l'homme dans les entrailles et, d'un être intelligent, fait une ombre qui marche, un fantôme qui pense. Ah ! je vous plains si cette lèpre-là vous est connue. On s'en croit guéri parfois, mais un beau jour on se réveille souffrant plus que jamais. Vous connaissez ces verres de couleur qui ornent les kiosques des bonnetiers retirés. On voit la campagne en rouge, en bleu, en jaune. L'ennui est de même. Les plus belles choses vues à travers lui prennent sa teinte et reflètent sa tristesse. »¹⁸

Là encore, malgré la présence de tout le paradigme du « mal du siècle » manquant l'ancrage historique et la « marque de fabrique » du XIXe siècle. Le lexème « dégoût », pour sa part, n'infléchit pas foncièrement le sens d'« ennui », si ce n'est que le vide existentiel éprouvé répond à une saturation et non à une « absence » ; le « dégoût suppose qu'on a goûté de quelque chose (...) et que la satiété est venue », nous informe le *Larousse*. De même enregistre-t-on alors sous « dégoûté » : « Qui n'a plus de goût pour quelque chose, qui en est fatigué, désenchanté ». Songeons à *La Matinée de Don Juan* de Musset où le célèbre séducteur, après que son valet Leporello lui a lu la liste des cibles potentielles, avoue : « Et que te reste-t-il pour avoir voulu te désaltérer tant de fois ? Une soif ardente, ô mon Dieu ! »¹⁹

Ainsi, malgré une évidente parenté sémantique, l'« ennui » souffre de son indétermination temporelle puisqu'il ne semble pas en prise directe avec le XIXe siècle, et, pris dans son acception étymologique, peut sembler selon Dany Hadjadj, « trop étroitement associé aux analyses de l'âge classique, dont le romantisme, dès sa naissance, a cherché à se démarquer », même si l'« ennui » retrouvera tout son lustre pour devenir, grâce à l'usage de la majuscule, une allégorie de l'incomplétude ontologique chez Baudelaire :

« [...] Dans la ménagerie infâme de nos vices,
Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde !
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes, ni grands cris,
Il ferait volontiers de la terre un débris
Et dans un bâillement avalerait le monde ;
C'est l'Ennui ! [...] »²⁰

Le terme de « neurasthénie » notamment oriente donc notre recherche vers une signification plus ontologique de la difficulté d'être. Le seul dictionnaire de notre corpus enregistrant le terme est le *Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle* : nous passerons sous silence le premier sens qui, renvoyant à la pathologie psychiatrique, n'apporte aucune information nouvelle. Néanmoins, le deuxième sens, qui ressortit au langage courant,

¹⁸G. Flaubert, Lettre à Louis de Cormenin, 7 juin 1844, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1975, p.54.

¹⁹A. de Musset, *La Matinée de Don Juan*, [1833], *Théâtre Complet*, op. cit., p.677.

²⁰C. Baudelaire, « Au Lecteur », *Les Fleurs du mal, Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p.6.

est plus significatif : « Etat de fatigue, d'abattement accompagné généralement de tristesse, d'angoisse, et parfois de troubles physiques [...] ». Illustrant cette dialectique pernicieuse de l'âme et du corps, la « neurasthénie », ou « névrasthénie », relève donc bien de cette « tendance au pessimisme, aux idées noires », toujours selon le même dictionnaire. Mais le contenu de ce lexème n'induit qu'implicitement l'idée de discordance ontologique entre l'homme et le monde que suppose le « mal du siècle », il n'est qu'un avatar sémantique, euphémisme de la locution qui occupe notre attention.

Peut-être l'exploration du fameux « vague des passions », expression chère à Chateaubriand, permettra-t-elle de mieux cerner la configuration sémantique du « mal du siècle » ? A ce titre, le lexème « vague » concentre quelques-unes des virtualités de la locution romantique. Dans le dictionnaire mentionné ci-dessus, c'est sous l'adverbe « vaguement » que l'on découvre des nuances significatives : « d'une manière imprécise, confuse, obscure », ou encore « de manière indéfinissable, incertaine ». On conçoit donc aisément, par analogie, que le mal du *Génie du Christianisme* s'enracine bien dans un flou originel, ontologique, au-delà des déterminismes extérieurs, et qu'il illustre alors cette désespérance sans motif ni but. Littré, d'ailleurs, dans l'article consacré à l'adjectif « vague », nous engage à privilégier cette acception : ainsi peut-on lire le second sens, figuré : « qui est vide, sans précision » ; mais mieux encore le neuvième sens du lexème relève la signification que lui accorde l'auteur de *René* : « Maladie indéfinissable de l'âme ». Cette dépression qui tourmente l'être, aux origines diffuses, trouve une expression privilégiée dans *Oberman*. Si la description est plus littéraire et « sociologique », que sémiologique, elle n'en est pas moins d'un grand intérêt :

« L'ennui m'accable, le dégoût m'atterre. Je sais que ce mal est en moi. Que ne puis-je être content de manger et de dormir ? Car enfin je mange et je dors. La vie que je traîne n'est pas très malheureuse. Chacun de mes jours est supportable, mais leur ensemble m'accable. [...] Cependant l'apathie m'est devenue comme naturelle, il me semble que l'idée d'une vie active m'effraie ou m'étonne. Les choses étroites me répugnent, et leur habitude m'attache. Les grandes choses me séduiront toujours, et ma paresse les craindrait. Je ne sais ce que je suis, ce que j'aime, ce que je veux ; je gémiss sans cause, je désire sans objet, et je ne vois rien, sinon que je ne suis pas à ma place.»²¹

Submergé par un désir et par un dégoût sans objet, se laissant aller à une rêverie stérile, l'individu en vient à mener une existence quasi végétative. Rapport au monde vide de sens, désespérance, facultés précocement flétries, dégoût, tout le paradigme du « mal du siècle » semble présent. Cependant, ce malaise est celui d'une jeunesse, et celle de Chateaubriand ou de Senancour n'est pas celle de Musset : des nuances historiques, littéraires, sociologiques, viennent infléchir le sens de la locution qui n'est pas un simple calque du « vague des passions ». En l'absence de toute analyse véritable de ce « vague » dans les grands dictionnaires du XIXe siècle, on ne peut que risquer l'hypothèse d'une filiation sémantique entre les deux locutions plus que d'une tension vers la synonymie.

Cette synonymie est alors peut-être à rechercher dans la « mélancolie », qui fonctionnerait comme un hyperonyme. Nous passerons sur les sens qu'emprunte le vocable aux registres de la physiologie et de la pathologie, puisque la « mélancolie » les conserve implicitement dans les autres sens. Ainsi Littré en fait-il le « nom d'une lésion des facultés intellectuelles caractérisée par un délire roulant exclusivement sur une série d'idées tristes ».

²¹Senancour, *Oberman*, XLII, *op. cit.*, pp.209-210.

Cette affliction peut découler d'une « cause physique ou morale », d'une « perte cruelle », ou relever simplement d'un « tristesse vague qui n'est pas sans douceur ». Le *Larousse (Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle)* reprend de même contenu sémantique en assimilant la « mélancolie » à une « sorte de tristesse calme et rêveuse », et en citant Musset :

« Je ne fais pas la guerre à la mélancolie,
Après l'oisiveté, c'est le meilleur des maux ».

Le même Larousse met de plus en évidence le lien de nature unissant âme et corps dans cette affliction délétère : « parallèlement à ces troubles intellectuels se manifestent des troubles organiques non moins caractéristiques », mais il attribue, à l'instar de Chateaubriand, la responsabilité du malaise au Christianisme : « *Memento mori* (souviens-toi qu'il te faudra mourir), tel est le refrain lugubre par lequel le Christianisme empoisonne toutes les joies de la vie ».

Ainsi, la « mélancolie » pourrait regrouper ces différentes virtualités sémantiques ; cependant, elle paraît plus vague, adoucie, moins taradante que le « mal du siècle ». En se rapprochant de la rêverie nostalgique, elle perd de vue tout ce que le potentiel sémantique du « mal du siècle » contient de déchirure, rupture brutale, vacuité inaliénable du monde et de l'homme, même si elle conserve peu ou prou cette valeur radicale chez Chateaubriand : « Dégoûtées [les jeunes générations] par leur siècle, effrayées par leur religion, elles sont restées dans le monde, sans se livrer au monde : alors elles sont devenues la proie de mille chimères ; alors on a vu naître cette coupable mélancolie qui s'engendre au milieu des passions, lorsque ces passions, sans objet, se consomment d'elles-mêmes dans un cœur solitaire. »²²

Seul le *Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, rétrospectivement, rapproche les deux termes en définissant la mélancolie comme un « état affectif plus ou moins durable de profonde tristesse, accompagné d'un assombrissement de l'humeur et d'un certain dégoût de soi-même et de l'existence ». Mais là encore la prise en compte des modalités historiques et littéraires, qui font toute la singularité du « mal de siècle », font défaut, car la mélancolie n'est pas une caractéristique spécifique du XIXe siècle, comme le remarque le *Larousse* (1983) : « On trouve des accents épars de mélancolie dans certains hymnes hébraïques ».

A ce point de notre étude, le terme de « spleen », qu'il conviendra de distinguer de la terminologie anglaise originelle, peut nous être d'un certain secours. Le lexème, issu d'un mot anglais venu du grec « splên » qui désigne la « rate », car l'on croyait alors que c'était là le siège de cette affection, semble bien être le concurrent sémantique le plus légitime du « mal du siècle ». Cependant, au-delà de cette parenté, le *Larousse* tend à restreindre son sens à un malaise spécifique et typiquement britannique : « le spleen ne passe cependant pas pour s'être acclimaté en France ». Le même dictionnaire assimile alors le « spleen français » à une pose artificielle, avatar mimétique de son cousin anglais : « cette mélancolie n'a été que factice [...], elle a été importée dans notre pays par l'admiration de Byron ». A la recherche de caractéristiques discriminantes, le *Grand Larousse universel* établit alors la distinction suivante : « nous avons en France une variété de « spleen », la désespérance. Le spleen anglais est plus inconscient, moins douloureux que la désespérance française. Il tient davantage de la pathologie ; c'est une maladie plutôt qu'un sentiment ; il affecte plus ce que Xavier de Maistre appelait « la bête », et moins la conscience ».

²² F. R. de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, II, III, 9, *Œuvres romanesques et voyages*, op. cit., p.112.

Littre délivre sensiblement les mêmes informations puisqu'il fait du spleen un « nom anglais donné quelquefois à une forme d'hypocondrie, consistant en un ennui sans cause, en un dégoût de la vie ». Ces quelques précisions restent cependant bien lacunaires et n'expriment pas assez étroitement les implications ontologiques, historiques et métaphysiques que supposerait un synonyme du « mal du siècle ». Seul le *Larousse* cité, brochant un panorama historique de cette forme insidieuse du « mal du siècle », replace le lexème dans une optique qui intéresse de près notre investigation. La « désespérance » française, « l'ennui sans motif apparent, l'ennui vague, indéterminé, sourd, persévérant et ne finissant qu'à la mort », est alors un « spleen conscient et raisonné ». *Larousse* cite d'ailleurs *La Confession d'un enfant du siècle* et d'autres écrits de Musset, qu'il donne pour symptômes littéraires archétypaux du « spleen ». On serait donc tenté d'avancer une éventuelle synonymie, si l'« enfant du siècle souffre du spleen ». Cependant, les données diverses mises en cause par les deux syntagmes, et la radicalisation de la notion de « spleen » chez Baudelaire sont une entrave à cette transparence.

A l'inverse du « mal du siècle », le terme de « spleen », s'il semble une conquête récente à laquelle Baudelaire a donné toute sa dimension, figure dès 1745 dans de nombreux dictionnaires. Si on l'assimile tout d'abord à son incarnation littéraire - on parle de « mal de René », de « mal d'Oberman » - il est ensuite perçu comme l'anonyme affection d'une époque. Aboulie, fatigue, apathie, pesanteur des enceintes terrestres, autant de déclinaisons d'une incomplétude de l'être voué à un seul Dieu : l'Ennui, taraudant, dévorateur, distinct du vague de l'introspection romantique. Le « spleen » tend par conséquent chez Baudelaire à recouvrir un champ d'action plus large et profond et suppose des enjeux esthétiques et existentiels plus lourds de conséquences. Variation de la « double postulation », il devient alors chez Baudelaire un avatar radicalisé du « mal » romantique ; il illustre la douloureuse expérience d'une disproportion absurde et fatale entre le réel et la vie pensée.

« Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris. »²³

Stabilisation de la locution : vers une définition purement littéraire et historique ?

Face à la complexité et à la polysémie de la locution « mal du siècle », devant les carences sémantiques des multiples synonymes et hyperonymes envisagés, il convient alors d'aborder, dans une perspective plus indirecte que celles que proposent les analyses sémiologiques, la stabilisation tardive d'une expression défiant l'exégèse. Dans cette optique, peut-être qu'une analyse synchronique et littéraire du syntagme, suivie d'une prise en compte de la lexicalisation du « mal du siècle » dans les grands dictionnaires du XXe, permettra alors une circonscription sémantique, raisonnée et ouverte, de cette locution aussi fluctuante que problématique.

« Cette unanimité [dans les dictionnaires du XIXe] se retrouve dans l'affirmation de l'origine romantique et littéraire de l'expression »,²⁴ écrit Simone Bernard Griffiths. C'est

²³ C. Baudelaire, « Spleen », in *Les Fleurs du Mal*, [1857], *Œuvres Complètes*, op. cit., p.75.

²⁴S. Bernard-Griffiths, « Esquisse d'une anthropologie du mal du siècle », voir note 2, op. cit., p.5.

pourquoi il semblerait judicieux de nous livrer à un bref parcours dans le panthéon romantique, afin de sonder l'acception littéraire de la locution dans les cœurs de ceux qui en furent la proie, quitte à y réinvestir quelques-unes de nos analyses précédentes.

Les contenus sémantiques s'avèrent relatifs et variables : ils vont de l'« indifférence religieuse » chez Lamennais à l'« indigence de la sensibilité » chez Courier. Pourtant Sainte-Beuve, quelques années plus tard, donnera à la locution la même extension sémantique que nous avons évoquée, puisqu'il parlera à plusieurs reprises du « mal de René », et, dans la préface de la réédition d'*Oberman*, de « mal d'Oberman » : « ce mot d'ennui, pris dans son acception la plus générale, et la plus philosophique, est le trait distinctif du mal d'*Oberman*, ç'a été en partie le mal du siècle »²⁵. L'expression a donc partie liée avec ses incarnations littéraires individualisées, avant de sombrer dans l'anonymat, par un mouvement d'extension qui, toujours selon Simone Bernard Griffiths, « révèle l'importance, au cœur de la pensée du XIXe siècle de la dialectique de l'individuel et de l'universel »²⁶. Au cœur de cette dialectique, on verra certains individus opter pour une marginalisation revendiquée, fût-elle sans gloire. Cette impossibilité de trouver sa place ici-bas est dépeinte par Victor Hugo dans son célèbre poème «fonction du poète» :

« Pourquoi t'exiler, ô poète,
Dans la foule où nous te voyons ?
Que sont pour ton âme inquiète
Les partis, chaos sans rayons ? [...]
- Hélas ! hélas dit le poète,
J'ai l'amour des eaux et des bois ; [...]
Mais, dans ce siècle d'aventure,
Chacun, hélas ! se doit à tous. [...]
Le poète en des jours impies
Vient préparer des jours meilleurs.
Il est l'homme des utopies ;
Les pieds ici, les yeux ailleurs. »²⁷

Pour de nombreux poètes, le mal du siècle prend la figure de l'exil, qu'il relève de la fuite du monde ou de la fuite de soi. Ce vague à l'âme que les enfants du siècle assimilent presque à une hérédité – ce sera le cas de Flaubert qui avance ses origines nordiques – désigne donc à la fois une affection atavique, une souffrance physique, et un malaise moral. Il met en exergue l'insoluble paradoxe de l'absence et de l'abondance de désirs, de l'abattement, de l'anéantissement et des plus nobles aspirations vers les éthers de l'Absolu. À la rêverie d'un Senancour, à l'impuissance physiologique, mais révélatrice d'une incapacité générale à vivre de tant de protagonistes de romans de la Restauration (*Olivier de Latouche* en 1826, *Armance* de Stendhal en 1827, *Aloys de Custine* en 1829) va succéder un sentiment aigu de la vacuité et du divorce qui s'est opéré entre le rêve et l'action. Ainsi verra-t-on dans la correspondance du jeune Flaubert : « J'étais né pour être empereur de Cochinchine, pour fumer dans des pipes de 36 toises, pour avoir 6000 femmes et 1400 bardaches, des cimenterres pour faire sauter les têtes des gens dont la figure me déplait, des caïques numides, des bassins de marbre, et je n'ai rien que des désirs immenses, et insatiables, un ennui atroce et des bâillements continus.»²⁸ Le vide existentiel gît tout entier dans cette dissonance tragique, cette terre brûlée des possibles. La « névrasthénie », attestée dès 1859, l'*engourdissement* dont Pascale Jonchière a relevé le

²⁵Sainte-Beuve, préface d' *Oberman*, [1833], cité par D. Hadjadj, *art. cit.*, p.31.

²⁶Voir note 6, *ibid.*, p.6.

²⁷V. Hugo, I, « Fonction du poète », *les Rayons et les Ombres*, [1840], *Œuvres Poétiques*, t.I, Paris, Gallimard, , coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1964-1974, p.1023.

²⁸ G. Flaubert, lettre à Ernest Chevalier du 14 novembre 1840, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1975, p.237.

champ sémantique dans les *Memoranda* de Barbey d'Aurevilly, l'apathie chez Balzac, l'aboulie, le « *taedum vitae* » ne sont que les facettes individualisées et dupliques d'une insupportable incomplétude de l'être, et d'une attirance irréprouvable vers le néant de la mort, ressenti par l'enfant du siècle isolé dans l'incompréhension la plus totale.

Par conséquent, au-delà des incertitudes et des tâtonnements lexicologiques, la notion de « mal du siècle », quelles qu'en soient les manifestations, trouve son unité dans l'interrogation métaphysique que sa dualité sémantique suppose : la question d'Hamlet, être ou ne pas être, ou plus précisément, être **et** ne pas être, paradoxe douloureux des enfants du siècle écoeurés d'une existence dont ils ne peuvent se libérer. Comme l'écrit le philosophe Max Buber, il faut distinguer les époques où l'homme « possède sa demeure », et celles où il est sans demeure, « où le contrat primordial entre le monde et l'homme se résilie pour ainsi dire et où l'homme se trouve dans le monde comme un étranger et un solitaire »²⁹. Car c'est peut-être là l'enjeu primordial que dégage le « mal du siècle » : contraindre l'homme à repenser radicalement sa condition, et à esquisser de nouvelles perspectives anthropologiques, ou encore, selon l'admirable formule de Lamartine, à passer « le tropique orageux d'une autre humanité »³⁰.

Nous avons donc constaté qu'une rapide investigation dans quelques dictionnaires du XIXe siècle confirme que cette expression, largement utilisée par les critiques contemporains, est entrée tardivement et très lentement dans la terminologie de la critique littéraire. Il est significatif cependant que les dictionnaires de langue contemporaine l'enregistrent tous sans exception, qu'il s'agisse des dictionnaires encyclopédiques comme le *Grand Larousse encyclopédique* (1960...), ou des usuels comme le *Grand Robert* (1951...), le *Grand Larousse de la langue française* (1971...), ou le *Trésor de la langue française* : tous soulignent la lexicalisation de la locution en affirmant un contenu sémantique étroitement lié à l'histoire littéraire et sociologique du Romantisme. A titre d'exemple, le *Grand Robert* nous donne la définition suivante : « (1833) – Loc. Le *mal du siècle*, le *mal de René*, ennui, mélancolie profonde, dégoût de vivre dont la jeunesse romantique avait trouvé la peinture dans *René* de Chateaubriand ». Cette laborieuse lexicalisation, dont nous avons précédemment tenté d'analyser les motifs linguistiques, montre que si le « mal du siècle » est attesté dans les discours vers 1820-1830, il ne s'agit pas d'une forme univoque s'imposant comme telle. Ainsi, le *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures* glose les premières attestations de la locution : « René est l'illustration de ce sentiment nouveau ». Dans un projet de préface d'*Adolphe*, Benjamin Constant déclare qu'il a voulu « peindre *une des premières maladies du siècle* »³¹ (fatigue, incertitude, absence de force, analyse perpétuelle de soi...) Lamennais dans son *Essai sur l'indifférence en matière de Religion* (1817) parle lui aussi de « siècle malade », et Courier reprend l'idée en lui donnant peut-être sa forme définitive (*Pétition pour les villageois qu'on empêche de danser*, 1822).

Cependant, les formes passées en revue révèlent des contenus sémantiques bien distincts et fluctuants. Courier passe ainsi, dans l'ouvrage sus-mentionné, de l'idée « d'indifférence religieuse » à celle « d'indigence de la sensibilité », comme le remarque Dany Hadjadj³². C'est à Sainte-Beuve, selon les dictionnaires contemporains, que revient le mérite d'une extension de sens plus large. L'expression « mal de René » trouve plusieurs occurrences sous sa plume, puis « mal d'Oberman », dans l'article consacré à Senancour qui servira de préface à la réédition d'*Obermann* de 1933 : « Ce mot *d'ennui*, pris dans son

²⁹ M. Buber, *Le Problème de l'homme*, Paris, Aubier, 1980, p.26.

³⁰ A. de Lamartine, *Voyage en Orient*, [1835], épître à. Walter Scott, *Oeuvres Complètes*, p.489.

³¹ B. Constant, *Adolphe*, *op. cit.*, p.73.

³² D.Hadjadj, « Mal du siècle. Comment dire indicible ? » in *Difficulté d'être et mal du siècle dans les correspondances et journaux intimes de la première moitié du XIXe siècle*, (dir.), Paris, Nizet, 1998, p.32.

acceptation la plus générale et la plus philosophique, est le trait distinctif du mal d'Oberman, ç'a été en partie le mal du siècle »...Par ailleurs, *le Grand Robert* retient cet extrait pour citation illustrative, et date la première attestation du « mal du siècle » de 1833 ; Sainte-Beuve serait alors le père spirituel de la locution.

A travers les allégations des auteurs romantiques ou les articles de nos dictionnaires contemporains, l'enquête lexicale débouche donc sur une polysémie qui ne laisse pas d'être épineuse comme si le « mal du siècle [paraissait] presque avoir trouvé trop de mots pour se dire ». ³³ Cependant, la locution figée qui consacre cette incomplétude de l'être a le mérite de suivre de près le cours de l'histoire littéraire. Faut-il donc renoncer à circonscrire la locution « mal du siècle » ?

Au terme de notre parcours lexicologique, on constate donc la présence d'une série d'ambivalences diverses qui affectent de manière significative le sémantisme du syntagme. Si le terme « mal » semble pour Dany Hadjadj « une sorte d'hyperonyme capable de couvrir la totalité des lexèmes » ³⁴ qui constituent les traits définitoires du malaise de la jeunesse romantique, il semble avoir évincé ses rivaux – douleur, ennui, mélancolie, dégoût – par la généralité de ses signifiés, qui en font « une sorte de coquille vide apte à dire aussi bien les maux du corps que ceux de l'âme, à désigner les phénomènes qui relèvent de la vie ordinaire (mal physique) aussi bien, que des domaines techniques tels la médecine, la morale, la religion, et plus largement encore la métaphysique ». ³⁵ Pour tenter de cerner l'essence équivoque de cette expression, il devient alors possible de risquer une hypothèse qui tiendrait compte de ses virtualités presque infinies. Si l'on ne peut véritablement aboutir à une discrimination simpliste entre sens propre et sens figuré, on peut du moins distinguer deux sens, l'un relevant de la synchronie, le second d'une perspective diachronique.

Dans le premier cas, le « mal du siècle » désignerait un malaise ontologique, un constat de l'inaccessible harmonie, entre l'être et le monde, entre l'homme et son contexte historique immédiat. Il suffit pour s'en convaincre de songer à *La Confession d'un enfant du siècle*, qui illustre à loisir la filiation entre traumatismes historiques et genèse du mal du siècle ou encore aux « Nuits » de Musset :

« Partout où, sans cesse altéré
De la soif d'un monde ignoré,
J'ai suivi l'ombre de mes songes ;
Partout où, sans avoir vécu,
J'ai revu ce que j'avais vu,
La face humaine et ses mensonges. [...] » ³⁶

Le poète définit dans ce cas la progressive inappétence de la jeunesse romantique de la première moitié du XIXe siècle à l'égard des biens terrestres, avec toutes ses conséquences : comportements déviants, propension à la débauche, désintérêt profond du monde et de la société pour une génération singulière en mal de repères : « Héritiers de la Révolution française, fils d'une ère de révolutions, celle de 1830, celle de 1848, les enfants du siècle ont en commun de ressentir une distinction entre l'histoire qu'ils vivent et celle à laquelle ils aspirent ». ³⁷

³³ S. Bernard-Griffiths, *art. cit.*, p.7.

³⁴ Cité par Simone Bernard-Griffiths, *art. cit.*, p.6.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ A. de Musset, « La Nuit de Décembre », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.312.

³⁷ S. Bernard-Griffiths, *art. cit.*, p.7.

Mais le syntagme peut aussi se dépouiller de cette connotation historico-littéraire pour venir signifier l'anonyme affection d'une époque, d'un siècle donné. On peut en effet donner au « mal du siècle », syntagme non saturé, des significations originales qui calquent l'évolution du malaise romantique dans ses plus intenses virtualités. Ainsi la locution entrera définitivement dans la terminologie critique pour évoquer indifféremment le « vague des passions », le « mal d'Oberman », voire, aux confins du Romantisme, le spleen baudelairien et les divers « vagues à l'âme » de notre modernité. C'est là le sens extensif qui fait de l'expression le réceptacle sémantique des névroses humaines au-delà du déterminisme historique. Notre étude lexicale n'a bien sûr qu'une valeur indicative et relative, au sein de cette interminable quête de l'essence littéraire et linguistique du « mal être ».

Cette affection étroitement entrelacée avec la problématique du lyrisme et de l'écriture du moi romantique nécessite en effet, au-delà des certitudes linguistiques et lexicologiques, une lecture proprement anthropologique et plurielle. Son analyse se heurte aux limites et à la polyvalence de l'ensemble des sciences humaines : la physiologie ne détermine pas le « mal du siècle » mais en constitue un symptôme, l'histoire le catalyse mais reste incapable d'en expliquer toutes les manifestations ; les subtilités de la psychologie font partie intégrante de sa complexité sans en constituer l'essence.

Au sein de la dialectique éternelle de l'individuel et du collectif, des déterminismes politique, social, religieux, des bouleversements révolutionnaires du XIXe siècle, le « mal du siècle » affirme la constance d'un vide ontologique intemporel qui excède de loin ses déterminations lexicologiques et sémantiques, jusqu'à devenir une forme libre et polyphonique matérialisant les angoisses existentielles qui prennent place au cœur de notre modernité.

Par conséquent, la lexicalisation laborieuse et tardive du « mal du siècle », son sémantisme fuyant toute saturation objective, trouvent autant leurs raisons profondes dans les particularismes des générations que dans l'ouverture d'un syntagme qui fonctionne comme un réceptacle presque infini des névroses humaines au-delà de leur singularité pathologique et historique. Le réseau synonymique exploré nous a certes permis d'envisager les multiples déclinaisons d'un « manque à être » et d'un dégoût de l'existence profondément enracinés dans le devenir anthropologique de l'homme romantique, mais il ne saurait recouvrir les multiples extensions de sens, historiques et lexicales, que revêt le syntagme. La locution ne se heurte donc pas au non-sens, à l'émergence d'une forme vide de sens susceptible d'absorber n'importe quelle effusion de l'âme, mais reste au contraire une forme polyphonique qui sait s'adapter à l'intemporel sentiment d'incomplétude de l'homme, en excédant sa signification purement romantique. Car comme l'indique Simone Bernard.Griffiths avec beaucoup de pertinence : « l'importance de la chronologie ne saurait faire oublier que la singularité des générations même est contrebalancée par la formation d'une sorte de vulgate qui se constitue à partir d'un mal qui, envahissant progressivement le siècle tout entier, affirme ses constantes existentielles indépendamment des circonstances historiques et des idiosyncrasies. L'objet du regret, de la révolte change. Un vide toutefois demeure, à la manière d'un creux de l'âme, résistant à la succession des travaux et des jours »³⁸.

³⁸ *Ibid.*, p.9.

Chapitre II

Genèse historique d'une crise de la conscience

L'ombre portée de la Révolution : un *trauma* primitif fondateur

« Et pourtant ce siècle, ce triste et grand siècle où nous vivons s'en va, ce nous semble, à la dérive ; il glisse sur la pente des abîmes, et j'en entends qui me disent : « Où allons-nous ? Vous qui regardez souvent l'horizon, qu'y découvrez-vous ? Sommes-nous dans le flot qui monte ou qui descend ? Allons-nous échouer sur la terre promise, ou dans les gouffres du chaos ? » Je ne puis répondre à ces cris de détresse. »¹

Le crépuscule des Lumières

On met en exergue, à tort ou à raison, un romantisme éternel de l'homme, un malaise romantique intemporel. Pourtant, ce nouvel élan qui s'empare des esprits et des coeurs, cette perte des repères moraux, idéologiques, religieux, a connu depuis la deuxième moitié du XVIIIe siècle une longue phase de fermentation, dessinant à partir de 1760, pour la première fois dans l'histoire littéraire française, une communauté de vues, une unité thématique et affective des oeuvres qui participent à l'isolement progressif des enfants du siècle. La tourmente du XVIIIe siècle n'est pas la composante organique essentielle de cet invisible mal, mais les troubles affectifs propres à ces temps enfiévrés semblent favoriser l'implantation du désespoir dans les coeurs romantiques et préluder au mal-être de leurs successeurs. C'est ce que constate Henri Peyre, autorisant ainsi les conjectures sur un mal pré-romantique, un spleen précédant la Révolution française : « il semble que ce soit vers 1760-1775 que cette voix, bâillant sur l'existence jugée trop vide, ait envahi les coeurs lassés autant du plaisir que de la sécheresse d'intellects analytiques et désillusionnés. »² On peut en effet constater, sans pour autant sombrer dans le simplisme d'une interprétation purement historique, que le siècle des Lumières, jusqu'à sa fin, représente un terrain propice à l'angoisse existentielle qui baignera le début du XIXe siècle jusque dans ses manifestations littéraires. Ainsi Frantz Leconte établit-il un lien de cause à effet entre désastres individuels et cataclysmes politiques, au sujet d'un personnage dont nous aurons à reparler, le René de Chateaubriand : « le désespoir du personnage, s'il exprime un marasme individuel, explicite aussi l'effondrement socio-politique de l'époque. »³ Plus loin : « Le mal qui illustre la ruine spirituelle et morale qui a suivi la Révolution française condamne sa victime à une souffrance vague mais bien réelle. »⁴

Il paraît en effet indubitable que le siècle des Lumières se clôt sur une amère déconvenue : la raison déifiée n'a pas tenu ses promesses de bonheur, d'extase et de plénitude philosophiques ; il semble bien que la quête hédoniste s'achève sur un sentiment de soif inassouvie. Si la déception des philosophes est tempérée par les progrès considérables qui ont accompagné l'ère des Lumières, il semble qu'auparavant aucun siècle n'ait charrié dans ses aspirations autant de mirages, de chimères, et d'espoirs déçus. De cet héritage multiple se détache une figure centrale, Rousseau, qui a légué à la postérité ses rêves angoissés, ses hallucinations, sa malade sensibilité et son ennui, ses promesses infinies, comme en témoigne cette lettre à madame de Berthier du 17 janvier 1770 : « Le vide interne dont vous vous plaignez ne se fait sentir qu'aux coeurs faits pour être remplis : les coeurs étroits ne sentent jamais le vide, parce qu'ils sont toujours pleins de rien. »⁵ Mais Rousseau n'est pas un

¹ G. Sand, *Histoire de ma vie*, V, 13, *op. cit.*, p.455.

² H. Peyre, *Qu'est-ce que le romantisme ?* Paris, PUF, 1971, p.36.

³ F. A. Leconte, *La Tradition de l'ennui splénétique en France de Christine de Pisan à Baudelaire*, Peter Lang Publishing, Inc., New York, 1995, p.178.

⁴ *Ibid.*, p.177.

⁵ J. J. Rousseau, *Correspondance Complète*, Oxford, «The Voltaire Foundation », 1980, tome37, p.205-208.

cas isolé : on verra les aspirations hédonistes de Voltaire se métamorphoser insensiblement en une appréhension bien plus pessimiste du réel, une vision plus sombre de l'existence. De même, l'optimisme foncier de Diderot n'a pas su endiguer la lassitude atavique, l'ennui souverain présidant à la destinée humaine. La ligne de force esthétique du XIXe siècle semble tracée d'avance : Vigny, très clairvoyant et conscient de cette atmosphère latente de crise sociale et de déliquescence intellectuelle, la nomme « naufrage universel des croyances. »⁶ A la jonction des Lumières et du Romantisme se trouvent des générations de poètes et d'écrivains désenchantés, sans repères spirituels et politiques, sujets à une morbide introspection, qui vont avoir pour tâche de « construire un monde nouveau sur les ruines de l'ancien ». ⁷ Ainsi Bernardin de Saint-Pierre a-t-il mis en lumière la recherche d'un bonheur négatif dans la beauté des ruines et le silence des tombeaux...

On pourrait alors déceler, dans une perspective diachronique, diverses manifestations du mal-être : la génération de Chateaubriand, Senancour, Vigny, serait en proie à la nostalgie d'un ordre précédant la Révolution, désarmée devant « l'atomisation de la société moderne »⁸, alors que dès 1830, Musset, Sand, Quinet se font l'écho du désarroi des fils de l'Empire, sclérosés par l'immobilisme du mouvement historique, errant sans but entre un passé enfui aux valeurs caduques et les faux-semblants d'un monde en devenir. Enfin, de Baudelaire au Des Esseintes de Huysmans, la tendance évolue en repli dédaigneux dans l'art pour l'art, manifestation d'une rupture cynique et esthétisante, érigée en dogme, avec la société bourgeoise dominante ; ainsi peut-on lire sous la plume de Huysmans, au sujet de *A rebours* paru en 1884 :

« Je me figurais un monsieur Folantin, plus lettré, plus raffiné, plus riche et qui a découvert, dans l'artifice, un dérivatif au dégoût que lui inspirent les tracas de la vie et les moeurs américaines de son temps ; je le profilais fuyant à tire-d'aile dans le rêve, se réfugiant dans l'illusion d'extravagantes féeries, vivant, seul, loin de son siècle, dans le souvenir évoqué d'époques plus cordiales, de milieux moins vils. »⁹

C'est précisément dans cette perspective que Pierre Loubier adopte une acception globalisante de l'idée de spleen : « La poésie du spleen est donc l'épopée dérisoire du cheminement d'un enfant du siècle dans l'imminence du désastre individuel et collectif. »¹⁰ Ce marasme généralisé stigmatise alors la désagrégation spirituelle et morale d'un siècle exsangue, « voué au Dieu de l'utile », illustrant la potentialité négative d'un matérialisme sans élévation morale ni intellectuelle : « La mécanique nous aura tellement américanisés, le progrès aura si bien atrophié la partie spirituelle, que rien parmi les rêveries sanguinaires, sacrilèges, ou antinaturelles des utopistes ne pourra être comparé à ces résultats positifs. »¹¹

Car s'il est une prérogative que se sont adjugée les Lumières, c'est bien de placer sous la domination de l'être humain tout le champ des phénomènes naturels, de réduire le cosmos à un terrain d'investigation dans lequel pourrait s'épanouir une herméneutique nouvelle, guidée par les flamboyantes découvertes techniques et scientifiques. Comme l'explique Pierre Glaudes dans son article « Deuil et littérature » : « Ce projet est d'abord apparu comme une authentique libération : il s'agissait de débarrasser l'humanité de vieux mythes, considérés comme des superstitions stériles l'empêchant de prendre la mesure de son environnement. Au

⁶ Cité par F.A. Leconte, *op. cit.*, p.177.

⁷ *Ibid.*, p.177.

⁸ P. Loubier, « Grands sarcophages et poison noir », *OP.CIT.* 9, Revue de littératures françaises et comparées, IX, 1977, p.265.

⁹ J. K. Huysmans, préface d'*A Rebours*, [1884], Paris, Gallimard, 1997, p.22.

¹⁰ S. Bernard-Griffiths, « Esquisse d'une anthropologie du mal du siècle », in *difficulté d'être et mal du siècle dans les correspondances et journaux de la première moitié du XIXe siècle*, Cahiers d'études sur les correspondances du XIXe siècle, numéro huit, Paris, Nizet, 1998, p.7.

¹¹ C. Baudelaire, *Fusées*, [1864], Paris, Gallimard, 1975, p.82.

nom de ces principes, les philosophes ont opposé les vertus critiques de la pensée rationnelle aux illusions de transcendance entretenues par les traditions métaphysiques et religieuses. »¹²

Aux yeux de Musset, c'est bien là le péché mortel de la quête philosophique des Lumières que d'avoir considéré la sacro-sainte nature et l'imaginaire panthéiste comme un simple objet d'étude, un gigantesque cadavre à disséquer : loin de lui avoir ôté son «inquiétante étrangeté», le XVIIIe siècle n'a pu que l'aliéner et la reléguer au rang d'entité abstraite coupée de l'homme. Le philosophe semble avoir fait table rase de cette union originelle avec la nature en enchaînant l'individu aux froids canons de la Raison selon une technique que Musset assimile à celle de la terre brûlée ; ainsi peut-on lire dans « L'Espoir en Dieu » : «Voltaire jette à bas tout ce qu'il voit debout. »¹³ Le patriarche de Ferney, fer de lance de la lutte contre l'obscurantisme, se voit même vertement tancer dans l'oeuvre du poète qui ne lui pardonne pas d'avoir irrémédiablement flétri et desséché le coeur humain en le dépouillant des ultimes croyances auxquelles il pouvait se raccrocher :

« Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire
Voltige-t-il encore sur tes os décharnés ?
Ton siècle était, dit-on, trop jeune pour te lire ;
Le nôtre doit te plaire, et tes hommes sont nés.
Il est tombé sur nous, cet édifice immense
Que de tes larges mains tu sapis nuit et jour.
(...)
Crois-tu ta mission dignement accomplie,
Et comme l'éternel à la création,
Trouves-tu que c'est bien et que ton oeuvre est bon ? »¹⁴

Ainsi l'homme romantique se heurte-t-il douloureusement aux limites de la raison critique : avatar du passage à l'âge adulte de la société humaine, le siècle des Lumières a immolé sur l'autel de la raison souveraine, en même temps que les *credo* chrétiens, les illusions consolatrices de l'enfant du siècle ; privée de rêves de pureté et d'innocence désormais caduques, la jeunesse égarée ne peut que pleurer une enfance révolue. Miné par un dégoût profond des êtres et des choses avant même d'avoir joui des voluptés de l'existence, l'homme semble dépouillé de son énergie vitale. À l'instar de Novalis, Musset paraît voir dans le XVIIIe siècle l'âge de l'exil des Dieux, du mépris de la nature et du culte de l'abstraction. À ses yeux, la richesse de l'expérience humaine, de la vie, et, crime inexpiable, de la sensibilité, se délite quand on la traduit sous des formes inadéquates. La communication fait violence à ce qui est communiqué, et la raison ne semble saisir que des *relations*, si bien que le langage demeure impuissant à dire l'essentiel.

Les Lumières participent au désenchantement rationaliste du monde. C'est ainsi qu'on peut lire sous la plume de Novalis : « Les Dieux disparurent avec leur cortège. La nature demeura solitaire et sans vie, attachée par la chaîne d'airain du nombre aride et de la stricte mesure. Comme poussière au vent, l'épanouissement immense de la vie se décomposa en paroles obscures. La foi magique et l'imagination, sa céleste compagne, qui transforme et relie toutes choses, s'enfuirent. Un vent du nord glacé souffla hostile sur les plaines transies »¹⁵. Dieux et nature tendent à s'évanouir, peu à peu concurrencés par le règne grandissant des abstractions et des machines. Les perspectives ouvertes par la philosophie rationaliste semblent promouvoir un pragmatisme souvent vécu comme un nouveau déterminisme, dont

¹² P. Glaudes, « Deuil et littérature », *Modernités*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p.21.

¹³ A. de Musset, « L'Espoir en Dieu », in *Poésies nouvelles*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1957, p.343.

¹⁴ A. de Musset, « Rolla », *Poésies nouvelles*, op. cit., p.282.

¹⁵ Novalis, *Hymnes à la nuit*, V, Paris, Gallimard, 1986, p.89.

les querelles du spinozisme et du panthéisme rappellent le caractère crucial. En substituant, dans une certaine mesure, la Science et le Progrès à l'absolu divin, les Lumières font apparaître la réalité sous un jour démythifié. Cette promotion de la Raison débouche sur un relativisme qui, en estompant tous les particularismes, tend à effacer la notion même d'individualité, si chère à Musset. Et le patriarche de Ferney de s'attirer à nouveau les foudres du poète : « malgré la chanson de Béranger, si 89 est venu, c'est bien la faute de Voltaire. Mais Voltaire et 89 sont venus, il n'y a pas à s'en dédire [...]. Sous prétexte de donner de l'ouvrage aux pauvres et de faire travailler les oisifs, on voudrait rebâtir Jérusalem. Malheureusement, les architectes n'ont pas le bras du démolisseur, et la pioche de Voltaire n'a pas encore trouvé de truelle à sa taille : ce sera le sujet d'une autre lettre. »¹⁶ À l'aune des idéaux et de la pensée de Musset, l'examen des Lumières, les concepts de tolérance, de liberté de pensée et d'humanité semblent trouver leur dénominateur commun dans *l'utile*, au mépris des idiosyncrasies et du culte du moi si cher à l'esthétique romantique.

On mesure aisément toute la subjectivité d'un tel point de vue : en portant de telles accusations, Musset, bien qu'issu d'une famille respectueuse des idéaux républicains, ne faisait que reprendre à son compte et que véhiculer sous un jour personnel la condamnation de principe, sans nuances, défendue avec acharnement par les contempteurs des Lumières, désireux de saper les bases jetées par le « Was ist Aufklärung ? » de Kant. Fils des Lumières, le XIXe siècle naissant offre, au centre des querelles idéologiques nées autour de « l'influence de la philosophie sur les forfaits de la Révolution », l'incarnation d'une relation presque oedipienne à l'Histoire : la Révolution est dénoncée comme la fille sanglante des Lumières, et l'on s'en présente comme le rejeton ingrat. Comme le montre Jean Fabre dans son ouvrage *Lumières et Romantisme* : « A l'instar de l'obscur Tabaraud et de son opuscule, c'est à peu près la seule perspective, toute passionnelle, dans laquelle veillent se placer, autour de l'an 1800, les liquidateurs des Lumières : les Rivarol, Barruel, Bonald, Joseph de Maistre, auxquels s'adjoignent les renégats : Marmontel, La Harpe, ou les désenchantés dont l'auteur de *l'Essai sur les révolutions* se fera le glorieux interprète ». ¹⁷ En ce début de siècle, la philosophie semble passablement maltraitée, et la sentence péremptoire qui sera portée contre elle par Taine hypothéquera, plus tard, la rémission dont elle aurait pu jouir à travers le positivisme, en fournissant « des armes nouvelles aux doctrinaires de la contre-Révolution, disciples de Barrès ou sectateurs de Maurras, qui autoriser[a] les sarcasmes des beaux esprits. [...] Ni le culte républicain des “ grands ancêtres », ni le lyrisme progressiste de Victor Hugo, ni la générosité de Jaurès ne pour[r]ont faire contrepoids, au moins dans les manuels de littérature et dans les idées reçues » ¹⁸.

Musset, pour sa part, tend à ne retenir de 1789 que ses manifestations sanguinaires, la fin d'un régime auquel ses origines l'attachaient malgré tout, et les bouleversements d'un ordre social soumis désormais à un nouveau déterminisme économique qui paraît oblitérer la puissance d'imagination. Il suffit, pour s'en convaincre, de considérer le premier chapitre de *La Confession d'un enfant du siècle*, déjà amplement cité. Perception subjective et tronquée s'il en est, mais qui l'amène à un constat désabusé et significatif ; l'idée d'un principe économique comme fil conducteur des entreprises humaines aboutit chez Musset à un amer bilan des conséquences : la réduction des fins humaines à la petitesse étriquée des mesures d'entendement, alors que l'idée, la raison, et surtout l'imagination semblent oubliées. Ainsi peut-on lire dans la dédicace de « La Coupe et les lèvres » :

« Aujourd'hui l'art n'est plus, -- personne ne veut y croire.
Notre littérature a cent mille raisons

¹⁶A. de Musset, *Mélanges, Prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p.878.

¹⁷J. Fabre, *Lumières et Romantisme*, Paris, éditions Klincksieck, 1980, p.11.

¹⁸*Ibid.*, pp.11-12.

Pour parler de noyés, de morts, et de guenilles.
Elle-même est un mort que nous galvanisons. »¹⁹

Pour George Sand cependant, le parti pris est moins net, et la tourmente révolutionnaire prend presque, jusque dans sa violence, une dimension messianique au milieu des résurgences du paganisme qu'elle a charrié. Ainsi commente-t-elle dans *Histoire de ma vie* le sentiment de sa chère grand-mère après 1789 :

« A mes yeux, la Révolution est une des phases actives de la vie angélique. Vie tumultueuse, sanglante, terrible à certaines heures, pleine de convulsions, de délires et de sanglots. C'est la lutte violente du principe de l'égalité prêché par Jésus, et passant, tantôt comme un flambeau radieux, tantôt comme une torche ardente, de main en main, jusqu'à nos jours, contre le vieux monde païen qui n'est pas détruit, qui ne le sera pas de longtemps, malgré la mission du Christ et tant d'autres missions divines, malgré tant de bûchers, d'échafauds et de martyrs. »²⁰

D'un point de vue littéraire, au-delà des idiosyncrasies et du vécu familial, c'est le statut même de l'écrivain dans l'exercice de son art qui semble vaciller sur ses assises. L'auteur, désormais privé du mécénat que pouvait lui assurer l'Ancien Régime, se trouve confronté à une réalité dont il n'avait encore qu'une conscience vague : la loi du marché. On se rappelle ainsi les multiples désillusions essuyées par le jeune Lucien de Rubempré dans *Illusions perdues*, alors qu'il cherche vainement à convaincre un libraire d'acheter son roman et son recueil de poèmes :

« Lucien traversa le Pont-Neuf en proie à mille réflexions. Ce qu'il avait compris de cet argot commercial lui fit deviner que, pour ces libraires, les livres étaient comme des bonnets de coton pour des bonnetiers, une marchandise à vendre cher, à acheter bon marché. " Je me suis trompé ", se dit-il frappé néanmoins du brutal et matériel aspect que prenait la littérature. [...] Depuis deux heures, aux oreilles de Lucien tout se résolvait par de l'argent. Au théâtre comme en librairie, en librairie comme au Journal, de l'art et de la gloire, il n'en était pas question. Ces coups du grand balancier de la Monnaie, répétés sur sa tête et sur son cœur, les lui martelaient. »²¹

C'est là ce que semble induire aux yeux de Musset le traumatisme de la Révolution : l'esprit de géométrie, l'impératif économique, le culte d'une science abstraite, noyés dans une tension vers l'universel, contraignent l'enfant du siècle à s'inscrire en faux face à une histoire qui lui échappe et à faire le deuil d'une société dans laquelle il ne se reconnaît pas et peine à s'épanouir. C'est bien là ce que confirme Pierre Glaudes quand il écrit : « Le mépris des prétendues chimères de l'imagination a favorisé l'apparition d'un monde de gravité gourmée, ennuyeux à mourir, où les jeunes, de crainte d'être leur propre dupe, n'ont plus osé oser, selon le mot de Barbey. Bref, en se dérochant aux questions ultimes sur le sens de tout ce qui existe, la raison a débouché sur un scepticisme aride qui a renforcé l'aliénation dont il prétendait débarrasser l'humanité. »²² Ce nouveau déterminisme contraint le poète à repenser son statut d'artiste, mais plus encore, sa condition d'homme qui, indéniablement, est l'objet de profondes mutations. Certes, Musset force le trait et se laisse envahir par sa subjectivité (véritable trait de caractère chez lui, dont nous aurons à reparler) quand il esquisse ce qu'il considère comme la nouvelle configuration ontologique de l'homme, condamné à un irrémédiable et douloureux isolement, dans une comparaison significative avec le « martyr » de Sainte-Hélène :

¹⁹ A. de Musset, « La Coupe et les lèvres », [1832], in *Premières Poésies*, op. cit., p.158.

²⁰ G. Sand, *Histoire de ma vie*, in *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1970, p.57.

²¹ H. de Balzac, « Un grand homme de province à Paris », *Illusions perdues*, op. cit., p.173.

²² P. Glaudes, art. cit., p.22.

« On dit que ma gourme me rentre,
Que je n'ai plus rien dans le ventre,
Que je suis vide à faire peur ;
Je crois, si j'en valais la peine,
Qu'on m'enverrait à Sainte-Hélène,
Avec un cancer dans le cœur. »²³

Pour Musset, les philosophes du XVIIIe siècle ont remplacé la pesanteur de l'obscurantisme par une nouvelle forme d'aliénation, et la notion de modernité qui commence à apparaître, si elle a délivré l'homme des faux-semblants de la cosmogonie mythique et mythologique, l'amène à la fois à se plier à de nouvelles contraintes et à se replier sur lui-même :

« La naissance des états modernes et le développement industriel ont transformé la société idéale rêvée par les philosophes en une organisation imposant des normes collectives de plus en plus pesantes. La société qui prétendait libérer les individus des servitudes naturelles, en leur donnant les moyens de la dominer, est devenue une structure aliénante qui, au lieu de permettre l'épanouissement de la liberté, a exigé l'adaptation de chacun à un système dont les fins ont dû être inlassablement interrogées, faute d'ancrage transcendant. »²⁴

Sand, pour sa part, semble moins catégorique devant ce naufrage des valeurs qui suit la Révolution et précède l'Empire. Dieu n'est pas mort, même si la société doit faire face à une nouvelle donne existentielle et métaphysique. Ainsi, dans *Histoire de ma vie* :

« [...] il n'est pas vrai que la majorité des Français fût indifférente à ce grand problème, avoir une religion ou n'en pas avoir : *Etre ou ne pas être*, comme dit Hamlet, suspendu entre la vie et la mort dans une angoisse suprême. Il est bien certain qu'on salua avec indifférence le cortège romain reprenant possession de la France par décret du premier consul. On était comme ébloui par la surprise, comme paralysé par l'imprévu. On n'avait pas encore eu le temps de se demander si l'on combattrait en soi l'idée horrible du néant par un retour à la religion du passé, ou par la discussion de quelque grande hérésie, ou par la lumière que le temps et la réflexion apportent dans des situations aussi graves. On vit le fantôme sortir de la tombe et on le laissa passer. On était las de toute espèce de guerre, cela est vrai : mais on n'était pas abruti par la fatigue au point de renoncer au gouvernement de sa propre pensée. Aussi chacun garda-t-il en soi-même le droit de croire, de nier ou de chercher. Les choses restèrent à cet égard absolument dans le même état. La religion catholique ne fit pas une seule conversion, et elle eut ce triste et froid triomphe d'habituer les Français à ne plus s'occuper d'elle d'une manière sérieuse. »²⁵

On est bien loin de la « France sans Dieu », quand bien même *La Confession* témoigne de la ruine de toute espérance. En tout état de cause, il y a un catholicisme après 1789...

Dans ce qu'il considère comme un inlassable travail de sape des Lumières, Musset semble entrevoir une véritable crise de la représentation. À ses yeux, c'est le sens même de l'infini qui est mis en péril : la quête poétique des rapports insoupçonnés entre les êtres et les choses, le travail d'herméneute, le devoir viscéral de voir au-delà des apparences sensibles qui définissent la mission sacrée du poète s'accommodent mal de cette vision déshumanisée du monde qui ne propose qu'une rationalité désespérante bien incapable de refléter toutes les aspirations du cœur humain. L'être souffrant, pour pallier cette évanescence de l'infini, envisage alors plusieurs échappatoires. Raphaël de Valentin opte pour sa part pour le repli dédaigneux dans le silence et les arcanes de sa désillusion : « Ne cherchez pas le principe de ma mort dans les raisons vulgaires qui commandent la plupart des suicides. Pour me dispenser de vous dévoiler des souffrances inouïes et qu'il est difficile d'exprimer en langage humain, je

²³ A. de Musset, «A Julie », *Premières Poésies, op. cit.*, p.127.

²⁴ M. Buber, *op. cit.*, p.55.

²⁵ G. Sand, *Histoire de ma vie*, II, V, *op. cit.*, p.411.

vous dirai que je suis dans la plus profonde, la plus ignoble, la plus perçante de toutes les misères. »²⁶ Au travers de leurs protagonistes, les écrivains tentent inlassablement de renouer avec cet absolu qui semble s'échapper, fût-ce par des chemins détournés. On comprend dès lors l'intérêt profond qu'a manifesté le XIXe siècle pour la littérature fantastique, l'occultisme, ou encore l'Illuminisme inspiré de Swedenborg qui s'intéressait aux « techniques » permettant l'accès à d'autres mondes : alchimie, magie, extase, rêve, drogue, folie... Il est permis de penser, au-delà de la réprobation morale qu'ils contiennent, aux *Paradis artificiels* et à la traduction baudelairienne des *Confessions d'un mangeur d'opium* de Thomas de Quincey, où le poète détaille les effets de ces « drogues les plus propres à créer ce que je nomme l'*Idéal artificiel* », mais incapables de reproduire « cet état charmant et singulier, où toutes les forces s'équilibrent, où l'imagination, quoique merveilleusement puissante, n'entraîne pas à sa suite le sens moral dans de périlleuses aventures »²⁷. Songeons aussi au swedenborgisme expliqué à Wilfrid et à Minna par le pasteur Becker dans *Séraphita* chez Balzac; quand bien même, relayant ainsi les objections de Balzac à l'égard du mysticisme suédois, l'homme d'église ne cesse de rappeler qu'« il est difficile de croire à de telles fables »²⁸, il témoigne bien de la préoccupation qui agite bon nombre de romans du XIXe siècle : tisser un nouveau lien avec l'univers invisible, battu en brèche par le siècle des Lumières. Nerval, quant à lui, recherchera cette expansion du rapport de l'individu aux réalités visibles et invisibles dans l'expérience du rêve ; ainsi peut-on lire dans *Aurélia* :

« Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort ; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le moi, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence. C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu, et où se dégagent de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent les séjours des limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres : le monde des Esprits s'ouvre pour nous »²⁹.

En privant l'individu de ses illusions mystiques, de son besoin ontologique de transcendance, les Lumières portent un coup fatal à l'imaginaire et la création, qui justement se nourrissent des sphères éthérées de l'absolu, de l'indicible, de l'invisible, de l'étrange et de l'incompréhensible pour transcender un réel qui sans cela serait d'une incommensurable indigence selon Musset. Pour le poète, dans cette existence désenchantée par la froide lucidité des philosophes, la fin ultime de l'homme ne se réduit plus qu'à la solitude éternelle et dépeuplée du sépulcre :

« Que te disent alors tous ces grands corps sans vie,
Ces murs silencieux, ces autels désolés,
Que pour l'éternité ton souffle a dépeuplés ?
Que te disent les croix ? Que te dit le Messie ?
Oh ! Saigne-t-il encor, quand, pour le déclouer,
Sur son arbre tremblant, comme une fleur flétrie,
Ton spectre dans la nuit revient le secouer ? »³⁰

Au seuil d'un irrémédiable désenchantement, l'enfant du siècle découvre, désabusé, l'une des racines d'un mal qui ne le quittera plus. Pour lui, la complexité de l'âme humaine excède largement les déterminismes d'un pragmatisme aussi aride : en foulant les voluptés de l'imagination, l'*utile* ne propose au poète désarmé qu'un contresens qui le laisse exsangue,

²⁶ H. de Balzac, *La Peau de chagrin*, op. cit. , pp.56-57.

²⁷ C. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, [1860], *Oeuvres complètes*, t.I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, pp.402-403.

²⁸ H. de Balzac, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976 - 1981, pp.788-789.

²⁹ G. de Nerval, *Aurélia*, [1855], Paris, Lachenal et Ritter, 1985, p.17.

³⁰ A. de Musset, « l'Espoir en Dieu », [1838], *Poésies Complètes*, op. cit., p.284.

celui d'une foi sans absolu, « d'une religion sans transcendance »³¹. La nécessité d'une cohésion de la société humaine aboutit finalement au reniement de ce qui en constitue le fondement, à « dissimuler que la raison moderne n'est qu'une faculté permettant de s'adapter à des fins dépourvues de véritable fondement rationnel : la conservation d'une forme de société et la maîtrise du monde par le pouvoir industriel. »³²

Cependant, à considérer les incidences morales, sociologiques, et artistiques de la Révolution et des Lumières par la « lorgnette » de Musset, on risque fort d'occulter l'interrogation profonde et cruciale qui sous-tend ce débat et conditionne toute la problématique du romantisme : la nouvelle perception du « moi ». Certes, le romantisme et son culte de l'individu semblent au premier abord se constituer contre le modèle pascalien du « moi haïssable » et contre l'universalisme des Lumières, comme on peut le lire sous la plume de Friedrich Schlegel en 1800³³ :

« [...] Rien n'est plus un besoin de l'époque qu'un contrepoids spirituel à la Révolution et au despotisme qu'elle exerce sur les esprits en entassant les suprêmes intérêts mondiaux. Où devons-nous chercher et trouver ce contrepoids ? La réponse n'est pas difficile : c'est incontestablement en nous ; et qui a saisi le centre de l'humanité aura trouvé là aussi, précisément, le point médian de la culture moderne et l'harmonie de toutes les sciences et de tous les arts, jusqu'ici séparés et en conflit. »³⁴.

Néanmoins, cette singularité du moi venu affirmer l'unicité de sa représentation ne s'exprimait-elle pas déjà chez Rousseau dans le premier chapitre des *Confessions* : « Moi seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaudrais pas mieux, au moins je suis autre »³⁵ ? Préfigurant la polémique sartrienne, l'homme romantique, étroitement lié à son époque, doit se percevoir en termes d'*existence* et non plus d'*essence* immuable. L'expérience de Jean-Jacques, charnière dans l'histoire littéraire, nous permet alors de relativiser cette fracture, cette dichotomie de l'individuel et de l'universel que Musset met si souvent en exergue dans *La Confession d'un enfant du siècle* et qui semblerait plutôt relever de la dialectique. Il serait en effet réducteur d'assimiler « moi des Lumières » et condamnation à l'isolement, sacre de la marginalisation. Jean Fabre, dans son ouvrage intitulé *Lumières et romantisme*, s'appuyant sur l'*Essai sur l'entendement humain* de Locke publié en 1690, affirme clairement que l'homme des Lumières n'abdique pas son *ego* pour se noyer dans une masse informe de moi égaux, au contraire :

« Il [l'homme des Lumières] se proclame seul artisan et architecte de son destin. Perspective exaltante, puisqu'elle libère la hardiesse de la pensée, avive la volonté de puissance, substitue à l'espérance l'idée de progrès ; perspective déprimante, puisque l'homme livré à lui-même n'a plus de recours contre lui-même, que l'individu s'abolit en même temps qu'il s'exalte, qu'il lui paraît ruineux de construire non sur le roc de la foi, mais sur le sable de l'expérience. »³⁶

C'est bien là ce que semble, délibérément ou non, omettre notre poète : l'esprit des Lumières suppose aussi une tension créatrice, génératrice de valeurs nouvelles tendues vers l'individualité, quand bien même cette tension serait marquée du sceau de l'ironie, comme

³¹ P. Glaudes, *art. cit.*, p.23.

³² *Ibid.*, p.23.

³³ Maine de Biran dans le *Journal* du 25 novembre 1816 et Maurice de Guérin dans celui du 15 mars 1833 exprimeront une idée voisine.

³⁴ F. Schlegel, *op. cit.*, p.223.

³⁵ J.J. Rousseau, *Confessions*, chapitre I, *Oeuvres Complètes.*, t.I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 5

³⁶ J. Fabre, *Lumières et romantisme*, *op. cit.*, p.14.

dans le *Candide* de Voltaire où le « héros » éponyme doit « cultiver son jardin » dans une micro société où les talents de chacun sont exploités, au lieu de s'adonner sans conscience à la théorie de Leibniz selon laquelle « tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles ».

Dans la même perspective, la vision mussétienne de la jeune génération inféodée au culte philosophique et pragmatique de l'utile, qui n'a d'autre choix que le repli sur soi, ne peut émaner que d'un jugement tronqué. Certes, promouvoir la subjectivité peut relever d'une réaction de défense face à la peur de l'anonymat, cependant, c'est plus profondément le regard que l'on porte sur soi-même et sur le monde qui a changé : certains, comme Rastignac, feront montre d'une grande faculté d'adaptation et adopteront sans vergogne les nouvelles règles du jeu et, pourrait-on dire, du *Je* : « Il faut entrer dans cette masse d'hommes comme un boulet de canon, ou s'y glisser comme une peste. »³⁷

Enfin, on se souvient que Musset insiste sur la mise à mal de la transcendance divine, renversée par les philosophes et qui condamne l'enfant du siècle au crépuscule des dieux et à un mutisme qui n'empêche pas l'espérance :

« Que me reste-t-il donc? Ma raison révoltée
Essaye en vain de croire et mon cœur de douter.
Le chrétien m'épouvante, et ce que dit l'athée,
En dépit de mes sens, je ne puis l'écouter.
Les vrais religieux me trouveront impie,
Et les indifférents me croiront insensé.
A qui m'adresserai-je, et quelle voix amie
Consolera ce cœur que le doute a blessé ? »³⁸

On ne saurait cependant manquer de nuancer son propos et d'évoquer ce que Sainte-Beuve considérait dans le quatrième volume des *Nouveaux Lundis* comme la « renaissance religieuse du XIXe siècle ». Le Christianisme et la représentation de l'entité divine traversent au début du siècle une période de troubles, c'est un fait indéniable, et la religion traditionnelle appelle de nouveaux avatars. Partout s'élève le chœur de lamentations des romanciers et des poètes devant l'intolérable vérité : la foi chrétienne est moribonde et incapable de répondre à la présence du mal sur terre, ce qui amène Chateaubriand, dans son *Essai sur les révolutions*, à oser la question suivante : « Quelle sera la religion qui remplacera le christianisme ? » Les réponses sont multiples et protéiformes, néanmoins une caractéristique demeure : « Après les vagues et juvéniles effusions de leurs premiers écrits [...], les romantiques revinrent à une sorte de déisme qui les satisfaisait davantage. Les plus originaux parmi eux furent tentés par un panthéisme, plus poétique sans doute, ou par un ésotérisme plus étrange encore.»³⁹ Les attaques véhémentes des Lumières à l'encontre de la religion ont marqué les esprits, et les générations de la première moitié du XIXe siècle sentent bien que la foi traditionnelle vacille et appelle d'autres formes. Dieu doit s'élargir, selon le vœu de Diderot, et force est de constater que les voies empruntées par ce nouveau besoin de transcendance sont aussi variées qu'obscurées. Devant la nouvelle attention accordée aux rêves et aux forces occultes de l'inconscient, dont nous aurons à reparler, un large empan du romantisme cherche sa nourriture spirituelle dans des expériences ésotériques, un mysticisme parfois pittoresque qui dissimule une forme de panthéisme vague, empreint d'un élan double : la plongée dans le chaos intérieur et les turpitudes de l'être et l'aspiration vers les hauteurs éthérées du rêve d'Icare. Aux confins du romantisme, Baudelaire théoriserait cette double postulation : « Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers

³⁷ H. de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard, 1971, p.152.

³⁸ A. de Musset, «L' Espoir en Dieu», in *Poésies nouvelles*, op. cit., p.343.

³⁹ H. Peyre, *Qu'est-ce que le Romantisme ?*, op. cit., pp.165-166.

Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade ; celle à Satan, ou animalité, est une joie de descendre. [...] Les joies qui dérivent de ces deux amours sont adaptées à la nature de ces deux amours. »⁴⁰

Les stigmates de l'Histoire

Un legs douloureux

Déjà, le Romantisme offrait un témoignage poignant de la « tension et de l'abattement »⁴¹ du poète devant l'effondrement de ses croyances littéraires, la perte de ses illusions morales, idéologiques et politiques. On peut en effet affirmer, sans forcer le trait, qu'à cette époque de troubles sociaux, l'émergence de la démocratie, son difficile accouchement, entraîne une véritable crise du sujet, déconcentré par le spectacle des derniers feux d'une hiérarchie séculaire. Musset hérite naturellement des attermolements d'une génération qui, brusquement confrontée à un magma hétéroclite, une foule disparate de moi égaux, fait l'expérience douloureuse de sa propre reconnaissance et de son incapacité à trouver une terre d'asile susceptible d'accueillir son âme esseulée. Parallèlement à cette angoisse de l'avenir, sévit un sentiment global de nostalgie du paradis perdu, qui se matérialise chez Musset par une évocation de somptueux souvenirs guerriers, de la gloire des armes qui étincelaient dans un « ciel sans tache », celui du mythe napoléonien. Mais désormais, « tout cela [est] vide, et les cloches de leur paroisse résonn[ent] dans le lointain. »⁴²

C'est pourquoi une exégèse qui se donnerait pour but de cerner la difficulté d'être chez Musset doit nécessairement penser le rapport de ce sentiment d'incomplétude à l'Histoire, ainsi que le réalise le poète dans *La Confession d'un enfant du siècle*. L'émergence d'une grande nation valut en effet à la France et à l'Europe une série de convulsions tragiques. Le désenchantement s'impose avec une indubitable évidence après la Révolution de France, immédiatement reconnue par les acteurs et par les témoins comme la tentative d'une démonstration expérimentale de la validité des normes rationnelles dans le domaine humain, en occultant de manière souvent délibérée le formidable foisonnement d'aspirations idéalistes qu'elle a aussi vu naître : le rêve d'une société future mieux organisée offrant à l'homme les conditions du bonheur, la régénération du genre humain par la civilisation, la notion de Progrès... Ainsi peut-on lire dans *La Vie de Rancé* ce jugement de Chateaubriand qui pourtant ne cessa jamais de stigmatiser les dérives et la violence sanguinaire de la Terreur : « La Révolution, piscine de sang où se lavèrent les immoralités qui avaient souillé la France. »⁴³

Mais, pour Sabatier de Castres, sectateur et prosélyte des thèses hostiles à la Révolution dès 1794, cette dernière ne semblait être qu'une démonstration par l'absurde de la fausseté de l'idéologie des Lumières, *leitmotiv* contre-révolutionnaire s'il en est, et dont Musset, dans une certaine mesure, s'inspirera : « à force d'avoir dit, crié et répété que l'homme naît libre, que sa liberté est inaliénable, que la religion et le monarchiste ne font que des esclaves, que la souveraineté de toute nation appartient de droit au peuple, les philosophes ne sont-ils pas parvenus à faire regarder par le commun des esprits ces propositions comme

⁴⁰ C. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *Œuvres complètes*, op. cit., pp.682-683.

⁴¹ P. Loubier, op. cit., p.266.

⁴² A. de Musset, *la Confession d'un enfant du siècle*, [1836], Paris, Gallimard, 1976, p.40.

⁴³ F. de Chateaubriand, *La Vie de Rancé*, *Œuvres romanesques et voyages*, t. I, op. cit., p.1040.

autant de vérités? »⁴⁴. La nouvelle sensibilité qui gagne les coeurs semble intimement liée aux fractures historiques survenues à la fin du XVIIIe siècle en Europe, comme si la vision de l'hécatombe, la réalité collective de la mort à grande échelle, les sommets de barbarie atteints par la Terreur entraient dans la genèse de la crise morale qui s'abat sur la jeunesse romantique. Le prodigieux élan collectif de 89, les idéaux et les utopies qui l'ont vu naître, semblent avoir été le jouet de puissances subversives. La société enfantée par la Révolution, galvaudant les théories philosophiques et philanthropiques qui en étaient le corollaire, semble faire la part belle aussi bien aux querelles fratricides qu'à la soif de pouvoir et de richesse.

Il est indéniable que le modèle social issu de la tourmente révolutionnaire semble frappé d'un anathème, celui d'une pernicieuse rupture de l'homme romantique avec son histoire. Ainsi, si Georges Gusdorf parle d'une « dissolution des repères de la certitude »⁴⁵, c'est bien que les repères et les références culturelles léguées par le christianisme de l'Ancien Régime, mis à bas par les combats révolutionnaires, emportent dans leur chute les vertus cardinales qui jusqu'alors régissaient la société. Dans cette axiologique spirituelle mise à mal, le processus de sécularisation incite l'individu à « réaliser pour son compte un travail de deuil à l'égard des figures : Dieu, le roi, le père, dans lesquels s'incarnait l'autorité. »⁴⁶ S'il est certain que le mal du siècle trouve ses racines dans des névroses antérieures, comme en témoigne la vague de suicides engendrée par *Les Souffrances du jeune Werther*, l'enfant du siècle se trouve écartelé entre les ruines fumantes d'un ordre qui n'est plus et un avenir incertain qu'il doit construire à l'aide de repères dans lesquelles il ne se reconnaît pas. Musset évoque ainsi avec amertume ce vague taraudant qui frappe la jeunesse romantique perdue à la croisée des chemins de l'Histoire dans le deuxième chapitre de *La Confession d'un enfant du siècle* :

« Trois éléments partageaient donc la vie qui s'offrait alors aux jeunes gens : derrière eux un passé à jamais détruit, s'agitant encore sur ses ruines, avec tous les fossiles des siècles de l'absolutisme ; devant eux l'aurore d'un immense horizon, les premières clartés de l'avenir ; et entre ces deux mondes... Quelque chose de semblable à l'océan qui sépare le Vieux continent de la jeune Amérique, je ne sais quoi de vague et de flottant, une mer houleuse pleine de naufrages[...] où l'on ne sait, à chaque pas qu'on fait, si l'on marche sur une semence ou sur un débris. »⁴⁷

Au-delà des particularismes, de l'errance d'une jeunesse en mal de repères, rarement génération de jeunes poètes n'aura véhiculé autant d'espoirs déçus et d'idéologies moribondes, tant l'idéalisme des Lumières et sa conséquence « logique », la Révolution française, leur aura fait miroiter une paix sociale et une liberté individuelle aux allures de trompe-l'œil : basculement des valeurs, déréliction des repères religieux, toute-puissance de l'argent, l'enfant du siècle égaré dans le vertige du « Grand-Tout » démocratique aura à repenser son lien à l'Histoire et la place de son individualité biographique et artistique dans la société nouvelle. Ainsi l'*Anthony* d'Alexandre Dumas dénonce-t-il en 1831 les déboires d'un héros qui ne parvient pas à trouver sa place dans la société malgré sa fortune et ses mérites :

« Ces deux mots, honte et malheur, se sont attachés à moi comme de mauvais génies... J'ai voulu forcer les préjugés à céder devant l'éducation... Arts, langues, sciences, j'ai tout étudié, tout appris... Insensé que j'étais d'élargir mon cœur pour que le désespoir pût y tenir ! Dons naturels ou

⁴⁴ Sabatier de Castres, *Pensées et observations morales et politiques pour servir à la connaissance des vrais principes de gouvernement*, Vienne, [1794], cité dans F. Baldensperger, *Le Mouvement des idées dans l'émigration française*, Plon, 1924, t.II, p.39.

⁴⁵ G. Gusdorf, *Le Romantisme*, op.cit., p.53.

⁴⁶ P. Glaudes, *art. cit.*, p.19.

⁴⁷ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.31.

sciences acquises, tout s'effaçait devant la tâche de la naissance : les carrières ouvertes aux hommes les plus médiocres se fermèrent devant moi ; il fallait dire mon nom, et je n'avais pas de nom. »⁴⁸

On pourrait aussi évoquer le catéchisme cynique de Desgenais dans *La Confession d'un enfant du siècle*, où l'ami fidèle brocarde les aspirations idéalistes d'Octave – Musset :

« Ce spectacle de l'immensité a, dans tous les pays du monde, produit les plus grandes démenes. Les religions viennent de là ; c'est pour posséder l'infini que Caton s'est coupé la gorge, que les chrétiens se jetaient aux lions, que les huguenots se jetaient aux catholiques ; tous les peuples de la Terre ont étendu les bras vers cet espace immense, et ont voulu le presser sur leur poitrine. L'insensé veut posséder le ciel ; le sage l'admire, s'agenouille, et ne désire pas. »⁴⁹

C'est bien ce naufrage des croyances, l'éternelle dialectique de l'individuel et de l'universel, que stigmatise Chateaubriand qui, dans *Le Génie du christianisme* déjà, proclamait la supériorité de la littérature d'inspiration chrétienne sur les faux-semblants de l'idéalisme révolutionnaire :

« Une révolution, préparée par la corruption des mœurs et par les égarements de l'esprit, éclate parmi nous. Au nom des lois on renverse la religion et la morale; on renonce à l'expérience et aux coutumes de nos pères ; on brise le tombeau des aïeux, base sacrée de tout gouvernement durable, pour fonder sur une raison incertaine une société sans passé et sans avenir. Errant dans nos propres folies, ayant perdu toute idée claire du juste et de l'injuste, du bien et du mal, nous parcourûmes les diverses formes de constitutions républicaines. [...] Alors sortirent de leurs repaires tous ces rois demi-nus, salis et abrutis par l'indigence, enlaidis et mutilés par leurs travaux, n'ayant pour toute vertu que l'insolence de la misère et l'orgueil des haillons. La patrie, tombée en de pareilles mains, fut bientôt couverte de plaies. Que nous resta-t-il de nos fureurs et de nos chimères ? Des crimes et des chaînes ! »⁵⁰

Le mythe napoléonien : de la chute à la légende

En effet, les jeunes gens de 1815, après la mise à mort de l'Ancien Régime et surtout le naufrage final de l'épopée napoléonienne, paraissent demander des comptes à leurs vénérables aînés : « après tant d'années d'oppression et de pensée dirigée, on a retrouvé la liberté [...]. Il semble que l'on va repartir à neuf et pouvoir bâtir l'avenir. » Mais là aussi, la désillusion frappe le sujet : « le mal des enfants du siècle est d'abord le mal de disponibilité, de vacance dans un espace social décomprimé qui ne fait pas accueil aux énergies libérées par la fin du conflit européen. »⁵¹ Dans *Histoire de ma vie*, George Sand évoque ainsi la profondeur de la détresse qui frappe un large empan de la jeunesse romantique :

« J'avais donc huit ans quand j'entendis débattre pour la première fois de ce redoutable problème de l'avenir de la France. Jusque là, je regardais ma nation comme invincible, et le trône impérial comme celui de Dieu même. On suçait avec le lait, à cette époque, l'orgueil de la victoire. La chimère de la noblesse s'était agrandie, communiquée à toutes les classes. Naître Français, c'était une illustration, un titre. L'aigle était le blason de la nation tout entière. »⁵²

En 1810, année de naissance d'Alfred de Musset, le vaste édifice impérial prend en effet l'allure d'un colosse aux pieds d'argile. Certes, Napoléon est maître de l'Europe, mais son

⁴⁸ A. Dumas, *Anthony*, [1831], II, 5, Paris, Gallimard, 2002, p.44.

⁴⁹ A.de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.62.

⁵⁰ F. R. de Chateaubriand, *De Buonaparte et des Bourbons*, [1814], cité par F.A. Leconte, op. cit., p.73.

⁵¹ G. Gusdorf, *Le Romantisme*, op. cit., pp. 130-132.

⁵² G. Sand, *Histoire de ma vie*, III, IV, op. cit., p.736.

pouvoir est miné à l'intérieur par la crise économique, sociale et religieuse, à l'extérieur par l'éveil des nations, dont les monarques européens se servront bientôt pour l'abattre. La haine du despotisme français agite les populations (on se souviendra qu'en 1807 Fichte, à Berlin, avait appelé la nation allemande à se rebeller). S'appuyant sur ce mouvement pour le contrôler, la Prusse entre en guerre le 17 mars 1813, bientôt rejointe par l'Autriche et la Suède. A Leipzig, du 16 au 19 octobre 1813, dans la bataille des nations, 160 000 français affrontent 320 000 coalisés et sont obligés de reculer jusqu'au Rhin. En Espagne, en Hollande, partout l'ennemi progresse. En Italie, Murat, par ambition ou fidélité « à ses peuples », se tourne contre son beau-frère. Avec une armée improvisée de 175 000 jeunes, les « Marie-Louise », Napoléon mène la campagne de France et retrouve son génie de capitaine. En vain. Les notables et les ministres complotent. Les maréchaux le pressent d'abdiquer. Il s'y résout le 6 avril 1814. Les Alliés entrent dans Paris, établissent Louis XVIII roi de France. Napoléon n'est plus que le souverain d'une île : l'île d'Elbe, avant de mourir à l'île de Sainte-Hélène le 5 mai 1821. Il laisse une France diminuée : perte de la Savoie et des places fortes du Nord, occupation des alliés jusqu'au versement d'une lourde dette de guerre. Les guerres de l'Empire auront coûté près de 900 000 morts.⁵³ L'Aigle oppresseur des peuples ? Ses Mémoires qu'il dicte à Las Cases à Sainte-Hélène constitueront l'une des lectures de chevet du jeune Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir*⁵⁴: « L'oeil de Julien suivait machinalement l'oiseau de proie. Ses mouvements tranquilles et puissants le frappaient, il envoyait cette force, il envoyait cet isolement. C'était la destinée de Napoléon, serait-ce un jour la sienne ? »⁵⁵. Caricaturé en ogre, l'exilé de Sainte-Hélène n'en devient pas moins un héros prométhéen, un demi-dieu luttant jusqu'à la mort contre les aristocrates et pour les peuples auxquels son Code civil apporte la libération.

Quoi qu'il en soit, il est indubitable que l'Empereur déchu a travaillé avec une prodigieuse dextérité à bâtir une légende qui a investi l'imaginaire collectif, celui de Musset en particulier, et subi des avatars variés selon la période de l'histoire qui l'interroge. Maître en propagande, il incarnera rapidement la fierté et la gloire nationales : son image, magnifiée par les peintres (il suffit de songer au *Sacre de Napoléon Ier* de David ou encore au *Champ de bataille d'Eylau* de Gros), et les sculpteurs (Chaudet érige la statue qui surmontait la colonne Vendôme) concourt également à façonner le mythe. Les colporteurs, avec des gravures, des chansons, des poèmes qui véhiculent le souvenir émouvant du destin tragique de l'Aiglon, des peintures et des dessins rappelant les fastes napoléoniens ou des scènes de bataille, assurent la postérité de l'Empereur. Les souvenirs des grognards prolongent les grandes victoires et les petites anecdotes flattent l'orgueil national, comme le montre Balzac dans *le Médecin de campagne*.

Cependant, les défaites cuisantes et la chute de l'empereur contribuent au développement d'une contre-propagande spontanée, en partie d'origine britannique. Corollaire de l'admiration, la légende « noire » antinapoléonienne est partout amplifiée par les ennemis de l'Empire : Chateaubriand dénonce ainsi le despotisme, la ruine économique et la sanguinaire saignée démographique européenne, Goya peint *Le tres de Mayo*, dénonçant les répressions napoléoniennes contre les Madrilènes. Comme l'a montré l'historien Jean Tulard, de cette légende naissent des héritages divers, selon la figure de l'Empereur que l'on exalte. Mémorialistes et bonapartistes brossent le portrait de l'homme providentiel qui a rétabli l'ordre et la discipline, redressé l'économie française. Après les désastres militaires, l'invasion et l'abdication, sentiment national et exaltation religieuse se mêlent pour distiller l'image d'un

⁵³ Pour les sources historiques, voir *Le Mythe de Napoléon*, par Jean Tulard.

⁵⁴ « Le recueil des bulletins de la Grande armée et le *Mémorial de Sainte-Hélène* complétaient son coran. » Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, [1830], Paris, Gallimard, 1972, p. 35.

⁵⁵ *Ibid.*, pp.76-77.

Napoléon « antéchrist ». Car avant d'être décrite, l' « épopée romantique » a été vécue, avec toute la subjectivité qu'une telle expérience peut induire.

On voit donc fleurir chez de nombreux auteurs toute une légende dorée élevant Napoléon au rang de demi-Dieu et à laquelle Victor Hugo fait écho en composant un poème, aux accents épiques, à la gloire de la colonne de la place Vendôme, où auraient dû reposer les cendres de l'Empereur sans le refus de la Chambre des députés :

« C'était un beau spectacle ! Il parcourait la terre
Avec ses vétérans, nation militaire
Dont il savait les noms ;
Les rois fuyaient ; les rois n'étaient point de sa taille ;
Et vainqueur, il allait par les champs de bataille
Glanant tous leurs canons. »⁵⁶

De la même manière, Balzac, dans *Une Conversation entre onze heures et minuit*, met en exergue l'omnipotence presque divine de cette figure emblématique : « [...] singulier génie qui a promené partout la civilisation armée sans la fixer nulle part ; un homme qui pouvait tout faire parce qu'il voulait tout ; prodigieux phénomène de volonté, domptant une maladie par une bataille, et qui, cependant, devait mourir de maladie dans son lit après avoir vécu au milieu des balles et des boulets ; un homme qui avait dans la tête un code et une épée, la parole et l'action. »⁵⁷ Cette mythification donne d'ailleurs prise aux réserves mélancoliques de Chateaubriand qui, dans les *Mémoires d'outre-tombe*, constate que Napoléon, tombé dans le domaine public, appartient désormais à l'Histoire : « Bonaparte n'est plus le vrai Bonaparte, c'est une figure légendaire composée des lubies du poète, des devis du soldat et des contes du peuple ; c'est le Charlemagne et l'Alexandre des épopées du Moyen Âge que nous voyons aujourd'hui ; ce héros fantastique restera le personnage réel ; les autres personnages disparaîtront. »⁵⁸

Entre avatar divin et figure historique polymorphe, Napoléon fait en tout cas figure de héros ; c'est dans son exemple qu'après la défaite de 1870 on ira puiser l'incarnation de la revanche. Le panégyrique d'Anatole France insiste ainsi sur l'éternelle humanité du proscrit de Sainte-Hélène :

« Il était violent et léger ; et par là profondément humain. Je veux dire semblable à tout le monde. Il voulut avec une force singulière tout ce que le commun des hommes estime et désire. Il eut lui-même les illusions qu'il donna au peuple. Ce fut sa force, sa faiblesse, ce fut sa beauté. Il croyait à la gloire. Il pensait de la vie et du monde à peu près ce qu'en pensait un de ses grenadiers [...] Il fut l'homme des hommes, la chair de la chair humaine. Il n'eut pas une pensée qui ne fût une action, et toutes ses actions furent grandes et communes. C'est cette vulgaire grandeur qui fait les héros. »⁵⁹

Plus que tout, il est la volonté agissante : « Napoléon est le souverain spectacle de l'action. Comme elle, odieux et admirable. Mais la grandeur emporte tout. Et ceux qui ont l'âme puissante pardonnent tout à la puissance. »⁶⁰ Devenu un mythe politique, Napoléon incarnera chez Nietzsche, dans *Le Gai savoir*, le « surhomme » : « C'est à Napoléon que nous devons de pouvoir pressentir aujourd'hui une succession de siècles guerriers qui seront sans égaux dans l'histoire ; c'est à lui que nous devons d'être entrés dans *l'âge classique de la guerre*, la guerre scientifique en même temps que nationale, la guerre en grand par les

⁵⁶ V. Hugo, « Ode à la colonne », in *Odes et ballades*, [1826], III, 7, Œuvres Poétiques, t.I, *op. cit.*, p.825.

⁵⁷ H. de Balzac, *Une Conversation entre onze heures et minuit*, in *Contes bruns*, [1832], Paris, U. Canel et A. Guyot, 1832, pp.17-18.

⁵⁸ F. R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, 3ème partie, 1ère époque, livre VII, 8, *op. cit.*, p.432.

⁵⁹ A. France, *Le Lys rouge*, [1894], Paris, Calmann-Lévy, 1894, p.54.

⁶⁰ L. Bloy, *L'Ame de Napoléon*, Paris, Mercure de France, 1912, p.22.

moyens, les talents et la discipline, que les siècles des siècles à venir nous envieront avec respect comme un échantillon du parfait .»⁶¹ D'autres, comme Malaparte dans *Technique du coup d'Etat*, en feront le précurseur des chefs d'État modernes.

Cependant, cette mythification prend une tonalité plus amère et ironique, tout au moins plus équivoque, dans la comparaison à Prométhée. Au-delà des chansons populaires dithyrambiques de Béranger, et contrairement à la relative admiration de Musset, Victor Hugo ne dissimule pas, en 1822, une certaine hostilité :

« Ainsi l'orgueil s'égaré dans sa marche éclatante,
Colosse né d'un souffle et qu'un regard abat.
Il fit du glaive un sceptre, et du trône une tente.
Tout son règne fut un combat.
Du fléau qu'il portait lui-même tributaire,
Il tremblait, prince de la Terre ;
Soldat, on vantait sa valeur.
Retombé dans son cœur comme dans un abîme,
Il passa par la gloire, il passa par le crime,
Et n'est arrivé qu'au malheur. »⁶²

Châtiment de l'*hybris*, l'exil et la mort sont venus sanctionner l'orgueil démesuré du tyran. À l'instar de Prométhée, Napoléon a voulu usurper une puissance qui le dépassait et n'a plus qu'à attendre le Jugement Dernier qui examinera, si l'on en croit Lamartine, ses turpitudes comme ses triomphes, dans une perspective édifiante:

« Son cercueil est fermé : Dieu l'a jugé. Silence !
Son crime et ses exploits pèsent dans la balance :
Que des faibles mortels la main n'y touche plus !
Qui peut sonder, Seigneur, ta clémence infinie ?
Et vous, peuples, sachez le vain prix du génie
Qui ne fonde pas des vertus ! »⁶³

Nous touchons ici aux premiers balbutiements d'une légende noire tout aussi virulente que la divinisation dont l'Empereur s'est vu l'objet. Car les voix discordantes ne tardent pas à se faire entendre. Ainsi Barbier résiste-t-il à la prolifération du culte napoléonien suivant les Trois Glorieuses, et rappelle-t-il le lourd tribut payé à la gloire militaire :

« Encore Napoléon ! Encore sa grande image.
Ah ! Que ce rude et dur guerrier
Nous a coûté de sang et de pleurs et d'outrage
Pour quelques rameaux de laurier ! »⁶⁴

Dans une perspective voisine, Lamartine, le 6 mai 1840, au cours du débat de la Chambre des députés sur l'opportunité du retour des cendres de Napoléon, évoque la figure de l'Empereur aux ambitions démesurées qui se serait substituée à ses yeux à la libre destinée de la France : « Je m'associe, comme Français, au pieux devoir de rendre une tombe dans la patrie à un des hommes qui ont fait le plus de bruit sur la terre, à un de ces hommes dont le nom répété le plus loin dans les siècles devient pour ainsi dire un des noms du pays lui-même,

⁶¹ F. Nietzsche, *Le Gai savoir*, [1882], no362, Paris, Gallimard, 1950, p.67.

⁶² V. Hugo, « Buonaparte », *Odes et ballades*, op. cit., p.335.

⁶³ A. de Lamartine, « Bonaparte », *Secondes méditations*, [1823], Paris, Hachette, 1892, p.55.

⁶⁴ A. Barbier, « L'Idole », in *Les Iambes*, Paris, P. Masgana, 1845, p.38.

et dont la volonté se substitua pendant dix ans aux lois, aux volontés, au destin de la France.»⁶⁵

Cependant, il faut noter que c'est bien auparavant, dès mars – avril 1814, que commence à s'épanouir la « légende noire » de Napoléon, à travers notamment la figure de « l'ogre », comme le rappelle le pamphlet de Chateaubriand qui dépeint le tyran sous les traits d'Attila, de Néron, et de Moloch, irrémédiablement victime de l'ire divine : « Comment, sans intervention divine, expliquer et l'élévation prodigieuse et la chute plus prodigieuse encore de celui qui, naguère, foulait le monde à ses pieds ? Il n'y a pas quinze mois qu'il était à Moscou, et les Russes sont à Paris ; tout tremblait sous ses lois, depuis les colonnes d'Hercule jusqu'au Caucase, et il est fugitif, errant, sans asile : sa puissance s'est débordée comme le flux de la mer, et s'est retirée comme le reflux. »⁶⁶ Benjamin Constant, dans *De l'esprit de conquête et de l'usurpation*, publié en 1814, rappelle lui aussi à de multiples reprises la parenté qui unit Napoléon à la figure mythique de Gengis Khan, mais il éradique le déterminisme divin pour ne voir dans la chute de l'Aigle qu'un effet de la justice immanente, un châtement infligé par la liberté naturelle des peuples :

« Le despotisme de la France a poursuivi la liberté de climat en climat ; il a réussi pour un temps à l'étouffer dans toutes les contrées où il pénétrait ; mais, la liberté se réfugiant toujours d'une région dans l'autre, il a été contraint de la suivre aussi loin qu'il a enfin trouvé sa propre perte. Le génie de l'espèce humaine l'attendait aux bornes du monde, pour rendre son retour plus honteux, et son châtement plus mémorable. »⁶⁷

Presque quarante ans plus tard, à la fin de novembre 1852, Hugo composera « L'Expiation », poème dans lequel la figure de Napoléon III vient entacher la légendaire épopée du Premier Empire et où le poète met en scène un Napoléon effondré face à l'allégorie de son crime :

«Et Lui, cria : démon aux visions funèbres,
Toi qui me suis partout, que jamais je ne vois,
Qui donc es-tu ?—Je suis ton crime, dit avoir.
La tombe alors s'emplit d'une lumière étrange
Semblable à la clarté de Dieu quand il se venge ;
Pareils aux mots que vit resplendir Balthazar,
Deux mots dans l'ombre écrits flamboyaient sur César :
Bonaparte, tremblant comme un enfant sans mère,
Leva sa face pâle et lut : 18 brumaire ! »⁶⁸

Colosse aux pieds d'argile, Léviathan châtié pour son *hybris*, héros épique qui s'est heurté à la volonté des peuples, Prométhée désormais enchaîné, avatar divin, autant de figures poétiques et mythiques qui tendent à estomper la responsabilité d'un homme qui ne pourra pourtant éluder le jugement de l'Histoire et la chute dans la plus simple humanité, comme le montre Edgar Quinet :

« Sa chute est annoncée de loin ; s'il tombe, c'est par sa faute et seulement par sa faute. [...] L'époque de la critique et du jugement de l'histoire est arrivée pour Napoléon avec plus de rapidité qu'on n'eût pu le supposer. Chaque jour il descend à grands pas du sommet de la poésie pour entrer dans l'histoire, qui demande à chacun le compte exact, rigoureux de ses œuvres ; chaque jour il sort

⁶⁵ A. de Lamartine, cité par Guy Antonetti, *Louis-Philippe*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2002, p.817.

⁶⁶ F. de Chateaubriand, *De Buonaparte et des Bourbons*, Paris, Mame, 1814, p.11.

⁶⁷ B. Constant, *De l'Esprit de conquête et de l'usurpation*, Paris, Le Normand et H. Nicolle, 1814, p.256.

⁶⁸ V. Hugo, « L'Expiation », *Les Châtiments*, [1853], V, 13, *Œuvres Poétiques*, t.II, op. cit., p.233.

de la légende, de la région complaisante des fables, du domaine de l'imagination ; désormais il appartient pour toujours au domaine sévère de la réalité et de la prose. »⁶⁹

Cependant, du point de vue romantique, et c'est là ce qui nous intéresse de près, la vision dramatisée d'un Napoléon tragique, solitaire et enchaîné sur son rocher de l'Atlantique, symbole d'une génération sacrifiée et perdue, n'avait rien pour déplaire. Cette brève et schématique toile de fond historique peut sembler oiseuse et digressive, mais elle nous semble cependant nécessaire pour saisir l'empreinte profonde que l'Empereur a laissée dans l'imaginaire collectif de la jeunesse romantique et l'influence remarquable qu'elle a exercée sur la constitution du mal du siècle, comme en témoigne *La Confession* de Musset.

En effet, si Musset choisit de placer les affres de son héros dans la perspective des déboires napoléoniens, ce n'est certainement pas l'effet du hasard. La jeunesse ardente, qui, rappelons-le, n'est pas la sienne et dont il est question dans le premier chapitre de *La Confession d'un enfant du siècle*, a grandi dans l'atmosphère des batailles et de la gloire impériales :

« Conçus entre deux batailles, élevés dans les collèges aux roulements de tambour, des milliers d'enfants se regardaient entre eux d'un oeil sombre, en essayant leurs muscles chétifs. De temps en temps leurs pères ensanglantés apparaissaient, les soulevaient sur leur poitrine chamarrée d'or, puis les posaient à terre et remontaient à cheval. Un seul homme était en vie alors en Europe ; le reste des êtres tâchait de se remplir les poumons de l'air qu'il avait respiré. [...] Jamais il n'y eu autant de nuits sans sommeil que du temps de cet homme ; jamais on ne vit se pencher sur les remparts des villes un tel peuple de mères désolées ; jamais il n'y eut un tel silence autour de ceux qui parlaient de mort. Et pourtant jamais il n'y eu autant de joie, tant de vie, tant de fanfares guerrières dans tous les coeurs ; jamais il n'y eut de soleil si pur que ceux qui séchèrent tout ce sang. [...] Alors il s'assit sur un monde en ruines une jeunesse soucieuse. Tous ces enfants étaient des gouttes du sang brûlant qui avait inondé la terre ; ils étaient nés au sein de la guerre, pour la guerre. Ils avaient rêvé pendant quinze ans des neiges de Moscou et du soleil des pyramides. [...] Ils avaient dans la tête tout un monde ; ils regardaient la terre, le ciel, les rues et les chemins ; tout cela était vide, et les cloches de leurs paroisses résonnaient seules dans le lointain. [...] Les enfants regardaient tout cela, pensant toujours que l'ombre de César allait débarquer à Cannes et souffler sur ces larves ; mais le silence continuait toujours, et l'on ne voyait flotter dans le ciel que la pâleur des lis. »⁷⁰

A n'en pas douter, la peinture de la Restauration que nous livre Musset n'est pas des plus engageantes. Les jeunes gens ont à se débattre dans une société bien hétéroclite, perdus au milieu des anciens immigrés venus récupérer les lambeaux de leur fortune originelle, attirés par les bénéfices potentiels qu'ils pourraient tirer de la restauration de la Monarchie, et des intrigants de tous horizons oeuvrant dans l'ombre d'une aristocratie jugée mesquine et bourgeoise. Seul reste le souvenir épique du résident de Sainte-Hélène dont une frange de la jeunesse, en mal de repères, a bien du mal à se détacher :

« Napoléon mort, les puissances divines et humaines étaient bien rétablies de fait ; mais la croyance en elles n'existait plus. [...] Napoléon despote fut la dernière lueur de la lampe du despotisme ; il détruisit et parodia les rois, comme Voltaire les livres saints. Et après lui on entendit un grand bruit ; c'était la pierre de Sainte-Hélène qui venait de tomber sur l'ancien monde. »⁷¹

La référence à Voltaire n'est pas innocente. En effet, après l'effondrement de ses croyances, le peuple désorienté oscille inlassablement entre l'abatement le plus morne et funèbre et son pendant, le recours frénétique et échevelé aux passions les plus diverses, entre le froid calcul hérité des Lumières et l'oubli de soi : « Faites-vous prêtres ! », telle est la panacée que le nouveau régime propose à ces coeurs écartelés ; il était, sous la Restauration,

⁶⁹ E. Quinet, préface de *Napoléon*, [1836], *Œuvres Complètes*, t.XIII, Paris, Hachette, 1905-19 ??, p.5.

⁷⁰ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., pp. 26-29.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 32-33.

bien plus gratifiant de briguer la prêtrise que de rejoindre les rangs de l'armée : l'époque impériale était bien achevée...

Nous touchons là au cœur des origines du mal du siècle : désorientée, au sens étymologique du terme, la jeunesse française ne peut trouver le repos ni dans l'asile consolateur du Créateur, laminé par le travail de sape des philosophes des Lumières, ni dans le visage paternel d'un monarque souvent enchaîné aux intérêts individuels. C'est ce qu'affirme Paul Bénichou dans *L'Ecole du désenchantement* : « Dans la multitude des opinions, entre un passé condamné et un avenir inconnu, ils perdent toute illusion et toute foi. Des années de tempête a surgi un monde désenchanté, c'est-à-dire funèbre, selon l'obsession de Musset. [...] Le peuple, qui ne croit plus à rien après avoir tout vu, est sourdement rebelle dans son apathie. »⁷² En cela, ce tournant de l'histoire française est à la fois critique et décisif. En effet, en période de guerre et de conquête effrénées, comme l'a été l'époque de l'aventure napoléonienne, les préoccupations publiques prennent bien souvent le pas sur les intérêts privés. Sous la contrainte de circonstances historiques exceptionnelles, l'individu n'a pas le loisir de s'abîmer dans la délectation morose (des sociologues ont même remarqué que le nombre de suicides diminuait notablement). Cependant, le retour à aux affaires courantes et quotidiennes laisse un terrain propice à une nouvelle émergence de la subjectivité douloureuse. Un mal-être refoulé cherche à sublimer ses turpitudes retrouvées, sublimation qui peut emprunter le visage d'une cristallisation de l'histoire, à travers le souvenir d'un fait historique « radieux » qui sera transfiguré par l'écriture. Il suffit pour s'en convaincre de songer au poème de Musset intitulé « Napoléon », pièce pour laquelle nous ne disposons malheureusement d'aucune datation précise et qui propose, on le mesure aisément, une vision fort subjective et passionnelle de l'Empereur :

« Oh ! d'ennemis sans foi grand vainqueur et bon hôte,
Dis-nous, dis- nous laquelle eut la voix la plus haute,
Ou bien de cette mer de peuples, de soldats,
Qui roulait à tes pieds vivante, et dans ses bras
Te prenait, comme fait d'un enfant sa nourrice ;
Ou de cette autre mer, l'éternel précipice,
Qui, brisant son flot morne au rocher d'un écueil,
Te vit vieux avant l'âge et ferma ton cercueil !

Napoléon ! ton nom est un cri dans l'histoire
Un immortel écho réveillant l'avenir,
Et lui disant qu'il fallait de la gloire
Encore se souvenir.

[...]

Tu sais qu'on t'aime et tu crois qu'on t'oublie,
Tombeau vivant de nos aïeux,
Terre où leur cendre à peine ensevelie
S'accorde encor des larmes de nos yeux. »⁷³

On mesure, à lire ce poème, à quel point mémoire de l'histoire et transfiguration littéraire s'unissent chez le poète pour livrer au lecteur une vision sublimée et nostalgique d'une splendeur perdue, celle de la gloire napoléonienne, venue pallier à la fois les errances d'une société désenchantée et la béance intérieure de l'enfant du siècle en quête d'un point fixe. Deux motifs très significatifs s'entremêlent dans ces vers : le culte du souvenir, avatar chez Musset du seul bonheur accessible ici-bas, et les larmes providentielles, indice d'un épanchement du cœur sanctifiant la douleur de l'homme face à sa condition de mortel.

⁷² P. Bénichou, *L'Ecole du Désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 176-177.

⁷³ A. de Musset, « Napoléon », [1856], in *Poésies Complètes*, op. cit., p.51.

La version « esthétisée » de Bonaparte, telle qu'elle transparaît dans l'oeuvre de Musset, amène naturellement à émettre des réserves sur une image d'Épinal, une conception erronée, tout au moins réductrice du Romantisme français. En le reléguant au rang de simple phénomène littéraire, d'école artistique, on risque fort de l'amputer de plusieurs de ses dimensions tout aussi fascinantes. En premier lieu de sa composante de vie et d'énergie, tant il est vrai que la notion de Romantisme excède largement ses manifestations esthétiques. Ainsi Max Milner et Claude Pichois mettent-ils en évidence dans *Problématique du romantisme* un romantisme scientifique, médical, social, mais surtout historique, ce qui nous intéresse de plus près, car n'en déplaise à Musset, « La Révolution et l'Empire ont été, non par la littérature, mais par l'action, profondément romantiques. Sinon, comment qualifier le drame qui se déroule à la Convention, l'épopée dont l'Europe est l'enjeu ? »⁷⁴ Et les auteurs de citer Henri Heine qui dans *De l'Allemagne* répondait à Schlegel pour qui les Français étaient « le peuple le plus prosaïque du monde » : « Ces choses-là [Schlegel] les disait dans un temps où devant ses yeux s'offraient encore journellement maint et maint coryphées de la Convention, où il voyait passer devant lui, en chair et en os, les derniers acteurs de cette tragédie de géants, dans un temps où Napoléon improvisait chaque jour une sublime épopée, lorsque Paris fourmillait de Dieux, de héros et de rois... » L'épopée romantique a d'abord été vécue, elle a ensuite été décrite, comme si l'Histoire s'auréolait elle-même et en elle-même des traits qu'on attribue ordinairement au Romantisme, indépendamment des écoles, des coteries et des genres définis, dans une forme de romantisme intemporel qui traverse çà et là les événements qu'elle voit naître.

Splendeur et gloire perdue des « Pères » : vacuité du monde et histoire

Jamais peut-être génération n'a vécu, autant que les enfants du siècle, un rapport aussi complexe avec les pères. Combien de ces jeunes gens, en effet, pouvaient chanter avec Victor Hugo :

« Mon père, ce héros au sourire si doux,
Suivi d'un seul housard qu'il aimait entre tous,
Pour sa grande bravoure et pour sa haute taille,
Parcourait à cheval, le soir d'une bataille,
Le champ couvert de morts sur qui tombait la nuit. »⁷⁵ ?

Qui ne rêve, à l'instar de Léopold Hugo, fils de menuisier et général à trente-quatre ans, du destin éclatant d'un Ney, fils de tonnelier, ou d'un Murat, fils d'aubergiste promu roi de Naples, ou encore d'un Napoléon dont l'ombre colossale emplît la première moitié du siècle ?

Cependant, ces pères héroïques n'ont pas su conserver au rêve sa pérennité et semblent avoir laissé renaître de ses cendres une société qu'on croyait caduque. Nul besoin d'invoquer *La Confession d'un enfant du siècle*, déjà abondamment citée ; il n'est qu'à se souvenir de la destinée tragique de Julien Sorel. Le culte sans bornes qu'il vouait à l'empereur n'entame pas sa lucidité à l'égard de la nouvelle donne sociale et des nouvelles règles du jeu. Ainsi analyse-t-il après l'assassinat raté de Mme de Rênal les motifs profonds de son échec :

« Mon crime est atroce, et il fut *prémédité*. J'ai donc mérité la mort, messieurs les jurés. Mais quand je serais moins coupable, je vois des hommes qui, sans s'arrêter à ce que ma jeunesse peut mériter de

⁷⁴ M. Milner et C. Pichois, *Problématique du romantisme*, Arthaud, 1985, p.33.

⁷⁵ V. Hugo, « Après la bataille », *La Légende des siècles*, [1859], *Œuvres Poétiques*, t.II, *op. cit.*, p.605.

pitié, voudront punir en moi et décourager à jamais cette classe de jeunes gens qui, nés dans une classe inférieure et en quelque sorte opprimés par la pauvreté, ont le bonheur de se procurer une bonne éducation et l'audace de se mêler à ce que l'orgueil des gens riches appelle la société. »⁷⁶

Hypocrite par nécessité, l'individu se devra d'abdiquer toute sincérité, tout scrupule moral pour s'élever dans l'ordre social. Dans un rapport à l'Histoire « par-delà bien et mal » qui résonne comme une prescience de l'expérience rimbaldienne, Charles Lassailly, (né en 1806, mort en 1843 à Paris), « petit romantique » comme Philothée O'Neddy ou Xavier Forneret, appartenant au groupe des Bousingots, groupe de jeunes romantiques excentriques, est l'auteur d'un roman original et passionnant où le héros reflète la tendance suicidaire de la génération romantique et sa totale absence de repères sur le mode badin, *Les Roueries de Trialph, notre contemporain avant son suicide* : « Si l'on voit que, dans notre société actuelle, il ne faut chercher absolument rien de vrai ni de faux, ni vertus ni vices, ni bien ni mal, voilà ce qui se trouve de bon, qu'on puisse aujourd'hui tout confesser à son siècle ; et vraiment, monseigneur le Siècle est furieusement aimable d'avoir au moins cela de bon. »⁷⁷ Générations orphelines qui n'ont guère connu leurs pères qu'entre-deux batailles sanglantes, les enfants du siècle naissent dans le marasme de ces temps où la fièvre héroïque cohabite avec le silence du deuil. Cette population meurtrie, offerte en holocauste au rêve napoléonien, « destiné[e] aux hécatombes »⁷⁸, eut à souffrir le revers de fortune de l'Empereur, l'extinction de l'imagination exaltée par l'exemple des pères, mais condamnée à s'asseoir « sur un monde en ruines ».⁷⁹ Plus de traversée épique du monde, la Russie ne serait pas conquise, l'armée glorieuse ne foulerait pas la terre convoitée d'Egypte ; tout ce monde imaginaire s'écroule pour entrer de plain-pied dans la genèse du mal du siècle. Pour preuve cette touchante évocation sous la plume d'Aloysius Bertrand, l'un des « pères fondateurs » du poème en prose, dans *Gaspard de la nuit* :

« Et j'ai prié, et j'ai aimé, et j'ai chanté, poète pauvre et souffrant ! Et c'est en vain que mon cœur déborde de foi, d'amour et de génie ! C'est que je naquis aiglon avorté ! L'œuf de mes destinées, que n'ont point couvé les chaudes ailes de la prospérité, est aussi creux, aussi vide que la noix dorée de l'Egyptien. Ah ! l'homme, dis-le-moi, si tu le sais, l'homme, frêle jouet, gambadant suspendu au fil des passions, ne serait-il qu'un pantin qu'use la vie et que brise la mort ? »⁸⁰

Puisque l'euphorie du passé s'est éteinte dans un ultime soubresaut, l'avenir est envisagé avec une douloureuse anxiété, si bien que l'incoercible avidité d'inconnu et de nouveau se dessine devant « la mer houleuse et pleine de naufrage. »⁸¹ Les pères, héros brisés par les désillusions de l'histoire, s'ils n'ont pas su conserver ce rêve, laissent cependant une empreinte profonde dans la mémoire et dans l'imaginaire de leur descendance qui ne manquera pas de mettre en scène dans ses oeuvres les liens douloureux et conflictuels qui les unissent. Ainsi Musset évoquera-t-il le traumatisme de la mort de son père, emporté par le choléra, dans « La Nuit de Décembre » :

« Un an après, il était nuit ;
J'étais à genoux près du lit
Où venait de mourir mon père.
Au chevet du lit vint s'asseoir
Un orphelin vêtu de noir

⁷⁶ *Ibid.*, pp.474-475.

⁷⁷ C. Lassailly, *Les Roueries de Trialph, notre contemporain avant son suicide*, [1833], Paris, Sylvestre Libraire-Editeur, 1833, p.10.

⁷⁸ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, *op. cit.*, p.27.

⁷⁹ *Ibid.*, p.28.

⁸⁰ A. Bertrand, « A Mr David, statuaire », *Gaspard de la nuit*, [1842], Paris, Mercure de France, 1842, p.249.

⁸¹ *Ibid.*, p.31.

Qui me ressemblait comme un frère. »⁸²

Parfois, le souvenir de la figure paternelle n'est pas l'objet d'une transfiguration très flatteuse et stigmatise ce qu'il peut subsister des méfaits de la société patriarcale, comme c'est le cas dans *Un caprice*, publié en 1837 :

« *Madame de Léry* : Bah ! Serviteurs ou maîtres, vous n'êtes que des tyrans.

Chavigny, se levant : C'est assez vrai, et je vous avoue que là-dessus j'ai toujours détesté la conduite des pères. Je ne sais d'où leur vient cette manie de s'imposer, qui ne sert qu'à se faire haïr.»⁸³

Désenchantement, désespérance, sentiment de vanité des biens terrestres, forment donc le lot commun de ces malheureux orphelins de père arrivant après la gloire et l'idéal. De ce marasme naît cependant une situation nouvelle. La fin des grandes illusions entraîne en effet de profonds bouleversements, et laisse aux enfants du siècle un arrière-goût amer d'avortement, déjà traité sur le mode lugubre dans *Fantasio* : « L'éternité est une grande aire, dont tous les siècles, comme de jeunes aiglons, se sont envolés tour à tour pour traverser le ciel et disparaître ; le nôtre est arrivé à son tour au bord du nid, mais on lui a coupé les ailes, et il attend la mort en regardant l'espace dans lequel il ne peut s'élancer. »⁸⁴ L'idée de liberté, de raison, de religion, si elle est appelée à une autre postérité, notamment en 1830 et 1848, semble avoir perdu chez Musset toute signification dans ce lent naufrage, si bien que les jeunes âmes vidées de leur passion, condamnées au repos forcé, deviennent la cible de l'oisiveté et de l'ennui. L'œuvre de Petrus Borel, autre « oublié » du Romantisme dont nous aurons à reparler, est à ce titre fort significative. Chef de file de ceux que l'on désigne communément du nom de « petits romantiques français », boudé par le succès de son vivant, il s'impose aujourd'hui comme l'un des écrivains les plus originaux du romantisme. Ses relations amicales avec Victor Hugo le désignent tout naturellement comme l'un des grands organisateurs de la défense, au moment de la bataille d'Hernani. Sa première publication, *Rhapsodies* (1832), est un recueil de poèmes précédé d'une préface aux allures de brûlot, dans laquelle il exalte un républicanisme pétri plus de mépris et de dégoût pour la société que d'idéal démocratique à proprement parler : manifestation d'un républicanisme négatif, défi d'un misanthrope, d'un « lycanthrope » pour reprendre l'expression par laquelle il se rendit célèbre, qui n'hésite pas à fustiger la décadence du Siècle :

« Autour de moi ce n'est que palais, joie immonde,
Biens, somptueuses nuits,
Avenir, gloire, honneurs : au milieu de ce monde
Pauvre et souffrant je suis,
Comme entouré des grands, du roi, du saint office,
Sur le quémadero,
Tous en pompe assemblés pour humer un supplice,
Un juif au brazero !
Car tout m'accable enfin ; néant, misère, envie
Vont morcelant mes jours !
Mes amours brochaient d'or le crêpe de ma vie ;
Désormais plus d'amours.
Pauvre fille ! C'est moi qui t'avais entraînée
Au sentier de douleur ;
Mais d'un poison plus fort avant qu'il t'ait fanée
Tu tuas le malheur !
Eh ! moi, plus qu'un enfant, capon, flasque, gavache,
De ce fer acéré

⁸² A. de Musset, « La Nuit de Décembre », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.311.

⁸³ A. de Musset, *Théâtre Complet, op. cit.*, pp.445-446.

⁸⁴ *Ibid.*, p.111.

Je ne déchire pas avec ce bras trop lâche
 Mon poitrail ulcéré !
 Je rumine mes maux : son ombre est poursuivie
 D'un geindre coutumier.
 Qui donc me rend si veule et m'enchaîne à la vie ?
 Pauvre Job au fumier ! »⁸⁵

Jamais il n'y eut tant de libertins, de prêtres, de vocations aveugles de soldat pour peupler l'Europe qu'en ces temps troublés. Ne fallait-il pas, à tout prix, combler le vide taraudant de l'existence ? La jeunesse amputée s'engage dans une quête frénétique, désespérée, dans la voie d'un nihilisme forcené :

«Condamnés au repos par les souverains du monde, [...], à l'oisiveté et à l'ennui, les jeunes gens voyaient se retirer d'eux les vagues écumantes contre lesquelles ils avaient préparé leurs bras. [...] Les plus riches se firent libertins ; ceux d'une fortune médiocre prirent un état et se résignèrent soit à la robe, soit à l'épée ; les plus pauvres se jetèrent dans l'enthousiasme à froid, dans les grands mots, dans l'affreuse mer de l'action sans but. »⁸⁶

Les voies du salut s'ouvrant à cette jeunesse sacrifiée par la contingence historique, asphyxiée par le vide existentiel qui préside à son délétère épanouissement, débouche tout naturellement sur un incurable cynisme dont Musset se fait l'écho. Pour les fils de l'Empire, ces petits-fils de la Révolution, le chaos historique infuse son venin mortel dans le goût de l'infini et, par un phénomène de contamination psychologique, l'échec de la réalité condamne à terme l'idéal quand celui-ci aurait dû représenter l'ultime recours. La nature matricielle elle-même n'est pas exempte de tout soupçon et participe au naufrage généralisé, comme le montrent ces vers amers et désabusés du même Pétrus Borel :

« La mort sert de morale aux fables de la vie.
 La vie est un champ clos de milliaires semé,
 Où souvent le champion se brise tout armé
 A l'unième...Or, voilà le destin que j'envie !
 Le monde est une mer où l'humble caboteur,
 Pauvre, va se traînant du cirque au promontoire ;
 Où le hardi forban croise sous l'équateur,
 Gorgé du sang du faible, et d'or expiatoire.
 Mort, suprême bourreau !...non, plutôt vide, rien,
 Basse fosse où tout va...mort sourde au cri du lâche !
 Tous les êtres sont pairs devant ta juste hache
 L'homme et le chien !
 [...]
 Naître, souffrir, mourir, c'est tout dans la nature
 Ce que l'homme perçoit ; car elle est un bouquin
 Qu'on ne peut déchiffrer ; un manuscrit arabe
 Aux mains d'un muletier : hors le titre et la fin,
 Il n'interprète rien, rien, pas une syllabe.
 On dit l'homme, ici-bas, pèlerin aspirant :
 Soit ! mais quelle est sa Mecque ou bien son Compostelle ?
 Les cieux !...auberge ouverte à son âme immortelle...
 Non ! le néant ! »⁸⁷

Ainsi, la transcendance divine gît exsangue à leurs pieds, les vertus théologiques et humaines, jusqu'à l'espérance, s'avèrent viciées, et la boîte de pandore ne se referme pas. L'amitié n'est que l'objet d'une transaction pécuniaire comme le montreront le cynisme et

⁸⁵ P. Borel, « Doléances », *Rhapsodies*, [1832], Bruxelles, « Chez tous les libraires », 1868, pp.33-34.

⁸⁶ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.34.

⁸⁷ P. Borel, « Rêveries », *Rhapsodies*, op. cit., pp.45-46.

l'arrivisme du Bel-Ami de Maupassant, prêt à toutes les extrémités pour gravir les échelons du journalisme, la parenté plus qu'une question d'héritage, ce dont témoignent Mme de Beauséant et la baronne de Nucingen qui ne se démarquent pas par leur piété filiale à l'égard du père Goriot. L'amour ne ressemble plus qu'à un pathétique exercice physique, ce qui perpétue la tradition du donjuanisme et annonce les journaux intimes de Baudelaire : « Je crois que j'ai déjà écrit dans mes notes que l'amour ressemblait fort à une torture où à une opération chirurgicale. »⁸⁸ La pensée n'est plus qu'une vanité de l'esprit pour ces cœurs où la foi est moribonde ; dans une sorte de rupture entre l'âme et le corps, parmi les sens égarés, la pensée n'a guère de place dans un monde désenchanté :

« Hélas ! Mon cher ami, c'est là toute ma vie.
Pendant que mon esprit cherchait sa volonté,
Mon corps avait la sienne et suivait la beauté. »⁸⁹

Ainsi George Sand distingue-t-elle les « défenseurs de la vieille monarchie réclamant la sueur du peuple et [...] régnant par le vol », les « voleurs avec effraction », les « brigands », et les enfants du siècle qui « entre ces deux manières de voler voudraient bien trouver la plus facile et la plus sûre. »⁹⁰ Cette tourmente socio-politique stigmatisée par l'écrivain, le tourbillon néfaste des âmes mal nées qui n'imposent que le silence, concrétisant les angoisses préromantiques, prophétisant le spleen baudelairien et le nihilisme de la Décadence, se clôt cependant chez Musset, une fois n'est pas coutume, sur une glorieuse vision de l'avenir quand bien même la frontière entre la profession de foi et l'artifice littéraire reste ténue : « ô peuples des siècles futurs ! [...] ô hommes libres ! [...] Dites-vous que nous avons acheté bien cher le repos dont vous jouirez ; plaignez-nous plus que tous vos pères ; car nous avons beaucoup de maux qui les rendaient dignes de plainte, et nous avons perdu ce qui les consolait. »⁹¹ Au sein des turpitudes d'un siècle égaré, pour une génération à laquelle l'histoire a dérobé tous ses repères et par-delà le désenchantement, « l'enfant du siècle gémit amèrement sur le temps où il est né, sans le maudire cependant, ni l'accuser, mais comme Lamartine ou Hugo, sous le symbole de l'Épreuve, génératrice d'avenir ». ⁹² Ainsi peut-on lire à la fin des *Châtiments* :

« Temps futurs ! vision sublime !
Les peuples sont hors de l'abîme.
Le désert morne est traversé.
Après les sables, la pelouse ;
Et la terre est comme une épouse,
Et l'homme est comme un fiancé !
Dès à présent l'oeil qui s'élève
Voit distinctement ce beau rêve
Qui sera le réel un jour ;
Car Dieu dénouera toutes les chaînes,
Car le passé s'appelle la haine
Et l'avenir se nomme amour ! »⁹³

Cependant, cette foi en une glorieuse postérité ne saurait dissimuler des rapports plus complexes et subjectifs à l'histoire.

⁸⁸ C. Baudelaire, *Fusées, Oeuvres Complètes, op. cit.*, p.651.

⁸⁹ A. de Musset, «Une soirée perdue», *Poésies Complètes, op. cit.*, p.391.

⁹⁰ G. Sand, *Entretiens journaliers*, cité par J. P. Guéno in *Sand et Musset : les enfants du siècle*, Ed. de la Martinière, Paris, 1999, p.18.

⁹¹ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, op. cit.*, p.43.

⁹² P. Bénichou, *L'Ecole du Désenchantement, op. cit.*, p.181.

⁹³ V. Hugo, «Lux», *Les Châtiments, Œuvres Poétiques, T.II, op. cit.*, p.216.

Dans la multitude bigarrée des opinions, entre un passé enfui et frappé d'anathème, et un avenir sujet à caution, la jeunesse française a donc laissé s'étioler ses dernières illusions et les vertiges amers de sa foi, comme en témoigne le constat remarquable et désabusé d'un personnage de Borel dans l'un des contes de *Champavert* :

« Tu attends peut-être une paix, un repos, au bout de la carrière ! Ce qui manque en ta jeunesse, tu espères le voir s'abattre sur toi en la décrépitude ? Tu ne peux croire que l'existence ne soit que cela, ne soit que ce que tu connais : si ce n'est que cela, te dis-tu, s'il n'y avait pas quelque époque de béatitude, quelque saison de pure joie, qui venge de tout l'opprobre, comment tant d'hommes auraient-ils traîné leur carapace jusqu'au bout ? comment auraient-ils consenti à végéter toujours et misérablement à patrouiller, jusqu'à l'extinction, dans l'étang croupi de la société ? Comment ?...C'est que comme toi, la foule espère ; comme toi, elle se croit toujours sur le point d'atteindre son rêve évanoui, son fol désir ; c'est que, pareil au chat qui veut saisir ce qui passe au fond du miroir, à l'instant où radieux il se jette sur sa proie, sur son ombre, ses griffes ne font que heurter et grincer la glace »⁹⁴.

Motif du « jeune vieillard », mirages d'une société infirme, idéalisme chu dans la fange de la triste réalité, vanités des biens terrestres, autant de déclinaisons d'un mal du siècle qui vient proliférer dans le meurtre de tout espoir.

De cette ère de tumultes incessants imputable aux faux-semblants de l'Histoire naît un monde livide, funèbre. Dans une perspective voisine, quoique moins impersonnelle et plus connotée, la fresque historique que développe Musset dans les premiers chapitres de la *Confession*, nous l'avons déjà évoqué, n'est pas en prise directe avec sa propre réalité historique. Sans doute tient-il ces récits pittoresques de camarades plus âgés, ou peut-être a-t-il quelques réminiscences d'Alfred de Vigny, qui écrivait quelques mois plus tôt dans *Servitude et grandeur militaires* : « Vers la fin de l'Empire, je fus un lycéen distrait. La guerre était debout dans le lycée, et le tambour étouffait la voix des maîtres. »⁹⁵ Musset n'a pu lui-même faire l'expérience des premières impressions produites par le retour des Bourbons en France. Ces transpositions littéraires constituent à la fois la mythologie et la préhistoire du poète, pétries de souvenirs de conversations surprises dans les milieux libéraux ou napoléoniens autour de lui et dans sa famille. Il y a donc une part d'artifice littéraire dans la *Confession*, même si tout ce qui relève du « malaise des jeunes cœurs » renvoie indubitablement à une expérience intérieure du poète, qu'il convient de situer après 1830 et les errements de la Monarchie de Juillet, dans la flamboyance désenchantée des Jeune-France et autres Bousingos. Comme l'écrit Paul Bénichou : « Le désenchantement fiévreux, l'abattement mortel dont parle Musset, la *désespérance* qu'il connaît si bien sont surtout apparus alors ; ils ont grandi face au prosaïsme des lendemains de juillet, dans la jeunesse d'alors. »⁹⁶ Musset apporte un témoignage fébrile sur ces temps tourmentés quelques années plus tard, comme l'avaient fait les « Jeunes-France » et toute une frange de poètes oubliés ou en passe de le devenir et que l'histoire littéraire désigne sous l'appellation de « petits romantiques ».

Une remarque liminaire s'impose à propos de la dénomination de « petits romantiques », dans la mesure où notre étude tentera d'envisager les manifestations du mal du siècle aussi dans les œuvres de ses principaux représentants. Celle-ci désigne un ensemble composite d'auteurs assez hétérogènes et pose, depuis son apparition dans les années 1880, puisque l'expression surgit d'abord sous la plume de Léopold Derôme, dans ses *Causeries littéraires*, un problème aux historiens du romantisme qui ont essayé de la remplacer en parlant de romantiques « marginaux », « secondaires », « mineurs » ou « excentriques », ou encore d'« oubliés du romantisme », comme ce fut le cas lors d'un colloque organisé à

⁹⁴ P. Borel, « Testament », *Champavert*, [1833], Paris, Eugène Renduel, 1833, p.408.

⁹⁵ A. de Vigny, *Servitude et grandeur militaires*, [1835], Ed. F. Germain, Paris, 1965, p.13.

⁹⁶ P. Bénichou, *op. cit.*, p.178.

l'Université Laval en 2002⁹⁷. Si cette dénomination jette un discrédit pour le moins radical sur ses thuriféraires en les reléguant au second plan de l'histoire littéraire, le corpus ainsi défini constitue alors une sorte de nébuleuse dont il s'agit de s'évader rapidement— Nerval en sort d'ailleurs définitivement au début du XX^e siècle, alors qu'Aloysius Bertrand et Pétrus Borel sont encore en voie de réhabilitation. L'une des métaphores militaires privilégiées par l'histoire pour évoquer ce groupuscule que l'on ne peut définir que négativement (puisqu'il ne s'agit ni d'un groupe historiquement formé — les « petits romantiques » ne se réduisent pas au « petit cénacle » célébré par Borel et Nerval —, ni d'une école, ni même d'une génération littéraire) est précisément celle des « soldats inconnus de l'armée romantique », qui clame l'oubli relatif dans lequel semblent plongés ces auteurs sans pour autant les bannir définitivement. Si l'appellation de « petits romantiques » contient un jugement de valeur sans appel, l'image des soldats inconnus, en revanche, contribue à exalter l'audace et le courage de ces auteurs méconnus. S'inscrivant à leur manière dans le tableau épique brossé par Musset dans le premier chapitre de *La Confession d'un enfant du siècle*, les « petits romantiques » restent des émissaires tout aussi valeureux des tourments du « siècle au cœur brisé ». Pour filer la métaphore militaire, il convient de constater que, si dans les récits des survivants de la bataille romantique, celle-ci tendait à idéaliser un corps poétique glorieux, auréolé de toutes les séductions d'une jeunesse perdue, chez les premiers historiens du romantisme, en revanche, glorification et nostalgie cèdent le pas à une vision bien plus funeste et désenchantée, comme dans les *Portraits d'hier* d'Adolphe Racot, qui voit dans ces rejetons de l'armée napoléonienne une génération perdue :

« En 1825, tous les enfants qui avaient entendu conter [la légende napoléonienne] par leurs pères, tous ces enfants qui n'avaient pu prendre leur part de cette gloire, étaient devenus des hommes. Il fallait bien qu'ils versassent quelque part ces torrents d'enthousiasme, de jeunesse, de force, qui les étouffaient. Ils les versèrent dans le livre. Quelques-uns de ces hommes s'appellent Hugo, Dumas, Balzac, Alfred de Vigny, les deux Deschamps, Lamartine, Th. Gautier. Napoléon I^{er} en eût fait des ducs ou des princes, la paix en fit des poètes. Les autres s'appelèrent Pétrus Borel, Philothée O'Neddy, Augustus Mac Keat, affublant leurs épaules d'un nom sonore ou bizarre, à défaut de la veste brodée d'or du lieutenant de hussard que l'épopée impériale y eût jetée. Ceux-ci furent les enfants perdus de la grande armée romantique : ils contribuèrent à la grande victoire de leurs maréchaux, enfonçant, comme naguère Murat, les bataillons stoïques et navrés des classiques et attirant sur eux tous les coups, toutes les indignations, toutes les colères; puis, la bataille gagnée, se dispersant dans la nuit noire de l'oubli, ne pouvant plus disparaître dans la fumée rouge des coups de canon. »⁹⁸

Au cœur de ce panorama, Racot établit une discrimination qui servira la taxinomie littéraire en distinguant les « officiers » du Romantisme et les simples soldats anonymes. D'un côté les poètes éludant la « nuit noire de l'oubli », de l'autre les soldats inconnus (Pétrus Borel, Philothée O'Neddy, Augustus Mac Keat...), qui, en mal de galons, s'anoblissent par le biais de fantaisies onomastiques, « à l'image des extravagances vestimentaires et capillaires arborées par ces Jeunes-France »⁹⁹. Ces enfants perdus (rappelons que, jusqu'au début du XVIII^e siècle, l'expression désigne les soldats envoyés en avant-poste dans une situation désespérée), s'élèvent donc tout naturellement au rang de « martyrs ». « À la gloire des récits d'anciens combattants du XIX^e siècle succède la victimisation des orphelins de l'histoire »¹⁰⁰,

⁹⁷ « Les Oubliés du romantisme : généricités, sociabilités, textualités », Colloque international, Musée du Québec, Université Laval, Québec, 23-25 octobre 2002.

⁹⁸ A. Racot, *Portraits d'hier*, Paris, Librairie illustrée, 1887, pp.133-134.

⁹⁹ M. Leroy-Terquem, « Les Soldats inconnus de la bataille romantique. ». *Analyses, Portrait de l'homme de lettres en héros*, Collectifs, *Écrivains héroïques du long XIXe siècle*, 2006.

¹⁰⁰ *Ibid.*

comme le montre cette pathétique évocation que l'on doit à la plume d'Alphonse Séché : « Pauvres dédaignés, pauvres méconnus marqués au front du signe des malheureux, vous êtes les victimes de la rude bataille littéraire, vous êtes les poètes maudits, les "poètes-misère", nés trop faibles et trop fiers pour affronter la vie.»¹⁰¹ Cette pitoyable, au sens étymologique du terme, victimisation des « petits romantiques » attribue en outre une part des responsabilités à l'autorité romantique incarnée par Victor Hugo. C'est là le message que délivre Henri Lardanchet dans un ouvrage au titre significatif, *Les Enfants perdus du romantisme* :

« Indistinctement presque tous [les jeunes poètes] adressaient leurs premières strophes, à celui dont le nom emplissait alors toutes les bouches, et presque toujours celui-là répondait par un compliment. Et plus l'éloge était injustifié, plus il était inattendu, et plus il conquérait de reconnaissance à son auteur, lui gagnant pour l'avenir un partisan déterminé. Il égarait alors des vocations douteuses, précipitait de pauvres gens sans aucun mérite ni fortune, vers un avenir sans issue, dans la pire des médiocrités, mais on n'y prenait garde et, pourvu que l'armée romantique se peuplât de recrues nouvelles, le reste importait peu, vraiment, à ceux qui tout à l'heure la conduiront aux batailles. Qui dira le nombre de malheureux entraînés ainsi dans une voie qui n'était pas la leur et où ils ne devaient trouver que misère et désolation?»¹⁰²

Victimes désignées des batailles littéraires, les « romantiques mineurs » prennent l'allure de Don Quichotte tout à la fois héroïques et misérables, sacrifiés sur l'autel de l'histoire. A ceux qui n'avaient pu embrasser la gloire de l'épopée napoléonienne ne restait que la guerre des mots et de l'Art, ce que souligne un texte de Philibert Audebrand, historien sans concessions de sa propre génération égarée :

« Il s'est produit dans ce temps un phénomène dont on n'a plus été témoin dans la suite. De pâles enfants que l'écho de ces querelles réveillait au loin dans leurs provinces, étaient frappés d'en haut comme Saul sur la route de Damas. Ils quittaient tout à coup le champ paternel, et la haie en fleurs, et la grande jatte de lait où leurs doigts roses émiettaient du pain bis, et c'était pour venir prendre part à cette folle guerre de prosodie et de syntaxe. C'étaient des enrôlés volontaires pleins de ferveur, mais qui n'avaient souvent rien de plus qu'une foi ardente. Beaucoup sont morts en route, pauvres obscurs, oubliés. Quelques-uns ont disparu en laissant un nom à peine formé, que les mères ont bien soin de répéter à leurs fils comme un exemple sinistre et redoutable.»¹⁰³

Auteur romantique méconnu, Frédéric Soulié portait, dans sa préface de *L'Homme de Lettres*, cette appréciation sur la pérennité de son œuvre, ainsi que de celle des ses contemporains :

« Mais ce n'est pas nous qui élèverons l'édifice dont nous avons mis à nu les matériaux ; une génération viendra, vivant dans des temps plus calmes et meilleurs, qui prendra et choisira dans ce chaos où nous marchons pour en séparer le bon du mauvais ; elle recueillera toute la gloire de nos efforts et s'édifiera sur nos ruines, comme le XVII^e siècle a bâti son temple sur le sol préparé par les labeurs du XVI^e. Voilà notre avenir ; il faut que l'homme de lettres de nos jours s'y résigne avec la

¹⁰¹ A. SÉCHÉ, *Les « Poètes-Misère »*. Malfilatre, Gilbert, Imbert Galloix, Auguste Le Bras, Victor Escousse, Élisabeth Mercœur, Émile Roulland, Hégésippe Moreau, Aloysius Bertrand, Louis Berthaud, J. P. Veyrat, Albert Glatigny, Emmanuel Signoret, Paris, Louis Michaud, 1907, p.122.

¹⁰² H. Lardanchet, *Les Enfants perdus du romantisme*. Jean-Pierre Veyrat – Louis-A. Berthaud – Hégésippe Moreau – Charles Lassailly – Ausone de Chancel – Hector de Saint-Maur – J.-George Farcy – J. Imbert-Galloix – Armand Lebaillly – Napoléon Peyrat – Adolphe Vard, Paris, Perrin, 1905, p.40.

¹⁰³ P. Audebrand, *Romanciers et viveurs du XIX^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1904, p.178.

seule espérance qu'un jour un bibliographe curieux, pénétrant dans le monceau d'idées que notre siècle a produites, écrira sur nos livres oubliés : là était le germe de ce que d'autres ont mûri. »¹⁰⁴

Musset a relevé de ces différentes typologies, bien qu'il n'ait jamais appartenu à aucune coterie ou à cette « camaraderie ». La « Jeune-France » vue par Gautier condamna par un incessant mouvement pendulaire les jeunes gens à la folie idéaliste et à son inséparable pendant : l'impuissance ironique d'un nécessaire retour sur toute chose. Philotée O Neddy, de son vrai nom Théophyle Dondey de Santeny, brosse dans son recueil *Feu et Flamme* (1833) un portrait saisissant du petit cénacle auquel il appartient avec Gautier et Nerval :

« Si le tissu moiré du nuage odorant
Que la fumée élève était plus transparent,
Vous pourriez avec moi de cers pâles figures
Explorer à loisir les généreux augures.
Le développement capace de ces fronts,
Les rudes cavités de ces yeux de démons,
Ces lèvres où l'orgueil frémit, ces épidermes
Qu'un sang de lion revêt de tons riches et fermes,
Tout chez eux puissamment concourt à proclamer
Qu'ils portent dans leurs seins des cœurs prompts à aimer
De haine virulente et de pitié morose,
Contre la bourgeoisie et le Code et la prose ;
Des cœurs ne dépensant leur exaltation
Que pour deux vérités : l'art et la passion ! »¹⁰⁵

Cette dialectique existentielle et esthétique, entre tragique et insolence, trouve ses lettres de noblesse dans les premiers écrits de Musset, où foisonnent les exemples de jalousie meurtrière, de volupté mortifère, de dépravation cynique, de suicide, dans une atmosphère d'insouciance, de dérision et de trivialité. Ainsi peut-on lire dans *Fantasio* : « L'amour n'existe plus, mon cher ami. La religion, sa nourrice, a les mamelles pendantes comme une vieille bourse au fond de laquelle il y a un gros sou. L'amour est une hostie qu'il faut briser en deux au pied d'un autel et avaler ensemble dans un baiser ; il y a plus d'autel, il n'y a plus d'amour. Vive la nature ! Il y encore du vin. »¹⁰⁶ Voilà un bel exemple de ce que l'on pourrait nommer l'*ironie romantique*¹⁰⁷, cette fausse désinvolture de ton, cet apparent mépris de toute chose, cette indifférence feinte qui n'est que la trace douloureuse et la manifestation désespérée d'un idéalisme invétéré. L'ironie romantique est cette fausse trivialité qui vient masquer les fêlures de l'âme... Il suffit pour s'en convaincre de songer aux *Contes d'Espagne et d'Italie* (1830), ou encore aux premiers drames en prose : *La Quittance du diable*, *La Nuit vénitienne*. Cette association étrange, confinant à l'absurde, du *pathos*, du tragique, et de la désinvolture, est symptomatique du regard blasé de l'enfant du siècle devant la vacuité du monde qui s'offre à lui autant que de la schizophrénie insoluble qui l'habite. Musset lui-même n'hésite pas à ironiser dans «Mardoche» et à affecter une distance blasée qui n'était peut-être pas la sienne :

¹⁰⁴ F. Soulié, *L'Homme de Lettres*, Paris, Hyppolite Souverain, 1838, p.7.

¹⁰⁵ Philotée O'Neddy, « Nuit quatrième », *Feu et Flamme*, [1833], Paris, Dondey-Dupré, 1833, p.42

¹⁰⁶ A. de Musset, *Fantasio*, [1833], *Théâtre Complet, op. cit.*, p.112.

¹⁰⁷ Cette ironie se caractérise par de nombreuses interventions de l'auteur, une dualité du personnage marqué par la conscience de l'opposition entre réel et idéal. Nous ne retiendrons ici que ce sens littéraire. Pour le sens plus philosophique de « l'ironie romantique », voir *L'Ironie romantique*, de René Bourgeois, Presses Universitaire de Grenoble.

« Cet homme, ainsi reclus, vivait en joie. À peine
 Le spleen le prenait-il quatre fois par semaine
 Pour ses moments perdus, il les donnait parfois
 A l'art mystérieux de charmer par la voix :
 Les muses visitaient sa demeure cachée,
 Et quoiqu'il fit rimer *idée* avec *fâchée*, [...] »¹⁰⁸

Cette variante intense et aporétique du romantisme dont on a pu rapprocher Musset à ses débuts existait à l'état latent de longue main ; on la retrouve chez Nodier dès le début du siècle, et même chez les libéraux, qu'un contemporain dépeint ainsi : « Plusieurs jeunes poètes pleins de talent n'ont pu, quoique imbus des doctrines philosophiques, échapper aux séductions de l'école nouvelle ; entraînés presque à leur insu, ils adoptent en partie les formes et couleurs qui lui sont particulières, seulement leurs tableaux sont plus sombres, plus terribles, et l'on ne voit rien qui rappelle le ciel. »¹⁰⁹

Une telle forme d'esprit touche à son faite au coeur des troubles de 1830, et c'est très certainement à cette *acmé* de la crise que renvoient les réminiscences dont Musset se fait l'écho dans la *Confession*, et ses évocations du vide existentiel dont est frappé le siècle. A Philippe Strozzi qui dans *Lorenzaccio* affirme : « Nies-tu l'histoire du monde entier ? Il faut sans doute une étincelle pour allumer une forêt, mais l'étincelle peut sortir d'un caillou, et la forêt prend feu. C'est ainsi que l'éclair d'une seule épée peut illuminer tout un siècle. », Lorenzo avance cette répartie désabusée : « Je ne nie pas l'histoire, mais je n'y étais pas. »¹¹⁰ On comprend alors aisément que l'horreur et le désarroi sans fond éprouvés par une frange de la jeunesse de 1830, abandonnée en marge de l'histoire, décideront d'orientations existentielles et esthétiques déterminantes. Car quelle voie salvatrice emprunter face à ce marasme, cette réalité de l'histoire qui ne sait se faire l'ange tutélaire du rêve ? Le désenchantement peut en effet se révéler fécond quand il suscite une recherche effrénée de fuite ou de lutte, unies dans une même quête de mouvement, d'infléchissement acharné de la donne existentielle et politique, quitte à s'enfoncer, comme l'écrira Baudelaire « au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau ! »¹¹¹, au coeur d'une expérience initiatique. Pour beaucoup cependant l'indifférence, l'abandon, la dépravation ou la résignation l'emporteront, comme le montre un fragment intitulé « Spleen » chez Philotée O'Neddy :

« Oh ! Combien de mes jours le cercle monotone
 Effare ma pensée et d'ennui la couronne !
 Que faire de mon âme et de ses saints transports,
 De cet air étouffant qui pèse sur la ville,
 Au milieu d'une foule insouciant et vile,
 Où dort l'enthousiasme, où tous les coeurs sont morts
 Que faire, dites-moi, de ce culte funeste
 Pour tout ce qui dans l'homme est grand, noble, céleste
 De ces fougues d'amour, de ces élans d'orgueil,
 De ces bouillonnements, de cet intime orage,
 Qui, de mes nerfs brûlés dévorant le courage,
 Me font déjà rêver le repos du cercueil !
 Est-ce éternellement que le sort me condamne
 A dépérir ainsi dans ce climat profane ?
 Oh ! ne pourrai-je donc, libéré de mes fers,
 Pèlerin vagabond sur de nouvelles rives,
 Promener quelque jour mes passions actives
 A travers l'Océan, à travers les déserts ?

¹⁰⁸ A. de Musset, « Mardoche », [1829], *Poésies Complètes, op cit.*, p.98.

¹⁰⁹ Saint-Valry, compte-rendu dans *Les Annales de la littérature et des arts*, [1823], Tome X.

¹¹⁰ A. de Musset, *Lorenzaccio*, [1834], *Théâtre Complet, op. cit.*, p.243.

¹¹¹ C. Baudelaire, «Le Voyage », in *Les Fleurs du Mal, op. cit.*, p.186.

Où donc est le vaisseau qui, dédaignant la côte,
Doit chercher avec moi la mer profonde et haute ? »¹¹²

Et c'est ainsi que, pour Musset, ces failles de l'histoire, cette faillite de la figure paternelle, ces désolantes tribulations sociales, ont engendré des « enfants nés au sein de la guerre, pour la guerre », « qui avaient dans la tête tout un monde », mais pour qui « tout cela était vide ».¹¹³ Aléas du mouvement historique, nostalgie de la douleur perdue, absence de perspectives nouvelles concourent donc à l'élaboration d'un mal-être, d'un manque d'être, d'une incomplétude ontologique dessinant en creux la genèse d'un mal du siècle dont ils sont les composantes organiques, au même titre que la fermentation littéraire, toxique pour l'âme d'une jeunesse déjà éprouvée, du préromantisme et du romantisme dans leurs virtualités les plus sombres. Quelques années plus tard, Gustave Flaubert n'hésitera pas à écrire : « Nous sommes tous des farceurs, et des charlatans ; pose, pose ! et blague partout ! La crinoline a dévoré les fesses, notre siècle est un siècle de putains, et ce qu'il y a de moins prostitué, jusqu'à présent, ce sont les prostituées. »¹¹⁴

Une fermentation littéraire délétère

L'influence des romantismes anglais et allemand

En effet, à cette bourrasque historique qui s'engouffre sous les jeunes crânes, aux désordres de la société, aux affres du libertinage, de la révolte, de la prostitution, vient s'ajouter la lente infusion des idées anglaises et allemandes. C'est à Victor Cousin, au groupe de Coppet et en particulier à Mme de Staël que l'on attribue ordinairement le mérite d'avoir dévoilé aux Français les fleurons du romantisme allemand. Dès 1800, dans son ouvrage *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, celle-ci avait jeté les bases et les principes de la révolution esthétique qui se devait d'accompagner le basculement de l'ordre social et, élargissant les thèses de Perrault sur « la perfectibilité de l'espèce humaine » lors de la querelle des Anciens et des Modernes à la fin du XVIIIe siècle, avait mis en exergue la célèbre opposition entre les littératures du Nord et du Midi. Ainsi peut-on lire dans son célèbre roman *Corinne* les commentaires significatifs de l'héroïne à lord Nelvil qui lui demande pourquoi elle ne s'est pas adressée à lui en anglais :

« Dans ce pays, nous sommes plus modestes, nous ne sommes ni contents de nous comme des Français, ni fiers de nous comme des Anglais. Un peu d'indulgence nous suffit de la part des étrangers ; et comme il nous est refusé depuis longtemps d'être une nation, nous avons le grand tort de manquer souvent, comme individu, de la dignité qui ne nous est pas permise comme peuple ; mais quand vous connaîtrez les Italiens, vous verrez qu'ils ont dans leur caractère quelques traces de la grandeur antique, quelques traces rares, effacées, mais qui pourraient reparaître dans des temps plus heureux. »¹¹⁵

À ses yeux, cette opposition excède largement la dichotomie géographique et suppose que les littératures du Midi, c'est-à-dire les littératures classiques, appartiennent à un état de civilisation révolu qu'on ne saurait *transplanter*. En revanche, les littératures du Nord semblent s'affranchir des déterminismes historiques, sociaux, culturels pour s'attacher à une expression de la nature et des sentiments qui « peuvent également convenir à tous les

¹¹² P. O'Neddy, « Spleen », *Le Feu et la Flamme*, op. cit., p.231.

¹¹³ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., pp.28-29.

¹¹⁴ G. Flaubert, Lettre à Louise Colet, *Correspondance*, op. cit., p.281.

¹¹⁵ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, [1807], Paris, Gallimard, 1985, p.74.

peuples ; c'est la véritable inspiration poétique dont le sentiment est dans tous les cœurs, mais dont l'expression est le don du génie. » Au creux de cette littérature, Mme de Staël identifie la quintessence de l'âme romantique : « Ce que l'homme a fait le plus grand, il le doit au sentiment douloureux de l'incomplet de sa destinée. [...] Le sublime de l'esprit, des sentiments et des actions doit son essor aux besoins d'échapper aux bornes qui circonscrivent l'imagination. »¹¹⁶ On connaît le peu de retentissement de l'ouvrage et l'anathème dont il sera frappé dans les milieux officiels : *Delphine*, adaptation romanesque de ses thèses esthétiques, vaudra à son auteur le bannissement. Son *De l'Allemagne* souffrira aussi, dans une certaine mesure, de cette mauvaise presse et ne sera publié à Londres qu'en 1813 après avoir été pilonné en 1810 sur ordre de l'Empereur. Néanmoins, ces théories feront date, appuyées par le *Cours de littérature dramatique* de Wilhelm Schlegel qui, insistant sur la subjectivité et la relativité du Beau déjà proclamées par Goethe et par Kant, battra en brèche la littérature antique et ses imitateurs classiques : Racine ou Voltaire, auxquels seront opposés Shakespeare et ses tragédies héroïques et Calderon. Ainsi peut-on lire en 1823 sous la plume de Stendhal : « Toute la dispute entre Racine et Shakespeare se réduit à savoir si, en observant les deux unités de lieu et de temps, on peut faire des pièces qui intéressent vivement des spectateurs du XIXe siècle, des pièces qui les fassent pleurer et frémir, ou, en d'autres termes, qui leur donnent des plaisirs dramatiques, au lieu des plaisirs épiques qui nous font courir à la 50^e représentation du *Paria* ou de *Régulus*. »¹¹⁷

En quelque sorte, comme le montre Sismondi dans un cours professé à Genève en 1812, le romantisme semble naître du brassage éclectique du monde ancien et du monde germanique, dont le christianisme et la chevalerie sont deux manifestations.

Ainsi, Nerval, quelle que soit l'hostilité au romantisme que son enthousiasme citoyen l'ait poussé à adopter, a très tôt fait montre d'un goût prononcé pour la littérature allemande : il a traduit, dès 1827, le *Faust* de Goethe, avant de publier, en février 1830, un recueil de *poésies allemandes* dans lequel apparaissent Klopstock, Goethe, Schiller, Bürger. Le tragique divorce du corps et de l'âme, cher à Platon et au christianisme, qu'évoque Musset dans «Namouna» :

« Ah, c'est un grand malheur, quand on a le cœur tendre,
Que ce lien de fer que la nature a mis
Entre l'âme et le corps, ces frères ennemis ! »¹¹⁸

trouve déjà à s'exprimer chez Nerval, dans une phrase tirée de la bouche de Faust que le poète français cite en épigraphe de «Pandora» : « deux âmes, hélas ! se partagent mon sein, et chacune d'elles veut se séparer de l'autre : l'une, ardente d'amour, s'attache au monde par le moyen des organes du corps ; un mouvement surnaturel entraîne l'autre loin des ténèbres, vers les hautes demeures de nos aïeux. »¹¹⁹

Cette antithèse originelle, inhérente à l'imaginaire romantique, préside à la destinée de tous les héros « du siècle », mélancoliques et désespérés (on ne rappellera jamais assez l'influence prodigieuse d'un roman au terme duquel un héros tiraillé met fin à ses jours par dépit amoureux : *Les souffrances du jeune Werther*). En effet, le poète allemand fut à bien des égards l'instigateur de l'intoxication morale qui gagna les jeunes cœurs du romantisme

¹¹⁶ G. de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, [1799], I, 11, Paris, Garnier-Flammarion, 1997, p.122.

¹¹⁷ Stendhal, *Racine et Shakespeare*, op. cit., p.179.

¹¹⁸ A. de Musset, «Namouna», in *Poésies Complètes*, op. cit., p.249.

¹¹⁹ G. de Nerval ; un exorde abandonné de «Pandora», (voir Pl., I, p.1311), portait déjà le début de cette citation de Goethe.

français. De nombreuses virtualités du mal du siècle de 1830 semblent bien les dignes héritiers des névroses du «*Sturm und Drang*» germanique. La filiation spirituelle paraît ne faire aucun doute : le goût de l'infini qui, au-delà du romantisme, trouvera son accomplissement chez Baudelaire, est patent dans *Werther*: «Ah! Pour lors combien de fois, j'ai désiré, porté sur les ailes de la grue qui passait sur ma tête, voler au rivage de la mer incommensurable, boire à la coupe écumante de l'infini la vie qui, pleine de joie en déborde [...]. »¹²⁰ Comment ne pas penser à l'appel final des *Fleurs du mal* :

« Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! Levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !
Verse- nous ton poison pour qu'il nous réconforte !
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, enfer ou ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* ! »¹²¹ ?

Ce désir d'absolu qui se heurte sans cesse aux étroites limites du monde et à la finitude de l'homme annonce le sentiment de l'absurdité de l'existence, la vanité de toute quête de transcendance, l'élévation spirituelle qui constituent le fonds commun de l'imagination romantique française : « Peut-on dire, "cela est", quand tout passe ? Quand tout, avec la vitesse d'un éclair, roule et passe ? Quand chaque être n'épuise que si rarement la force que lui confère son existence, et est entraîné dans le torrent, submergé, écrasé sur les rochers ? »¹²² Dès Goethe et les *Stürmer und Dränger* allemands en 1770-1780, on retrouve en effet ce vertige angoissant de l'abîme, cette quête frénétique d'une échappatoire face à la médiocrité de la condition humaine, cette irréductible volonté d'entrer en symbiose avec l'univers, qui laissera ses stigmates cuisants dans les cœurs romantiques.

Ces illustres textes du romantisme allemand ont laissé une empreinte brûlante, faite d'aspirations vagues, de désir sans objet, de pulsions morbides dans l'esprit des jeunes Français, et de Musset en particulier. Cependant, l'attitude du poète face aux immémoriales icônes du mal-être européen est loin d'être univoque, et laisse le lecteur de la *Confession* et des *Poésies* perplexe, tant Musset semble se livrer à une apostasie de deux des dieux du romantisme français, car le poète de *Childe Harold* et de *Manfred* est bien le second destinataire de ses objurgations :

« Pardonnez-moi, ô grands poètes, qui êtes maintenant un peu de cendre et qui reposez sous la terre ; pardonnez-moi ! Vous êtes des demi-dieux, et je ne suis qu'un enfant qui souffre. Mais en écrivant tout ceci, je ne puis m'empêcher de vous maudire. [...] Mais dites-moi, vous, noble Goethe, n'y avait-il plus de voix consolatrices dans le murmure religieux de vos vieilles forêts d'Allemagne ? [...] Et toi, et toi, Byron, n'avais-tu pas près de Ravenne, sous tes orangers d'Italie, sous ton beau ciel vénitien, près de ta chère Adriatique, n'avais-tu pas ta bien-aimée ? [...] Quand les idées anglaises et allemandes passèrent ainsi sur nos têtes, ce fut comme un dégoût morne et silencieux, suivi d'une concussion terrible.»¹²³

En leur reprochant curieusement d'avoir instillé dans les esprits le venin délétère de leur littérature et accrédité dans la jeunesse le désespoir et le blasphème jusqu'à flétrir les cœurs, Musset offre ainsi le pendant masculin des affres psychologiques de la jeune George

¹²⁰ Goethe, *Les souffrances du jeune Werther*, [1774], Livre I, imprimerie nationale éditions, 1994, p.67.

¹²¹ C. Baudelaire, « Le Voyage », *Œuvres Complètes*, t. I, *op. cit.*, p.134.

¹²² *Ibid.*, p.68.

¹²³ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, *op. cit.*, pp.36-37.

Sand qui, dans *Histoire de ma vie*, parle au sujet de l'impression que lui laissa l'œuvre de Byron d'un coup « porté à [sa] pauvre cervelle »¹²⁴.

Lamartine, dans la pratique de la remontrance optimiste adressée à Byron, a précédé Musset de plus de quinze ans.¹²⁵ Mais au sein de sa quête délibérément spiritualiste, l'auteur du « Lac » a su éluder toute propension à l'indécision. Son sermon adressé au poète anglais se place au centre d'une espérance hautement professée, alors que chez Musset, le ton n'est pas celui d'un acte de foi péremptoire, dans la mesure où il témoigne d'une oscillation constante entre rire et larmes, entre désespérance et idéal attendri du bonheur, bref, d'un esprit instable. Ainsi tance-t-il Byron dans sa « Lettre à M. de Lamartine » : « lui le grand inspiré de la Mélancolie, qui, las d'être envié se changeait en martyr. »¹²⁶ Cette intrusion littéraire des idées allemandes et anglaises qui se greffe sur la tourmente historique intériorisée entre de plain-pied dans la genèse du mal du siècle selon Musset : « Ce fut comme une dénégation de toutes choses du ciel et de la Terre, qu'on peut nommer désenchantement, ou, si l'on veut, *désespérance* ; comme si l'humanité en léthargie avait été crue morte par ceux qui lui tâtaient le pouls ». ¹²⁷ Ces appréciations ne laissent pas d'être paradoxales, quand il était coutume, dans le romantisme noir, d'idéaliser ou d'exalter cette souffrance de l'âme, ce mal invétéré et sublimé qui devint l'oriflamme d'une génération, le blason d'une lutte métaphysique. A peine Musset tente-t-il de faire mollement acte d'allégeance devant l'influence « toxique » des deux poètes étrangers ; il semble plutôt manifester une franche hostilité à l'égard de ces états d'âme que les maîtres ont savamment orchestrés et regarder cet héritage pernicieux comme un vice atavique de l'esprit, une périlleuse infirmité de l'âme, et s'inscrire en faux face à la déviance morale qui fait de la négation de l'espérance le privilège spirituel des âmes supérieures. Il va même jusqu'à s'adjuger sans vergogne le statut de *mentor* : « Que ne chantiez-vous le parfum des fleurs, la voix de la nature, l'espérance et l'amour, la vigne et le soleil, l'azur et la beauté ? »¹²⁸

Le « poète des grandes douleurs », le coryphée du chœur des enfants du siècle, donne à ses glorieux prédécesseurs des leçons d'optimisme ; cette distorsion témoigne d'une appréhension tâtonnante du débat séculaire de la négation et de la foi, mais sans le faire aboutir à une issue viable. Byron, comme Goethe (ou encore Shakespeare chez George Sand) sont les figures tutélaires d'un héritage à la fois révérend et honni. Musset y voit tout autant la révélation lumineuse d'un principe poétique créateur, celui d'une épuration du cœur dans la souffrance :

« Non, vous aviez vingt ans, et le cœur vous battait.
Vous aviez lu *Lara*, *Manfred* et *le Corsaire*,
Et vous aviez écrit sans essayer vos pleurs ;
Le souffle de Byron vous soulevait de terre,
Et vous alliez à lui, porté par ses douleurs. »¹²⁹

qu'une puissance destructrice s'infiltrant jusque dans les racines de l'âme pour y faire prospérer l'inéluctable mal du siècle. On verra ainsi le poète ergoter sur chaque *topos* romantique, s'enfoncer dans des louvoiements qui attestent de façon morcelée et contradictoire le legs spirituel, moral, qu'il reçoit de ses aînés, et le fossé qui les sépare d'eux : « Moi qui te parle et qui ne suis qu'un simple enfant, j'ai connu peut-être des maux que tu n'as pas soufferts, et cependant je crois à l'espérance, et cependant je bénis Dieu. »¹³⁰

¹²⁴ Pour les références, voir le chapitre I.

¹²⁵ A ce sujet, voir la deuxième des *Méditations* de Lamartine, intitulée « l'Homme. A Lord Byron », [1819].

¹²⁶ A. de Musset, « Lettre à Monsieur de Lamartine », [1836], *Poésies Complètes*, op. cit., p.329.

¹²⁷ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.37.

¹²⁸ *Ibid*, p.36.

¹²⁹ A. de Musset, « Lettre à Monsieur de Lamartine », *Poésies Complètes*, op. cit., p.328.

¹³⁰ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.37.

Que penser de ces allégations paradoxales, symptomatiques d'une prédilection romantique pour la contradiction ? Simple refoulement plus ou moins délibéré ? Refus d'assumer son héritage ? Vestiges d'un idéalisme moribond ? Comme l'écrit Paul Bénichou, « ce serait bien conforme à ce qu'il y a en lui de foncière faiblesse. »¹³¹

Le débat est d'autant plus épineux que cette filiation spleenétique et ce legs spirituel du romantisme européen que l'enfant du siècle se doit d'assumer va à la rencontre de véritables images tutélaires au sein de l'imaginaire romantique, où planent plus que jamais les spectres obsédants de Jean-Jacques, de René et d'Oberman.

L'ombre portée de Jean-Jacques, de René et d'Oberman

On ne peut nier que cet univers romantique « carcéral » s'inscrive dans la droite ligne de l'héritage affectif propre au XVIII^e siècle français : « Les frissons nouveaux, la nouvelle sensibilité exacerbée et l'intronisation du moi spleenétique ont été des conquêtes du préromantisme »¹³², quand bien même cette notion de préromantisme reste sujette à caution et laisse encore les chercheurs fort partagés. Mais si cette expérience existentielle du mal-être est marquée par les stigmates spirituels et politiques d'un siècle, l'influence nocive de la mélancolie, dans la constitution du moi créateur, est encore plus probante dans les traductions littéraires de cette infirmité de l'âme.

Le lecteur averti en observe déjà les germes dans *Les Rêveries du promeneur solitaire*, où la mélancolie de Jean-Jacques résonne comme un signe avant-coureur du mal du siècle, à quelques nuances près. Certes, la mise à l'index de l'auteur « Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même. »¹³³ semble présenter une cause identifiable, un bannissement consécutif à un ample « complot », à la différence du mal du siècle dont les sources restent plus diffuses. Cependant, une même vision eschatologique de l'impossibilité du bonheur terrestre semble se faire jour :

« Toujours en avant ou en arrière de nous, elles [les sensations] appellent le passé qui n'est plus ou préviennent l'avenir qui souvent ne doit pas être : il n'y a rien là de solide à quoi le cœur se puisse attacher. Aussi n'a-t-on guère ici-bas que du plaisir qui passe ; pour le bonheur qui dure je doute qu'il soit connu. [...] Comment peut-on appeler bonheur un état fugitif qui nous laisse encore le cœur inquiet et vide, qui nous fait regretter quelque chose avant, ou désirer encore quelque chose après ? »¹³⁴

A ce constat amer succède une ligne de conduite rigoureuse, une réforme au sens religieux et moral du terme, la quête d'un salut qui ne laissent pas de rappeler les attermoissements et « l'ascèse » romantiques. L'élan salvateur qui emporte le cœur de Jean-Jacques au sein de sa solitude angoissée, c'est tout d'abord le sentiment de sa propre innocence : « Ma seule innocence me soutient dans les malheurs, et combien me rendrais-je plus malheureux encore, si m'ôtant cette unique mais puissante ressource, j'y substituais la méchanceté ? »¹³⁵ Comment ne pas penser à Lorenzaccio qui se fait le chantre de l'innocence perdue avant d'arborer le masque cynique de la débauche et du crime ? La « conscience dans le mal », dirait Baudelaire, est bien ce qui enferme le jeune Médicis dans un infernal cas de conscience qui ne peut aboutir qu'à un mépris de soi et à la haine des autres. Ainsi le

¹³¹ P. Bénichou, *L'École du Désenchantement*, op. cit., p.179.

¹³² F. A. Leconte, op. cit., p.242.

¹³³ J. J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, [1776-1778], « Première promenade », Paris, Gallimard, 1972, p.35.

¹³⁴ *Ibid.*, « Cinquième promenade », p.101.

¹³⁵ *Ibid.*, « Troisième promenade », p.70.

personnage éponyme confie-t-il à Philippe Strozzi : « Philippe, Philippe, j'ai été honnête [...] Il est trop tard. Je me suis fait à mon métier. Le vice a été pour moi un vêtement, maintenant il est collé à ma peau. »¹³⁶

Irrémédiablement, l'individu semble condamné à une solitude narcissique et douloureuse, dont on trouve déjà des traces chez Rousseau, et qui empruntera à la fois la voie de l'introspection et celle d'une humanité conçue comme pure sensibilité, simple réceptacle des émotions suscitées par le spectacle de la nature. On peut lire ainsi sous la plume de Jean-Jacques : « C'est de cette époque que je puis dater mon entier renoncement au monde et ce goût vif pour la solitude qui ne m'a plus quitté depuis ce temps-là. »¹³⁷ ; cette marginalité revendiquée est bien l'apanage de nombreux personnages musséliens. Plus loin, dans la « Septième promenade » : « Mes idées ne sont presque plus que des sensations ; et la sphère de mon entendement ne passe pas les objets dont je suis immédiatement entouré. »¹³⁸ Solitude dédaigneuse, conscience aiguë de la vanité de toutes choses, repli sur soi, autant de composantes du mal du siècle dont on peut déjà observer les prémices dès 1778 et qui traverseront, nous le verrons, toute l'œuvre d'Alfred de Musset.

A l'instar de Jean-Jacques, il semble de même indubitable que, pour un large empan de la jeunesse française, René fut ce que le Werther de Goethe était aux fameux « *Stürmer und Dränger* » : un modèle absolu, une icône de la lutte métaphysique, un héros en quête d'infini, sans espoir de libération ni faculté de décision. Ainsi, quand Chateaubriand éclaire le « vague des passions » dans le *Génie du christianisme*, il fait œuvre d'initiateur, puisqu'il décrit l'une des principales maladies du siècle, que René, sorte d'autobiographie didactique, devait illustrer : « Mon humeur était impétueuse, mon caractère inégal. Tour à tour bruyant et joyeux, silencieux et triste, je rassemblais autour de moi mes jeunes compagnons ; puis, les abandonnant tout à coup, j'allais m'asseoir à l'écart, pour contempler la nue fugitive, ou entendre la pluie tomber sur le feuillage. »¹³⁹ Ce que les dictionnaires appelleront longtemps le « mal de René », avant d'en donner une définition plus anonyme, met précocement en exergue l'insupportable distorsion qui préside à la destinée humaine : la fange de la réalité dans laquelle l'homme se débat, et les sphères éthérées où navigue son idéal sans espoir. L'insondable ennui semble être le seul sentiment qui rattache l'individu aux enceintes terrestres et l'anathème dont il est frappé le contraint à se mettre au diapason dissonant d'une société médiocre où l'esprit romanesque n'est pas de mise et qui répond si mal aux nobles aspirations de l'âme :

« On m'accuse d'avoir des goûts inconstants, de ne pouvoir jouir longtemps de la même chimère [...] ; on m'accuse de passer toujours le but que je puis atteindre : hélas ! Je cherche seulement un bien inconnu, dont l'instinct me poursuit. Est-ce ma faute, si je trouve partout des bornes, si ce qui est fini n'a pour moi aucune valeur ? [...] Il me manquait quelque chose pour remplir l'abîme de mon existence. [...] Notre cœur est un instrument incomplet, une lyre où il manque des cordes, et où nous sommes forcés de rendre les accents de la joie sur le ton consacré aux soupirs. »¹⁴⁰

Ce vague des passions, que nous avons défini dans le premier chapitre, royaume de mille chimères, reste chez Chateaubriand la conclusion fatale du mariage entre la civilisation, la femme, et la religion chrétienne, dont les effets pervers fusionnent pour faire naître « cette coupable mélancolie qui s'engendre au milieu des passions, lorsque ces passions, sans objet,

¹³⁶ A. de Musset, *Lorenzaccio*, in *Théâtre Complet*, op. cit., p. 202.

¹³⁷ J. J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, op. cit., p.61.

¹³⁸ *Ibid.*, p.127.

¹³⁹ F. de Chateaubriand, *René*, 1802], Paris, Gallimard, 1971, p.144.

¹⁴⁰ F. R. de Chateaubriand, *ibid.*, pp.155-157.

se consomment d'elles-mêmes dans un cœur solitaire.»¹⁴¹ La lecture même du *Génie du Christianisme*, qui réaffirme les liens ténus entre la poésie et le sacré, peut prendre une dimension paradoxale et atteindre un but opposé à celui qui était visé, tant il prend dans le premier quart du XIX^e siècle une couleur particulière. Ainsi George Sand confie-t-elle que le chef-d'œuvre de Chateaubriand a eu pour effet...de la détourner pour un moment du catholicisme et de bâtir une forme de foi supérieure :

« Chose étrange, cette lecture destinée par mon confesseur à river mon esprit au catholicisme, produisit en moi l'effet tout contraire de m'en détacher pour jamais. Je dévorai le livre, je l'aimai passionnément, fond et forme, défauts et qualités. Je le fermai persuadée que mon âme avait grandi de cent coudées, [...] que désormais j'avais acquis une force de persuasion à toute épreuve, et que non seulement je pouvais tout lire, mais encore que je pouvais étudier tous les philosophes, tous les profanes, tous les hérétiques, avec la douce certitude de trouver dans leurs erreurs la confirmation et la garantie de ma foi. [...] , je sentis ma dévotion se redorer de tout le prestige de la poésie romantique. »¹⁴²

Le mal de René jette alors dans certains esprits le germe d'une Réforme. Ce « mal de René » fait figure, à bien des égards, d'aïeul de ce qui deviendra chez Musset et les poètes romantiques, le « mal du siècle ». Dans son inclination pour l'évasion, sa perception de la vacuité de toute chose, l'inertie dont il est frappé, dans la lente déliquescence de sa volonté, il annonce les nombreux avatars que la postérité lui a donnés : tous les Rolla, Mardoche, Octave et autre Lorenzaccio affleurent sous cette lassitude face au néant de l'existence qui envahit René, pour lequel même l'ultime recours du suicide reste inaccessible, dans la mesure où il requiert une volonté de décision. L'essence même du mal de René tient à cette irrésolution. Ainsi choisira-t-il la résignation et l'exil volontaire : « Traitée pourtant d'esprit romanesque, honteux du rôle que je jouais, dégoûté de plus en plus des choses et des hommes, je pris le parti de me retirer dans un faubourg pour y vivre totalement ignoré. »¹⁴³

Cet appel à l'infini qui reste sourd, ce besoin de transcendance qui ne peut trouver ni appui ni satisfaction, cette souffrance du confinement dans les enceintes terrestres, s'ils témoignent d'une expérience intérieure de l'auteur - « Chateaubriand souffre déjà du mal de René, de ce désir inassouvi de l'absolu »¹⁴⁴ affirme Maija Lehtonen - déclinent et anticipent le paradigme des insatisfactions de la jeunesse romantique. Ce sont autant d'avatars plus ou moins dévoyés de ce même homme soumis à la dictature de l'*hybris*, avide d'absolu, qui, renonçant à l'exploration horizontale d'un monde insipide et rebattu, opte pour l'élan vertical, la contemplation béate du firmament où flotte l'Être, le démiurge « qui remplit de son immensité ces espaces sans bornes. »¹⁴⁵ Ce même archétype du surhomme incompris, incarcéré dans les barrières étroites de l'existence humaine, cette quête d'un Eden où la spiritualité pourra s'épanouir et l'ennui s'estomper trouveront à s'exprimer chez Musset, pour ne citer qu'un exemple, dans « La Nuit de Mai » :

« Partons, dans un baiser, pour un monde inconnu.
Eveillons au hasard les échos de la vie,
Parlons-nous du bonheur, de gloire et de folie,
Et que ce soit un rêve, et le premier venu.
Inventons quelque part des lieux où l'on oublie. »¹⁴⁶

¹⁴¹ F. R. de Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme*, Paris, Gallimard, 1971, p.309.

¹⁴² G. Sand, *Histoire de ma vie*, IV, 4, *op. cit.*, pp.1037-1038.

¹⁴³ F. R. de Chateaubriand, *René*, *op. cit.*, p.155.

¹⁴⁴ M. Lehtonen, *L'expression imagée dans l'œuvre de Chateaubriand*, Helsinki, Société Néophilologique, 1964, p.54.

¹⁴⁵ Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, *op. cit.*, p.130.

¹⁴⁶ A. de Musset, « La Nuit de Mai », *Poésies Complètes*, *op. cit.*, p.306.

Le jeune Flaubert, alors âgé de dix-huit ans, reprendra à son compte cette intolérable asthénie qui paralyse les facultés créatrices et entrave les élans de l'âme. Ainsi confie-t-il à Ernest Chevalier :

« Car je suis de ceux qui sont toujours dégoûtés le jour du lendemain, auxquels l'avenir se présente sans cesse, de ceux qui rêvent ou plutôt rêvassent, hargneux et pestiférés, sans savoir ce qu'il veulent, ennuyés d'eux-mêmes et ennuyants. J'ai été au bordel pour m'y divertir, et je m'y suis embêté. Magnier me ronge, l'histoire me tanne. Le tabac ?!! j'en ai la gorge brûlée. Les petits verres ? j'en suis hérissé, [...]. Autrefois je pensais, je méditais, j'écrivais, je jetais tant bien que mal sur le papier la verve que j'avais dans le cœur. Maintenant je ne pense plus, je ne médite plus, j'écris encore moins. La poésie s'est peut-être retirée d'ennui et m'a quitté. Pauvre ange, tu ne reviendras donc pas ! [...] Mon existence que j'avais rêvée si belle, si poétique, si large, si amoureuse sera comme les autres, monotone, sensée, bête. »¹⁴⁷

Certes, la mélancolie de Flaubert n'est pas celle de Rousseau ou de Sénancour, elle annonce plutôt le spleen et l'ennui dévorateur chez Baudelaire, néanmoins elle s'ancre dans les névroses et le mal-être de ses prédécesseurs.

Pour tous les jeunes cœurs et les âmes enfiévrées comme celle de Musset, les chimères, les délires du cœur, les songes et les turpitudes des passions étaient enfin fixés, capturés par la magie incantatoire des mots, dans une œuvre unique, aussi acerbes que soient les dénégations didactiques du père Souël dans *René*, à travers un héritage pesant que viendra consacrer une autre figure légendaire du mal-être, l'*Oberman* de Senancour.

En effet, obsédé par l'harmonie du bonheur originel, Senancour fait l'expérience douloureuse de l'irréparable clivage entre la pensée et l'action, le passé imaginaire, idéal, et la réalité présente : « L'ennui naît de l'opposition entre la sphère illimitée, rapide ou brillante, que nous imaginons, et la sphère étroite, lente ou triste, où nous nous trouvons circonscrits. »¹⁴⁸ Mais à la différence du René de Chateaubriand, Oberman ne fait pas l'expérience d'un ennui qui ne serait que le résultat d'une éclipse de la jouissance. La lassitude du héros naît plutôt d'une surabondance des plaisirs et des activités de la vie, dont les promesses d'enchantement meurent avec les limites de l'imagination et retombent dans le néant. Ainsi peut-on lire, en écho, sous la plume de Musset, cette profession de foi en négatif de Frank, dans « La Coupe et les lèvres » :

« Je renierai l'amour, la fortune et la gloire ;
Mais je crois au néant, comme je crois en moi.
Le soleil le sait bien, qu'il n'est sous la lumière
Qu'une immortalité, celle de la matière.
La poussière est à Dieu; - le reste est au hasard. »¹⁴⁹

L'imagination riche, mais le cœur vide, l'individu ne peut que constater la vacuité effrayante de la réalité, du monde et s'abandonner à une apostasie généralisée qui ne trouvera son salut que dans la froideur du sépulcre, comme si le cénotaphe faisait figure d'allégorie de la condition humaine.

Satiété et saturation deviennent donc les maîtres mots de l'esthétique de Senancour, comme on peut s'en convaincre à la lecture d'*Aldomen*, en même temps qu'ils s'affichent comme le pur produit de la civilisation. *Oberman* orientera ce malaise vers une forme plus

¹⁴⁷ G. Flaubert, Lettre à Ernest Chevalier, 24 février 1839, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 38-39.

¹⁴⁸ Senancour, *Réveries sur la nature primitive de l'homme*, tome I, Paris, Droz, 1939, p.74.

¹⁴⁹ A. de Musset, « La Coupe et les lèvres », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.194.

profonde et inquiétante, vers un « mysticisme négatif »¹⁵⁰, selon l'expression de Reinhard Kuhn, dont l'insatiabilité, la vacuité, l'appel inextinguible du néant seront les manifestations les plus apparentes. La dissolution du moi prend chez Senancour une dimension proprement métaphysique, et l'imaginaire salvateur n'est plus qu'une entité vide qui entraîne dans sa dérélition la justification de l'existence : « Toujours attendre, et ne rien espérer, toujours de l'inquiétude sans désirs, et de l'agitation sans objet ; des heures constamment nulles [...] C'est la lente agonie du cœur ; ce n'est pas ainsi que l'homme devait vivre. »¹⁵¹

Cette angoisse venue entraver les élans de l'être ne parvient pas à trouver de salut dans une réforme de l'esprit, et condamne sa victime à une impuissance vague, mais réelle. Cet ennui incurable atteint toutes les facultés de l'âme pour la conduire vers sa dislocation totale, sans résistance. On retrouve des traces de cette lente déliquescence chez les protagonistes de Musset, pour lesquels le spectacle intemporel de la nature n'est même plus ce baume qui apaisait les angoisses d'Oberman. Le scepticisme fondamental de Rolla n'est pas sans évoquer ce reniement de soi inhérent à la désespérance :

«Le néant ! Le néant ! Vois-tu son nombre immense
Qui ronge le soleil sur son axe enflammé ?
L'ombre gagne ! Il s'éteint, --l'éternité commence. »¹⁵²

Cependant, si ce malaise se montre incoercible chez Oberman, il s'avère aussi indispensable à son existence, puisqu'il en est la justification même : c'est par le sentiment d'ennui même qu'il existe, dans une possession totale qui exige une soumission complète de l'être. Ce témoignage âpre d'une véritable lutte de l'âme contre les affres de l'existence met en exergue une douleur ontologique, une lassitude d'ordre métaphysique qui affleurent sous la perception carcérale de l'espace chez Senancour : «Aussi toutes les issues semblent-elles bouchées, et dans la cage du temps, l'homme s'agite-t-il parfaitement en vain. »¹⁵³ Par conséquent, s'attaquant à une imagination échevelée et anarchique qu'il se doit de soumettre à l'intelligence, le héros doit s'imposer une restriction spatiale, se fixer en lui-même ses propres frontières : « C'est en limitant son être qu'on le possède tout entier, l'extension n'est que misère et dépendance. »¹⁵⁴

La plénitude de l'esprit ne se conquiert qu'en abandonnant le doux rêve de l'infini, insondable et aveuglant, qui ne sera jamais qu'un défi aux désirs, à la volonté métaphysique de l'homme.

Ainsi, latente dans la sensibilité malade de Jean-Jacques, préfigurée par le vague des passions de Chateaubriand, et annoncée par les angoisses métaphysiques d'Oberman, la profonde apathie propre au mal du siècle pourra éclore sur les ruines de l'Empire, s'immiscer dans les cœurs romantiques, dont la galerie composera un vaste panthéon des douleurs incarnée dans toute l'œuvre de Musset. Définitivement, les grandes incarnations du mal-être romantique trouveront leur inspiration dans ce paradoxe existentiel qu'Oberman lui-même met en lumière dans son amer autoportrait : « Cependant l'apathie m'est venue comme naturelle, il me semble que l'idée d'une vie active m'effraie ou m'étonne. Les choses étroites me répugnent, et leur habitude m'attache. Les grandes choses me séduiront toujours, et ma paresse les craindrait. Je ne sais ce que je suis, ce que j'aime, ce que je veux ; je gémiss sans cause, je désire sans objet, et je ne vois rien, sinon que je ne suis pas à ma place.»¹⁵⁵

¹⁵⁰ R. Kuhn, *The demon of noontide*, Princeton University Press, 1976, p.226.

¹⁵¹ Senancour, *Oberman*, tome I, Paris, Arthaud, 1947, p.232.

¹⁵² A. de Musset, « Rolla », *Poésies Complètes*, op. cit., p.290.

¹⁵³ Senancour, *Oberman*, op. cit., p.233.

¹⁵⁴ B. Le Gall, *L'imaginaire chez Senancour*, Paris, Corti, 1966, p.401.

¹⁵⁵ Senancour, *Oberman*, op. cit., p.321.

Il serait tendancieux cependant d'imputer aux œuvres phares du Romantisme européen toute la responsabilité de l'introspection douloureuse qui mine les jeunes cœurs. Pour George Sand, la cause de cette vague mélancolie est à rechercher dans des sources plus profondes : la nature même du cœur humain et d'une individualité dans laquelle l'œuvre se réfracte :

« Ma mélancolie devint donc de la tristesse, et ma tristesse de la douleur. De là au dégoût de la vie et au désir de la mort, il n'y a qu'un pas. Mon existence domestique était si morne, si endolorie, mon corps si irrité par une lutte continuelle contre l'accablement, mon cerveau si fatigué de pensées sérieuses trop précoces, et de lectures trop absorbantes aussi pour mon âge, que j'arrivai à une maladie morale très grave : l'attrait du suicide. A Dieu ne plaise que j'attribue cependant ce mauvais résultat aux écrits des maîtres et au désir de la vérité. Dans une plus heureuse situation de famille et dans une meilleure disposition de pensée, ou je n'aurais pas tant compris les livres, ou ils ne m'eussent pas tant impressionnée. [...] Les philosophes, pas plus que les poètes, ne sont coupables du mal qu'ils peuvent nous faire, quand nous buvons sans à-propos et sans modération aux sources qu'ils ont creusées. Je sentais bien que je devais me défendre, non pas d'eux, mais de moi-même, et j'appelais la foi à mon secours. »¹⁵⁶

Quelques contemporains de Musset : vision synchronique du mal-être romantique et crise de conscience¹⁵⁷

Cependant, cette analyse diachronique de la difficulté d'exister ne saurait s'achever sans un panorama littéraire directement lié à la réalité historique et artistique de Musset et à l'invasion grandissante de la littérature par la subjectivité. En effet, face à l'isolement auquel la société le condamne, l'anonymat dans lequel il se débat, sa conscience de la modernité et du relativisme, l'artiste est amené à modifier le regard que l'homme porte sur lui-même et sur le monde. Ce relativisme du point de vue est porté à son paroxysme par cette affirmation du moi, de la singularité, de l'unicité de la perception de chacun que Baudelaire jugera inhérente à la modernité romantique : «Le romantisme n'est précisément ni dans les choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir. »¹⁵⁸

Ainsi le phénomène dépasse-t-il largement le cadre du rapport au monde et frappe-t-il la vision même du mal du siècle : c'est toute une génération, toute une jeunesse qui a été romantique et qui se trouve réunie sous le signe du malaise existentiel, dans une « nouvelle crise de la conscience européenne. »¹⁵⁹ Héritier, parfois témoin des grands bouleversements de l'Histoire, l'homme romantique se sent intimement lié à son époque, coupé du passé par des fractures irrémédiables, il est l'homme *en situation*, comme s'il était désormais à concevoir comme *existence* et non plus comme *essence*. Il se découvre ainsi une conscience aiguë du rôle du temps dans la formation de sa personnalité et de son mal-être. Somme toute, c'est en toute logique que l'expression du moi et de ses turpitudes envahit la littérature et les arts. Ainsi, les états d'âme de Balzac, Stendhal, Flaubert, Sand ou encore Baudelaire, jetés en pâture par millions d'exemplaires aux étals des libraires, sont incontestablement l'une des pierres de touche des angoisses musséliennes. Très tôt, Balzac se montre sensible à la floraison de ce qui allait devenir le *spleen*, quand il dresse une liste des ouvrages parus l'année précédente dans *Le Voleur* du 10 janvier 1831, où il s'arrête sur *Le Rouge et le Noir*, symbole à ses yeux de la « conception d'une sinistre et froide philosophie » exhalant « le génie de l'époque, la senteur cadavérique d'une société qui s'éteint », et qui participe à ce qu'il nomme « l'école du désenchantement ». Ce n'est que six mois plus tard que *La Peau de*

¹⁵⁶ G. Sand, *Histoire de ma vie*, IV, 6, *op. cit.*, pp.1094-1095.

¹⁵⁷ Afin d'éviter toute redite inutile, cette partie est à rapprocher du premier chapitre « lexicographie du mal du siècle ».

¹⁵⁸ C. Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Ecrits sur l'art*, *op. cit.*, p.121.

¹⁵⁹ P. Van Tieghem, *Le Romantisme français*, *op. cit.*, p.38.

chagrin viendra livrer l'incarnation littéraire de cette désespérance, à travers le personnage de Raphaël de Valentin qui consacre la douloureuse impossibilité d'exister dans une société contemporaine qui a renié tous ses idéaux et à laquelle la Révolution de Juillet n'a rien changé. Voici le propos que lui tient, en octobre 1830, un ami perdu de vue depuis presque six mois, après avoir erré dans Paris à la recherche du jeune homme aux desseins suicidaires : « [...], nous gémissions sur la perte d'un homme doué d'assez de génie pour se faire également chercher à la cour et dans les prisons... Nous parlions de te canoniser comme une noble victime de Juillet... Et, nous te regrettons...»¹⁶⁰ Il n'y aura pas d'autres mentions des Trois Glorieuses, comme s'il ne restait au héros qu'à suivre le mouvement et opter pour l'arrivisme, à profiter de ce nouveau régime dévoyé. Cette atmosphère délirante, la chute du Dieu-Idéal et la perte de la foi en l'Histoire prennent l'apparence d'une curée pour Auguste Barbier, d'un hallali qui sonne le glas du Progrès escompté : au Paris, enflammé par une fièvre patriotique, qui vient : «De remettre en trois jours une haute couronne/Aux mains des Français soulevés [...] » a succédé :

« Un égout sordide et boueux,
Où mille noirs courants de limon et d'ordure
Viennent traîner leurs flots honteux ;
Un taudis regorgeant de faquins sans courage,
D'effrontés coureurs de salon,
Qui vont de porte en porte, et d'étage en étage,
Gueusant quelques bouts de galons. »¹⁶¹

Car chez Balzac comme chez Barbier, c'est après 1830 qu'éclate la désolante vérité, qu'apparaît sous les feux de la rampe l'unique vertu qui gouverne la société moderne : l'argent. Si l'aristocratie décadente de la Restauration conservait dans *Le Rouge et le Noir* une certaine prestance et un lustre légitime, la Monarchie de Juillet est en butte aux tractations d'un « gouvernement de boutiquiers », selon l'expression d'un journaliste anglais. Dans cette perspective, on goûte tout le sel du propos de Vautrin dans *Le Père Goriot*, sorte de catéchisme du jeune arriviste qu'il livre en pâture à Rastignac :

« Une rapide fortune est le problème que se proposent de résoudre en ce moment cinquante mille jeunes gens qui se trouvent tous dans votre position. [...] Il faut vous manger les uns les autres comme des araignées dans un pot, attendu qu'il n'y a pas cinquante mille bonnes places. Savez-vous comment on fait son chemin ici ? par l'éclat du génie ou par l'adresse de la corruption. Il faut entrer dans cette masse d'hommes comme un boulet de canon, ou s'y glisser comme une peste. L'honnêteté ne sert à rien. [...] Voilà la vie telle qu'elle est. Ça n'est pas plus beau que la cuisine, ça pue tout autant, et il faut se salir les mains si l'on veut fricoter ; sachez seulement vous bien débarbouiller : là est toute la morale de notre époque. »¹⁶²

La toute-puissance que confère la richesse matérielle, fût-elle d'origine douteuse, révèle au sens photographique du terme la déréliction d'une société qui n'est que l'anamorphose du monde rêvé et qui condamne l'individu à un ineffable sentiment de vacuité et de dégoût.

D'une génération à l'autre, le mal du siècle connaît donc des variantes subtiles, mais subsiste : à l'infirmité ontologique de René, à la rêverie dissolvante d'Oberman, aux mœurs captieuses d'une nation vouée au culte du profit, à l'impuissance de tant de héros

¹⁶⁰ H. de Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris, Gallimard, 1974, pp.68-69.

¹⁶¹ A. Barbier, *Iambes*, op. cit., p.15.

¹⁶² H. de Balzac, *Le Père Goriot*, op. cit., pp.151-153.

romanesques de la Restauration : *Olivier* de Latouche, en 1826, *Armance* de Stendhal en 1827, *Aloys* de Custine en 1829, vient s'ajouter l'inconsolable *Ennui*.

Stendhal, déjà, évoquait dans *Armance* cette vague infirmité de l'âme, cette incomplétude que décrira Baudelaire dans la pièce liminaire des *Fleurs du Mal*. En effet, le secret d'Octave de Malivert qui noue l'intrigue d'*Armance* définit pour Stendhal ce « principe triste » qui agite le monde moderne dans lequel évolue la jeunesse romantique. Il s'agit, comme l'affirment les médecins que consulte Mme de Malivert, d'une « tristesse mécontente et jugeante qui caractérise les jeunes gens de cette époque et de son rang », d'une « absence de goût pour tout ce qu'il y a de réel dans la vie ». ¹⁶³ Cet ineffable lien entre le manque d'être et le manque à être que tisse l'ennui se solde par une intense misanthropie. Nous retrouvons, sur un mode mineur, l'expression de cette languissante lassitude, la perception d'une vacuité essentielle, dans de nombreux poèmes de Marceline Desbordes-Valmore :

« Qu'est-ce donc qui me trouble ? Et qu'est-ce que
j'attends ?
Je suis triste à la ville, et m'ennuie au village ;
les plaisirs de mon âge
ne peuvent me sauver de la longueur du temps.
Autrefois, l'amitié, les charmes de l'étude
remplissaient sans effort mes paisibles loisirs.
Oh ! Quel est donc l'objet de mes vagues désirs ?
Je l'ignore et le cherche avec inquiétude.
Si pour moi le bonheur n'était pas la gaîté,
je ne le trouve plus dans ma mélancolie ;
mais si je crains les pleurs autant que la folie,
où trouver la félicité ?

Et vous qui me rendiez heureuse,
Avez-vous résolu de me fuir sans retour ?
Répondez, ma raison ! Incertaine et trompeuse,
m'abandonnez-vous au pouvoir de l'amour ? ...
hélas ! Voilà le nom que je tremblais d'entendre.
Mais l'effroi qu'il inspire est un effroi si doux !
Raison, vous n'avez plus de secret à m'apprendre,
et ce nom, je le sens, m'en a dit plus que vous. » ¹⁶⁴

Cette lente émergence d'un ennui dévorateur, qui reste l'une des déclinaisons du mal-être de Musset, nourrira aussi toute la correspondance du jeune Flaubert, alors même que Lamartine et Musset feront figure de contrepoints dans l'élaboration de son esthétique : « On n'écrit avec son cœur, mais avec sa tête » ¹⁶⁵, déclare-t-il à la trop sentimentale Louise Colet. Il n'en demeure pas moins que le jeune Gustave adopte d'instinct la pose théâtrale d'un homme désabusé, précocement flétri par l'existence ; il déclare ainsi à seize ans : « J'ai vécu, c'est-à-dire que je me suis ennuyé » ¹⁶⁶, ou encore : « Je me sens incapable de vivre la vie de tous. » ¹⁶⁷ Si Flaubert stigmatise l'épanchement lacrymal du romantisme flamboyant, les attitudes compassées et convenues des enfants du siècle, c'est en effet, aussi, ses propres tares qu'il dénonce : « Sais-tu que la jeune génération des écoles est furieusement bête [...] C'est à qui aura le visage le plus pâle et dira le mieux : je suis blasé ! [...] Laissons donc cela. Faisons de

¹⁶³ Stendhal, *Armance*, [1827], Paris, Garnier Flammarion, 1994, p.53.

¹⁶⁴ M. Desbordes-Valmore, « l'Inquiétude », *Elégies*, [1830], in *Œuvres Poétiques*, Paris, éd. de Lacaussade, 1833, pp.33-34.

¹⁶⁵ G. Flaubert, Lettre à Louise Colet, 25 août 1852, *Corr.*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p.163.

¹⁶⁶ G. Flaubert, Lettre à Ernest Chevalier, 24 juin 1837, *Corr.*, t. I, *op. cit.*, p.23.

¹⁶⁷ G. Flaubert, Lettre à André Le Poittevin, *Corr.*, t. I, *op. cit.*, p.222.

la tristesse dans l'art puisque nous sentons mieux ce côté-là, mais faisons de la gaieté dans la vie. »¹⁶⁸

Au cœur du romantisme noir dont l'œuvre d'Aloysius Bertrand conserve de nombreuses traces, le constat est encore plus sombre et accablant, la figure du lépreux devient même emblématique d'une condition et d'une existence humaines rythmées par les cloches monotones d'un triste cloître :

« Mais il y en avait qui ne s'asseyaient même plus au seuil de la Maladrerie. Ceux-là, exténués, alanguis, dolents, qu'avait marqué d'une croix la science des mires, promenaient leur ombre entre les quatre murailles d'un cloître, hautes et blanches, l'œil sur le cadran solaire dont l'aiguille hâtait la fuite de leur vie et l'approche de leur éternité. Et lorsque, adossés contre les lourds piliers, ils se plongeaient en eux-mêmes, rien n'interrompait le silence de ce cloître, sinon les cris d'un triangle de cigognes qui labouraient la nue, le sautilllement du rosaire d'un moine qui s'esquivaient par un corridor, et le râle de la crécelle des veilleurs qui, le soir, acheminaient d'une galerie ces mornes reclus à leurs cellules. »¹⁶⁹

Cet ennui insidieux, dans ses matérialisations biographiques comme esthétiques, tisse une toile de fond et dessine en creux la physionomie du mal du siècle, quelque véhémentes que soient les dénégations de Flaubert. Cette soif d'absolu inassouvie se décline selon des modalités similaires dans des œuvres que l'histoire littéraire semble souvent passer sous silence et reléguer aux manifestations esthétiques du « romantisme mineur ». C'est le cas d'une version passablement méconnue de *Faust*, née sous la plume d'Alphonse Brot, ami de Gautier, de Nerval, et des « petits romantiques », qui met en exergue toutes les virtualités de cette incomplétude de l'être :

« [...] j'en suis arrivé à ne plus me comprendre ; il y a en moi plusieurs natures opposées, un feu qui me mine, un ouragan qui l'attise, un torrent qui l'assoupit. Je désire, et lorsque je possède je redeviens froid. O docteur, si vous saviez ce que je renferme d'immodéré, de bizarre, d'ardent, de satanique, de divin ; vos yeux, au lieu de se promener paisiblement sur moi, s'élanceraient de leurs orbites ! Je suis un résumé de grandeur, de bassesse, d'idéalisme, de matérialisme. L'univers est trop étroit pour moi, et cependant son immensité m'écrase, l'air n'est pas assez lourd pour me clouer à la terre, et cependant j'étouffe sous ses miasmes ; les cieux, ces cataractes de l'air, ne me donnent qu'une faible idée du Créateur, et cependant, voyant que mes regards n'en mesurent qu'un espace mesquin, je ne sais que penser ; je méprise dans mon dépit tout ce qui est, et j'établis en même temps mes autels partout, je m'agenouille devant tout, et je sue l'admiration par tous les pores ! »¹⁷⁰

Remarquable et pathétique tableau des tourments ontologiques de l'être humain, qui n'est pas sans rappeler le vague des passions de Chateaubriand...

Dans ce modeste panorama des névroses du siècle, nous ne saurions omettre l'une de ses figures emblématiques, le « Lord Byron de la France » selon Chateaubriand : George Sand. La « difficulté d'être » est certes l'un des effets pervers de la liaison tumultueuse entre les deux écrivains, mais ce malaise trouvait déjà une large illustration dans le « scandaleux » roman de *Lélia*. L'intrigue de l'ouvrage met en scène l'aporie de l'amour innocent et pur de Lélia, qui, dépouillée des chimères de la foi religieuse, a pour pendant désespéré le fragile poète Sténio, avatar de l'Octave de Musset dans *Les Caprices de Marianne*, et préfiguration de Lorenzaccio : un jeune homme désabusé, voué au culte du stupre et de la débauche. Au sein de cette gémellité thématique et spirituelle, on peut aussi rappeler la « secrète et douloureuse fraternité » qui unit, pour George Sand, Lélia et le Frank de « La Coupe et les

¹⁶⁸ G. Flaubert, Lettre à Ernest Chevalier, 15 avril 1839, *Ibid.*, p.41.

¹⁶⁹ A. Bertrand, *Gaspard de la nuit*, *op. cit.*, pp.161-162.

¹⁷⁰ A. Brot, *Faust*, in *Un coin du salon*, [1833], Paris, H. Souverain, 1833, pp.161-162.

lèvres », mettant en exergue « la moribonde et vieille humanité », « le cadavre flétri de l'espérance humaine. »¹⁷¹ Pour Lélia, le siècle tout entier est sous l'emprise délétère du doute, du scepticisme dont aucun progrès ne saurait le relever, dans une sorte de spirale de l'épuisement qui n'est pas sans rappeler *Lorenzaccio* : « Le colosse vieillit et s'affaisse ; il s'affaisse maintenant comme une ruine qui va crouler pour jamais ; encore quelques heures d'agonie convulsive, et le vent de l'éternité passera indifférent sur un chaos de nations sans frein, réduites à se disputer les débris d'un monde usé qui ne suffira plus à leurs besoins. »¹⁷²

C'est tout le paradigme du mal du siècle, vieillesse du cœur et de l'esprit, impossible régénération de l'humanité, ennui, spleen, suicide, qui se dévoile ainsi dans *Lélia*, mais aussi dans les *Lettres d'un voyageur* et le *Journal Intime* : « L'heure de ma mort est en train de sonner, chaque jour qui s'écoule frappe un coup et dans quatre jours le dernier coup ébranlera l'air vital autour de moi. »¹⁷³ Musset et ses contemporains partagent donc un sentiment amer : celui de l'ironie précoce de leur destinée dans un monde qui prend l'allure d'un manteau d'Arlequin.

Ce *non possumus*, ce sentiment personnel d'infériorité face à l'idéal, cette désespérance, s'ils semblent nourrir tout un pan de la création littéraire paraissent aussi, et ce n'est pas là l'un de leurs aspects les plus négligeables, porter atteinte à la puissance créatrice elle-même. Le caractère éphémère de la création, la brièveté du moment poétique de la vie, seront des thèmes postromantiques privilégiés. Sainte-Beuve s'y montre très sensible, et Musset rendra grâce à sa lucidité dans son poème « A Sainte-Beuve ». Ne lisait-on pas sous la plume de l'auteur des *Portraits littéraires* : « En nous tous [...], il existe ou il a existé une certaine fleur de sentiments, de désirs, une certaine rêverie première, qui bientôt s'en va dans les travaux prosaïques, et qui expire dans l'occupation de la vie. Il se trouve, en un mot, dans les trois quarts des hommes, comme un poète qui meurt jeune tandis que l'homme survit. »¹⁷⁴ Ignoré des aînés romantiques, le motif du tarissement de l'inspiration deviendra un point cardinal du désenchantement dans la seconde moitié du siècle pour les « exilés de l'idéal », tout autant qu'un signe de distinction. Comme le montre Paul Bénichou, « L'œuvre irréalisée, ou difficile, ou demeurée inconnue, sera l'amertume majeure des poètes, et leur orgueil secret, car l'inaccessibilité de leur but les distingue et les sacre. »¹⁷⁵

Au cœur de cette glorification de l'échec (nous aurons à reparler du cas de Musset), s'exprime à nouveau l'inexorable dichotomie qui atteint l'enfant du siècle dans sa chair comme dans son œuvre : l'incapacité de nature à concilier la médiocrité de la réalité et les splendeurs à peine entrevues de l'idéal.

Au-delà des nuances individuelles et des idiosyncrasies, de la singularité de chaque entreprise esthétique, ce bref panorama synchronique nous amène à déceler une caractéristique commune à tous les contemporains de Musset et appelée à une longue postérité : la « maladie de l'Absolu » que, bien plus tard, Aragon dépeindra dans des pages d'*Aurélien* devenues célèbres. Ainsi Michel Brix glose-t-il le héros balzacien : « La maladie rare qui tue le héros de *La Peau de chagrin*, c'est, comme au reste l'évoque le nom qu'il porte, la maladie de l'idéal. Raphaël est semblable aux objets rassemblés par l'antiquaire, partagé entre l'illusion et le réel ; une part de lui-même ne se reconnaît pas dans le monde ; "ni tout à fait mort, ni tout à fait vivant", il est un être hybride, une créature céleste égarée sur

¹⁷¹ G. Sand, Lettre à Alfred de Musset, 24 juin 1833, *Corr.*, t. II, p.339.

¹⁷² G. Sand, *Lélia*, [1833], Paris, Gallimard, 1974, p.121.

¹⁷³ G. Sand, *Journal intime*, édition de Georges Lubin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p.962.

¹⁷⁴ Sainte-Beuve, article sur Millevoye, *Revue des Deux Mondes*, 1 juin 1837, *Portraits littéraires*, t.I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p.1024.

¹⁷⁵ P. Bénichou, *L'Ecole du désenchantement*, op. cit., p.32.

terre. »¹⁷⁶ Ainsi, par des voies qui sont propres aux univers de chaque écrivain, un même idéalisme déçu embrase les consciences d'une myriade de héros et d'auteurs qui éprouvent eux-mêmes les limites de la condition humaine et les difficultés de sa transfiguration littéraire.

Romantisme mussétien et marginalité

Une conscience, des Romantismes

Certes, la singularité de la difficulté d'être mussétienne se heurte aux idiosyncrasies et aux fluctuations historiques, mais elle exige aussi la réévaluation du terme de « romantisme », qui n'est pas aussi transparent que sa vulgarisation l'a laissé supposer. Être romantique en France renvoie à un statut qui relève autant de la doctrine littéraire que d'une question de génération. Une conception très répandue du romantisme assigne comme limites à ce mouvement 1820 (*Méditations poétiques* de Lamartine) et 1843 (chute des *Burgraves* de Victor Hugo). Or, il ne s'agit dans les faits que des limites du premier romantisme dont le morceau de bravoure reste la bataille d'*Hernani* en 1830. C'est pourquoi Max Milner, dans son ouvrage *Le Romantisme*, établit la typologie de ce qu'il nomme à raison les « deux romantismes »¹⁷⁷.

On pourrait ici évoquer un premier romantisme, ou plutôt proto-romantisme, celui de Mme de Staël avec *De la littérature* (1800) et *Corinne* (1807), celui du *Génie du christianisme* de Chateaubriand (1802). C'est le romantisme « Consulat et Empire », qui se donne pour tâche d'articuler, au lendemain des violences révolutionnaires, littérature et histoire et subira de profondes mutations, en particulier au début des années 1820, après le retour des Bourbons au pouvoir ; mais une caractéristique persistera : le romantisme restera conçu comme une réaction à l'Histoire. Cette conception présente alors deux conséquences : le romantisme ne peut se réduire à une simple thématique ni à une pure opposition esthétique au classicisme, classicisme qui, au début du XIXe siècle, n'est en fait que celui de la seconde moitié du XVIIIe siècle et dont la dénomination exacte est le néo-classicisme. Cette première phase génétique du mouvement s'appuie cependant sur le postulat suivant : ce néo-classicisme incarnait des croyances religieuses caduques et des conceptions de l'homme périmées, ensevelies avec le monde antique. C'est bien ce qui transparaît dans le *Cours de littérature dramatique* de Wilhelm Schlegel, professé à Vienne en 1880 : « les Grecs voyaient l'idéal de la nature humaine dans l'heureuse proportion des facultés et dans leur accord harmonieux. Les modernes, au contraire, ont le sentiment profond d'une désunion intérieure, d'une double nature de l'homme qui rend cet idéal impossible à atteindre. »¹⁷⁸ Dans cette perception de la dualité humaine qui annonce Baudelaire, Schlegel met en exergue les nouvelles sources d'inspiration du poète moderne : « L'inspiration des Anciens était simple, claire et semblable à la nature, dans ses œuvres les plus parfaites. Le génie romantique, dans son désordre même, est cependant plus près du secret de l'univers, car l'intelligence ne peut jamais saisir qu'une partie de la vérité, tandis que le sentiment, embrassant tout, pénètre seul le mystère de la nature. »¹⁷⁹ Chaos intérieur et ordre de la nature, promotion du sentiment contre la toute-puissance de la raison : voilà bien une dichotomie appelée à une longue postérité...La diffusion de ces idées en France est surtout assurée par *De l'Allemagne*, même

¹⁷⁶ M. Brix, *Le Discours amoureux en France au XIXe siècle*, Editions Peeters, Louvain-Paris-Sterling, Virginia, 2001, p.195.

¹⁷⁷ M. Milner, *Le Romantisme*, collection « Littérature française », dirigée par Claude Pichois, Paris : Arthaud, 1973, p.7.

¹⁷⁸ W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, cité par J. Bony, *op. cit.*, p.27.

¹⁷⁹ *Ibid.*

si l'ouvrage de Mme de Staël ne connaît son plein succès qu'après 1815, lorsque la restauration ramène en France les émigrés. Evoquant les conséquences logiques des théories de la relativité du beau, elle conclut à la nécessaire mutation de la littérature française qui doit s'adapter à la nouvelle donne sociale : « Rien dans la vie ne doit être stationnaire, l'art est pétrifié quand il ne change plus. Vingt ans de révolution ont donné à l'imagination d'autres besoins que ceux qu'elle éprouvait quand les romans de Crébillon peignaient l'amour et la société du temps. »¹⁸⁰ Cette première phase du romantisme reste marquée par une volonté de remonter aux sources, un goût pour les temps barbares, « gothiques », qui se traduit par exemple en Angleterre par la floraison des romans noirs à la fin du XVIII^e siècle avant de transparaître dans les premiers poèmes de Walter Scott (1802). Chaque peuple fouille dans les arcanes de son passé national pour y découvrir les trésors propres à renouveler l'inspiration des modernes (on peut penser à *La Gaule poétique* de Marchangy, publiée entre 1813 et 1815). Après la révélation des troubadours, la publication des chansons de geste et des recueils de Mystères, un goût pour le Moyen Âge et la littérature des origines, malgré ses débordements et ses ridicules, se fait jour. Ainsi, pour Mme de Staël, la poésie romantique « est née de la chevalerie et du christianisme ».¹⁸¹ Mais dès 1802, Chateaubriand s'est déjà inscrit dans ce mouvement de retour du sacré qui tend à voir dans le sentiment religieux la source de toute poésie et qui alimentera ce que l'on a nommé le « romantisme de droite », relayé par *La Muse française*, revue qui, de juillet 1823 à juin 1824 succédera au *Conservateur littéraire* des frères Hugo.

En effet, en 1820, romantisme et royalisme semblent aller de pair, comme le montre le personnage de Lousteau dans *Illusions perdues* : « les Royalistes sont romantiques, les libéraux sont classiques. »¹⁸² Ainsi, dans le numéro du 1^{er} janvier 1824 de *La Muse française*, Alexandre Guiraud répond aux attaques d'un royaliste épris de classicisme : « nous ne doutons pas que notre littérature ne se ressente aussi poétiquement de cette vie nouvelle qui anime notre société. [...] Elle donnera enfin de la poésie, car le malheur est, de toutes les inspirations poétiques, la plus féconde. » A l'opposé, l'adhésion des libéraux au classicisme semble avant tout une conséquence de leur profond attachement aux Lumières, et trouve à s'exprimer dans leur journal *Le Constitutionnel*, animé par des académiciens rescapés de l'Empire et qui stigmatise la confusion et les faux-semblants de la poésie romantique. Voilà pour les théories, dont la réalité s'écarte quelque peu à la suite notamment de l'éviction de Chateaubriand le 6 juin 1824, privé de son poste de ministre des Affaires Etrangères parce qu'il s'est opposé au ministre ultraroyaliste Villèle. Nous n'entrerons pas ici dans les méandres, extrêmement complexes, des mutations du romantisme entre 1820 et 1830, qui ont vu entre autres la conversion des romantiques royalistes et ultraroyalistes, Hugo au premier chef, au romantisme libéral dit « de gauche ». Tout au moins pouvons-nous remarquer qu'à travers divers manifestes la réflexion sur la littérature commença à l'emporter sur les dissensions politiques. L'existence des salons et des cénacles, ceux de l'Arsenal, d'Etienne Delécluze et ensuite de Victor Hugo situé rue Notre-Dame Deschamps, où les partisans des deux camps se côtoient, y contribuera pour beaucoup. L'un des premiers numéros du journal *Le Globe*, organe de la jeunesse libérale, fustige le ridicule de la situation : il est temps que « les libres penseurs en politique et en religion » le soient tout autant dans le domaine de l'esthétique. La voie est ouverte aux manifestes qui vont sceller pour une part le destin du romantisme, planter le « décor littéraire » où évoluera le mal du siècle, à travers notamment *Racine et Shakespeare* (1823 et 1825) chez le jeune Stendhal, la préface de *Cromwell* (1827), et la préface des *Etudes françaises et étrangères* d'Emile Deschamps (1828).

¹⁸⁰ G. de Staël, *De l'Allemagne*, [1810-1813], Paris, Brockhaus, 1823, pp.122-123.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.30.

¹⁸² H. de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p.64.

1830. C'est à ce moment que s'opère, et pour longtemps, l'alliance entre la littérature et l'histoire, et que le romantisme prend les traits d'une interrogation philosophique et politique sur la réalité historique du XIXe siècle. On peut le sentir aussi bien dans les « études de mœurs » de Balzac que dans *La Confession d'un enfant du siècle*, ou chez George Sand qui propose une remise en cause violente de la société née de la révolution, celle de 1789 comme celle de 1830. Ainsi son roman *Nanon*, s'il ne remet jamais en cause l'idée que le pouvoir appartient légitimement au peuple, constitue-t-il une interrogation angoissée sur les déviations révolutionnaires. Nanon, jeune paysanne plongée dans le désarroi politique de la Terreur et l'imbroglio des opinions, se fait alors la voix féminine de la dénonciation à travers cette diatribe adressée à M. Costejoux :

«La violence a autorisé la violence. Vous ne l'aimiez pas, vous. Mais vos amis l'aimaient et vous le savez bien, à présent que l'on connaît ce qui s'est passé à Nantes, à Lyon et ailleurs. Vrai ! Vous aviez donné des pouvoirs atroces à des monstres, vous avez ouvert les yeux trop tard et vous en portez la peine. Le peuple déteste les Jacobins parce qu'ils ont pesé sur tout le monde, tandis qu'il s'occupe peu des royalistes d'à présent qui ne s'attaquent qu'à vous. S'ils font les crimes que votre parti a faits, s'ils égorgent des innocents et massacrent des prisonniers, j'entends dire chez-vous que c'est pour tuer la Terreur qui leur a donné l'exemple et que tous les moyens sont bons pour en finir. N'est-ce point ce que vous disiez, vous autres, et ne vous êtes-vous pas imaginé que, pour épurer la République, il fallait abattre les trois quarts de la France par l'échafaud, la guerre, l'exil, et la misère qui a fait périr encore plus de monde ?»¹⁸³

Cependant, ce romantisme de 1830 ne tarde pas à éprouver lui-même ses limites dès 1836-1837 et se remet en cause à travers des œuvres comme *Illusions perdues* de Balzac, où sont dénoncés les turpitudes éditoriales et l'environnement pauvrement mercantile du romantisme d'alors. Musset, de son côté, opte pour la satire acide de ce romantisme qu'il n'hésite pas à tourner en dérision. À ce titre, les *Lettres de Dupuy et Cotonet*, questionnant la définition même du romantisme sur le mode de l'ironie cinglante et de l'humour caustique, constituent un témoignage remarquable sur les querelles de coterie et le flou sémantique qui entoure cette notion. Ces lettres, adressées au directeur de *La Revue des Deux Mondes* (petite épigramme à l'intention de Buloz !), débutent par un amalgame comique des différentes théories romantiques : « On était donc vers 1824, ou un peu plus tard, je l'ai oublié ; on se battait dans le *journal des débats*. Il était question de *pittoresque*, de *grotesque*, du paysage introduit dans la poésie, de l'histoire dramatisée, du drame blasonné, de l'art pur, du rythme brisé, du tragique fondu avec le comique, et du Moyen Âge ressuscité. » Suit une série de définitions pour le moins burlesques du romantisme par les deux acolytes :

«De 1830 à 1831, nous crûmes que le romantisme était le genre historique, ou, si vous voulez, cette manie qui, depuis peu, a pris nos auteurs d'appeler des personnages de romans et de mélodrames Charlemagne, François Ier ou Henri IV, au lieu d'Amadis, d'Oronte, ou de saint Albin. [...] De 1831 à l'année suivante, voyant le genre historique discrédité, et le romantisme toujours en vie, nous pensâmes que c'était le genre *intime*, dont on parlait fort. [...] De 1832 à 1833, il nous vint à l'esprit que le romantisme pouvait être un système de philosophie et d'économie politique. [...] Mais nous avons pensé que c'était la Révolution de Juillet qui était cause de cette mode, et d'ailleurs il n'est pas possible de croire qu'il soit nouveau d'être républicain. On a dit que Jésus-Christ l'était ; j'en doute car il voulait se faire roi de Jérusalem ; mais depuis que le monde existe, il est certain que quiconque n'a que deux sous et en voit quatre au voisin, ou une jolie femme, désire les lui prendre, et doit conséquemment dans ce but parler d'égalité, de liberté, des droits de l'homme, etc., etc... De 1833 à 1834, nous crûmes que le romantisme consistait à ne pas se raser, et à porter des gilets à larges revers, très empesés L'année suivante nous crûmes que c'était de refuser de monter la garde. L'année d'après, nous ne crûmes rien. »¹⁸⁴

¹⁸³ G. Sand, *Nanon*, [1872], Les Editions de l'Aurore, Meylan, 1987, p.189.

¹⁸⁴ A. de Musset, *Lettres de Dupuy et Cotonet*, [1837], *Prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, pp.843-845.

Au-delà de la dimension purement comique et pittoresque, on ne peut que constater que ce regard distancié et ironique qui est porté sur le mouvement littéraire occupant tout le devant de la scène depuis une quinzaine d'années prélude aux grands bouleversements de la fin des années 1840, lorsque la Révolution de 1848 viendra consommer la mise à mort historique et politique du romantisme de 1830.

D'autres enfin, comme George Sand dans les *Lettres d'un voyageur* préféreront ouvrir ce romantisme à l'ailleurs de la fantaisie et de la rêverie pittoresque: « Je vis alors passer devant moi, comme dans un panorama immense, les lacs, les montagnes vertes, les pâturages, les forêts alpestres, les troupeaux et les torrents du Tyrol. J'entendis ces chants à la fois si joyeux et si mélancoliques, qui semblent faits pour des échos dignes de les répéter. Depuis, j'ai souvent fait de biens douces promenades dans ce pays chimérique, portée sur les ailes des symphonies pastorales de Beethoven. »¹⁸⁵

Nouvel avatar du romantisme, celui de 1840. On assiste cette époque à l'institutionnalisation du mouvement : Victor Hugo, Sainte-Beuve, sont entrés à l'Académie française respectivement en 1841 et 1843 ; Vigny va y entrer et même Musset, alors en pleine dérive alcoolique : nous verrons quelles conséquences esthétiques majeures cette « intronisation » aura sur l'écriture de notre récipiendaire. Il s'agit, pour la plupart de ces auteurs quadragénaires, de l'ère des grandes réalisations : *La Comédie humaine* de Balzac, *l'Histoire de la Révolution* de Michelet (1847), *Consuelo* de George Sand (1842), *le Rhin* et *Les Burgraves* de Victor Hugo (1842), prouvant s'il est besoin que le romantisme n'a pas été une floraison éphémère mais qu'il s'inscrit dans une histoire riche de grands accomplissements. C'est au cours de cette décennie qu'arrive sur le devant de la scène une nouvelle génération d'écrivains. Parmi eux, Baudelaire et Flaubert, tous deux nés en 1821, et Courbet en 1819. Sans pour autant sombrer dans la psychologie de bas étage, la dimension oedipienne des relations qu'ils entretiennent avec leurs illustres aînés semble évidente tant ces jeunes auteurs subissent la domination écrasante des pères fondateurs. De là une attitude équivoque à l'égard du romantisme, située entre adhésion et répulsion. On pourrait citer ici les œuvres de jeunesse de Flaubert qui paraissent exemplaires : tout en témoignant d'un romantisme « échevelé », elles expriment tout autant le refus de cette esthétique romantique. Le « vieux Mystère » *Smarh*, mettant en scène un homme dont le mentor n'est autre que le diable, voit finalement triompher Yuk, « le dieu du grotesque ». Si le style doit beaucoup aux canons habituels de l'esthétique romantique, le propos reste marqué par le sceau de l'ironie et de la dérision, qui rappelle à certains égards les premiers écrits de Musset :

« Mon orgueil me dévora le cœur, mais le sang de ce cœur ulcéré, je l'ai versé sur la terre, et cette rosée de malédiction a porté ses fruits. Maintenant, pas une vertu que je n'aie sapée par le doute, pas une croyance que je n'aie terrassée par le rire, pas une idée usée qui ne soit un axiome, pas un fruit qui ne soit amer. La belle œuvre ! [...] Merci, vous tous qui m'avez secondé ! Honneur à l'amitié qui s'appelle grandeur et qui m'a livré les poètes, les femmes, les rois ! Honneur à la colère ivre qui casse et qui tue ! Honneur à la jalousie, à la ruse, à la luxure qui s'appelle amour, à la chair qui s'appelle âme ! Honneur à cette belle chose qui tient un homme par ses organes et le fait pâmer d'aise, grandeur humaine ! »¹⁸⁶

Cette contradiction fondatrice traversera toute son œuvre qu'il serait fallacieux de restreindre au réalisme de *Madame Bovary*.

Baudelaire, lui aussi, s'emploie à élaborer la théorie d'un « autre romantisme », tant sa propre relation au mouvement institutionnalisé paraît problématique. A coup sûr, ce

¹⁸⁵ G. Sand, *Lettres d'un voyageur (I), Œuvres autobiographiques*, t.I, op. cit., p.658.

¹⁸⁶ G. Flaubert, *Smarh, Œuvres de jeunesse inédites*, Paris, L. Conard, 1910, p.9.

romantisme de 1840 s'élabore dans un climat confus de rejet de l'académisme et de conscience diffuse d'un héritage moral et historique. En témoigne l'attitude de Baudelaire à l'égard de Victor Hugo, tout à la fois idolâtré et détesté. La nouvelle génération se tourne vers les représentants d'un romantisme « intermédiaire » incarné par les écrivains nés autour de 1810 : Nerval (1808), Gautier (1810), et Musset (1810), exécuté par le poète des *Fleurs du mal* qui discerne peut-être en lui un détestable *alter ego* et stigmatise « ses crises de fatuité, [...] ses fanfaronnades de paresse, à l'heure où, avec des dandinements de commis-voyageur, un cigare au bec, il s'échappe d'un dîner à l'ambassade pour aller à la maison de jeu, ou au salon de conversation. » :

« De son absolue confiance dans le génie et l'inspiration, elle [la « catégorie » à laquelle appartient Musset] tire le droit de ne se soumettre à aucune gymnastique. Elle ignore que le génie (si toutefois on peut appeler ainsi le germe indéfinissable du grand homme) doit, comme le saltimbanque apprenti, risquer de se rompre mille fois les os en secret avant de danser devant le public ; que l'inspiration, en un mot, n'est que la récompense de l'exercice quotidien. Elle a de mauvaises mœurs, de sottes amours, autant de fatuité que de paresse, elle découpe sa vie sur le patron de certains romans, comme des filles entretenues s'appliquaient, il y a vingt ans, à ressembler aux images de Gavarni, qui, lui, n'a peut-être jamais mis les pieds dans un bastringue. »¹⁸⁷

Il semblerait alors illusoire de vouloir assigner au romantisme des bornes chronologiques figées, tant ce mouvement protéiforme traverse le siècle sous de multiples avatars, s'adaptant aux soubresauts de l'Histoire pour exprimer les interrogations intemporelles de la nature humaine et sa difficulté d'être.

Romantismes et mal(s) du siècle

Le romantisme de 1820, nous l'avons évoqué, désigne la génération de jeunes gens entrés dans l'existence après la chute de l'Empire, qui n'a guère connu le soleil couchant de l'Ancien Régime et sa languissante douceur de vivre, ni les débordements de la Révolution française. Il s'agit de la génération sans amarres et nerveuse à laquelle Musset donne une postérité littéraire dans *La Confession d'un enfant du siècle*, et à laquelle il s'associe indûment en élaborant sa mythologie personnelle : « Ainsi les jeunes gens trouvaient un emploi de la force inactive dans l'affectation du désespoir. »¹⁸⁸ Alors que sous la bannière impériale ses aînés s'étaient couverts de gloire, cette jeunesse insatisfaite et désemparée peine à trouver sa terre d'asile et à remplir l'immense vide de son existence, mue par la seule ambition de sacrifier sur l'autel de l'art et de la spiritualité des forces qui ne trouvent plus leur légitimité sur les champs de bataille : ainsi, Lamartine, bien que né en 1790, ne fera sa véritable entrée sur la scène littéraire qu'en 1820, avec la publication des *Méditations* qui sonnent le glas de son existence végétative d'amateur oisif. Comme l'écrit Maine de Biran dans son *Journal* : « Un but fixe et la certitude que ce but est digne d'une créature raisonnable : voilà ce qui [leur] manque. »¹⁸⁹ Ce « nouveau » mal du siècle, c'est sans doute Edgar Quinet qui l'a le mieux défini dans *l'Histoire de mes idées*, en le distinguant de celui de René et d'Oberman qui courbaient l'échine sous le fardeau d'une ère dont ils se sentaient les derniers représentants, et sous le pressentiment de la vanité de toute entreprise terrestre :

« Quoique cette souffrance allât souvent jusqu'au désespoir, il n'y avait là pourtant rien qui ressemblât au spleen, à l'ennui de la vie, à tout ce que l'on a appelé le vague des passions, vers la fin du dernier siècle. C'était, il me semble, à bien des égards, le contraire de la lassitude et de la

¹⁸⁷ C. Baudelaire, *Les Martyrs ridicules, Oeuvres Complètes*, tome II, *op. cit.*, p.183.

¹⁸⁸ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, *op.cit.*, p.40.

¹⁸⁹ F. P. Maine de Biran, *Journal*, édité par H. Gouhier, t. I, Neuchâtel, éd. De la Baconnière, 1976, p.160.

satiété. C'était plutôt une aveugle impatience de vivre, une attente fiévreuse, une ambition prématurée d'avenir, une sorte d'enivrement de la pensée renaissante, une soif effrénée de l'âme après le désert de l'Empire. Tout cela joint à un désir consumant de produire, de créer au milieu d'un monde vide encore. »¹⁹⁰

On a pu, par certains aspects, rapprocher Musset de cette génération : il est assez âgé pour participer aux soirées de l'Arsenal, et sa précocité intellectuelle lui assure le respect amusé de ses aînés dans les cénacles romantiques ; cependant, la génération de 1830, qui est loin de connaître d'aussi « favorables » circonstances, semble mieux correspondre à son expérience intime.

En effet, la jeunesse de 1830 paraît sclérosée. L'avortement politique de la Monarchie de Juillet a ruiné les dernières espérances, et l'artiste universel de Victor Hugo évolue lentement en dandy marginal, brocardant les valeurs nouvelles d'une société dont le bourgeois, bête noire du poète, est l'ennemi à abattre : « Ce vêtement noir que portent les hommes de notre temps est un symbole terrible ; pour en venir là, il a fallu que les armures tombassent pièce à pièce et les broderies fleur à fleur. »¹⁹¹ De plus, les maîtres à penser de la précédente génération se jettent à corps perdu dans la politique, comme Guizot, Villemain, ou s'enferment dédaigneusement dans une solitude amère et morose, à l'instar de Chateaubriand. Fini l'âge d'or où le salon de Hugo s'ouvrait à la bohème romantique avide d'idées nouvelles. Les dieux du romantisme travaillent à présent en quinconce, poursuivant leur carrière en ordre dispersé. Comme l'écrit Simone Bernard-Griffiths dans son article « Esquisse d'une anthropologie du mal du siècle » : « là encore, on assiste à une interaction entre l'histoire qui détermine, dans une certaine mesure, la condition de l'écrivain, et l'écriture qui fournit en retour à l'histoire des représentations les images dont elle se nourrit. »¹⁹² En effet, l'emblème du poète-paria est un symptôme des liens conflictuels qu'entretiennent les hommes de lettres avec les implications historiques du malaise romantique, et vient inaugurer la glorieuse lignée des poètes maudits qui, de Baudelaire à Rimbaud, ne cesseront de clamer la séraphique supériorité du poète lassé de la comédie des hommes : « Enfin ! Seul ! On n'entend plus que le roulement de quelques fiacres attardés et éreintés. Pendant quelques heures nous posséderons le silence, sinon le repos. Enfin, la tyrannie de la face humaine a disparu, et je ne souffrirai plus que par moi-même. »¹⁹³

Par conséquent, on est tenté de penser avec Francis Lascar, dans sa réflexion sur le « Mal du siècle, mal de lettres », que la notion de génération est véritablement un instrument opératoire dans l'investigation du mal du siècle, cette désespérance fluctuant au gré des aléas historiques, des phénomènes littéraires qui les réfléchissent, et des idiosyncrasies. Ainsi pourrait-on dresser une typologie sommaire du mal du siècle : les premiers archétypes français en seraient René et Oberman, symboles de l'entre-deux mondes d'une génération désespérée, nostalgique de l'ordre agonisant, du monde traditionnel de l'Ancien Régime et spectateurs impuissants de l'atomisation de la société moderne : « Dégoûtées par leur siècle, effrayées par leur religion, elles [ces âmes ardentes] sont restées dans le monde sans se livrer au monde : alors elles sont devenues la proie de mille chimères. »¹⁹⁴

Le second mal du siècle trouverait ensuite ses représentants dans cette jeunesse d'abord avide d'existence, fébrile et ambitieuse que dépeint Quinet dans *Histoire de mes idées* ; c'est celui de la génération libérale, de Musset, Sand, Sainte-Beuve, Nerval, qui se fait

¹⁹⁰ E. Quinet, *Histoire de mes idées*, [1905], chapitre 10, « Difficultés particulières à notre génération. Son caractère », Paris, Flammarion, « Nouvelle Bibliothèque Romantique », 1972, p.178.

¹⁹¹ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.35.

¹⁹² S. Bernard-Griffiths, « Esquisse d'une anthropologie du mal du siècle », op. cit., p.12.

¹⁹³ C. Baudelaire, « A une heure du matin », *Petits poèmes en prose, Oeuvres Complètes*, t. I, op. cit., p.287.

¹⁹⁴ F. de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, op. cit., p.310.

l'écho de la vacuité existentielle et historique des fils de dignitaires de l'Empire, l'expression du naufrage des Pères et du dégoût de la jeunesse aristocratique face à l'avènement et la consécration du pouvoir bourgeois : « Il leur restait donc le présent, l'esprit du siècle, ange du crépuscule, qui n'est ni la nuit ni le jour ; ils le trouvèrent assis sur un sac de chaux plein d'ossements, serré dans le manteau des égoïstes, et grelottant d'un froid terrible. »¹⁹⁵

Enfin, la troisième et dernière manifestation tangible du mal du siècle, du spleen baudelairien à la difficulté d'être de Huysmans trouve à s'exprimer chez l'esthète par un repli spirituel dans l'art pour l'art, symbole de la révolte intellectuelle et morale du poète face à la société dominante, que perpétuera le Symbolisme. Ainsi Théophile Gautier stigmatise-t-il les journalistes qui voudraient assigner à l'art un but moral dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* (1834), mais dès 1832, il s'était déjà attaqué à la critique « utilitaire » dans celle d'*Albertus* : « A quoi cela sert-il ? – cela sert être beau. – n'est-ce pas assez ? comme les fleurs, comme les parfums, comme les oiseaux, comme tout ce que l'homme n'a pu détourner et dépraver à son usage. En général, dès qu'une chose devient utile, elle cesse d'être belle. [...] L'art, c'est la liberté, le luxe, l'efflorescence, l'épanouissement de l'âme dans l'oisiveté. »¹⁹⁶

Cependant, au-delà de ces complexes mouvances historiques et au-delà des affres individuels, le mal du siècle ne cesse d'affirmer des constantes existentielles et ontologiques. Parmi les nombreux avatars de la difficulté d'être, « un vide demeure, à la manière d'un creux de l'âme, résistant à la succession des travaux et des jours ». ¹⁹⁷

Place de Musset et singularité de « son » romantisme

Musset occupe en effet une place charnière mais complexe dans le panthéon romantique. Son entrée en scène dans les cénacles de Charles Nodier et de Victor Hugo, rue Notre-Dame des Champs, est à placer sous le signe de la subversion claironnante des doctrines littéraires et esthétiques, reniant les dogmes convenus de l'art poétique, comme en témoigne la préface des *Contes d'Espagne et d'Italie* : « les Muses chastes ont été, je crois, violées. »¹⁹⁸ Ce refus de toute « école » semblait dans l'air du temps pour toute une frange de la bohème romantique, Bousingots et Jeunes-France au premier plan, comme en témoigne cet extrait pour le moins ironique de *Trialph* :

« Où êtes-vous, artistes impuissants qui devriez devenir les législateurs du monde ? Au lieu de nous fatiguer de vos discussions oiseuses, au lieu de couler votre littérature en lingots, avec une inscription pour chaque étiquette : ceci est comédie, cela drame ; ceci est classique, cela romantique..., ah ! méprisables préfaciers, traduisez dans l'art un principe géant : concevez, créez, flûteurs à la douzaine !...Ou bien arrière, arrière !...Et qu'on lâche sur vous ceux qui hennissent là-bas, comme le cheval de Job, par des narines qui soufflent le feu !... »¹⁹⁹

L'insolence du jeune prodige Musset est palpable dès « Namouna », où le poète raille la mode de l'orientalisme en se jouant de tous ses clichés : les villes « aux toits bleus » succèdent aux mosquées bigarrées, et aux minarets d'argent « avec l'horizon rouge et le ciel assorti »²⁰⁰ Ainsi, dès les troubles de juillet 1830, Musset se serait, selon son père, « déshugotisé » et aurait toujours conservé une distance ironique à l'égard du coryphée romantique. Dans les *Lettres de Dupuis et Cottonet*, il se plaît à broser le portrait caricatural

¹⁹⁵ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.31.

¹⁹⁶ T. Gautier, préface d'*Albertus*, [1832], *Poésies Complètes*, Paris, Fasquelle, 1910, p.2.

¹⁹⁷ S. Bernard-Griffiths, loc. cit., p.9.

¹⁹⁸ A. de Musset, « Au Lecteur », [1832], *Poésies Complètes*, op. cit., p.604.

¹⁹⁹ C. Lassailly, *Les Roueries de Trialph, notre contemporain avant son suicide*, op. cit., p.16.

²⁰⁰ A. de Musset, « Namouna », *Poésies Complètes*, op. cit., p.244.

du romantique de province répondant ainsi à son acolyte qui le somme de choisir entre plusieurs définitions du romantisme, éreintant au passage la faconde des thuriféraires de Victor Hugo : « Non ! Ce n'est rien de tout cela ; non ! Vous ne comprenez pas la chose. Que vous êtes grossier, Monsieur ! Quelle épaisseur dans vos paroles ! Allez, les sylphes vous hantent. ; vous êtes poncif, vous êtes trumeau, vous êtes volute, vous n'avez rien d'ogive ; ce que vous dites est sans galbe [...]»²⁰¹

Mais le principal « crime » de Musset au regard des sacro-saints canons esthétiques a résidé dans une pièce d'apparence inoffensive et triviale qui, le 23 janvier 1830, lui a attiré les foudres d'un certain F., feuilletonniste à *L'Universel*, et sectateur acharné des théories classiques : la célèbre « Ballade à la lune » :

« C'était, dans la nuit brune,
Sur le clocher jauni,
La Lune,
Comme un point sur un i.

Lune, quel esprit sombre
Promène au bout d'un fil,
Dans l'ombre,
Ta face et ton profil ?

Es-tu l'oeil du ciel borgne ?
Quel chérubin cafard
Nous lorgne
Sous ton masque blafard ?

N'es-tu rien qu'une boule ?
Qu'un grand faucheur bien gras
Qui roule
Sans pattes et sans bras ?

Es- tu, je t'en soupçonne,
Le vieux cadran de fer
Qui sonne
L'heure aux damnés d'enfer ? [...] »²⁰²

Et F. de condamner cette sémillante raillerie : «Chapelain et Dubartas ne sont-ils pas des soleils de clarté, des lyres harmonieuses, comparés à l'auteur... ? L'héritage de Racine, de Molière et de mon ami le sieur Arouet, est tombé dans les mains des Visigoths. [...] On n'a jamais vu démenche pareille. [...] » Le sort qu'il réservait au poète des « Nuits » était sans appel, puisqu'il exhortait le petit monde des lettres à condamner Musset « à la réclusion, ou bien au silence perpétuel, ou bien à faire amende honorable au pied de la statue de Voltaire, la corde au cou, la torche au poing et à effacer ses vers avec sa langue, depuis le premier jusqu'au dernier. »²⁰³ A coup sûr, ce plaisant jeu de salon, cette parodie incisive, ne fut pas du goût de tous, même si, dans l'édition de 1829, elle avait été écourtée de neuf strophes jugées trop licencieuses, et dans lesquelles la lune, en « témoin curieux », contemplait les ébats amoureux d'un mâle maladroit et de sa femme vierge :

« Mais Monsieur tout en flamme
Commence à rudoyer
Madame,

²⁰¹ A. de Musset, *Lettres de Dupuis et Cotonet*, I, *Prose*, op. cit., p.830.

²⁰² A. de Musset, « Ballade à la lune », *Poésies Complètes*, op. cit., pp.83-84.

²⁰³ *L'Universel*, 23 janvier et 3 février 1830, reproduit dans les *Cahiers Alfred de Musset*, II, avril 1934, [réimpr. Genève, Slatkine Reprints, 1972], pp.67-75.

Qui commence à crier.

Ouf ! Dit-il, je travaille,
Ma bonne, et ne fais rien
Qui vaille ;
Tu ne te tiens pas bien. »²⁰⁴

Pour beaucoup de contemporains, Musset reste alors « le poète du point sur l'i ». Rappelons-nous qu'en août 1857, lors du procès des *Fleurs du mal*, Sainte-Beuve conseillera à Baudelaire de se retrancher derrière les poèmes qui, pour bafouer la morale, n'en circulent pas moins entre toutes les mains. Maître Chaix, chargé de la défense de Baudelaire, lira même un passage de la « Ballade à la Lune » avant de prendre son auditoire à témoin : « Je vous le demande, Messieurs, y a-t-il dans tous les vers de Baudelaire quelque chose qui approche de ce simple mot et de cette image : “ tu ne te tiens pas bien ” ? »²⁰⁵

D'une manière générale, le progressif refus de toute école stérilisante se confirmera chez Musset en 1838 quand il prônera un retour à l'essence tragique du théâtre sous une forme résolument renouvelée et moderne, après le succès de la comédienne Rachel : « La tradition ancienne était une admirable convention, mais c'était une convention : le débordement romantique a été un déluge effrayant, mais c'était une importante conquête. »²⁰⁶

Même si Musset a été un disciple reconnaissant de cette modernité formelle inaugurée par les écrivains libéraux et portée au pinacle par Hugo, son œuvre reste le témoin privilégié d'un certain libéralisme « anti-romantique » intimement lié à l'acte d'apostasie généralisée inhérent au mal du siècle, ulcéré par la foi catholique béate et le relatif royalisme du premier romantisme, comme en témoignent les *Lettres de Dupuis et Cotonet*. Ainsi le poète nous livre-t-il un panorama parodique, sarcastique, du romantisme d'école, assujéti au monde de la Restauration : « ils cherchèrent à rajeunir, par des moyens nouveaux, la vieillesse de leur pensée ; ils hasardèrent d'abord quelques contorsions poétiques, pour appeler la curiosité ; elle ne vint pas, ils redoublèrent. D'étranges qu'ils voulaient être, ils devinrent bizarres, de bizarres baroques, ou peu s'en fallait. »²⁰⁷ En aucun cas Musset ne saurait faire du magistrat Ducoudray un lumineux porte-parole, ni de ses lettres satiriques une transparente profession de foi, mais tous concourent à illustrer, autant que le refus d'une pérennité des formes classiques, une fraternité idéologique avec l'antipathie libérale pour certaines facettes rétrogrades de la littérature nouvelle. Comme l'écrit Paul Bénichou : « Il n'a fraternisé avec le Cénacle, en 1829 et 1830, que quand Hugo et ses amis, devenus libéraux, concevaient eux-mêmes le romantisme comme l'école du modernisme et de la liberté en littérature. »²⁰⁸ Cependant, la charge sacerdotale du poète ne pouvait, aux yeux de Musset, trouver sa légitimité dans une mission religieuse ou spiritualiste. Le contact avec le lecteur avait à trouver un nouveau champ d'investigation au sein d'un romantisme polymorphe.

C'est pourquoi les deux bourgeois imaginés par Musset s'ingénient à effeuiller les différentes définitions potentielles du Romantisme sur le mode badin. On reconnaîtra d'ailleurs au passage des textes fondateurs du romantisme, *Racine et Shakespeare*, la préface des *Etudes françaises et étrangères*, et la *préface de Cromwell*. Dans cette vision diachronique et ironique, Musset fait d'abord du romantisme un bouleversement de la dramaturgie classique : « Si les règles d'Aristote n'étaient plus la ligne de démarcation qui séparait les camps littéraires [...], par quels moyens, en lisant un ouvrage, savoir à quelle

²⁰⁴ Voir note 252, *Ibid.*

²⁰⁵ Cité dans *Charles Baudelaire, Les Fleurs du mal*, J. Crépet et G. Blin éd., Paris, José Corti, 1951, pp.349-350.

²⁰⁶ A. de Musset, article intitulé *Concert de Mlle Garcia*, [1839], *Oeuvres Complètes en Prose, op. cit.*, pp.992-993.

²⁰⁷ Voir note 251, *ibid.*, pp.831-832.

²⁰⁸ P. Bénichou, *L'Ecole du désenchantement, op. cit.*, p.230.

école il appartenait ?» se demande l'apprenti Trissotin. Ensuite, le romantisme est assimilé à ce savant alliage hugolien décrit dans la préface de *Cromwell*, amalgame « du fou et du sérieux, du grotesque et du terrible, du bouffon et de l'horrible, [...], de la comédie et de la tragédie. »²⁰⁹ Evoluant allègrement et en toute licence dans d'innombrables sphères, la notion de romantisme s'apparente tour à tour chez Dupuis et Cotonet, à « l'imitation des Allemands », au « genre historique », au « genre intime », à un « système d'économie et de philosophie politique »²¹⁰, pour finir en apothéose par une définition des plus burlesques, que nous avons déjà mentionnée.

Dans cette optique, « l'expérience romantique » de Musset relève d'une perpétuelle oscillation entre parodie et imitation, entre références classiques et velléités d'indépendance. Si Sainte-Beuve écrit de lui en 1850 : « Il est le poète favori du jour », c'est autant parce que le poète satisfait le goût invétéré du public pour la provocation à l'égard du pédantisme, que parce qu'il le rassure en s'inscrivant dans le sillage des « vieux Maîtres » :

« Racine, rencontrant Shakespeare sur ma table,
S'endort près de Boileau, qui leur a pardonné. »²¹¹

Cette attitude équivoque valut à Musset l'anathème du romantisme militant qui prospérait dans l'entourage de Victor Hugo. Bien plus tard, on hésitera à peine à rabattre le linceul sur un poète devenu stérile, en critiquant dans ses aspirations artistiques « un mélange de supplication et de provocation tout à fait particulier. »²¹² La poésie mussétienne constitue alors une phase transitoire qui, après l'ère des grands mages du romantisme qui ne pouvaient accepter l'espèce de défection que le poète symbolisait, ouvre la voie à une génération de poètes qui de Baudelaire aux Décadents, se réfugieront dans l'art pur du symbolisme ou dans un néant déliquescents venu prendre la relève du Dieu romantique.

Les traits d'« hyperromantisme », les émotions paroxystiques, le bariolage pittoresque de ses poèmes masqueraient alors autant une impertinence venue mortifier le bourgeois et le philistin qu'une évocation parodique de ses naïfs amis de la veille, comme le montre le *Cours familial de littérature* de Lamartine au sujet de Musset : « Ces vers faisaient, dans le concert poétique de 1828, le même effet que l'oiseau moqueur fait à la complainte du rossignol dans les forêts vierges de l'Amérique. »²¹³

D'emblée, le jeune poète revendique en effet sa neutralité littéraire dans un poème programmatique : « Les Secrètes pensées de Rafaël », qui apparaît comme un brocart puéril et désinvolte aux yeux de ses mentors qui avaient pris au pied de la lettre la « révoltante » « Ballade à la lune » et relèguent Musset au rang de juvénile persifleur. On considère alors avec circonspection ce jeune dandy qui se « déshugotise » à vive allure, et colporte au gré des salons mondains une aura précocement sulfureuse, préférant au lustre ancestral des hommes de lettres les indicibles voluptés d'une jeunesse dorée s'adonnant au stupre. Cette topique quasi obsessionnelle de la débauche entretient dès 1830 les réserves de ses anciennes amitiés littéraires à son égard, et devient symptomatique de cette position intermédiaire qu'occupe Musset dans le panorama littéraire français, autant qu'elle révèle avec éclat l'un des effets pervers du mal du siècle. Ainsi l'obscur profession de foi des « Vœux stériles » propose-t-elle une morale subvertie exaltant l'idéal inversé de la déchéance :

« [...] Mais si loin que la haine
De cette destinée aveugle et sans pudeur

²⁰⁹ Voir note 251, *ibid.*, p.838.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ A. de Musset, « Les Secrètes pensées de Rafaël », [1830], *Poésies Complètes, op. cit.*, p.121.

²¹² Article d'A. Vacquerie dans *L'Événement* du 4 septembre 1848.

²¹³ A. de Lamartine, *Cours familial de littérature*, XVIIIème entretien, Paris, Didot Frères, 1857, p.136.

Ira, j'y veux aller. J'aurais du moins le cœur
De la mener si bas que la honte l'en prenne. »²¹⁴

Nul besoin pour le moment d'invoquer « La Coupe et les lèvres », le personnage de Deidamie, Rolla, Lorenzaccio, et autre Mardoche pour se convaincre que le *topos* de la débauche traverse toute l'œuvre de Musset, comme une prescience de la curiosité du mal qui atteindra son faite chez Baudelaire. Le romantisme de Musset reste à interroger sans cesse, avatar à la fois mimétique et parodique, révélation originale d'une nouvelle quête esthétique et d'une singulière difficulté d'être.

Ce mal du siècle d'un genre nouveau s'enracine profondément, c'est ainsi du moins que l'on peut le comprendre, dans une relation éminemment oedipienne de Musset à l'égard des grands maîtres du romantisme. Certes, la notion de décadence des générations, de faillite du fils face aux figures paternelles tutélaires, traverse toute l'œuvre de Musset, mais elle prend une dimension inattendue dans *Le Fils du Titien*, qui transpose les atermoiements existentiels de *La Confession d'un enfant du siècle* dans l'Italie de la fin de la Renaissance, période qui, selon Musset, a vu le règne du plagiat, et de l'imposture :

« [...] Venise faisait alors ce que venait de faire Florence : elle perdait non seulement sa gloire, mais le respect de sa gloire. Michel-Ange et le Titien avait vécu tout deux près d'un siècle [...] ; mais ces deux vieilles colonnes s'étaient enfin écroulées. Pour élever aux nues des novateurs obscurs, on oubliait les maîtres à peine ensevelis. Brescia, Crémone, ouvraient de nouvelles écoles, et les proclamaient supérieures aux anciennes. À Venise même, le fils d'un élève du Titien, usurpant le surnom donné à Pippo, se faisait appeler comme lui le Tizianello et remplissait d'ouvrage du plus mauvais goût l'église patriarcale. »²¹⁵

Après la destruction finale de son œuvre, Tizianello ne laissera de lui ni descendance, ni chefs-d'œuvre intemporels et originaux. Dès 1833, André del Sarto, autre avatar de Musset, observait cette déperdition morale, spirituelle, et artistique, cette indignité de nature qui frappe le fils dans sa représentation idéalisée du père : « Notre patrie n'est plus rien. Je lutte en vain contre les ténèbres ; le flambeau sacré s'éteint dans ma main. Crois-tu que ce soit peu de choses pour un homme qui a vécu dans son art vingt ans, que de le voir tomber ? »²¹⁶

Nul doute qu'il faille, aux yeux du poète, appliquer le modèle de cette lente déliquescence des générations aux écrivains romantiques, ce que confirmera l'ébauche du *Poète déchu* qui fustige inlassablement la médiocrité du fils. En butte aux objurgations réitérées de son père et de sa maîtresse, incapable d'alimenter le flambeau d'un art tombé dans la médiocrité et voué à une *mimésis* laborieuse et sans âme, Tizianello ne peut que constater son impuissance à créer que stigmatisait déjà sa maîtresse Béatrice :

« Tu ne penses qu'à te divertir, et tu ne réfléchis pas que ce qui est un égarement pour les autres est pour toi une honte. Le fils d'un marchand enrichi peut jouer aux dés, mais non le Tizianello. À quoi sert que tu en saches autant que nos plus vieux peintres, et que tu aies la jeunesse qui leur manque ? Tu n'as qu'à essayer pour réussir, et tu n'essayas pas. Tes amis te trompent, mais je remplis mon devoir en te disant que tu outrages la mémoire de ton père ; et qui te le dirait, si ce n'est moi ? »²¹⁷

L'ironie, la distance affichées à l'égard du romantisme par Musset, qui fait œuvre d'apostat, est à replacer dans cette perspective : on ne peut saisir toute la portée des *Lettres de Dupuis et Cotonet* si l'on ne perçoit pas que le poète cherche à renouer, au-delà du marasme actuel, avec un certain idéal classique, celui de Racine, de Molière, et de Shakespeare. En

²¹⁴ A. de Musset, « Les Vœux stériles », [1830], *Poésies Complètes*, op. cit., p.117.

²¹⁵ A. de Musset, *Le Fils du Titien*, [1838], *Œuvres Complètes en Prose*, op. cit., p.434.

²¹⁶ A. de Musset, *André del Sarto*, [1838], *Théâtre Complet*, op. cit., pp.47-48.

²¹⁷ A. de Musset, *Le Fils du Titien*, *Prose*, op. cit., p.448.

intériorisant toutes ces voix de la condamnation que véhiculent ses personnages, Musset se pose en coupable, et le mépris qu'il montre pour certains de ses contemporains, n'est peut-être qu'une autre manière d'exprimer la haine et la déception qu'il nourrit contre lui-même : « Non qu'il se renie. C'est pire que cela. Il s'annule dans une rivalité impossible avec les maîtres d'autrefois. »²¹⁸

²¹⁸ F. Lestringant, *Musset*, Paris, Flammarion, 1999, p.390.

Chapitre III

Genèse biologique et biographique du mal du siècle

Topique du malaise mussétien, un paradoxe fondateur : la schizophrénie de Musset

Un rêve icarien entre Idéal et Chute

Après cette rapide incursion dans les arcanes du romantisme de Musset, les symptômes les plus patents de la difficulté d'être se profilent à l'horizon avant d'être érigés en véritable esthétique. L'enfant du siècle, funambule errant sur le fil tendu entre deux abîmes, doit constituer son art poétique à l'aune d'une identité féminine derrière laquelle flotte l'ombre de la première femme. L'idéal esthétique du poète, sa conception de sa mission originelle ressortissent en effet à la misérable condition de l'homme écrasé par le goût de l'absolu et à une crise de l'icône féminine qui traversera tout le siècle.

Pour Georges Gusdorf, « toute ouverture vers l'absolu est ensemble une fermeture ; toute détermination est négation. Ceux qui sortent de la caverne et s'exposent au grand soleil de la Vérité en sa plénitude, risquent d'y perdre la vue et peut-être la vie, consumés par la flamme de l'éternité ».¹ La quête romantique de l'absolu refuse de se laisser enfermer dans les étroites enceintes terrestres, elle tente de s'adjuger une part de la parole divine, « elle demande tout, elle demande trop, elle nourrit dans son projet même la certitude de son échec. »² La sagesse des Lumières est quant à elle une perception des limites : « Cultivons notre jardin », déclare Candide à Pangloss au terme de leurs péripéties. Or, le goût romantique de l'idéal reste une quête de sens au-delà des barrières des apparences sensibles : par essence, l'insuffisance de la réalité entrave pour les romantiques l'émergence de cette surabondance de sens qui reste alors à conquérir dans un espace du dedans sublimé : « Il n'y a pas assez de réalité pour la plénitude du sens, pour que le sens puisse venir au monde et créer un monde à sa mesure. Le sens ne tient pas dans les limites du jardin de Candide. Le romantisme éternel habite en esprit au-delà des limites ; il sait, comme Rimbaud, que la vraie vie est absente. Le surplus déborde, ne trouvant pas la possibilité de s'exprimer dans le réel tel qu'il est, il s'exalte ou se sublime dans l'espace du dedans, à la recherche de compensations dans l'irréel et dans l'imaginaire. »³

Ainsi, pour l'enfant du siècle revenu de ses chimères, la symphonie harmonieuse du monde et de la nature se mue peu à peu en une insupportable cacophonie. L'accord parfait est à reléguer au rang des fantasmes puérils de l'espérance, de la dépouille d'un rêve de symbiose. Ainsi Gustave Flaubert, à peine âgé de dix-huit ans, évoque-t-il dans sa correspondance cet insupportable hiatus qui mine, voire annihile le processus créatif :

« J'ai rêvé la gloire quand j'étais tout enfant, et maintenant je n'ai même plus l'orgueil de la médiocrité. Bien des gens y verront un progrès, moi j'y vois une perte. Car enfin, pourvu qu'on ait une confiance, chimérique ou réelle, n'est-ce pas une confiance, un gouvernail, une boussole, tout un ciel pour nous éclairer ? Je n'ai plus ni conviction, ni enthousiasme, ni croyance. [...], j'ai tué à plaisir la chaleur, je me suis ravagé le cœur avec un tas de choses factices et des bouffonneries infinies. Il ne poussera dessus aucune moisson. Tant mieux. Quant à écrire, j'y ai totalement renoncé, et je suis sûr que jamais on ne verra mon nom imprimé. Je n'en ai plus la force, je ne m'en sens plus capable, cela est malheureusement ou heureusement vrai. Je me serais rendu malheureux, j'aurais chagriné tous ceux qui m'entourent, en voulant monter si haut, je me serais déchiré les pieds aux cailloux de la route. »⁴

¹ G. Gusdorf, *Le Romantisme*, op. cit., p.514.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p.117.

⁴ G. Flaubert, Lettre à Ernest Chevalier, 23 juillet 1839, *Correspondance*, op. cit., p.41.

Impossible pour l'écrivain de forcer la réalité à conserver une part de son rêve et de le convertir à cette époque en œuvre littéraire : tel est le constat précocement amer d'un cœur flétri avant l'âge et dont l'œuvre conservera, à jamais, une trace indélébile dans ce que l'on a coutume de nommer le pessimisme de Flaubert.

Pour le poète enthousiaste au sens étymologique du terme, c'est-à-dire animé de l'étincelle divine du Démiurge, les liens qui l'amarrent à l'infirme réalité n'aiguisent que plus amèrement la double postulation de l'âme humaine que Baudelaire théoriserait dans ses écrits intimes : « Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade ; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre. »⁵ A dix-sept ans déjà, le jeune Musset a aussi l'intuition précoce de la précarité de l'existence humaine, paralysée entre les turpitudes du monde terrestre et les cieux éthérés, l'idéal de plénitude absolue auxquels il aspire : « Je ne puis souffrir ce mélange de bonheur et de tristesse, cet amalgame de fange et de ciel. Où est l'harmonie, s'il manque des cordes à l'instrument ? »,⁶ écrit-il le 19 octobre 1828 à son ami Paul Faucher. L'irréductible imperfection du monde, une existence aux allures de tonneau des Danaïdes, introduisent alors dans l'âme du poète une fêlure ontologique qui en fait la proie de la diabolique postulation du Mal :

« Qui que tu sois, enfant, homme, si ton cœur bat,
Agis ! Jette la lyre ; au combat, au combat !
À l'action ! Au mal ! Le bien reste ignoré.
Allons ! Cherche un égal à des maux sans remède. »⁷

Cette tentation du mal sans retour découle logiquement de la distorsion entre un réel insipide et un idéal destiné à demeurer pur. Le fossé entre les deux tourne à la hantise, pour des esprits que la séculaire taxinomie religieuse ne parvient plus à fixer dans ses voies. Ce pénible constat du morcellement de l'âme humaine, éprise d'infini et abîmée dans le fini, trouve à s'exprimer une fois encore dans sa correspondance avec Paul Faucher : « Pourquoi la nature m'a-t-elle donné la soif d'un idéal qui ne se réalisera pas ? »⁸ Ainsi, cette schizophrénie de l'âme immatérielle et du corps devient le « nœud gordien qu'il fallait qu'Alexandre/Rompît de son épée, et réduisît en cendre »⁹

Certes, cette sempiternelle discordance, emblématique de la condition humaine et de la tentative d'évasion icarienne, n'est pas une thématique d'une originalité inouïe. Cette inaccessibilité essentielle de l'absolu humain, divin, et poétique, est cependant appelée à une longue postérité. Il suffit de songer à Mallarmé et à son oiseau éclaté ou encore à Baudelaire qui, dans « Les Plaintes d'un Icare » illustre les tentatives désespérées du poète d'embrasser l'idéal du Beau, quitte à s'y brûler les ailes, irrémédiablement :

« En vain j'ai voulu de l'espace
Trouver la fin et le milieu ;
Sous je ne sais quel œil de feu
Je sens mon aile qui se casse ;

Et brûlé par l'amour du beau,
Je n'aurai pas l'honneur sublime
De donner mon nom à l'abîme

⁵ C. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, op. cit., p.96.

⁶ A. de Musset, lettre du 19 octobre 1828 à Paul Faucher, *Correspondance*, Paris, Mercure de France, 1984, p.41.

⁷ A. de Musset, « Les Vœux stériles », *Poésies Complètes*, op. cit., p.116.

⁸ A. de Musset, lettre à Paul Faucher, 23 septembre 1827, *Correspondance*, op. cit., p.23.

⁹ A. de Musset, « Namouna », *Poésie Complètes*, op. cit., p.249.

Qui me servira de tombeau. »¹⁰

Dans une optique jumelle, Théodore de Banville conclut ses *Odes funambulesques* par une transfiguration du poète en clown facétieux qui, dans « le saut du tremplin », tente de fuir le monde des hommes et ses turpitudes pour se fondre dans l'infini des constellations stellaires :

« Fais-moi monter, si tu le peux,
Jusqu'à ces sommets où, sans règles,
Embrouillant les cheveux vermeils
Des planètes et des soleils,
Se croisent la foudre et les aigles.
Plus haut encore, jusqu'au ciel pur !
Jusqu'à ce lapis dont l'azur
Couvre notre prison mouvante !
Jusqu'à ces rouges orientes
Où marchent des dieux flamboyants,
Fous de colère et d'épouvante.
Plus loin ! Plus haut ! Je vois encor
Des boursiers à lunettes d'or,
Des critiques, des demoiselles
Et des réalistes en feu.
Plus haut ! Plus loin ! De l'air ! Du bleu !
Des ailes ! Des ailes ! Des ailes !
Enfin, de son vil échafaud,
Le clown sauta si haut, si haut,
Qu'il creva le plafond de toiles
Au son du cor et du tambour,
Et, le cœur dévoré d'amour,
Alla rouler dans les étoiles. »¹¹

Ce rêve de fusion cosmique, cette quête de l'élévation morale, spirituelle et esthétique, aussi fantaisiste et ironique soit-elle, reste symptomatique de cette propension toute platonicienne à envisager un Ailleurs de l'imaginaire propre à pallier les infirmités du monde réel incapable de répondre aux aspirations infinies de l'espace du dedans. Le schéma récurrent de l'ascension symbolique saisie de vertige, obstinée et culminant dans une chute finale ou dans l'éparpillement obsédera toutes les générations du Romantisme désenchanté, et laisse une empreinte manifeste dans toute l'œuvre de Musset :

« Je ne puis ; malgré moi l'infini me tourmente.
Je n'y saurais songer sans crainte et sans espoir ;
Et, quoi qu'on ait dit, ma raison s'épouvante
De ne pas le comprendre et pourtant de le voir. »¹²

Cette obsession pascalienne d'un infini inaccessible et muet, cette déchirure originelle, trouve aussi une expression moins éthérée dans l'idéal féminin de Musset, déjà mis à mal au début de *La Confession d'un enfant du siècle*. Si l'absolu féminin tend à se substituer à un monde que le rêve a déserté, la frustration bat en brèche cet avatar incarné. L'« Eve future » de Villiers de L'Isle Adam, venue remplacer la « déesse bourgeoise » Alicia Clary, n'est qu'un mythe littéraire témoignant d'une insatiable soif d'absolu chez l'homme qui songe à

¹⁰ C. Baudelaire, « Les Plaintes d'un Icare », *Les Fleurs du mal*, op. cit., p.143.

¹¹ T. de Banville, « Le Saut du tremplin », [1857], *Odes funambulesques*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857, p.239-240.

¹² A. de Musset, « L'Espoir en Dieu », [1838], *Poésies Complètes*, op. cit., p.341.

incarner son idéal dans une dépouille mortelle. Desgenais, alias Alfred Tattet, adresse à Octave/Musset une profession de foi sans équivoque :

« La perfection n'existe pas ; la comprendre est le triomphe de l'intelligence humaine ; la désirer pour la posséder est la plus dangereuse des folies. Ouvrez votre fenêtre, Octave, ne voyez-vous pas l'infini ? [...] Ce spectacle de l'immensité a, dans tous les pays du monde, produit les plus grandes démenes. [...] Quand bien même votre maîtresse ne vous aurait jamais trompé, et quand elle n'aimerait que vous à présent, songez, Octave, combien son amour serait encore loin de la perfection, combien il serait humain, petit, restreint aux lois de l'hypocrisie du monde. »¹³

L'humanité et la figure féminine semblent alors solidaires d'un idéal qui ne saurait poser ses ailes sur la terre froide de la réalité sans être dénaturé. Le sage devrait alors délaisser la quête compulsive d'un absolu qui le dévore mais le dépasse, et se contenter d'exercer son esprit contemplatif et de prendre le parti d'une forme d'agnosticisme. Comme souvent chez Musset, la femme est bien le prisme au travers duquel le poète ne cesse d'interroger la possibilité d'une perfection. Mais ce bilan amer appelle nécessairement une transcendance, tout au moins un exutoire.

Ce réel infernal, peuplé de divinités chtoniennes, trouve une part de sa sublimation dans le regard kaléidoscopique du poète qui pallie l'incomplétude de la réalité par l'ordonnance d'un Nouveau Monde. Cette terre d'asile de l'idéal, Musset en dévoile la transcendance esthétique qui met en exergue la toute-puissance de l'imaginaire :

« Et la preuve, lecteur, la preuve irrécusable
Que ce monde est mauvais, c'est que pour y rester
Il a fallu s'en faire un autre, et l'inventer.
Un autre !-monde étrange, absurde, inhabitable,
Et qui, pour valoir mieux que le seul véritable,
N'a même pas un instant eu besoin d'exister »¹⁴

La création poétique, le salut par le truchement de l'imagination, sont donc les garants de cette harmonie édénique perdue, de cette amarre précaire où viennent désespérément s'arrimer les vestiges d'un idéal qui ne trouve son accomplissement que dans le désir d'absolu qu'il fait naître, l'aspiration onirique à un monde en état de grâce :

« Oui, dormir-et rêver !-Ah !que la vie est belle,
Quand un rêve divin a fait sur sa nudité
Pleuvoir les rayons d'or de son prisme enchanté ! »¹⁵

Par conséquent, la figure du funambule romantique s'abîmant dans le vol fatal d'Icare semble ne devoir trouver sa propre transcendance que dans la sublimation esthétique d'un réel dévoyé, en bâtissant une patrie onirique et fantasmatique où son idéal existentiel et poétique viendra s'enraciner. La femme n'a pu prendre le relais et devenir le reliquaire de ce goût de l'infini, puisqu'elle souffre, à l'instar du monde objectif, d'un discrédit sans précédent, ce dont nous aurons à reparler. La génération de Musset laisse en effet transparaître les symptômes d'une crise de l'icône féminine, comme en témoigne le vaste « féminin » du poète.

Même au sein de la sphère amoureuse, la désillusion guette et conduit le sujet au seuil d'un profond désenchantement. L'*Adolphe* de Benjamin Constant en évoquait déjà les prémices en mettant en scène une véritable impuissance du protagoniste à aimer. Après avoir

¹³ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., pp.62-63.

¹⁴ A. de Musset, « Namouna » *Poésies Complètes*, op. cit., pp.249-250.

¹⁵ *Ibid.*, pp.250-251.

repoussé Ellénore qui jusqu'ici incarnait son idéal, il ne peut que constater la présence pernicieuse de « cette absence de forces, cette analyse perpétuelle qui place une arrière-pensée à côté de tous les sentiments, et qui par là les corrompt dès leur naissance. »¹⁶ C'est dire qu'en plus de la corruption naturelle qui frappe la figure féminine, le sentiment lui-même est vicié à la base et empêche toute osmose amoureuse pour abandonner le mâle souffrant à une solitude et à une sécheresse du cœur éternelles, qui l'engagent à élaborer un nouvel « art d'aimer » :

« Et maintenant que l'homme avait vidé son verre,
Qu'il venait dans un bouge, à son heure dernière,
Chercher un lit de mort où l'on pût blasphémer ;
Quand tout était fini, quand la nuit éternelle
Attendait de ses jours la dernière étincelle,
Qui donc au moribond osait parler d'aimer ? »¹⁷

La double postulation de l'âme : entre ciel et terre

S'il est une dualité fondatrice de la « tragédie-Musset » dans les sphères amoureuse et existentielle, c'est bien ce double élan inconciliable de l'âme sous une même écorce charnelle qui affecte la vie consciente du poète et nourrit ses plus intimes déchirures amoureuses. L'enfant du siècle cristallise en son sein à la fois les aspirations les plus nobles et les appels de la Tentation, la volupté dans le mal, sur le mode d'un pernicieux syncrétisme. Avatar de la lutte avec l'ange, ce « hiatus » ontologique consacre la figure du poète romantique qui, en spectateur hébété, ne peut que subir les assauts victorieux de ses démons intérieurs :

« Ah ! c'est un grand malheur, quand on a le cœur tendre,
Que ce lien de fer que la nature a mis
Entre l'âme et le corps, ces frères ennemis ! »¹⁸

Cet écart renvoie tout d'abord au spiritualisme religieux ou laïc et au traditionnel duo Ame-Corps dont Musset a si souvent usé dans son œuvre pour illustrer les deux types d'amour qui découlent de cette opposition. Mais plus profondément encore, cette joute intime entre principes vertueux et puissances obscures du mal trouve tout naturellement à s'exprimer dans un funambulisme digne des *Odes* de Banville ; corde tendue entre deux abîmes, l'existence temporelle est le théâtre d'un dédoublement de l'âme en deux entités contradictoires qui ne peuvent fusionner et sont condamnées au régime de l'alternance : « Vous souvenez-vous que vous m'avez dit un jour que quelqu'un vous avait demandé si j'étais Octave ou Coelio, et que vous aviez répondu : tous les deux, je crois. Ma folie a été de ne vous en montrer qu'un, George »¹⁹, écrit Musset à l'auteur de *Lélia*. Entre l'ivresse cruelle et désabusée du libertin Octave, et l'idéalisme amoureux de Coelio, le poète oscille, tergiverse, pour laisser surgir, des profondeurs nauséabondes de sa *psyché*, son propre spectre et sa propre caricature. Sand brosse d'ailleurs un portrait saisissant du poète dans *Elle et Lui*, et évoque cette personnalité protéiforme et nourrie de paradoxes qui rappelle le combat de Jacob : « tel était Laurent, en qui certes deux hommes se combattaient. L'on eût dit que deux âmes, s'étant disputé le soin d'animer son corps, se livraient une lutte acharnée pour se

¹⁶ B. Constant, *Adolphe*, éd. Jacques Henry Bornecque, Paris, Classique Garnier, 1968, p.304.

¹⁷ A. de Musset, «Rolla», *Poésies Complètes, op. cit.*, p.288.

¹⁸ A. de Musset, «Namouna », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.249.

¹⁹ A. de Musset, *Correspondance, op. cit.*, p.389.

chasser l'un l'autre. Au milieu de ces souffles contraires, l'infortuné perdait son libre arbitre, et tombait épuisé chaque jour sur la victoire de l'ange ou du démon qui se l'arrachaient. »²⁰

Ce thème cardinal du dédoublement se décline selon des figures fort diverses. Il peut prendre la face connue du divorce entre la chair et l'esprit : « Choisis de ton amour ou de ton corps, se dit Octave à lui-même ; il te faut tuer l'un des deux... Fais de toi un cadavre si tu ne veux pas être ton propre spectre. »²¹ Mais ces rapports conflictuels entre l'âme et le corps, dans une autre perspective, font l'objet d'une curieuse réversibilité, quand la chair se fait le chantre d'une authenticité aux antipodes de la puissance dévorante et destructrice de l'esprit : « Ah ! Pourquoi mon esprit est-il toujours devant lorsque mon corps agit ? Pourquoi dans ma poitrine ai-je un ver travailleur, qui toujours creuse et mine, si bien que sous mes pieds tout me manque en arrivant ? »²² Privilégiant la causalité morale, la « schizophrénie » de Musset s'inscrit dans les thèmes catholiques de la Tentation, de la Faute, de la Rédemption, et du libre arbitre égaré entre Bien et Mal depuis la sédition luciférienne. Ce constat de division inhérent à l'essence même de l'humanité propulse alors le poète dans le vertige de son ambiguïté : « Comment donner un nom à une chose sans nom ? (...) Etais-je bon ou étais-je méchant ? Étais-je défiant ou étais-je fou ? »²³ Cette dichotomie insoluble aux yeux de Musset prend un relief particulier quand on songe à la définition de « l'amour vrai » que livre George Sand dans *Histoire de ma vie* ; toute la tragédie intime de Musset tient peut-être à cette incapacité de nature à réconcilier l'âme et le corps :

« Nous ne sommes pas seulement corps, ou seulement esprit ; nous sommes corps et esprit tout ensemble. Là où l'un de ces agents de la vie ne participe pas, il n'y a pas d'amour vrai. [...] Dieu, qui a mis le plaisir et la volupté dans l'embrassement de toutes les créatures, même dans ceux des plantes, n'a-t-il pas donné le discernement à ces créatures en proportion de leur degré de perfectionnement dans l'échelle des êtres ? L'homme étant le plus élevé, le plus complet de tous, n'a-t-il pas le sentiment ou le rêve de cette union nécessaire du sens physique et du sens intellectuel et moral, dans la possession ou dans l'aspiration de ses jouissances ? »²⁴ Musset incapable d'aimer, sinon sur le mode de l'alternance ?

Mais, plus encore qu'une dualité morale enracinée dans le système axiologique humain, cette dichotomie dévoile ses virtualités pernicieuses venues affecter le rapport même de l'enfant du siècle à l'existence. Figure emblématique de l'alternance érigée en dogme, celui-ci est le jouet d'un mouvement pendulaire entre pulsions de vie et pulsions thanatiques. Lorsqu'Octave et ses acolytes, à Port-Royal, portent secours à un malheureux au bord de la noyade, la noblesse de l'acte s'efface vite derrière le cynisme et la sécheresse des débauchés : « A quoi cela me servait-il ? A tendre au ciel des bras désolés, à me demander pourquoi j'étais au monde et à chercher autour de moi s'il ne tomberait pas quelque obus qui me délivrât pour l'éternité. »²⁵ Inerte sous la chape de plomb de l'existence, le poète rejette dans l'oubli les clivages moraux et le souvenir même de la bonté naturelle de l'idylle rousseauiste : en se dépouillant de sa valeur initiale, la vie frappe du sceau de l'inutilité la dialectique éthique. Ainsi Frank définit-il la condition humaine dans « La Coupe et les lèvres » :

« [...] Le jeune ambitieux porte une plaie affreuse
Tendre encor, mais profonde et qui saigne à l'écart.
Ce qu'il fait, ce qu'il voit des choses de la vie,

²⁰ G. Sand, *Elle et Lui*, op. cit., p.202.

²¹ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.127.

²² *Ibid.*, p.143.

²³ *Ibid.*, p.133.

²⁴ G. Sand, *Histoire de ma vie*, V, 7, op. cit., p.295.

²⁵ *Ibid.*, p.188.

Tout le porte, l'entraîne à son but idéal.
 Clarté fuyant toujours et toujours poursuivie,
 Etrange idole, à qui tout sert de piédestal.
 Mais si tout en courant la force l'abandonne,
 S'il se retourne, et songe aux êtres d'ici-bas,
 Il trouve tout à coup que ce qui l'environne
 Est demeuré si loin qu'il n'y reviendra pas.
 C'est alors qu'il comprend l'effet de son vertige,
 Et que, s'il ne regarde au ciel, il va tomber.
 Il marche ; -son génie à poursuivre l'oblige ;
 Il marche, et le terrain commence à surplomber.
 Enfin, -mais n'est-il pas une heure dans la vie
 Où le génie humain rencontre la folie ?
 Ils luttent corps à corps sur un rocher glissant.
 Tous deux y sont montés mais un seul redescend. »²⁶

Cette division intérieure du poète décentre la problématique morale pour devenir le reflet du combat entre forces vitales et attraction de la mort, nœud gordien que l'enfant du siècle hésite à trancher et qui reste symbolique de son incapacité à être.

Ainsi mise en péril, la configuration identitaire et psychique du sujet se heurte à une fragmentation, comme le prouvent d'une manière éclatante les vicissitudes de Lorenzaccio-Protée. Manifestation canonique d'une forme de « frégolisme²⁷ » littéraire, la personnalité de Lorenzo se décline en facettes multiples dont on ne peut ni établir ni dénier l'authenticité. Dans la situation qu'il s'est choisie, le rôle qu'il s'est attribué, il n'a de cesse de changer de masque, jusqu'à arborer les plus odieux, comme le lui fait remarquer le vénérable Philippe Strozzi : « Si je t'ai bien connu, si la hideuse comédie que tu joues m'a trouvé impassible et fidèle spectateur, que l'homme sorte de l'histrion ! Si tu n'as jamais été quelque chose d'honnête, sois le aujourd'hui. »²⁸ Réceptacle de comportements destinés à être perpétuellement réformés, Lorenzo place son existence sous le joug du factice, joue une *commedia dell'arte* perverse où son rôle s'improvisera au gré des circonstances et des humeurs, et où s'illustrera sa condamnation à l'éternelle métamorphose, à l'absence à soi-même. Comme l'écrit Lucienne Serrano : « La difficulté existentielle et la douleur qu'il ressent devant son impuissance à être, le condamnent à vivre à distance, à n'être jamais ce qu'il est vraiment, séparé et exclu de sa nature profonde. »²⁹

Nous atteignons là l'un des pendants les plus fascinants de cette dualité intérieure qui affecte l'âme du sujet. En effet, sur cette fracture intime de l'être se greffe une discordance externe qui atteint la globalité du « moi ». Le poète semble arraché à lui-même, à sa propre présence au monde. Coupé de soi, il se regarde parler, agir, lutter du dehors, comme il le ferait pour un étranger. Confronté à son propre *xenos*, il acquiert un pouvoir de distanciation qui le rapproche de celui que Sartre appelait « l'homme sans immédiateté » : Baudelaire. Le présent, le passé, le futur tendant à se couper brutalement les uns des autres, le poète interprète les dédales de son existence comme une série infinie de morts à lui-même, ainsi que nous le montre « La Nuit d'Octobre » :

« Je suis si bien guéri de cette maladie
 Que j'en doute parfois lorsque j'y veux songer ;
 Et quand je pense aux lieux où j'ai risqué ma vie,

²⁶ A. de Musset, « La Coupe et les lèvres », *Poésies Complètes, op. cit.*, pp.197-198.

²⁷ Frégoli, né à Rome en 1867, est considéré comme le maître italien du transformisme.

²⁸ A. de Musset, *Lorenzaccio*, III, 3, *Théâtre Complet, op. cit.*, p.195.

²⁹ L. Serrano, *Jeux de masques*, Paris, Nizet, 1977, p.50.

J'y crois voir à ma place un visage étranger. »³⁰

Ce visage étranger est celui-là même du souvenir, comme le montre Jean-Pierre Richard dans son étude magistrale. L'un des effets pervers de la mémoire ne réside-t-il pas dans un ostracisme, une mise à l'index d'un moi qui sombre dans les limites de l'oubli ? Ne laisse-t-elle pas le sujet « à l'écart d'un passé qu'elle [...] restitue justement comme *passé* ? »³¹

Souvenir de l'Eden originel, nostalgie de la sérénité de l'hermaphrodite d'Aristophane symbolisant l'osmose amoureuse, pureté disparue de l'enfance, voilà ce que cristallise cet insupportable dédoublement dont l'isotopie traverse tout le théâtre de Musset. Car cette disproportion, cette discorde qui frappe le réel exécré et l'idéal inaccessible affecte aussi la notion même de désir et son objet : l'entité féminine. Le principe amoureux, idéalisé, ne peut en effet se satisfaire d'aucune femme réelle, incapable par essence d'incarner toutes les aspirations du poète. Cette discordance qui mine de l'intérieur les rapports humains est particulièrement sensible dans « Namouna », où Musset livre au lecteur une vision toute romantique du mythe de Don Juan. On le sait, le séducteur invétéré a subi au XIXe siècle une transfiguration idéalisante : loin de n'être que le catalyseur d'une réprobation morale, le porte-parole cynique et sensuel d'une remise en cause des déterminismes du Divin, il endosse au contraire l'habit plus noble du missionnaire abîmé dans son inlassable quête d'absolu :

« Demandant aux forêts, à la mer, à la plaine,
Aux brises du matin, à toute heure, à tout lieu
La femme de ton âme et de ton premier vœu !
Prenant pour fiancée un rêve, une ombre vaine
Et fouillant dans le cœur d'une hécatombe humaine,
Prêtre désespéré, pour y trouver ton Dieu.

[...]

Toutes lui ressemblaient, -ce n'était jamais elle,
Toutes lui ressemblaient, don Juan, et tu marchais !
[...] Tu mourus plein d'espoir dans ta route infinie
Et te souciant peu de laisser ici-bas
Des larmes et du sang aux traces de tes pas.
Plus vaste que le ciel et plus grand que la vie,
Tu perdis ta beauté, ta gloire et ton génie
Pour un être impossible et qui n'existait pas. »³²

Mais la femme réelle ne répond pas à cette quête implacable et désespérée... Par conséquent, tout amour tend à n'être qu'un pâle simulacre, un jeu illusoire où l'amant est sa propre dupe. Dans ce jeu de l'amour irrémédiablement vicié, l'homme paraît conscient de la fracture qui l'habite et l'empêche de s'abandonner au mirage amoureux. A l'adresse d'Aimée D'Alton-Shée qui l'exhorte à embrasser les charmes de la vie maritale, Musset écrit : « Non ! Je suis trop faible pour ces grandes résolutions ; si je voulais les prendre, je manquerais de parole à moi-même ; je serais héroïque pendant quinze jours, puis mon courage s'en irait avec la sécurité, une misère, une folie me distrairait, et qu'arriverait-il ? En voulant être ferme et brave, je n'aurais été que vil, et qu'au regret de gaspiller ma vie j'aurais à ajouter quelque chose de bien autrement sérieux que le regret, le remords. »³³

Cet être improbable et idéalisé, il arrive parfois à l'homme de l'approcher dans une étreinte fugitive avec la femme de chair, dans laquelle il projette ses désirs et son Absolu féminin. Evoquons ici l'un des passages célèbres d'*Indiana*, dont la lecture avait fortement

³⁰ A. de Musset, « La Nuit d'Octobre », *Poésies Complètes*, op. cit., p.321.

³¹ J. P. Richard, *Etudes sur le Romantisme*, Paris, Seuil, 1977, pp.207-208.

³² A. de Musset, « Namouna », *Poésies Complètes*, op. cit., pp.265-267.

³³ A. de Musset, lettre 38-15, *Correspondance*, op. cit., p.246.

marqué Musset, et au cours duquel Raymon, s'enivrant avec Noun, la servante d'Indiana, parvient à la séduire et s'imagine aimer sur le corps de la domestique le fantôme de sa maîtresse idolâtrée. Musset entrevoit dans cette scène étrange une dimension symbolique, celle de la vaine recherche de l'absolu, comme il s'en confesse à George Sand :

« N'est-ce pas le Réel dans toute sa tristesse
Que cette pauvre Noun, les yeux baignés de pleurs
Versant à son ami le vin de sa maîtresse [...] ?

Et cet être divin, cette femme angélique
Que, dans l'air tremblant Raimond voit voltiger
Cette frêle Indiana dont la forme magique
Erre sur les miroirs comme un spectre léger,
Ô George, n'est-ce pas la pâle fiancée
Dont l'ange du désir est l'immortel amant ?
N'est-ce pas l'Idéal, cette amour insensée
Qui sur tous les amours plane éternellement ?
Ah ! Malheur à celui qui lui livre son âme !
Qui couvre de baisers, sur le corps d'une femme
Le fantôme d'une autre, et qui sur la beauté
Veut boire l'idéal dans la réalité ! »³⁴

Ainsi, le combat entre le Réel et l'Idéal, la « lutte avec l'ange », se matérialise dans l'espace du corps féminin que la virilité peuple de son imaginaire fantasmatique avant de sombrer à nouveau dans la pâle réalité de la chair, quand l'absolu, fugace, disparaît avec la satisfaction du désir sexuel.

Par essence, l'homme romantique de Musset peine à incarner son idéal dans un corps promis à la déception et à la corruption. Qu'elle soit portée au pinacle ou considérée comme un avatar de la fille de joie, la femme réelle est toujours tenue à distance... Ce constat semble amer et rédhitoire, mais il a, dans la pensée du poète, ses justifications. Comme nombre de ses contemporains, Musset met en exergue les vertus mortifères de la lecture qui flétrit les jeunes cœurs avant qu'ils n'aient vécu tout autant qu'elle fausse leur idéal féminin en leur proposant pour repère amoureux une galerie de femmes tendant vers une perfection qui n'est pas de ce monde. Lélia, faisant écho aux interrogations soulevées par Chateaubriand dans le *Génie du christianisme*, confirme cette sécheresse prématurée qui frappe la jeunesse dans une forme de bovarysme délétère, où la connaissance du monde se réalise par les livres et non par l'expérience : « Au lieu de commencer par la jouissance et de finir par la réflexion, j'avais ouvert le livre de vie au chapitre de la science ; je m'étais enivrée de méditations et de spiritualisme, et j'avais prononcé l'anathème des vieillards sur tout ce que je n'avais pas encore éprouvé. Quand vint l'âge de vivre, il fut trop tard : j'avais vécu. »³⁵ Seul salut, reconquérir une forme d'ignorance, une virginité de l'âme perdue, des sensations pures qui auront à faire peau neuve. Mais l'abîme de déception qui sépare le monde littéraire d'une vie quotidienne vouée à l'imperfection risque fort de demeurer incombé. La nature s'avère impuissante à réaliser les rêves d'absolu et l'amour terrestre ne peut rivaliser avec les destinées romanesques, si bien que ce que l'on a nommé après le premier roman de Flaubert le « bovarysme » semble avoir partie liée avec le mal du siècle. En quelque sorte, Henriette et Félix de Vandenesse dans *Le Lys dans la vallée*, Julie et Raphaël chez Lamartine, Lélia et Sténio, sont les victimes d'un bovarysme avant la lettre. La difficulté d'être trouve là l'un de ses modes d'expression majeurs, tant le XIXe siècle restera marqué par cette topique de l'écart entre le monde idéalisé des livres et une réalité qui n'en est que l'anamorphose.

³⁴ A. de Musset, « Après la lecture d'Indiana », [1833], *Poésies Complètes, op. cit.*, pp.512-513.

³⁵ G. Sand, *Lélia*, éd. Pierre Reboul, Paris, Garnier Frères, 1960, p.167.

Ce « péché d'idolâtrie », dira Proust plus tard au sujet de Ruskin, est particulièrement sensible dans les récits de voyage, il suffit pour s'en convaincre de songer au célèbre chapitre d'*A Rebours*, où le héros attablé dans un café, après avoir longuement préparé son départ pour Londres, renonce finalement au voyage pour ne pas souiller sa perception imaginaire de la capitale anglaise :

« Il s'acagnarda dans ce Londres fictif, heureux d'être à l'abri, écoutant naviguer sur la Tamise les remorqueurs qui poussaient de sinistres hurlements, derrière les tuileries, près du pont. [...] il se disait : allons, voyons, debout, il faut filer ; et d'immédiates objections contrariaient ses ordres. À quoi bon bouger, quand on peut voyager si magnifiquement sur une chaise ? N'était-il pas à Londres dont les senteurs, dont l'atmosphère, dont les habitants, dont les pâtures, dont les ustensiles, l'environnaient ? Que pouvait-il donc espérer, sinon de nouvelles désillusions, comme en Hollande ? Il n'avait plus que le temps de courir à la gare, et une immense aversion pour le voyage, un impérieux besoin de rester tranquille s'imposait avec une volonté de plus en plus accusée, de plus en plus tenace. [...] En somme, j'ai éprouvé et j'ai vu ce que je voulais éprouver et voir. Je suis saturé de vie anglaise depuis mon départ ; il faudrait être fou pour aller perdre, par un maladroit déplacement, d'impérissables sensations. Enfin quelle aberration ai-je donc eue pour avoir tenté de renier des idées anciennes, pour avoir condamné les dociles fantasmagories de ma cervelle, pour avoir, ainsi qu'un véritable béjaune, cru à la nécessité, à la curiosité, à l'intérêt d'une excursion ? »³⁶

Tout le XIXe siècle est traversé par cette hantise : les livres et l'imagination ont gâté les cœurs et tout usé d'avance...

Cette thématique du bovarysme imprègne, il est vrai, davantage les mentalités féminines, dans la mesure où son origine est à rechercher dans l'éducation même dispensée aux jeunes filles. Ainsi verra-t-on, en 1837, Théophile de Ferrière publier un pamphlet intitulé *Les Romans et le mariage* dans lequel il stigmatise l'influence néfaste des œuvres de Rousseau, de Madame de Staël et de Byron sur la représentation féminine du monde. Musset, pour sa part, n'a cessé de mettre en scène les déboires conjugaux découlant de cette vision faussée par l'illusion romanesque. Souvent élevées dans l'atmosphère éthérée des cloîtres, les jeunes filles ne connaissent de l'amour que sa postulation spiritualisée qui, une fois confrontée à la réalité des relations humaines loin du microcosme religieux, leur réserve bien des turpitudes. Ainsi, Elsbeth, abreuvée de contes de fées depuis son enfance, décrit-elle Fantasio endormi comme un véritable prince charmant, alors que l'idole se trouve être un simple bourgeois criblé de dettes encore enivré depuis la veille. Elle adresse à sa gouvernante cette affectueuse remontrance : « Pourquoi m'as-tu donné à lire autant de romans et de contes de fées ? Pourquoi as-tu semé dans ma pauvre pensée tant de fleurs étranges et mystérieuses ? »³⁷ Elle l'avoue elle-même : « J'ai peu connu la vie, et j'ai beaucoup rêvé. »³⁸

Il est clair que cet imaginaire féminin facilite la tâche de tous les Don Juan en puissance, puisqu'il leur suffit d'aligner leur protocole de séduction sur les romans courtois dévorés par ces dames : ainsi Bettine, dans une autre pièce de Musset, vit-elle dans une félicité perpétuelle depuis que son amant l'a enlevée pour l'emmener en Italie, usant d'une ficelle romanesque des plus rebattues :

« Figurez-vous, mon cher, quel charme inexprimable ! Nous avons tout quitté, nous sommes partis ensemble, en chaise de poste, comme deux oiseaux dans l'air, sans regarder à rien, sans songer à rien ; j'ai rompu tous mes engagements, et lui, m'a sacrifié toute sa carrière ; j'ai désespéré tous mes directeurs... [...] N'est-ce pas, marquis, quand on s'aime ! [...] Quel voyage, bonté divine ! Moi qui bâillais en chemin de fer, rien que pour aller à Saint-Denis, j'ai fait quatre cents lieux comme dans un rêve. Votre Italie ! Qui veut peut la voir, mais je défie qu'on la traverse comme nous ! »³⁹

³⁶ J. K. Huysmans, *A Rebours*, op. cit., p.146.

³⁷ A. de Musset, *Fantasio*, [1833], II, 7, *Théâtre complet*, op. cit., p.133.

³⁸ *Ibid.*, p.117.

³⁹ A. de Musset, *Bettine*, [1851], *Théâtre Complet*, op. cit., p.617.

Cependant, cette propension à rêver et à se fourvoyer n'épargne pas non plus les protagonistes masculins qui, idéalisant leurs sentiments et les « déesses » qui les inspirent, finissent par retomber dans les réalités plus prosaïques de la chair. L'absolu féminin se délite, comme s'il se trouvait responsable d'avoir failli à la mission éthérée forgée par les hommes. Si elle ne peut plus incarner l'Idéal, la femme passe du statut de muse idolâtrée à celui, moins enviable, de vile courtisane vautrée dans la luxure. Deux manières de tenir la femme naturelle à distance, dont regorge *La Confession d'un enfant du siècle* : « Ce qui vous pousse [...] au désespoir, c'est cette idée de perfection que vous vous étiez faite sur votre maîtresse, et dont vous voyez qu'elle est déchue... »⁴⁰, affirme Desgenais à Octave. La femme qui accède au désir masculin perd ainsi toute sa divinité et tout son lustre, et ne recueille sur les lèvres de l'amant satisfait que le lait amer du mépris. C'est, en substance, ce qui transparait dans un passage supprimé par Musset : « Tandis que je croyais fuir la débauche dans un sanctuaire impénétrable, je venais de m'apercevoir que c'était la débauche elle-même que j'avais dans les bras. »⁴¹ Pour l'esprit imbu de littérature, la désillusion guette: le sanctuaire esthétique imaginé par Pygmalion, qui fuyait les femmes réelles, n'est bien qu'une illusion.

Cependant, dans ce jeu de dupe et dans ce jeu de doubles, les « bovarystes », souvent guidés par l'orgueil et le narcissisme, trouvent parfois sur leur chemin une voix plus tendre et réaliste pour exalter le vertige des amours humaines. Ainsi Perdican, dans *On ne badine pas avec l'amour*, face à sa cousine Camille dont il est éperdument épris et qui lui annonce sa décision de prendre le voile, effrayée par avance de la légendaire inconstance masculine, se livre-t-il à une profession de foi qui jette à bas tous les faux-semblants savamment distillés par les sœurs du couvent :

« On est souvent trompé en amour, souvent blessé et souvent malheureux ; mais on aime, et quand on est sur le bord de sa tombe, on se retourne pour regarder en arrière et, on se dit : j'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé. C'est moi qui ai vécu, et non pas un être factice créé par mon orgueil et mon ennui. »⁴²

Le risque demeure de modeler son existence sur des modèles trompeurs. Mais un microcosme, hermétique aux réalités humaines, qu'il s'agisse du couvent de Camille ou de l'atelier de Pygmalion, ne peut trouver d'aboutissement en dehors de « la mort d'amour » ou de la séparation définitive des amants, tant cette démarche idéalisée ignore la marche du temps, l'usure de la passion, les inéluctables concessions des amours terrestres. Le fougueux Coelio, éconduit, se fera assassiner, et Camille embrassera sa vocation après la mort de Rosine, seuls moyens de hisser leurs destinées à la hauteur de leur Absolu. Pernicieuse cristallisation que ce « bovarysme » dont la conclusion « naturelle » ne peut être que la folie ou la mort, comme le montre Rousseau dans la préface de *La Nouvelle Héloïse* :

« L'on se plaint que les Romans troublent les têtes : je le crois bien. En montrant sans cesse à ceux qui les lisent, les prétendus charmes d'un état qui n'est pas le leur, il les séduisent, il leur font prendre leur état en dédain, et en faire un échange imaginaire contre celui qu'on leur fait aimer. Voulant être ce qu'on n'est pas, on parvient à se croire autre chose que ce qu'on est, et voilà comment on devient fou. »⁴³

⁴⁰ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.93-94.

⁴¹ *Ibid.*, p.312.

⁴² A. de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, [1834], *Théâtre Complet*, op. cit., p. 280.

⁴³ J. J. Rousseau, préface de *La Nouvelle Héloïse*, *Œuvres Complètes*, t. II, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1964, p. 21.

Topique du double chez Musset

« Voilà ! Je n'ai jamais vu de contrastes plus frappants que les deux êtres enfermés dans ce seul individu. L'un bon, doux, tendre, enthousiaste, plein d'esprit, de bon sens, naïf (chose étonnante), naïf comme un enfant, bonhomme, simple, sans prétention, modeste, sensible, exalté, pleurant d'un rien venu du cœur, artiste exquis en tous genres, sentant et exprimant tout ce qui est beau dans le plus beau langage, musique, peinture, littérature, théâtre. Retournez la page et prenez le contre-pied, vous avez affaire à un homme possédé d'une sorte de démon, faible, violent, orgueilleux, despotique, fou, dur, petit, méfiant jusqu'à l'insulte, aveuglement entêté, personnel et égoïste autant que possible, blasphémant tout, et s'exaltant autant dans le mal que dans le bien. Lorsqu'une fois il a enfourché ce cheval du diable, il faut qu'il aille jusqu'à ce qu'il se rompe le cou. L'excès, voilà sa nature, soit en beau, soit en laid. »⁴⁴

De l'aveu de ses contemporains et de nombre de ses conquêtes féminines, Alfred de Musset a toujours présenté une face double : innocence et libertinage, faiblesse et cynisme, autant de déclinaisons des parts inconciliables de son être. Difficile pour le biographe de discerner un semblant de cohérence, une quelconque unité dans ce personnage éclaté en mille facettes : chérubin des salons et démon des bordels, intime du duc d'Orléans et bohème dilettante, dandy et pitoyable bouffon, émule de Chénier et de Byron, farceur impénitent. Ainsi, après sa réception à l'Académie Française, il ne subsistera du poète flamboyant qu'un récipiendaire usé par les excès de toutes sortes, que l'ombre d'un écrivain officiel Second-Empire qui reflète en lui les spectres des séducteurs du temps passé, Faust, Don Juan, Lovelace, Casanova, des plus pittoresques aux plus fatigués. Musset reste partout insaisissable dans les dédales de son existence chaotique, mais laisse entrevoir sa nature dans les infinis jeux de miroir de son théâtre où les protagonistes assument ses variations de caractère comme ses plus intimes contradictions. A la fois Octave et Coelio dans *Les Caprices de Marianne*, le poète protéiforme transparaît au détour de chaque réplique de *Lorenzaccio*, tant il est vrai que rarement l'auteur et l'œuvre ont été si intimement liés que chez le poète des « Nuits ».

La fragmentation de ce moi bigarré s'objective dans toute la galerie des personnages florentins : plus qu'aucun autre, Musset est Lorenzo, avili, fiévreux et débauché, mais il attribue d'autres traits de son caractère au cruel Alexandre de Médicis, au cynique Salviati, au noble mais impuissant Philippe Strozzi, ainsi qu'au moindre *quidam* de Florence... Par conséquent, que le motif du double se trouve promu en principe de création, de germination des personnages, et préside aux conceptions dramaturgiques de Musset, voilà qui relève de l'évidence. Cette « inquiétante étrangeté »⁴⁵ du double frappe indifféremment hommes et femmes sur la scène romantique, et engage le théâtre mussétien sur la voie d'un psychodrame où l'auteur exorciserait la hantise de son propre spectre et de ses turpitudes, « en lui accordant le droit de s'objectiver, peut-être de se sublimer dans le ton de la légèreté et sous la forme du dialogue. »⁴⁶, écrit Jean-Pierre Richard. L'apparition de l'*alter ego* peut aussi prendre un tour nettement plus inquiétant et pervers, jusqu'à orchestrer un véritable bal des fantômes où le poète halluciné s'aventure dans les confins de la folie, cerné par la valse terrifiante des avatars spectraux qui le harcèlent. Dans cette perspective, l'étrange poème d'Aloysius Bertrand intitulé « La Chambre gothique » est significatif :

« Encore,-si ce n'était à minuit,-l'heure blasonnée de dragons et de diables !-que le gnome qui se soûle de l'huile de ma lampe ! Si ce n'était que la nourrice qui berce avec un chant monotone, dans la cuirasse de mon père, un petit enfant mort-né ! Si ce n'était que le squelette du lansquenet

⁴⁴ L. Séché, *Etudes d'histoire romantique. Alfred de Musset. I. L'Homme et l'œuvre. Les Camarades ; II. Les Femmes*, Paris, Société du Mercure de France, 1907, p.193.

⁴⁵ Freud, dans *Das Unheimliche*, définit l'inquiétante étrangeté comme le sensation simultanée du familier et de l'étranger.

⁴⁶ J. P. Richard, *Etudes sur le romantisme, op. cit.*, p.208.

emprisonné dans la boiserie, et heurtant du front, du coude et du genou ! Si ce n'était que mon aïeul qui descend en pied de son cadre vermoulu, et trempe son gantelet dans l'eau bénite du bénitier ! Mais c'est Scarbo qui me mord au cou. »⁴⁷

L'espace intérieur se peuple ainsi peu à peu des mirages réfléchis par les murs de la chambre, venus incarner les fantasmes délétères d'un esprit malade de réalité.

Sur un plan plus dramatique, les nombreux dialogues épidectiques dévoilant une conversation intime du dramaturge avec lui-même, la répartition qui s'opère, dans l'alchimie théâtrale, entre des personnages variés incarnant chacun un pendant des postulations contradictoires du cœur du poète, sont bien alors l'instrument d'une sublimation esthétique et d'une *catharsis* morale. Ainsi Octave assume-t-il la mélancolie atavique du poète, tandis que Coelio respire la fougue de l'idéalisme :

« -Quelle vie que la tienne ! Ou tu es gris, ou je le suis moi-même.
-Ou tu es amoureux, ou je le suis moi-même.
-Plus que jamais de la belle Marianne.
-Plus que jamais du vin de Chypre.
-J'allais chez toi quand je t'ai rencontré.
-Et moi aussi j'allais chez moi. Comment se porte ma maison ? Il y a huit jours que je ne l'ai vue. »⁴⁸

Au-delà de la légèreté du ton, ce sont bien les multiples virtualités de l'âme du poète qui se dévoilent, pour culminer dans une profession de foi, un portrait de l'homme-funambule qu'on peut difficilement ne pas attribuer à Musset lui-même :

« Octave- Figure toi un danseur de corde, en brodequins d'argent, le balancier au poing, suspendu entre le ciel et la terre ; à droite et à gauche, de vieilles petites figures racornies, de maigres et pâles fantômes, des créanciers agiles, des parents et des courtisanes, toute une légion de monstres se suspendent à son manteau et le tiraillent de tous côtés pour lui faire perdre l'équilibre ; des phrases redondantes, de grands mots enchâssés cavalcadent autour de lui ; une nuée de prédictions sinistres l'aveugle de ses ailes noires. Il continue sa course légère de l'Orient à l'Occident. S'il regarde en bas, la tête lui tourne ; s'il regarde en haut, le pied lui manque. Il va plus vite que le vent, et toutes les mains tendues autour de lui ne lui feront pas renverser une goutte de la coupe joyeuse qu'il porte à la sienne. Voilà ma vie, mon cher ami ; c'est ma fidèle image que tu vois. »⁴⁹

Tout se passe comme si Musset réunissait dans son moi divisé la foule complète des protagonistes de ses pièces, comme si les expériences triviales de la vie quotidienne ne pouvaient accueillir la multitude de rôles différents qui fourmillaient en lui, avec des réussites inégales. Constat pathétique, une fois atteint l'automne précoce de son art, aux alentours de sa trentième année, il subsistait en Alfred une galerie de personnages assez fades : le lyrique parfois mièvre, le poète de circonstance de la plate valse allemande de « A la mi-Carême », le satirique quelque peu usé qui s'échinait à perpétuer Dupuis et Cottonet dans *Dupont et Durand*, le coryphée officiel d'un régime après la mort du duc d'Orléans, l'émule de Boccace dans des *Contes* qui rappellent Lafontaine. Insaisissable Musset, dans la frénésie de l'inconstance... En 1843, affublé d'une maîtresse pittoresque nommée Lise, il envoie à son ami Tattet, cette lettre touchante et provocatrice :

« Trois mois bien comptés sans quitter Lise, sans bouger de chez Lise. Sans rien faire, (le croiriez-vous ?) sans penser à rien sans m'ennuyer, sans rien de rien. [...] Rappelez-vous les beaux jours de notre jeunesse en chapeau gris, en pantalons à plis et en éperons d'argent et figurez-vous votre ami

⁴⁷ A. Bertrand, « La Chambre gothique », *Gaspard de la nuit*, op. cit., pp.105-107.

⁴⁸ A. de Musset, *Les Caprices de Marianne*, *Théâtre Complet*, op. cit., p.74.

⁴⁹ *Ibid.*

purgé. Fructus belli ! [...] Ô mon cher, je loge à un étage, qui me fait tourner la tête quand j'y pense ; je chante des canzonetti sur une guitare fêlée en mangeant des macaronis à la tomate, des capeletti, cipolini, etc...[...] Elle est bête comme une oie au moins, pleine de finesse et d'esprit ; elle n'a pas un sou, ni moi non plus ; nous vivons comme des princes, nous nous querellons toute la journée et nous roucoulons comme des tourtereaux toute la nuit ; je ne lui laisse pas faire un pas hors de chez elle, seule, et je lui donne des coups de pied au cul si elle pleure ; en un mot c'est un ménage accompli. »⁵⁰

Appel à la compassion et sarcasmes se mêlent dans cette manière d'autoportrait où flottent les ombres du dandy déchu, de l'étudiant pauvre, du noceur cynique, du mari jaloux, dans un véritable éclatement de l'être et l'oubli de toute identité. C'est pourquoi, malgré le four de *La Nuit vénitienne* en 1830, Musset semble être homme de théâtre avant d'être poète : qu'il se soit affranchi des canons dramaturgiques classiques et des conventions théâtrales dans ses *Spectacles dans un fauteuil* ne fait que corroborer cet inéluctable constat. Dans ses atermoiements comme dans ses réussites, l'existence même de Musset est théâtre, et c'est donc au théâtre seul qu'il pouvait créer cette myriade de doubles hétéroclites, les faire évoluer dans des intrigues défiant les règles du temps et de l'espace réels. Ainsi que le montre Simon Jeune dans l'introduction de son édition, la licence permise par la scène reste pour le poète :

« l'expression d'un besoin intime, d'une nécessité vitale chez un homme en proie à des sentiments contradictoires et tumultueux qui le submergent [...]. Musset se sert du théâtre pour essayer de dominer et d'unifier par l'analyse ses tumultes et ses tensions. Ne pouvant s'imposer à lui-même cette unité dans la vie quotidienne, il a voulu au moins s'efforcer de voir clairement ce qui en empêchait la réalisation. Il se projette dans ses personnages pour se mieux comprendre, un peu à la façon dont les malades projettent leurs phobies et leurs obsessions dans des mimodrames. [...] C'est probablement ce qui donne à ses différents personnages une même intensité de vie. »⁵¹

En effet le double, qu'il soit masculin ou féminin nous aurons à reparler de « l'androgynie » de Musset n'est jamais innocent ni neutre et déploie une forme de cohabitation complexe entre ces deux faces, à travers des schémas récurrents et privilégiés.

D'emblée, la prédilection du poète pour le régime de l'alternance s'impose sans conteste. Dans cet échange constant de déterminismes réversibles, les mouvements dialectiques entre le pur et l'impur, la confiance et le doute, la passion amoureuse et le stupre, viennent s'inscrire dans une discontinuité temporelle. Epicentre de toutes les tentations, l'individu subit tour à tour les assauts de désirs variés, sans que jamais l'un ne l'emporte sur son rival, sans que l'écriture ne parvienne à les figer de manière définitive et décisive ; ainsi Octave constate-t-il sa propre versatilité : « Une demi-heure s'était à peine passée, et j'avais changé trois fois de sentiment... »⁵² Dans cet univers littéralement désorienté ne prévalent que les lois pernicieuses du doute, de l'hésitation, de l'atermoiement. Mêmes les avatars d'un objet érotique élu, comme la chevelure féminine (on sait quel culte lui vouera Baudelaire), peuvent tomber sous le joug de cette douloureuse dualité. Ainsi la première maîtresse d'Octave dans *La Confession*, parangon de la trahison et de la duplicité, est abandonnée « noyée de douleur et étendue sur le carreau », avec ses « cheveux épars sur les épaules », avant d'être retrouvée quelques instants plus tard dans une posture bien moins pathétique. Surprise à sa toilette, en train de se préparer pour le bal, elle offre au regard interloqué de l'amant d'hier le spectacle d'une « nuque lisse et parfumée, où ses cheveux étaient noués, et sur laquelle étincelait un peigne de diamant... Il y avait dans cette crinière retroussée je ne sais quoi d'impudemment beau qui semblait me railler du désordre où je

⁵⁰ A. de Musset, « Lettre à Alfred Tattet », 26 décembre 1843, *Correspondance, op. cit.*, p.245.

⁵¹ S. Jeune, « Introduction », *Théâtre Complet, op. cit.*, pp.XVI-XVII.

⁵² A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, op. cit.*, p.223.

l'avais vue un instant auparavant. »⁵³ Cette provocante coquetterie résonne alors comme le désaveu cuisant de l'épanchement et de l'abandon amoureux suscités par la compassion. Ce transfert presque fétichiste du jeu de dupe orchestré avec brio par la maîtresse rompue aux ficelles des comédiennes vient consacrer la scandaleuse dénégation de l'identité par la chair. La chevelure à valeur de synecdoque devient l'indice de la duplicité de la figure féminine mise à l'index et offerte en holocauste à la vindicte masculine : « J'avancai tout d'un coup et frappai cette nuque d'un revers de mon poing fermé. »⁵⁴

Toutefois, il arrive, comme nous l'avons vu, que les doubles ne parviennent pas ainsi à cohabiter sous une même écorce charnelle, et que la dualité féminine soit soumise aux représentations mentales et fantasmatiques de l'amant : il n'est qu'à revenir plus précisément au célèbre roman de George Sand *Indiana*, au cours duquel Raymon goûte aux privautés que lui prodigue Noun, servante de l'héroïne éponyme. Empruntant à sa maîtresse ses atours, Noun convie le héros dans le sanctuaire où flotte encore l'*aura* immatérielle de Mme Delmare, et le jeune homme, abusé par la douce et singulière atmosphère du lieu et par les vins capiteux, se prend à aimer sur le corps d'une autre l'Absente qu'il ne possède pas encore : « Peu à peu le souvenir vague et flottant d'Indiana vint se mêler à l'ivresse de Raymon. [...] Il épiait dans la profondeur de cette double réverbération une forme plus déliée, et il lui semblait saisir, dans la dernière ombre vaporeuse et confuse que Noun y reflétait, la taille fine et souple de Mme Delmare. »⁵⁵

Cette discordance tragique des doubles–Noun, telle Ophélie, s'ôtera la vie peu de temps après–devient alors le reflet d'un fossé destiné à perdurer, celui qui sépare la réalité des corps de l'idéal spirituel. Le corps de l'Autre devient cet autel subverti, au pied duquel l'amant prostitue son idéal. Le spectre de l'aimée reste une entrave à la jouissance, et le succédané féminin élu, un pâle reflet juste assez ressemblant pour susciter une illusion fugace, qui ne tarde pas à se muer en triste confusion. Amère fatalité de l'alternance qui condamne le moi à une indicible errance entre le Même et l'Autre ! A l'extrême, Octave, envers de son ami Coelio, incarnation du désenchantement de Musset, glose sur la réversibilité des femmes et stigmatise les turpitudes du jeu amoureux qu'il compare à un jeu de hasard. Placé sous le sceau de l'ironie romantique, son discours met en exergue la vanité de la quête amoureuse qui ne serait qu'une loterie divine où tous les doubles féminins sont interchangeable et également décevants :

« En vérité cette femme était belle, et sa petite colère lui allait bien. D'où venait-elle ? C'est ce que j'ignore. Qu'importe comment la bille d'ivoire tombe sur le numéro que nous avons appelé ? Souffler une maîtresse à son ami, c'est une rouerie trop commune pour moi. Marianne ou toute autre, qu'est-ce que cela me fait ? La véritable affaire est de souper ; [...] Comme tu m'aurais détesté, Marianne si je t'avais aimée ! Comme tu m'aurais fermé ta porte ! [...] Où est donc la raison de tout cela ? Pourquoi la fumée de cette pipe va-t-elle à droite plutôt qu'à gauche ? Voilà la raison de tout. – Fou ! Trois fois fou à lier, celui qui calcule ses chances, qui met la raison de son côté ! La justice céleste tient une balance dans ses mains. La balance est parfaitement juste, mais tous les poids sont creux. Dans l'un il y a une pistole, dans l'autre un soupir amoureux, dans celui-là une migraine, dans celui-ci il y a le temps qu'il fait, et toutes les actions humaines s'en vont de haut en bas, selon ces poids capricieux. »⁵⁶

Il peut arriver cependant que le héros n'accepte pas ce principe funeste, et qu'il tente de faire triompher en lui l'un des deux hommes, l'une des deux femmes qui le hante. Soit il érige en dogmes les préceptes cyniques du dépravé, engoncé dans son entreprise de démystification sentimentale et sa quête compulsive de l'*éros*, soit il tente d'oblitérer le

⁵³ A. de Musset, *ibid.*, pp.52-54.

⁵⁴ *Ibid.*, p.55.

⁵⁵ G. Sand, *Indiana*, éd. de Béatrice Didier, Paris, Folio, Gallimard, 1984, p.104.

⁵⁶ A. de Musset, *Les Caprices de Marianne, Théâtre Complet, op. cit.*, pp.97-98.

souvenir des souillures qui entachent son âme, d'écarter les objurgations que lui lance sa conscience, et de laisser la passion amoureuse prendre les rênes de son existence. Cependant toute l'œuvre de Musset, si l'on excepte une mince part de son théâtre, semble murmurer à l'oreille du lecteur l'aporie de cette alternative.

Selon un manichéisme moral inhérent au cœur humain chez Musset, le rêve de pureté du « réformé » conserve *ad vitam eternam* les stigmates du stupre et de l'érotisme libertin, tout comme le débauché reste hanté par le besoin d'échange et de transparence ; ainsi Octave avoue-t-il : « Quoique je ne fusse plus un débauché ; il m'arriva tout à coup que mon corps se souvint de l'avoir été. »⁵⁷ Comment lutter contre cette énigmatique mémoire du corps, qui diffuse dans l'âme de l'amant une dualité réclamant pour conséquence nécessaire un dédoublement du partenaire ? Sans doute au travers du jeu conjurateur du théâtre et des subterfuges de l'*artefact* littéraire qui aborde les postulations contradictoires de l'être sur le mode du non-assumé, du distancié, sous les traits d'une comédie où le moi n'engage que sa surface. Ainsi, « l'un des deux comportements devient le rôle joué par l'autre. »⁵⁸ On peut songer à Valentin dans *Il ne faut jurer de rien*, qui recourt aux fleurs de la rhétorique pour attirer dans ses rets l'ingénue Cécile, ou à Brigitte, *alias* George Sand, qui singe les courtisanes pour assouvir les désirs pervers d'Octave. Mais toutes ces tentatives se soldent par une catastrophe au sens aristotélicien du terme ; heureuse quand Valentin dépose les armes, vaincu par son amour sincère pour Cécile, funeste dans le cas de Brigitte, lorsque le jeu n'est plus perçu comme tel par celui qui l'a inauguré et qui se trouve emprisonné dans sa fascination pour le paraître. A la voir mimer les grisettes qu'il ne connaît que trop bien, Octave ne voit plus en elle qu'une vile courtisane de plus :

« Suis-je à votre goût ? disait-elle. A laquelle de vos maîtresses trouvez-vous que je ressemble ? Suis-je assez belle pour vous faire oublier qu'on peut croire encore à l'amour ? Ai-je l'air d'une sans-souci ? Puis, au milieu de cette joie factice, je la voyais qui me tournait le dos, et un frisson involontaire faisait trembler sur ses cheveux les tristes fleurs qu'elle y posait. Je m'élançais alors à ses pieds.-Cesse, lui disais-je ; tu ressembles trop bien à ce que tu veux imiter, et à ce que ma bouche est assez vile pour rappeler devant toi. Ôte ces fleurs, ôte cette robe. Lavons cette gaieté avec une larme sincère ; ne me fais pas me souvenir que je ne suis que l'enfant prodigue ; je ne sais que trop le passé. »⁵⁹

Cette dialectique de l'être et du paraître, de la nature profonde et du masque, essentielle dans l'esthétique mussétienne, prend sans doute sa face la plus sombre dans le complot ourdi par Lorenzaccio. Fermement décidé à occire son cousin Alexandre de Médicis et à débarrasser Florence d'un chancre qui la ronge, Lorenzo emprunte la voie (et la voix) de la dépravation, mais ce comportement mimétique ne tarde pas à s'insinuer dans les tréfonds de son être, presque jusqu'à étouffer en lui toute trace de la pureté qu'il avait voulu défendre. Ainsi confesse-t-il à Philippe Strozzi au sujet d'Alexandre : « pour devenir son ami, et acquérir sa confiance, il fallait baiser sur ses lèvres épaisses tous les restes de ses orgies. J'étais pur comme un lys [...] Je suis devenu vicieux, lâche, un objet de honte et d'opprobre. »⁶⁰ Cette métaphore filée du dépérissement et de la déperdition des forces morales, au-delà du cas de conscience et du simple *confiteor* de Lorenzo, peut aussi prendre la forme plus inquiétante de l'hallucination. Marie Solerini, mère du jeune débauché, raconte une sorte de rêve éveillé qu'elle a fait, alors qu'elle songeait avec désespoir à la pureté perdue de Lorenzo et à sa dépravation actuelle :

⁵⁷ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.128.

⁵⁸ J.P. Richard, *Etudes sur le romantisme*, op. cit., p.210.

⁵⁹ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., pp.203-204.

⁶⁰ A. de Musset, *Lorenzaccio*, III, 3, *Théâtre Complet*, op. cit., p.200.

« Mes yeux se remplissaient de larmes, et je secouais la tête en les sentant couler. J'ai entendu tout d'un coup marcher lentement dans la galerie ; je me suis retournée ; un homme vêtu de noir venait à moi, un livre sous le bras-c'était toi, Renzo : "Comme tu reviens de bonne heure !" me suis-je écriée. Mais le spectre s'est assis auprès de la lampe sans me répondre ; il a ouvert son livre, et j'ai reconnu mon Lorenzino d'autrefois. »⁶¹

A chaque retour de Lorenzaccio à l'aube, encore marqué par les fièvres de l'orgie, l'apparition fantomatique se lève doucement et disparaît. Reflet fatidique de la faiblesse du protagoniste et, à travers lui, du poète lui-même, le double renvoie à son *alter ego* l'image douloureuse de sa dissipation et de sa condamnation.

Si dans *Lorenzaccio* le motif du double cache aussi bien la nostalgie d'un paradis perdu qu'il recouvre la question machiavélique de la fin et des moyens politiques, il en suppose cependant une plus profonde et plus essentielle : la puissance évocatrice du geste. Les protagonistes de Musset n'ont de cesse d'ergoter, de bavarder, de se prendre eux-mêmes à la lettre et aux chausse-trappes de leurs discours : « Après avoir dit à Brigitte que je doutais de sa conduite passée, j'en doutais véritablement ; et dès que j'en doutais, je n'y crus pas »,⁶² affirme Octave, comme si, une fois pour toutes, la barrière entre le mot et l'être s'effondrait dans une alchimie énigmatique inhérente à la littérature, qui s'attache à faire du mensonge une vérité proposée au lecteur. Ce trait de caractère excède d'ailleurs le champ de la création esthétique, tant l'*ego* mussétien lui-même n'est jamais monolithique et se décline, dans la vie comme au théâtre, à l'infini, adoptant des formes d'expression variées et révélatrices de la personnalité morcelée du poète. Comme l'écrit Frank Lestringant dans sa biographie :

« Il y avait désormais en Musset plusieurs personnages assez falots, le lyrique tendre jusqu'à la fadeur ; l'auteur de ces "poésies simplement documentaires", comme les appelle Proust [...] le satirique émoussé, qui continuait dans les vers de *Dupont et Durand* la prose plus incisive des *Lettres de Dupuis et Cotonet* ; le chantre officiel d'un régime surtout préoccupé de profit industriel, qui tirait de l'attentat de Meunier, de la naissance du comte de Paris, de la chanson de Becker sur *Le Rhin allemand* et enfin de la mort accidentelle du duc d'Orléans le 13 juillet 1842 les minces prétextes d'une chronique décousue et sans grandeur ; l'imitateur de Boccace dans des *Contes* en vers qui rappelaient Lafontaine ; et bientôt dans *La servante du roi*, un essai de tragédie inachevée, le disciple de Racine et l'émule de Ponsard. »⁶³

Si Musset a cherché à exorciser ses hantises et ses plus intimes contradictions dans les personnages de son théâtre, c'est bien dans son existence elle-même, et dans l'écriture qui la sublime, qu'il a puisé cette expérience de l'*alter ego*, à la fois « autre moi » et « autre que moi », par un phénomène d'autoscopie vécu ou imaginaire qui laisse le poète seul face à sa propre aliénation.

L'étrange phénomène d'autoscopie, un mal significatif

Cependant, avant de refléter un artifice littéraire, la thématique du double semble renvoyer chez Musset à une expérience intime de la fragmentation, dont les origines pathologiques et psychologiques méritent d'être approchées. *Delirium tremens* dû à une surconsommation d'alcool, véritable autoscopie, schizophrénie, symptômes d'une syphilis au stade tertiaire, l'expérience du double reste nimbée de mystère. Nous aurons d'ailleurs plus

⁶¹ *Ibid.*, II, 4, p.144.

⁶² A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op., cit., p.173.

⁶³ F. Lestringant, *Musset*, op. cit., p.385.

loin à revenir de manière plus précise sur les troubles d'ordre physiologique qui ont pu frapper Musset.

Les œuvres de fiction fourmillent de personnages frappés par les maladies les plus diverses⁶⁴. Le plus souvent, l'apparition de ces malades surgit de l'imaginaire des auteurs n'est pas le fruit du hasard. Il s'agit soit d'un ressort littéraire destiné à dénouer l'intrigue (suicide, folie...) soit d'un décor, d'une toile de fond qui devient le prétexte d'une étude comportementale d'un groupe humain (épidémie, hôpital, sanatorium, ville d'eaux). L'écrivain peut devenir également une sorte de visionnaire, décrivant des maladies non répertoriées, imaginant des traitements révolutionnaires ou des approches insolites de la relation médecin-malade. Il est d'ailleurs rare que ces évocations ne renvoient pas à une expérience personnelle de leurs créateurs.

Presque tous les écrivains introduisent dans leurs œuvres de fiction des éléments autobiographiques, en brouillant plus ou moins les pistes. Ces « confidences » indirectes peuvent concerner leurs maladies. Les exemples ne sont pas rares, comme nous pourrions le voir avec Musset.

Ainsi le prince Mychkine est-il sujet, comme Dostoïevski lui-même, à des crises d'épilepsie, « *suivies d'hébétude et de pertes de mémoire.* » Difficile de ne pas songer à l'épisode de Franchard et à la crise hallucinatoire dont George Sand fut témoin, ou encore à la « fièvre cérébrale » qu'elle décrit dans *Elle et Lui*, pendant féminin de *La Confession* :

« Ils trouvèrent Laurent dans une auberge, non pas mourant, mais dans un accès de fièvre cérébrale si violent, que quatre hommes ne pouvaient le tenir. En voyant Thérèse, il la reconnut, et s'attacha à elle en lui criant qu'on voulait l'enterrer vivant. Il la tenait si fort, qu'elle tomba par terre, étouffée. Palmer dut l'emporter de la chambre évanouie; mais elle y revint au bout d'un instant, et, avec une persévérance qui tenait du prodige, elle passa vingt jours et vingt nuits au chevet de cet homme qu'elle n'aimait plus. Il ne la reconnaissait guère que pour l'accabler d'injures grossières, et, dès qu'elle s'éloignait un instant, il la rappelait en disant que sans elle il allait mourir. Il n'avait heureusement ni tué aucune femme, ni pris aucun poison, ni peut-être perdu son argent au jeu, ni rien fait de ce qu'il avait écrit à Thérèse dans l'invasion du délire et de la maladie. Il ne se rappela jamais cette lettre, dont elle eût craint de lui parler; il était assez effrayé du dérangement de sa raison, quand il lui arrivait d'en avoir conscience. Il eut encore bien d'autres rêves sinistres, tant que dura sa fièvre. Il s'imagina tantôt que Thérèse lui versait du poison, tantôt que Palmer lui mettait des menottes. La plus fréquente et la plus cruelle de ses hallucinations consistait à voir une grande épingle d'or que Thérèse détachait de sa chevelure et lui enfonçait lentement dans le crâne. Elle avait, en effet, une telle épingle pour retenir ses cheveux, à la mode italienne. Elle l'ôta, mais il continua à la voir et à la sentir. Comme il semblait le plus souvent que sa présence l'exaspérât, Thérèse se plaçait ordinairement derrière son lit, avec le rideau entre eux; mais, aussitôt qu'il était question de le faire boire, il s'emportait et protestait qu'il ne prendrait rien que de la main de Thérèse.[...] Thérèse lui versait le calme et le sommeil. Après plusieurs jours d'une exaspération à laquelle les médecins ne croyaient pas qu'il pût résister, et qu'ils notèrent comme un fait anomal, Laurent se calma subitement, et resta inerte, brisé, continuellement assoupi, mais sauvé. »⁶⁵

Outre le diagnostic nécessairement orienté et à charge de Sand, le docteur Michaud, dans la *Chronique médicale* du 1^{er} juillet 1904, parle d'une névrose épileptique, explication à laquelle se ralliera Emile Henriot⁶⁶. Rappelons-nous d'ailleurs cette évocation pour le moins

⁶⁴En frontispice de ce parcours, on pourrait évoquer toute une galerie de personnages erratiques : les folles, de Lady Macbeth à Adrienne Mesurat chez Julien Green, les déments, de Boris Godounov à Kurz, les suicidaires, de Werther à Emma Bovary, des lépreuses telles Violaine et Radidjah, mais également les pestiférés d'Oran, les cholériques de Draguignan, les phthisiques de la montagne magique, les habitués du cabaret de l'Assommoir, les curistes des villes d'eaux...

⁶⁵ G. Sand, *Elle et Lui*, Paris, Editions du Seuil, 1999, pp.118-119.

⁶⁶ A ce sujet, voir l'ouvrage d'Emile Henriot, *Alfred de Musset*, Paris, Hachette, 1928.

significative de la jouissance sexuelle dans *Gamiani* : « Un mouvement affreux et convulsif pareil à ceux qui accompagnent ordinairement les transports épileptiques »⁶⁷.

Notons par ailleurs que la médecine reconnaît un symptôme dit « de Musset », caractérisé par une insuffisance aortique et qui se manifeste chez le patient par des hochements de tête incontrôlés ou un pied qui dérape. Mais chez le poète, cette manifestation s'accompagne d'un tableau clinique plus complexe, lié au phénomène d'autoscopie. De la même manière, le Horla connaît, comme Maupassant, des phénomènes d'autoscopie, le fait de se voir soi-même en double et des délires hallucinatoires sous l'influence de l'éther. Jean-Etienne Dominique D'Esquirol (1772-1840), élève de Corvisart à la Charité, qui, dès 1801, travailla avec Pinel à la Salpêtrière, écrivit en 1805 *Les passions considérées comme cause, symptôme, et moyen de la maladie mentale*, ouvrage dans lequel il fut l'un des premiers à avoir fait la distinction entre hallucinations (perceptions sans objet externe, produites et construites par l'esprit) et illusions (erreurs de perception ; mauvaise interprétation des *stimuli* réels). Pour lui les passions seraient ce qui nous pousse à agir et qui n'est pas d'ordre intellectuel : elles sont à l'origine de l'aliénation mentale. La folie serait faite des passions poussées à l'extrême (perspective intéressante au cœur de la débauche mussétienne !). Il y aurait donc une différence quantitative entre les deux. Selon lui, dans l'enfance, il n'y a pas de passions, donc pas d'aliénés.

Si l'on en croit les études psychiatriques modernes, le trouble autoscopique se traduit par une représentation partielle ou totale de l'image de soi-même, comme projetée en dehors de soi. Ce phénomène, qui se situe le plus souvent entre une simple illusion et une véritable hallucination, est normalement rencontré dans le rêve. Mais il peut apparaître dans des états soit confuso-oniriques (en particulier après la prise d'hallucinogène), soit démentiels. On le signale également dans certaines phases délirantes de l'hystérie (psychose hystérique).

L'autoscopie est connue depuis très longtemps dans pratiquement toutes les cultures de la planète. Elle est décrite dans toutes les cultures chamaniques et on lui assigne alors les dénominations de vol magique, vol chamanique, voyage en esprit, voyage chamanique. Michael Harner l'appelle état de conscience chamanique. Chez les ésotéristes, on la nomme voyage astral ou dédoublement. Cette notion de double est d'ailleurs importante puisque le double est connu dans le chamanisme et dans l'ésotérisme. Le double est donc une expérience séculaire mais, suivant les époques et les lieux, son interprétation est variable. Ainsi le terme allemand *Doppelgänger* le double qui marche désigne une apparition grandeur nature avec des caractéristiques spectrales mais représentant une personne vivante. Cette apparition est rare et se produit généralement tôt le matin ou tard dans la nuit. Elle serait due à la fatigue ou au stress et les psychiatres et psychologues classent ce phénomène dans la catégorie de l'autoscopie, hallucination qui consiste à se voir soi-même. La description que livre Sand de la crise dans la forêt de Fontainebleau et de ce double devenu fameux est à ce titre révélatrice :

« Je l'ai si bien vu, dit-il, que j'ai eu le temps de raisonner et de me dire que c'était un promeneur attardé, surpris et poursuivi par des voleurs, et même j'ai cherché ma canne pour aller à son secours; mais la canne s'était perdue dans l'herbe, et cet homme avançait toujours vers moi. Quand il a été tout près, j'ai vu qu'il était ivre, et non pas poursuivi. Il a passé en me jetant un regard hébété, hideux, et en me faisant une laide grimace de haine et de mépris. Alors j'ai eu peur, et je me suis jeté la face contre terre, car cet homme ... c'était moi! Oui, c'était mon spectre, Thérèse! Ne sois pas effrayée, ne me crois pas fou, c'était une vision. Je l'ai bien compris en me retrouvant seul dans l'obscurité. Je n'aurais pas pu distinguer les traits d'une figure humaine, je n'avais vu celle-là que dans mon imagination; mais qu'elle était nette, horrible, effrayante!»⁶⁸

⁶⁷ A. de Musset, *Gamiani ou deux nuits d'excès*, op. cit., p.32.

⁶⁸ G. Sand, *Elle et Lui*, op. cit., pp.85-86.

Le phénomène autoscopique⁶⁹ n'a pas fait l'objet d'études très approfondies. On sait cependant qu'il ne s'agit pas d'une hallucination d'ordre strictement visuel. En effet, de nombreux sujets on prétendu pouvoir sentir et entendre leur double, ce qui, d'après Graham Reed, psychologue à la York University de Toronto, semble suggérer que l'expérience pourrait être liée à la manifestation de souvenirs déplacés, dans « un phénomène de même nature que celui du déjà-vu ». La théorie de Reed veut que l'autoscopie soit une conséquence hallucinatoire résultant de l'épilepsie et d'autres troubles cérébraux. Le phénomène est plus fréquent chez les patients délirants qui présentent des désordres cérébraux. Il s'inscrit aussi comme un des effets secondaires des crises chez les épileptiques Il est d'ailleurs significatif que les *Doppelgänger* figurent dans les livres de divers auteurs, victimes de troubles psychologiques graves, comme Edgar Allan Poe (voir le personnage de William Wilson), Guy de Maupassant (le Horla, être à la fois insaisissable et perceptible, manifestation d'une névrose hallucinatoire), Kafka ou encore Oscar Wilde.

Cependant, au-delà de ces troubles psychologiques qui semblent avérés chez Musset, de nombreux neurologues s'accordent à penser que les hallucinations du poète sont à mettre sur le compte de son alcoolisme chronique, de ce qu'il faut bien appeler sa dipsomanie. C'est le cas de Guy Lazorthes dans son ouvrage intitulé *Les Hallucinations* (Paris, Masson 1996), de Guy Godlevski dans *Ces grands esprits fragiles* (Paris, Robert Laffont, 1983)...Il est un fait de notoriété publique : au terme de son existence, Musset « s'absinthait » de plus en plus souvent, comme le disait son entourage. Depuis son adolescence même, le poète avait toujours nourri une affection immodérée pour le mélange détonnant des alcools les plus variés. Au cœur des années 1830, la rédaction de « Suzon », de « Rolla » et des « Nuits » s'effectue sous la houlette du cocktail Champagne-eau-de-vie. La décennie suivante voit « l'absinthe aux vers piliers » étendre son inexorable empire. Plus précisément, le mélange bière-absinthe-cognac va préluder à la déliquescence de son intelligence et de ses facultés créatrices. Terreur des garçons de café, Musset entrait dans une colère noire, dès qu'il constatait une erreur, fût-elle infime, dans l'harmonie des proportions par lui-même définies. Dans cette autodestruction presque scientifique, rien n'était laissé au hasard, et l'on songe au « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens » qu'orchestreront plus tard Verlaine et Rimbaud, auquel cette pathétique anecdote de Poulet-Malassis fait écho : « Perreau me dit : voilà où en était venu Musset. Un soir, à minuit, on lui dit, au café de la régence : “on ferme, M. de Musset, il faut sortir.” Il prend avec sa canne une attitude de défense. Un garçon de café qu'il avait pris en grâce a l'idée de prendre son verre d'absinthe et de l'attendre sur le trottoir. Musset se lève, et va boire le verre d'absinthe. Il en fut depuis ainsi tous les soirs. On enlevait à minuit le verre d'absinthe de Musset qui le suivait. »⁷⁰ A en croire Arsène Houssaye, le poète, avatar prométhéen, a « dérobé le feu du ciel par la passion de l'amour et par la force de l'intoxication. »⁷¹ L'amour et l'alcool pour principes créateurs...Jusqu'à un certain point, tant il est vrai que la folie et la stérilité poétique guettent, telle la statue du Commandeur, le brillant ivrogne, aussi distingué soit-il. Les symptômes cliniques de l'intoxication alcoolique et leurs conséquences correspondent d'ailleurs aux données biographiques dont nous disposons : le tremblement épisodique de celui que certains baptiseront « le chancelant perpétuel » au « verre qui tremble », les crises convulsives

⁶⁹ L'Église, dans l'hagiographie, appelle ce phénomène « bilocation », et un nombre étonnant de Saints disposent de ce pouvoir : saint Ambroise au IV^{ème} siècle, saint François d'Assise, sainte Thérèse d'Avila, saint Antoine de Padoue, saint Augustin, saint Alphonse de Liguori, saint Jean Bosco...On trouve non seulement des gens religieux mais aussi : Giordano Bruno, Alfred de Musset, Goethe, Maupassant, Poe et Baudelaire, Michaux, les poètes Tennyson, Shelley et William Blake. Et aussi, plus près de nous, D.H. Lawrence, Aldous Huxley, Arthur Koestler, Jack London, Hemingway, Charles Lindberg, René Daumal... Et la liste est loin d'être exhaustive.

⁷⁰ Bibliothèque de l'Institut, fonds Spoelberch de Lovenjoul, F 989, f.57-58

⁷¹ A. Houssaye, *Les Confessions. Souvenirs d'un demi-siècle*, Paris, E. Dentu, t.V, 1885-1891, p.167.

pouvant annoncer le *delirium tremens* (comment ne pas songer à la « fièvre » de Venise?), l'« hallucinose » des buveurs (Fontainebleau), l'insomnie, l'agitation, l'angoisse, l'état « confuso-onirique » du délire alcoolique, les hallucinations visuelles et les troubles neurologiques associés qui peuvent à eux seuls provoquer les phases autoscopiques.

Il reste une dernière explication pathologique possible au dédoublement mussétien, qui semble corroborée à la fois par des éléments biographiques et par des manifestations cliniques. Comme l'écrit Emile Henriot : « Si Musset, avant d'avoir bu, n'était qu'un malade ? Et s'il n'avait bu, justement, que pour cacher sa maladie, donner le change, préférant, à tort ou à raison, à sa honte, une honte plus excusable à ses yeux, consentie, choisie, volontaire ? ». ⁷² On le sait, le poète a souffert dès sa vingtième année de troubles neurologiques et cardiaques (« altération des valvules de l'aorte » selon Paul de Musset, médecin improvisé ne rechignant devant aucune tentation hagiographique). Or, ces troubles, associés à de fréquentes sautes d'humeur et autres crises hallucinatoires, ne laissent pas d'évoquer une syphilis au stade tertiaire, dont mourront par ailleurs Baudelaire, Maupassant, et vraisemblablement Verlaine. Le diagnostic épileptique que retient Henriot, l'insuffisance cardiaque évoquée par son frère, feraient ainsi écran à la peu flatteuse vérole, que Musset aurait alors contractée dès sa quinzième année au lupanar, ce qui ne serait d'ailleurs guère étonnant pour un amateur de maisons-closes invétéré tel que lui. L'alcool aurait fait office de « paravent social », de facette la plus « présentable » de sa personne, pour dissimuler ce mal incurable contracté au cœur de la valse des filles de joie, et qui donnerait une tonalité plus sombre encore à la notion même de « mal du siècle ». On comprend d'ailleurs l'intérêt qu'aurait pu représenter ce jeu de dupe quand on sait la myriade de liaisons sentimentales qui ont suivi la fatale inoculation, entre autres : George Sand, La Murraine, Aimée D'Alton, Rachel, Madame Allan, peut-être contaminées par un « génie adolescent » moins pur qu'elles ne le croyaient. A ce titre, une confession de « la Murraine », Madame Jaubert, relayée par Paul de Musset, est pour le moins étrange et sibylline. Le 13 août 1839, alors qu'elle exhortait le poète à plus de tempérance et lui reprochait son invincible penchant pour les liqueurs fortes, celui-ci se laissa aller à une confidence mystérieuse qu'il paraît aujourd'hui difficile d'interpréter :

« Je ne puis vous répéter ce qu'il m'a dit. Cela est au-dessus de mes forces. Sachez seulement qu'il m'a battue sur tous les points ; qu'il a cent fois raison ; que son silence, ses ennuis, ses dédains ne sont que trop bien justifiés ; que, s'il voulait les exprimer, il ferait rentrer sous terre ceux qui se mêlent de le blâmer et de le plaindre, et que tôt ou tard son immense supériorité sera reconnue sur tout le monde. Laissons faire le temps, et ne jouons plus avec le feu, car nous ne sommes que des enfants auprès de lui. » ⁷³

Sans se prononcer de manière péremptoire, on est contraint de songer à un mal plus pernicieux que l'épilepsie dont souffrait aussi Flaubert, ou que les délires éthyliques, tant les symptômes syphilitiques tertiaires et quaternaires classiques font songer au cas de Musset : atteintes cardio-vasculaires, nerveuses, céphalées, troubles neurologiques, accès de démence, changements extraordinaires dans la sensibilité, augmentation excessive de la libido (on a souvent parlé d'un « priapisme » de Musset), diverses hallucinations, altération des gros vaisseaux (de l'aorte par exemple, détail significatif !) pouvant conduire à la mort...L'autoscopie deviendrait alors la manifestation palpable du « grand mal » avec toutes ses conséquences physiologiques, que la surconsommation d'alcool, tel un masque social chargé de lui apporter des atours plus présentables, aurait tenté de dissimuler en même temps

⁷² E. Henriot, *L'enfant Du Siecle : Alfred De Musset, Avec Une Correspondance Inédite : Lettres De Paul De Musset A Madame Jaubert*, Paris, édition Amiot Dumont, 1953, p.167.

⁷³ P. de Musset, *Biographie d'Alfred de Musset*, Paris, Charpentier, 1877, p.300.

qu'elle le rendait plus aigu, avant de revêtir une incarnation littéraire et de constituer un véritable *leitmotiv* de l'esthétique mussétienne.

Dans cette perspective, cette aliénation au sens étymologique du terme, cette non-coïncidence à soi et au présent ne relève pas du pur fantasme littéraire et de la recombinaison esthétique du réel. C'est l'expression la plus actuelle et immédiate qui est frappée par cette altérité ; ainsi Octave est-il arraché au vacarme oïseux de son propre discours qu'il se met à considérer subitement depuis une conscience surplombante : « Je tressaillis à ces paroles, comme si c'eût été un autre que moi qui les eût prononcées. »⁷⁴ Cet *alter ego* pernicieux se dresse alors en pied et en cap, concrétion de la culpabilité et du souvenir, et prend corps dans la *psyché* du sujet qui doit cohabiter avec son double. Projetant, puis évoquant et châtiant en lui un bouquet d'images censurées, le « moi » découvre alors le vertige de sa propre altérité et fait l'expérience de l'« inquiétante étrangeté » qui atteint sa conscience. Dans ce détachement qui excède la simple émergence d'une entité morale réprobatrice, le phénomène d'autoscopie, cette contemplation fascinée et inquiète du moi par lui-même, se décline selon des modalités variées. Le double peut être saisi au hasard d'un miroir, comme Frank qui, dans « La Coupe et les lèvres », entrevoit son reflet et se « [tord] en vain sous le spectre sans âme », dans l'étreinte d'une belle nuit, ou du moins de « la forme d'une femme. »⁷⁵

L'apparition peut aussi se matérialiser, s'emplier d'une épaisseur physique, et le double inerte et angoissant se change en statue immémoriale et mortifère : « Elle s'assit en souriant sur mon lit, et je m'y étendis à ses côtés comme ma propre statue sur mon tombeau. »⁷⁶

Or ce motif de la visitation du double, récurrent dans l'œuvre de Musset, semble répondre chez lui à une expérience très concrète de l'autoscopie, à un vécu pathologique du dédoublement. Il suffit pour s'en convaincre de rappeler l'épisode fameux des gorges de Franchard, narré successivement dans *La Confession* par Musset, dans *Elle et Lui* par George Sand (1858), dans *Lui et Elle* par Paul de Musset, puis dans *Lui* par Louise Colet, et qui fit couler tant d'encre. C'est à la version de Musset, certes stylisée mais vécue de l'intérieur, que nous ferons référence ici.

Au cours d'une promenade à cheval dans la forêt de Fontainebleau, Thérèse Jacques (George Sand) et Laurent de Fauvel (Alfred de Musset), tous deux artistes peintres, abandonnent leurs montures pour achever à pied leur bucolique périple. S'étonnant de ne pas voir réapparaître son compagnon, Thérèse part à sa recherche, « lorsqu'un cri d'inexprimable détresse monta jusqu'à elle, un cri rauque, affreux, désespéré, qui lui fit dresser les cheveux sur la tête. » Parvenue à ses côtés, elle recueille la confession de son amant : « Couché sur l'herbe, dans le ravin, sa tête s'était troublée. Il avait entendu l'écho chanter tout seul, et ce chant, c'était un refrain obscène. Puis comme il se relevait sur ses mains pour se rendre compte du phénomène, il avait vu passer devant lui, sur la bruyère, un homme qui courait, pâle, les vêtements déchirés, et les cheveux au vent. »⁷⁷

Proche de ce spectre, Laurent est alors en mesure de le dévisager, et le reconnaît immédiatement, car il n'est autre que lui-même, « avec vingt ans de plus », « des traits creusés par la débauche ou la maladie, des yeux effarés, la bouche abruti, et, malgré tout cet effacement de [son] être, il y avait dans ce fantôme un reste de vigueur pour insulter et défier l'être [qu'il était] à présent ». Et Laurent-Musset d'élever sa plainte à l'allégorie : « Le spectre de la débauche ne veut pas lâcher sa proie, et jusque dans les bras de Thérèse il viendra me railler et me crier : *il est trop tard !* »⁷⁸

⁷⁴ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.188.

⁷⁵ A. de Musset, « La Coupe et les lèvres », *Poésies Complètes*, op. cit., p.203.

⁷⁶ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.201.

⁷⁷ G. Sand, *Elle et lui*, op. cit., pp.88-90.

⁷⁸ *Ibid.*, p.91.

Même si la version de Louise Colet, qui a recueilli le témoignage d'un Musset vieillissant et naufrageant dans l'alcoolisme, diffère quelque peu et évoque la perspective d'un double suicide amoureux pour « Albert » et « Antonia » : « [...] si Dieu m'écoutait, moi, je voudrais, vois-tu, que cette nuit fût pour nous la dernière ; là, près de toi, finir la vie, m'endormir radieux, jeune, satisfait, aimant et aimé avant que l'âge n'ait glacé notre âme, avant que la lassitude ou l'infidélité n'ait flétri notre bel amour, avant que le monde ne nous ait séparés. »⁷⁹, on ne peut nier que l'existence entière de Musset ait été traversée par une expérience autoscopique qui hante toute sa création poétique :

« Comme j'allais avoir quinze ans
Je marchais un jour, à pas lents,
Dans un bois, sur une bruyère.
Au pied d'un arbre vint s'asseoir
Un jeune homme vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère

A l'âge où l'on est libertin,
Pour boire un toast en un festin,
Un jour je soulevai mon verre.
En face de moi vint s'asseoir
Un convive vêtu de noir
Qui me ressemblait comme un frère. »⁸⁰

George Sand, à Venise où elle accompagnera l'enfant terrible du Romantisme, ville qui sera le théâtre de l'agonie précoce de leurs amours, se rappellera ainsi dans une lettre à Pietro Pagello du premier avertissement de Franchard :

« Je crains pour sa raison plus que pour sa vie. Depuis qu'il est malade, il a la tête excessivement faible, et raisonne à peu près comme un enfant. [...] Une fois, il y a trois mois de cela, il a été comme fou, toute une nuit, à la suite d'une grande inquiétude. Il voyait comme des fantômes autour de lui, et criait de peur et d'horreur. A présent, il est toujours inquiet, et, ce matin, il ne sait presque ni ce qu'il dit, ni ce qu'il fait. Il ne fait que pleurer, se lamenter d'un mal sans nom et sans cause, il demande son pays, dit qu'il est près de mourir ou de devenir fou. »⁸¹

Au-delà de la simple métaphore de la statue du commandeur introduisant une causalité morale, ces crises délirantes semblent avoir constitué l'une des particularités majeures de la vie psychique du poète, une infirmité venue prophétiser l'issue de sa tragédie intime. L'effroyable spectacle d'un avatar dégénéré cristallise les remords en les objectivant autant qu'il laisse planer au-dessus de la tête de Musset l'épée de Damoclès qui entrave ses élans. Cette introspection qui s'exprime paradoxalement au-dehors des méandres de la conscience occupe alors une place privilégiée dans la création mussétienne et recouvre des interprétations diverses.

Qu'il s'agisse de « La Nuit de Décembre » ou du troisième acte de *Lorenzaccio*, l'oiseau funèbre de sa propre altérité, ou le miroir déformant de son *xenos* intime flotte devant les yeux hallucinés du poète en proie à l'autoscopie. Ainsi Frank, le héros de « La Coupe et les lèvres », évoque-t-il les visites familières de son double devant Belcolore :

« Oui, le jour va venir.-Ô ma belle maîtresse !
Je me meurs ; oui, je suis sans force et sans jeunesse,
Une ombre de moi-même, un reste, un vain reflet,

⁷⁹ L. Colet, *Lui, roman contemporain*, [1859], Paris, Librairie Nouvelle, A. Bourdilliat, 1860, chap. XI, p.144.

⁸⁰ A. de Musset, « La Nuit de Décembre », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.310.

⁸¹ G. Sand, *Correspondance, op. cit.*, t.II, lettre 744, p.496.

Et quelquefois la nuit mon spectre m'apparaît. »⁸²

Simultanément reviviscence d'une pureté à jamais révolue et prescience de l'ironie tragique de sa destinée, le double autoscopique résume la hantise d'un entre-deux de l'être tiraillé entre des passions contraires, entre un passé idéalisé, un présent incertain, un devenir nécessairement funeste et placé sous le sceau du *fatum*.⁸³

Manifestation spectrale de la Faute, nostalgie « incarnée » d'un âge d'or dissous dans les limbes du passé et révélation d'une fracture ontologique, le double est donc le réceptacle protéiforme de virtualités multiples.

C'est toujours ce même « pauvre enfant vêtu de noir » qui mine le poète de « La Nuit de Décembre » de sa présence immatérielle et obsédante ; cependant, la signification que prend l'énigmatique jumeau est tout autre et se dévoile sur le ton de la tendre amertume. En parfaite sympathie, au sens étymologique du terme, avec le monde réel, l'avatar suit pas à pas les tribulations existentielles du poète au gré de ses douloureuses expériences :

« Je m'en suis si bien souvenu,
Que je l'ai toujours reconnu
A tous les instants de ma vie
C'est une étrange vision,
Et cependant, ange ou démon,
J'ai vu partout cette ombre amie. »⁸⁴

Dépouillé de son *aura* délétère, le spectre cesse d'être la projection narcissique de la tragique dualité de l'être pour refléter l'une des prérogatives romantiques chères aux enfants du siècle. En effet, dans ce texte fascinant, l'indigne rejeton prend la couleur apaisée de la solitude même. La prosopopée finale met en scène « La vision » qui signe le *confiteor* doux-amer levant le voile sur son identité :

« Le ciel m'a confié ton cœur.
Quand tu seras dans la douleur,
Viens à moi sans inquiétude.
Je te suivrai sur le chemin,
Mais je ne puis toucher ta main,
Ami, je suis la Solitude. »⁸⁵

Plus qu'une allégorie de l'homme romantique solipsiste, muré dans sa pure subjectivité et sa détresse, le jumeau fantomatique est ici la projection du vide intérieur de l'enfant du siècle, la concrétisation visuelle de son impossibilité à transgresser les enceintes de son propre « moi ». Sous la forme du dialogue, sur le ton de la légèreté, la solitude s'objective en empruntant le visage spéculaire de la Douleur du poète :

« Ton doux sourire a trop de patience ;
Tes larmes ont trop de pitié.

⁸² A. de Musset, « La Coupe et les lèvres », *Poésies Complètes, op. cit.*, pp.173-174.

⁸³ Le poème d'Aloysius Bertrand intitulé « Mon bisaïeul » est à ce titre révélateur d'un passé confinant à la hantise et qui vient s'incarner dans la terrifiante apparition nocturne d'un ancêtre:

« Il marmotta des oraisons tant que dura la nuit, sans décroiser un moment ses bras de son camail de soie violette, sans obliquer un regard vers moi, sa postérité, qui étais couché dans son lit, son poudreux lit à baldaquin ! Et je remarquais avec effroi que ses yeux étaient vides, bien qu'il parût lire, -que ses lèvres étaient immobiles, bien que je l'entendisse prier, -que ses doigts étaient décharnés, bien qu'ils scintillassent de pierreries ! Et je me demandais si je veillais ou si je dormais, -si c'étaient les pâleurs de la lune ou de Lucifer, -si c'était minuit ou le point du jour ! »⁸³

⁸⁴ A. de Musset, « La Nuit de Décembre », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.310.

⁸⁵ *Ibid.*, p.315.

[...]
Ta douleur même est sœur de ma souffrance ;
Elle ressemble à l'amitié. »⁸⁶

L'*alter ego* spectral témoigne donc aussi d'une impossibilité de construire ou de reconstruire le temps qui hante toute l'œuvre du poète. Ses protagonistes théâtraux, qu'ils se nomment Perdican, Lorenzo, Octave, Fantasio, Rolla, ne veulent pas vieillir et trouvent dans l'incarnation théâtrale une forme de jeunesse éternelle, vécue sur le mode de la compulsion et de la répétition (le héros mussétien évolue peu psychologiquement). Il suffit de songer à la sérénité qui envahit le poète quand, le 4 avril 1834, il écrit à Sand de Genève après les turpitudes italiennes : « Ce matin, je courais les rues de Genève, en regardant les boutiques ; un gilet neuf, une nouvelle édition d'un livre anglais, voilà ce qui attirait mon attention. Je me suis aperçu dans une glace, j'ai reconnu l'enfant d'autrefois. Qu'avais-tu donc fait, ma pauvre amie ? C'était là l'homme que tu voulais aimer ! »⁸⁷

La thématique du double autoscopique chez Musset est donc le pôle d'un syncrétisme moral entre la nostalgie de l'innocence perdue de l'enfance, la conjuration de la Faute, l'annonce d'une issue fatale, de la victoire d'un « mal sans nom » et le sentiment d'une béance ontologique. En effet, la nature même du double mélancolique, mortifère, inerte, asexué, semble bien exaucer le vœu intime d'une autopunition dont il est l'image obsessionnelle et l'instrument privilégié.

Fuite du monde et débauche

De Melmoth à Musset : la figure de « l'homme errant »

Parmi les masques du désespoir qu'aime à arborer le poète, il en est un qui, issu d'une longue tradition religieuse et littéraire, doit beaucoup au roman gothique et alimente tout le « Romantisme noir » : la figure de l'ange déchu. Reportons-nous en 1796, date de la publication en France du chef-d'œuvre de M. G. Lewis, *Le Moine*. Nul doute que les romantiques français ne pouvaient qu'apprécier dans cet ouvrage l'une des rares œuvres où le prince des ténèbres déchu, après avoir été invoqué, choisit l'apparence séraphique qui était la sienne avant d'entamer sa fatale sédition. *Le Moine* conte l'histoire d'Ambrosio, prêtre des Capucins de Madrid, qui versera dans la luxure et le crime après avoir cédé à la séduction d'une émissaire de Satan. Le roman s'achève sur la damnation éternelle du « moine infortuné » après cette funeste révélation : la jeune fille qu'il a violée et assassinée n'est autre que sa sœur, et la femme qu'il a étouffée, sa mère. Si chez Lewis les dogmes catholiques sont explicitement battus en brèche comme chez Ann Radcliffe, il est nouveau d'introduire les motifs du blasphème et de la profanation.

Or, l'ange déchu, tel qu'il apparaît chez Lewis, n'est pas sans annoncer l'« homme fatal » de Byron, indissociable de son œuvre et qu'il définit lui-même dans les stances du Chant I de *Lara* :

« Qu'avait-il été, qu'était-il cet inconnu qui venait comme une apparition, et dont on connaissait seulement les ancêtres ? Un ennemi des hommes ? [...] Ce sourire venait jusqu'à sa lèvre, mais

⁸⁶ *Ibid.*, p.313.

⁸⁷ A. de Musset, Lettre à George Sand du 4 avril 1834, *Correspondance*, op. cit., p156.

n'allait jamais au-delà. Nul n'avait retrouvé son rire dans son regard. [...] On eût dit une pénitence que s'imposait un homme dont les affections avaient autrefois peut-être troublé le repos, une douleur vigilante qui le condamnait à haïr, pour avoir trop aimé. [...] Il y avait dans lui un mépris vital de toute chose, comme s'il eût épuisé le malheur. Il demeurait étranger sur la terre des vivants ; esprit exilé d'un autre monde, et qui venait errer dans celui-ci. [...] Cette même impulsion, dans un moment de tentation, l'égarait pareillement dans la voie du crime : tant il planait au-dessus ou retombait au-dessous des hommes au milieu desquels il se sentait condamné à vivre ! tant il avait à cœur de se séparer en bien ou en mal de quiconque partageait sa condition mortelle ! Cette condition, il l'avait en horreur, et son âme avait fixé son trône bien loin du monde, dans des régions de son choix. »⁸⁸

Le type de l'homme fatal, égaré sur la terre, flottant au-dessus du vacarme humain, aux allures de séraphin oublieux de ses origines célestes, connut un grand succès auprès de la jeunesse romantique et explique en partie l'admiration dont fit l'objet un autre roman de Charles-Robert Maturin : *Melmoth ou l'homme errant*. Le héros éponyme, étrange composé de Faust, de Méphistophélès, du Juif errant et du Prisonnier de Chillon, est qualifié par Baudelaire dans *Les Paradis artificiels* d'« admirable emblème ». Le poète reconnaît en lui l'une des figures les plus aimées des romantiques auxquels il apparaît véritablement comme un avatar prométhéen, et va jusqu'à en faire l'incarnation même de la dimension essentiellement satanique du rire :

« Quoi de plus grand, quoi de plus puissant relativement à la pauvre humanité que ce pâle et ennuyé Melmoth ? Et pourtant, il y a en lui un côté faible, abject, antidivin, antilumineux. Aussi comme il rit, comme il rit, se comparant sans cesse aux chenilles humaines, lui si fort, si intelligent, lui pour qui une partie des lois conditionnelles de l'humanité, physiques et intellectuelles, n'existe plus ! Et ce rire est l'explosion perpétuelle de sa colère et de sa souffrance. Il est, qu'on me comprenne bien, la résultante nécessaire de sa double nature contradictoire, qui est infiniment grande relativement à l'homme, infiniment vile et basse relativement au Vrai et au Juste absolus. Melmoth est une contradiction vivante. »⁸⁹

Cette double nature qui l'égalise à Lucifer et Prométhée réunis est tout autant une composante du mal du siècle qui allie goût de l'infini et sécheresse du monde réel, qu'il symbolise les affres de l'être céleste chu dans la matière, dans l'abîme douloureux de l'entre-deux mondes. Ces postulations paradoxales de l'âme trouvent une touchante illustration dans la première des *Lettres d'un voyageur*, où Sand brosse le portrait désespéré d'un poète aux allures d'aiglon foudroyé qui a oublié dans le stupre ce qu'il devait à son génie :

« Quel amour de la destruction brûlait donc en toi ? Quelle haine avais-tu contre le ciel, pour dédaigner ainsi ses dons les plus magnifiques ? Est-ce que ta haute destinée te faisait peur ? (...) L'ange de la poésie, qui règne à la droite [de Dieu] , s'était penché sur ton berceau pour te baiser au front ; mais tu fus effrayé sans doute de voir si près de toi le géant aux ailes de feu. (...) A peine assez fort pour marcher, tu voulus courir à travers les dangers de la vie, embrassant avec ardeur toutes ses réalités, et leur demandant asile et protection contre les terreurs de ta vision sublime et terrible. Comme Jacob, tu luttas contre elle, et comme lui tu fus vaincu. Au milieu des fougueux plaisirs où tu cherchais vainement ton refuge, l'esprit mystérieux vint te réclamer et te saisir. »⁹⁰

Le cas de Musset et de ses protagonistes théâtraux ou poétiques, s'il s'inspire sans aucun doute de la longue tradition littéraire de l'ange déchu, propose néanmoins une variante de ce motif. Car chez le poète de « Rolla », on observe, en deçà de toute entreprise littéraire, une véritable volonté de déchoir. Qu'il s'agisse de sa prédilection pour les effets dévastateurs de la passion amoureuse, des relations privilégiées avec les filles des rues, ou de son goût trop prononcé pour le fameux cocktail bière-cognac-absinthe, Musset semble avoir vécu dans

⁸⁸ G. G. Byron, *Lara*, Stances XVII-XVIII, Paris, C. Vanier, 1856, pp.102-104.

⁸⁹ C. Baudelaire, *De l'essence du rire*, [1855], *Œuvres Complètes*, t. II, op. cit., p.531.

⁹⁰ G. Sand, *Lettres d'un voyageur*, I, *Œuvres autobiographiques*, op. cit., p.661.

l'insouciance de ce pernicieux et vertigineux entraînement, presque dans la jouissance de se détruire lui-même, de descendre dans les tréfonds du désespoir, à l'instar de Philotée O'Neddy dans la « Nuit dixième » de son recueil *Feu et Flamme* :

« Puisque Liberté, Gloire, Amour,
T'ont défendu l'accès de leurs temples sublimes ;
Puisque, d'abîmes en abîmes,
Tes trois plans de bonheur ont roulé tour à tour ;
Prépare-toi, jeune homme, à descendre la pente
Qui mène au réceptacle où, sur un trépied noir,
Siège le démon pâle à la robe sanglante,
Qu'on appelle le désespoir ! »⁹¹

Ce défi, Musset se le lance très tôt dans un poème que l'on date de 1832, où il répond aux remontrances de son entourage :

« On me demande par les rues
Pourquoi je vais bayant aux grues,
Fumant mon cigare au soleil,
A quoi se passe ma jeunesse,
Et depuis trois ans de paresse
Ce qu'ont fait mes nuits sans sommeil.

[...]

Mon imprimeur crie à tue-tête
Que sa machine est toujours prête,
Mais que la mienne n'en peut mais.
D'honnêtes gens, qu'un club admire,
N'ont pas dédaigné de prédire
Que je n'en reviendrai jamais.

Julie, as-tu du vin d'Espagne ? [...]

On dit que ma gourme me rentre,
Que je n'ai plus rien dans le ventre,
Que je suis vide à faire peur ;
Je crois, si j'en valais la peine,
Qu'on m'enverrait à Sainte-Hélène
Avec un cancer dans le cœur.

Allons, Julie, il faut t'attendre
A me voir quelque jour en cendre
Comme Hercule sur son rocher.
Puisque c'est par toi que j'expire,
Ouvre ta robe, Déjanire,
Que je monte sur mon bûcher. »⁹²

Cette inconduite stérilisante qu'il stigmatise lui-même le réduit à l'état de fantôme, d'ange déchu bradant son idéal contre les faux-semblants de la débauche. Si l'on ne peut pas encore parler de stérilité poétique, la machine d'autodestruction est mise en marche, jusqu'à l'issue fatale que l'on connaît. Loin de l'« homme-Dieu » des Paradis artificiels de Baudelaire, le stupre reste pour Musset une force dévitalisante qui laisse le poète exsangue, comme le confirme Alfred-Octave dans *La Confession d'un enfant du siècle* :

« Une espèce d'inertie stagnante, colorée d'une joie amère, est ordinaire aux débauchés. C'est une suite d'une vie de caprice, où rien n'est réglé sur les besoins du corps, mais sur les fantaisies de

⁹¹ P. O'Neddy, « Nuit dixième », *Feu et Flamme*, op. cit., p.129.

⁹² A. de Musset, « A Julie », [1832], *Poésies Complètes*, op. cit., pp.126-127.

l'esprit, où l'un doit être toujours prêt à obéir à l'autre. [...] Tout ce qu'aime le débauché, il s'en empare avec violence ; sa vie est une fièvre ; ses organes, pour chercher la jouissance, sont obligés de se mettre au pair avec des liqueurs fermentées, des courtisanes et des nuits sans sommeil. »⁹³

Cette déchéance librement consentie atteint même le cœur de la relation amoureuse au sein de laquelle le poète masochiste recherche lui-même l'instrument de sa propre douleur, dans un fantasme complexe de Faute et de culpabilité refoulée :

« Elle m'avait donné son portrait en miniature dans un médaillon ; je le portais sur le cœur, chose que font bien des hommes ; mais ayant trouvé un jour chez un marchand de curiosités une discipline de fer, au bout de laquelle était une plaque hérissée de pointes, j'avais fait attacher le médaillon sur la plaque et le portais ainsi. Ces clous, qui m'entraient dans la poitrine à chaque mouvement, me causaient une volupté si étrange, que j'y appuyais quelquefois ma main pour les sentir plus profondément. »⁹⁴

Mais cette « chute de l'ange » qui amène le poète à se mortifier dans l'amour peut aussi prendre une forme plus virulente et sarcastique, recourir à l'iconoclasme pour englober dans cette inéluctable déchéance les sacro-saints canons de la religion. A Guttinguer qui, en 1838, sermonne Musset et Tattet dans son sonnet « A deux jeunes amis », Alfred répond de manière cinglante par une belle profession d'immoralité, en imaginant un Jésus qui aurait eu la sagesse de renoncer au firmament et au royaume des anges pour se faire homme et devenir un joyeux drille buveur d'absinthe :

« Pour un chrétien, quel agrément !
Jugez combien l'ivresse est sainte,
Puisque, avec deux verres d'absinthe,
On peut doubler le firmament.
Ne riez pas, l'absinthe est bonne ;
L'Écriture en parle beaucoup,
Et quelque part, Dieu me pardonne !
Notre seigneur en but un coup. »⁹⁵

Ainsi le culte du plaisir apparaît-il comme une réponse ironique, amère et désespérée à la douleur presque platonicienne d'être tombé du monde idéal dans la fange de la froide réalité. Existence, relations amoureuses, sphères divines, ce sentiment intime de déchéance envahit tous les champs, et trouve naturellement à s'exprimer dans les personnages imaginés par Musset.

Publié en 1833, *André del Sarto* met en scène un artiste ruiné par un amour malheureux qui le conduira au suicide. Amalgamant le sentiment de déchéance personnelle et la mort de l'art en général, le poète livre une parabole esthétique de cette conscience de la chute qui renvoie l'idéal artistique au néant et le sujet à la mort. Ainsi André conclut-il l'homélie qu'il adresse à Césario et Lionel, deux de ses apprentis : « Nous vieillissons, mon pauvre ami. La jeunesse ne veut plus guère de nous. Je ne sais si c'est que le siècle est un nouveau-né, ou un vieillard retombé en enfance. »⁹⁶

Ange déchu, peintre déchu, poète déchu, autant de visages de la pureté violée et d'un absolu s'étiolant dans le sentiment de la finitude humaine.

Cette irrémédiable souillure se fait encore plus palpable dans le poème « Rolla », où Musset met en scène un jeune homme ruiné qui vient dépenser son ultime pièce d'or entre les

⁹³ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.201.

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 57-58.

⁹⁵ A. de Musset, « A Ulric Guttinguen », *Poésies Complètes*, op. cit., pp. 534-535.

⁹⁶ A. de Musset, *André del Sarto, Théâtre Complet*, op. cit., p.37.

bras d'une prostituée de quinze ans, avant de se donner la mort sur le sein de sa dernière maîtresse. Le royaume des hommes est bien, pour l'auteur, soumis à la domination de Lucifer qui répand sur lui son indigne décadence :

« Lui, chrétien, homme, fils d'un homme ! Et cette femme,
Cet être misérable, un brin d'herbe, un enfant,
Sur son cercueil ouvert dormait en l'attendant.
Ô chaos éternel ! Prostituer l'enfance !
Ne valait-il pas mieux, sur ce lit sans défense,
Balafrez ce beau corps au tranchant d'une faux !
[...]
Ne valait-il pas mieux lui poser sur la face
Un masque de chaux vive avec un gant de fer,
Que d'en faire un ruisseau limpide à la surface,
Réfléchissant les fleurs et l'étoile qui passe,
Et d'en salir le fond des poisons de l'enfer ? »⁹⁷

La double nature de l'ange déchu, à la fois chassé de l'Eden, exilé à jamais mais qui conserve le souvenir de sa pureté disparue, invalide alors le bien fondé du séjour terrestre qui ne le condamne qu'à une détestable solitude et au mépris de ses facultés créatrices, comme c'est le cas dans le fragment intitulé « Spleen » chez Philotée O'Neddy, où la rancœur du « petit romantique » cède le pas à une blessure plus irrémédiable et profonde :

« Pleure : il faut te résoudre à languir dans les villes.
Adieu l'enthousiasme. En des travaux serviles
On t'ensevelira, comme en un froid linceul.
Ah ! Pleure-mais tout bas, de peur que l'ironie
De misère et d'orgueil n'accuse ton génie.
Et point d'amis encore ! Il te faut pleurer seul. »⁹⁸

Cette tragique discordance apparaît de façon éclatante dans le chef-d'œuvre théâtral de Musset, *Lorenzaccio*, où la thématique de l'irrémissible souillure reste un point cardinal des vicissitudes du personnage principal. C'est en substance la teneur des propos de sa mère Marie, qui ne peut que constater l'inéluctabilité de la destinée de son cher débauché : « Ah, Catherine, il n'est même plus beau ; comme une fumée malfaisante, la souillure de son cœur lui est montée au visage. Le sourire, ce doux épanouissement qui rend la jeunesse semblable aux fleurs, s'est enfui de ses joues couleur de soufre, pour y laisser grommeler une ironie ignoble et le mépris de tout. »⁹⁹ Cependant, cette « tache originelle » n'est pas imputable à un déterminisme divin ou une damnation initiale, car ce *fatum*, c'est Lorenzo lui-même qui se l'est infligé pour séduire le Duc : « Pour devenir son ami, et acquérir sa confiance, il fallait baiser sur ses lèvres épaisses tous les restes de ses orgies. »¹⁰⁰ Pris au piège par son propre jeu, Lorenzo s'est enfermé dans le rôle qu'il s'est choisi, et la découverte de la Vérité, entendons le commerce avec la réalité des hommes, rend son périple irréversible : « La main qui a soulevé une fois le voile de la vérité ne peut plus le laisser retomber ; elle reste immobile jusqu'à la mort, tenant toujours ce voile terrible, et l'élevant de plus en plus au-dessus de la tête de l'homme, jusqu'à ce que l'Ange du sommeil éternel lui bouche les yeux. »¹⁰¹ D'un point de vue biographique, les stigmates ineffaçables de la dépravation qui touchent le poète

⁹⁷ A. de Musset, « Rolla », *Poésies Complètes*, op. cit., pp. 281-282.

⁹⁸ P. O'Neddy, « Spleen », *Feu et flamme*, op. cit., p.133.

⁹⁹ A. de Musset, *Lorenzaccio*, *Théâtre Complet*, op. cit., p.160.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.200.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.203.

ont marqué au fer rouge la moindre de ses aventures, jusqu'à la plus célèbre et ont inoculé leur venin dans un sentiment amoureux qui s'était rêvé pur de toute tache :

« Tu daignas croire à un autre qu'à toi-même, orgueilleux infortuné ! tu cherchas dans son cœur le calme et la confiance. Le torrent s'apaisa et s'endormit sous un ciel tranquille. Mais il avait amassé, dans son onde, tant de débris arrachés à ses rives sauvages, qu'elle eut bien de la peine à s'éclaircir. [...] Ainsi fut longtemps tourmentée la vie nouvelle que tu venais essayer. Ainsi le souvenir des turpitudes que tu avais contemplées vint empoisonner, de doutes cruels et d'amères pensées, les pures jouissances de ton âme encore craintive et méfiante. »¹⁰²

Une fois tombé de son piédestal, après avoir voulu accomplir le rêve d'Icare, l'homme qui s'est cru ange se condamne lui-même à végéter dans une fange qui rend désormais tout espoir caduc. Il ne peut que porter, dans son cœur, cette béance, qui rend tout bonheur inaccessible. C'est le cas d'Octave qui, à trop s'être adonné au jeu périlleux de la débauche, constate son incapacité à aimer :

« Mais les souffrances que j'avais endurées, le souvenir des perfidies dont j'avais été le témoin [...], le monde corrompu que j'avais traversé, les tristes vérités que j'y avais vues, celles que, sans les connaître, j'avais comprises et devinées par une funeste intelligence, la débauche enfin, le mépris de l'amour, l'abus de tout, voilà ce que j'avais dans le cœur sans m'en douter encore, et au moment où je croyais renaître à l'espérance et à la vie, toutes ces furies engourdies me prenaient à la gorge et me criaient qu'elles étaient là. »¹⁰³

La dimension biographique de cet extrait est évidente, tant il correspond à une expérience personnelle de la déchéance et au désir de reconquérir le statut d'ange pur et lumineux. Il convient de se souvenir que Musset avait envisagé d'écrire une suite à *La Confession* intitulée, titre révélateur s'il en est, *Le Poète déchu*, dont il ne nous reste malheureusement que quelques chapitres dépareillés, en raison notamment de la censure imposée par le zèle fraternel d'un Paul de Musset toujours soucieux de préserver l'hagiographie de son cadet. Les fragments qui subsistent semblent dresser le bilan d'une vie. Faisant sien l'antique adage « On naît poète, on devient prosateur », Musset y définit le génie poétique comme un perpétuel état d'enfance, et évoque une dépression chronique qui lui ôte jusqu'au goût même du plaisir. C'est ce qu'il confiera à son frère dans ce qui est certainement un passage de l'hypothétique *Poète déchu* :

« L'exercice de nos facultés, voilà le plaisir ; leur exaltation, voilà le bonheur. C'est ainsi que, depuis la brute jusqu'à l'homme de génie, toute cette vaste création se meut sous le soleil dans l'accomplissement de sa tâche éternelle. C'est ainsi qu'à la fin d'un repas, les uns, échauffés par le vin, saisissent des cartes et se jettent sur des monceaux d'or, le front sous une lampe ; les autres demandent leurs chevaux et s'élancent dans la forêt ; le poète se lève, les yeux ardents, et tire son verrou derrière lui ; tandis qu'un jeune homme silencieux court au logis de sa maîtresse. Qui peut dire lequel est le plus heureux ? Mais celui qui reste immobile à sa place, sans prendre part au mouvement qui l'entoure, est le dernier des hommes ou le plus malheureux. »¹⁰⁴

Si Alfred a bien joué tous les rôles qu'il évoque, c'est sans doute dans ce spectateur immobile au milieu de la tourmente absurde de la vie, dans ce séraphin tombé des cieux, qu'il se reconnaît le mieux. Au bout de la course ne restent que les larmes et la conscience aiguë de la solitude, qu'évoquent aussi avec amertume un protagoniste de « Testament », l'un des contes de Champavert, sous la plume de Petrus Borel, autre ange déchu du Romantisme :

¹⁰² G. Sand, *Lettres d'un voyageur*, I, op. cit., p.663.

¹⁰³ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.191.

¹⁰⁴ P. de Musset, *Biographie d'Alfred de Musset*, chapitre XIII, op. cit., p.241.

« Je suis las de la vie, tu la hais volontiers, quand tu seras prêt, nous la fuirons ensemble. [...] La tête de l'homme varie. Cependant, tu ne peux l'avoir sitôt oublié, et, d'ailleurs, souvent je te la rappelai cette nuit, où, après avoir erré longtemps dans la forêt, appréciant à son prix toutes choses, alambiquant, fouillant, disséquant la vie, les passions, la société, les lois, le passé et l'avenir, brisant le verre trompeur de l'optique et la lampe artificieuse qui t'éclaire, il nous prit un hoquet de dégoût devant tant de mensonges et tant de misères. »¹⁰⁵

Entre ivresse et inconstance : le salut par la déviance ?

« L'apprentissage de la débauche ressemble à un vertige ; on y ressent d'abord je ne sais quelle terreur mêlée de volupté, comme sur une tour élevée. Tandis que le libertinage honteux et secret avilit l'homme le plus noble, dans le désordre franc et hardi, dans ce qu'on peut nommer la débauche en plein air, il y a quelque grandeur, même pour le plus dépravé. »¹⁰⁶ Dans les méandres de son existence comme dans les dédales de son œuvre, le poète désenchanté a très tôt montré une prédilection pour le « purgatoire » de la mondanité, pour l'expérience par-delà bien et mal dans le paradis illusoire de la débauche.

Encore convient-il d'envisager la dépravation mussétienne à l'aune du libertinage du XVIIIe siècle, l'enjeu social des conduites représentées s'étant considérablement modifié. Le libertinage relevait au siècle des Lumières d'une pratique sociale solidaire du statut aristocratique : le libertin avait pour seul but de conquérir et de perdre socialement ses proies : on imagine difficilement Valmont séduisant des paysannes rustautes ou des bourgeoises effarouchées, à l'instar de Don Juan. Or, l'éros romantique s'est élaboré contre ce libertinage ; ainsi Stendhal liquide-t-il dans *De l'amour* cet héritage dévoyé du XVIIIe siècle en dressant une typologie de ce qu'il nomme « l'amour-goût » :

« Un homme bien né sait d'avance tous les procédés qu'il doit avoir et rencontrer dans les diverses phases de cet amour ; rien n'y étant passion et imprévu, il a souvent plus de délicatesse que l'amour véritable, car il a toujours beaucoup d'esprit ; c'est une froide et jolie miniature comparée à un tableau des Carraches ; et tandis que l'amour-passion nous emporte au travers de tous nos intérêts, l'amour-goût sait toujours s'y conformer. Il est vrai que, si l'on ôte la vanité à ce pauvre amour, il reste bien peu de choses ; une fois privé de vanité, c'est un convalescent affaibli qui peut à peine se traîner »¹⁰⁷.

De la même manière, Julien Sorel singe Lovelace, mais finit par goûter l'absolu de l'amour en prison.

Dans une certaine mesure, le Romantisme révèle dans le libertinage toutes les potentialités dont il était porteur sans les avoir exploitées et l'élève au rang de fantôme littéraire fondateur. On trouve sous la plume d'Alphonse Brot, autre romantique dit « mineur », un saisissant tableau de l'orgie dans lequel gravitent toutes les couches sociales et toutes les professions, nivelées sous la patine de la débauche, dans un lieu éminemment symbolique pour Musset, Venise :

« [...] L'orgie maintenant a confondu tous ces hommes aux diverses organisations : le capitaine qui ne rêve que batailles et vit du présent ; l'artiste qui use ses jours et vit dans l'avenir ; le gentilhomme qui croit vivre et ne vit pas ! Tous ces hommes se sont donné la main, et ils n'ont pas compris que leur amitié d'une nuit était une dérision humaine ! [...] ils causaient de femmes et d'amour. Bizarre conversation qui rapprochait le beau du hideux, l'âme de la matière !. Et tous

¹⁰⁵ P. Borel, « Testament », *Champavert, op. cit.*, p.399.

¹⁰⁶ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, op. cit.*, p.104.

¹⁰⁷ Stendhal, *De l'amour*, chap. I, Paris, Le Divan, 1927, p.29.

étaient heureux sans arrière-pensée, comme si le lendemain ne devait pas arriver, et avec lui les convulsions de la veille. »¹⁰⁸

Epicentre de toutes les virtualités, même les plus fugitives, la débauche semble autant l'instrument d'un surcroît d'existence que le théâtre d'émotions illusoires et par trop éphémères, d'un désaveu cuisant repoussé au lendemain.

Dans une optique voisine, dans la deuxième partie de « Namouna », Musset imagine un avatar idéalisé de la figure du dépravé, qui concentrerait en sa personne toutes les postulations du Don Giovanni de Mozart, du Valmont de Laclos, et du Lovelace de Richardson :

« Oui, Don Juan. Le voilà ce nom que tout répète,
Ce nom mystérieux que tout l'univers prend,
Dont chacun vient parler, et que nul ne comprend ;
Si vaste si puissant qu'il n'est pas de poète
Qui ne l'ait soulevé dans son cœur et sa tête,
Et pour l'avoir tenté ne soit resté plus grand. »¹⁰⁹

En Héliogabale des boulevards, Musset pousse très loin le mimétisme et s'adonne sans vergogne aux pires turpitudes, malgré les remontrances de sa famille et d'un Tattet à la fois *mentor* et objurgateur. Ce voyage périlleux au pays du stupre, il manque de le payer comptant au cours de l'épisode vénitien aux côtés de George Sand. Aux portes de la folie où l'ont mené ses excès, Musset, égaré dans le délire de ses fièvres nerveuses, inquiète profondément sa maîtresse-garde-malade qui ne tardera pas à se réfugier dans les bras secourables du docteur Pagello. Selon Buloz, dans un billet où il narre la scène à Alfred de Vigny, le poète empoigna sa compagne « avec une horrible énergie », avant de lui livrer cette écumante diatribe : « Tu ne sortiras pas, je veux te garantir d'une lâcheté ! Si tu sors, je te plaquerai sur ta tombe une épitaphe à faire pâlir tous ceux qui la liront [...] Je ne t'aime plus ; c'est le moment de prendre ton poison ou de te jeter à l'eau. »¹¹⁰ Sur un mode plus trivial, en 1831, en compagnie de Delacroix, Viel-Castel, Sutton Sharpe et Mérimée qui rapporte l'anecdote, le poète aviné, « dans un élan de frénésie sexuelle théâtrale », lance aux commensaux ravis un défi orgiaque que n'eurent pas désavoué les Romains de la décadence, celui de « baiser une fille au milieu de vingt-cinq chandelles ».¹¹¹

Au-delà de ces crises de démence ou de ces burlesques intrigues de lupanar, au-delà du type subitement anobli du débauché, gravite chez Musset une pléiade d'avatars corrompus, acculés à une funeste destinée. Rolla, Mardoche, Hassan, Razetta, Lorenzo, autant de sombres visages voués au culte de la destruction et du suicide lent. Ivresse, inconstance, débordements sexuels, tout est bon pour noyer dans le Léthé de la dépravation l'ironie du monde et la perfidie de la femme : « Si je me trouvais dans ce moment à Paris, j'irais chez les filles, et au café j'étendrai ce qui me reste d'un peu noble dans le punch et la bière, et je me sentirais soulagé » écrit le jeune Musset, adepte précoce et invétéré des voluptés de la dive bouteille et grand consommateur de filles de joie. Par ailleurs, cet héroïsme autodestructeur et l'inconduite stérilisante qui en découle, le poète en expose les conséquences à son éditeur, sur un ton badin et de bonne grâce :

« Dans les filles de joie

¹⁰⁸ A. Brot, « Helena la vénitienne », *Chants d'amour et poésies diverses*, Paris, Dureuil, 18 ??, p.43.

¹⁰⁹ A. de Musset, « Namouna », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.264.

¹¹⁰ Note de F. Buloz, in A. de Vigny, *Correspondance*, Madeleine Ambrière éd., Paris, PUF, tome II, 1991, lettre 34-38 du 28 juin 1834, pp.337-338, note a.

¹¹¹ P. Mérimée, lettre à Henri Beyle du 14 septembre 1831, *Correspondance générale*, Maurice Parturier, éd. , Paris, Le Divan, t. I, 1941, p.122.

Dans cet Éden de l'alcool et du plaisir facile, l'âme frustrée se retourne contre elle-même, partagée entre la pureté qu'elle ne cesse de rêver, et le mal auquel elle s'adonne, vouée au supplice de leur confusion ; Octave s'adresse ainsi à d'imaginaires partenaires de dérive : « Oui, vous avez raison leur disais-je, vous seuls osez dire que rien n'est vrai que la débauche, l'hypocrisie et la corruption. Soyez mes amis ; posez sur la plaie de mon âme vos poisons corrosifs ; apprenez-moi à croire en vous. »¹¹³ Le jeune homme entre alors en débauche comme d'autres en religion, et suit un parcours initiatique où se côtoient l'extase et l'ordure, la volupté et le remords, le plaisir et la désespérance. La débauche qui ne se dérobe pas au regard réprobateur de la morale bien-pensante fait alors du pratiquant un idéal inversé, un esthète et un aristocrate paradoxal de la dérélition morale et physique :

« [...] Que voulez-vous ? moi, j'ai donné ma vie
A ce dieu fainéant qu'on nomme fantaisie.
C'est lui qui, triste ou fou, de face ou de profil,
Comme un polichinelle me traîne au bout d'un fil ;
Lui qui tient les cordons de la bourse, la guide
De mon cheval ; jaloux, badaud, constant, perfide,
En chasse au point du jour dimanche, et vendredi
Cloué sur l'oreiller jusque et passé midi.
Ainsi je vais en tout, plus vain que la fumée
De ma pipe, [...] »¹¹⁴

Le dilettantisme, l'inertie stagnante du débauché, ses joies amères, son masochisme effréné sont autant de postulations mortifères d'une âme qui orchestre avec une rage désespérée sa propre destruction. Plaisir moral de bafouer les bases de l'idéologie dominante, jouissance perverse des boissons pourvoyeuses d'oubli, échange sensuel sans péril puisque mercantile, autant d'échelons d'un douloureux abaissement qui pèseront lourd, quand se profilera l'ombre de la statue du Commandeur : « Tout ce qu'aime le débauché, il s'en empare avec violence ; sa vie est une fièvre ; ses organes, pour chercher la jouissance, sont obligés de se mettre au pair avec des liqueurs fermentées, des courtisanes et des nuits sans sommeil. [...] C'est ainsi qu'il crache sans cesse sur tous les festins de sa vie, et qu'entre une soif ardente et une profonde satiété, la vanité tranquille le conduit à la mort. »¹¹⁵

Cette spirale de la décadence propose en effet un double exutoire, un succédané venu pallier l'indigence de la réalité. Après la mise à mort de l'absolu féminin, la chair offerte des belles de nuit offre un contrepoint tiède au cœur martyrisé du poète. Les bacchanales nocturnes, quant à elles, vendent l'oubli d'une imperfection du monde et de son austérité à laquelle elles substituent une réalité hallucinée et foudroyante, un songe baroque, incohérent, cathartique où l'homme devenu dieu découvre un univers à la mesure de son idéalisme. L'ivrogne voit double, le réel tel qu'il est et tel qu'il n'est pas ; à la faveur d'une lénifiante dérive.

« Allons ! Chantons Bacchus, l'amour et la folie !
Buvons au temps qui passe, à la mort, à la vie !
Oublions et buvons ; vive la liberté !
Chantons l'or et la nuit, la vigne et la beauté ! »¹¹⁶

¹¹² A. de Musset, « Le Songe du Reviewer ou Buloz consterné », [1857], *Poésies Complètes, op. cit.*, p.524.

¹¹³ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, op. cit.*, p.77.

¹¹⁴ A. de Musset, « Les Marrons du feu », [1830], *Poésies Complètes, op. cit.*, p.37

¹¹⁵ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, op. cit.*, p.201.

¹¹⁶ A. de Musset, « Rolla », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.283.

Ce parcours dans les chimères de la destruction symbolise alors un repli méprisant de l'âme sur elle-même, un dévoiement narcissique. De cette forme de dandysme immoral, le dépravé dégage une mystique et une esthétique de l'orgie, un funambulisme spirituel hors de portée des philistins : « On raconte que Damoclès voyait une épée sur sa tête ; c'est ainsi que les libertins semblent avoir au-dessus d'eux je ne sais quoi qui leur crie sans cesse : « Va, va toujours ; je tiens à un fil. »¹¹⁷ Dans un ouvrage injustement méconnu de Charles Lassailly, *Les Roueries de Trialph, notre contemporain avant son suicide*, l'auteur livre une typologie du débauché remarquable de précision et d'ironie :

« Vivons !...Je vivrai !...Je veux vivre insoucieux des choses et des hommes, dédaignant la pensée et les faits, n'épluchant plus la valeur d'aucun principe, d'aucune vérité.[...] Cette philosophie n'est pas bonne, mais toute philosophie meilleure serait mauvaise pour moi. [...] Moi, je suis né avec le besoin des passions fortes et aventureuses. Le sang que j'ai ne coule pas sans bouillonner. Je deviens malade à me conduire sagement. J'ai trop rêvé de vertu pour être vertueux ; car mes rêves, mes inspirations d'enthousiasme dépasseront toujours mes plus grands efforts ; et pour qui serais-je vertueux ? Je n'ai de Dieu qu'à force de raisonner ; je n'ai de patrie que si j'y crois ; je n'ai de famille que dans les conditions d'arriver au bonheur ; je n'ai d'amis que pour être dupe ; je n'ai de nom que comme étiquette d'un sac vide. J'ai tout désaimé Maintenant vienne à moi, non le bonheur, mais le plaisir ! Je le prendrai comme il sera. Je ne crains que l'ennui. »¹¹⁸

Etonnant portrait que n'eût certainement pas désavoué Musset et qui correspond trait pour trait à la génération perdue qu'il a peinte dans le premier chapitre de *La Confession* et à un large empan de la jeunesse romantique.

En bafouant les sacro-saints canons de la moralité, le libertin jouit doublement : sa singularité l'éloigne des préoccupations futiles du vulgaire, et il éprouve dans la promiscuité de la mort quelque regain d'appétence pour la vie terrestre, quitte à offrir son âme en holocauste dans cette joie de descendre. « Se détruire pour mieux vivre, c'est la devise des plus grands » écrira Baudelaire...Loin de l'inévitable poncif du poète paria et dépravé, ce masochisme témoigne alors de l'omnipotence de la souffrance, truchement privilégié de toute accession à une forme de vie supérieure. Cependant, loin de prendre la couleur assumée de la curiosité baudelairienne du Mal, de sa postulation négative, la débauche chez Musset ne tarde pas à s'adjoindre une appréhension beaucoup plus sombre de la réalité :

« C'est le roué sans cœur, le spectre à double face,
A la patte de tigre, aux serres de vautour,
Le roué sérieux qui n'eut jamais d'amour ;
Méprisant la douleur comme la populace ;
Disant au genre humain de lui laisser son jour,
Et qui serait César, s'il n'était Lovelace. »¹¹⁹

Le débauché, avatar prométhéen, applique ainsi sur son propre sein un vautour imaginaire, et se mue insensiblement en pathétique « *héautontimorouménos* », qui n'aura d'autre bourreau que son propre individu. Pour autant, la responsabilité de ce funeste penchant n'incombe pas nécessairement au principal intéressé. Il s'agit plutôt d'une forme de châtement ontologique, de sanction morale dérivée d'expériences marquantes et douloureuses qui ont dévoyé la pureté originelle du sujet :

¹¹⁷ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.104.

¹¹⁸ C. Lassailly, *Les Roueries de Trialph, notre contemporain avant son suicide*, op. cit., p.40.

¹¹⁹ A. de Musset, « Namouna », *Poésies Complètes*, op. cit., p.260.

« D'où vient cet effroyable châtement infligé à ceux qui ont abusé des forces de la jeunesse, et qui consistent à les rendre incapables de goûter la douceur d'une vie harmonieuse et logique ? Est-il bien criminel, le jeune homme qui se trouve lancé sans frein dans le monde avec d'immenses aspirations, et qui se croit capable d'étreindre tous les fantômes qui passent, tous les enivrements qui l'appellent ? Son péché est-il autre chose que l'ignorance, et a-t-il pu apprendre dans son berceau que l'exercice de la vie doit être un éternel combat contre soi-même ? Il en est vraiment qui sont à plaindre, et qu'il est difficile de condamner, à qui ont peut-être manqué un guide, une mère prudente, un ami sérieux, une première maîtresse sincère. Le vertige les a saisis dès leurs premiers pas ; la corruption s'est jetée sur eux comme sur une proie pour faire des brutes de ceux qui avaient plus de sens que d'âme, pour faire des insensés de ceux qui se débattaient, comme Laurent entre la fange de la réalité et l'idéal de leurs rêves. »¹²⁰

Aporie de la débauche et souffrance de la postulation négative

« Entre la coupe et les lèvres, il reste encore de la place pour un grand malheur »¹²¹ affirme le vieux proverbe romain mis en exergue dans « La Coupe et les lèvres », prescience du désastre inexorable planant au-dessus du désabusé au faite de sa débauche. Car au terme de son vertigineux périple dans les dédales de la dépravation, le poète muré dans sa solitude délétère se heurte au cauchemar d'une irréalisation qui redouble l'incomplétude originelle de l'être, comme en témoigne le « catéchisme » délivré par Desgenais à Octave-Musset :

« Chaque femme que tu embrasses prend une étincelle de ta force sans t'en rendre une de la sienne ; tu t'épuises sur des fantômes ; la où tombe une goutte de ta sueur, pousse une des plantes sinistres qui croissent aux cimetières. Meurs ! Tu es l'ennemi de tout ce qui aime ; affaisse-toi sur ta solitude, n'attends pas la vieillesse ; ne laisse pas d'enfant sur la terre, ne féconde pas un sang corrompu ; efface-toi comme la fumée, ne prive pas le grain de blé qui pousse d'un rayon de soleil. »¹²²

Dans cette optique, les archétypes du libertin revenu des chimères de sa belle ivresse foisonnent dans la galerie des personnages musséliens ; le parfait modèle en étant sans doute Lorenzaccio, spectre vivant rongé par un stupre qui ne relevait à l'origine que d'un subterfuge politique destiné à exécuter le duc de Florence, autre parangon de la descente aux enfers : « Regardez-moi ce petit corps maigre, ce lendemain d'orgie ambulante. Regardez-moi ces yeux plombés, ces mains fluettes et malades, à peine assez ferme pour soutenir un éventail, ce visage morne qui sourit quelquefois, mais qui n'a pas la force de rire. »¹²³

Misérable consommation et perturbation des sens, contrepoids du sentiment originel de plénitude, appelé de tous ses vœux, la débauche et ses pernicieuses conséquences résument en elles-mêmes « l'universelle et désespérante intuition d'une sorte de présence creuse »¹²⁴, comme l'écrit Jean-Pierre Richard. La description subjective de Musset que livre George Sand à Sainte-Beuve dans sa *Correspondance* confirme l'émergence de ce vide intérieur stérilisant qui ne mène qu'à l'au-delà du sépulcre :

« Il était un caractère si fantasque, si malheureux, et avec cela il était si grand poète qu'à partir du jour où il eut perdu l'affection qu'il avait tant foulée aux pieds, il se crut et se sentit par conséquent désespéré, aux heures de la poésie. Le reste du temps, il menait joyeuse et mauvaise vie. Pauvre enfant, il se tuait, mais il était déjà mort quand elle l'avait connu. Il avait retrouvé avec elle un souffle, une convulsion dernière ! Il se ranima par moments, *en l'absence toujours*. Elle se croit, elle se sent innocente du lent suicide qui a été la vie entière de ce malheureux ! »¹²⁵

¹²⁰ G. Sand, *Elle et Lui*, Paris, Seuil, 1999, p.79.

¹²¹ A. de Musset, « La Coupe et les lèvres », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.153.

¹²² A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, op. cit.*, p.138.

¹²³ A. de Musset, *Lorenzaccio*, I, 4, *op. cit.*, p.152.

¹²⁴ J. P. Richard, *Etudes sur le romantisme, op. cit.*, p.206.

¹²⁵ G. Sand, lettre 8932, du 20 janvier 1861, *Correspondance, op. cit.* tome XVI, 1981, pp.244-245.

L'insupportable lucidité sur un réel infecté par le soupçon amoureux, que véhicule cette catabase de l'orgie, condamne en effet l'être à une aliénation dont il ressort lavé de toute croyance, fantomatique, dépossédé de toute univocité identitaire :

« Ma prétention était de passer pour blasé, en même temps que j'étais plein de désirs et que mon imagination exaltée m'emportait hors de toutes limites. Je commençais à dire que je ne pouvais faire aucun cas des femmes, ma tête s'épuisait en chimères que je disais préférer à la réalité. Enfin mon unique plaisir était de me dénaturer. »¹²⁶

Cette mise à l'index de ses propres désirs ne laisse survivre du dépravé qu'une âme en deuil d'elle-même, qui, comble de douleur, ne parvient pas à effacer les ultimes vestiges d'une pureté disparue et se contente d'une nostalgie de l'innocence enfuie et d'une propension au suicide, à la vie comme à la scène. A cet égard, les états d'âme d'Octave dans *La Confession d'un enfant du siècle*, disent le désarroi d'un noceur épuisé :

« Je sentis, en m'éveillant le lendemain, un si profond dégoût de moi-même, je me trouvais si avili, si dégradé à mes propres yeux, qu'une tentation horrible s'empara de moi au premier mouvement. Je m'élançai hors du lit, j'ordonnai à la créature de s'habiller et de partir le plus vite possible ; puis je m'assis, et comme je promenais des regards désolés sur les murs de la chambre, je les arrêtai machinalement vers l'angle où étaient suspendus mes pistolets. »¹²⁷

Aux côtés d'Octave, nombreux sont les personnages de Musset à éprouver douloureusement l'indignité de leur condition et à se réfugier dans des fantasmes mortifères. Ainsi, Rolla, jeune débauché ruiné qui consacre son dernier louis à une ultime étreinte dont il a lui-même choisi l'issue :

« De tous les débauchés de la ville du monde
Où le libertinage était meilleur marché,
De la plus vieille en vices et de la plus féconde,
Je veux dire Paris, le plus grand débauché
Était Jacques Rolla. [...]
Ce n'était pour personne un objet de mystère
Qu'il eût trois ans à vivre et qu'il mangeât son bien.
Le monde souriait en le regardant faire,
Et lui, qui le faisait, disait à l'ordinaire
Qu'il se ferait sauter quand il n'aurait plus rien.
[...]
Et maintenant que l'homme avait vidé son verre,
Qu'il venait dans un bouge, à son heure dernière,
Chercher un lit de mort où l'on pût blasphémer;
Quand tout était fini, quand la nuit éternelle
Attendait de ses jours la dernière étincelle,
Qui donc au moribond osait parler d'aimer ? »¹²⁸

La conscience au monde altérée du débauché est alors frappée d'inanité, déconcentrée, et voue l'individu à la pétrification d'un être qui n'a plus rien à envier à la froideur marmoréenne des statues : « Es-tu un homme ? Prends garde au dégoût ; c'est encore un mal incurable ; un mort vaut mieux qu'un vivant dégoûté de vivre. [...] As-tu des passions ? Prends garde à ton visage, c'est une honte pour un soldat de jeter son armure, et pour un

¹²⁶ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.118.

¹²⁷ *Ibid.*, p.95.

¹²⁸ A. de Musset, « Rolla », *Poésies Complètes*, op. cit., pp.275-289.

débauché de paraître tenir à quoi que ce soit ; sa gloire consiste à ne toucher à rien qu'avec des mains de marbre frottées d'huile, pour lesquelles tout doit glisser »¹²⁹ se lamente Octave.

L'idéal du dépravé prend alors rapidement la couleur des paradis artificiels vers lesquels le dirige sa préférence. L'ivresse, la luxure, se substituent aux aspirations hédonistes et à l'absolu de l'amour, dans un jeu désespéré de réversibilité : « Si vous saviez comme on l'a traité, comme on s'est raillé de tout ce qu'il y a de bon, comme on a pris soin de lui apprendre tout ce qui peut mener au doute, à la jalousie, au désespoir ! Hélas ! Hélas ! Ma chère maîtresse, si vous saviez qui vous aimez ! [...] J'ai senti en vous embrassant combien mes lèvres s'étaient souillées. Au nom du ciel, aidez-moi à vivre ! Dieu m'a fait meilleur que cela. »¹³⁰

Dans une optique jumelle, le cynisme débonnaire de l'Octave des *Caprices de Marianne* chante un hymne à la bouteille de vin, vierge en instance de défloration : « Un mot a suffi pour la faire sortir du couvent ; toute poudrée encore, elle s'en est échappée pour me donner un quart d'heure d'oubli, et mourir. Sa couronne virginale, empourprée de cire odorante, est aussitôt tombée en poussière, et, je ne puis vous le cacher, elle a failli passer tout entière sur mes lèvres dans la chaleur de son premier baiser. »¹³¹

Cependant, cette confusion des voies de la transcendance est loin de relever de la pure trivialité, et confine plutôt à une intense amertume. Le désistement assumé du spectacle tragico-comique de la réalité, l'engouffrement sans concessions dans les affres de l'orgie laissent l'être exsangue. Nous sommes bien loin des burlesques poivrots rabelaisiens et des préoccupations matrimoniales de Panurge : la soif inextinguible du débauché le condamne à une errance sans but qui, de plaisirs faciles en beuveries soumises à l'éternel recommencement, consacre la ruine définitive de toute croyance salvatrice. Le seul breuvage qui étanchera cette soif de volupté et d'être ondoiera dans les eaux fangeuses du Léthé. Ainsi Don Juan commente-t-il chez Musset la liste étonnante de ses conquêtes : « Et que te reste-t-il pour avoir voulu te désaltérer tant de fois ? Une soif ardente, ô mon Dieu ! »¹³² La tragédie intime du libertin paraît relever, pour parodier Freud, d'une confusion entre le principe de plaisir et le « principe d'idéal », la quête du salut s'apparentant alors à un insondable tonneau des Danaïdes.

Ainsi, parent pauvre des idéaux humains, la dépravation semble un non-sens de l'être autant qu'un non-être du sens. Elle est cette voie sans issue qui ne parvient pas à pallier l'imperfection essentielle du monde, ni à combler les lézardes de l'individu engendrées par le doute amoureux, selon l'aveu même de Musset dans la première partie de *La Confession d'un enfant du siècle* : « Ainsi les jeunes gens trouvaient un emploi de la force inactive dans l'affectation du désespoir. [...] La débauche, en outre, première conclusion des principes de mort, est une terrible meule de pressoir lorsqu'il s'agit de s'énerver. »¹³³

Par ailleurs, le débauché a lui-même une conscience aiguë du marasme universel, de la désillusion venue conclure l'orgie qui n'est plus qu'un pâle succédané du voyage fulgurant dans les éthers de l'imaginaire qu'elle promettait. La débauche semble alors le rêve d'un soir virant au cauchemar : « Mais si le premier mouvement est l'étonnement, le second est l'horreur, et le troisième la pitié. [...] Je m'attendais à du libertinage, mais en réalité il n'y en

¹²⁹ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.137.

¹³⁰ *Ibid*, p.199.

¹³¹ A. de Musset, *Les Caprices de Marianne, Théâtre Complet*, op. cit., p.91.

¹³² A. de Musset, fragment de *La Matinée de Don Juan, Théâtre Complet*, op. cit., p.677.

¹³³ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.40.

point là. Ce n'est pas du libertinage que de la suie, des corps, et des filles ivres-mortes sur des bouteilles cassées. »¹³⁴

Cependant, plutôt que d'évoquer l'opprobre public, Musset en appelle à l'indulgence de ses censeurs, pour ne pas stigmatiser une incurable perversion, un pacte maléfique, un goût prononcé pour le vice dans ce qui n'est après tout que la manifestation ponctuelle d'une souffrance et d'une solitude sans bornes :

« Ils sont moins mes amis que le verre de vin
Qui pendant un quart d'heure étourdit ma misère.
Mais vous qui connaissez ma souffrance tout entière,
A qui je n'ai jamais rien tu, même un chagrin,

Est-ce à vous de me faire une telle injustice,
Et m'avez-vous si vite à tel point oublié ?
Ah ! ce qui n'est qu'un mal, n'en faites pas un vice.

Dans ce verre où je cherche à noyer mon supplice
Laissez plutôt tomber quelques pleurs de pitié
Qu'à d'anciens souvenirs devrait votre amitié. »¹³⁵

Dans cette optique, George Sand brosse un portrait touchant de son frère qu'un penchant trop prononcé pour les liqueurs fortes a emmené aux portes de la tombe. Semblable portrait pourrait fort bien s'appliquer à notre poète, tant il est vrai que son éthylisme précoce l'a dès sa trentième année dépouillé d'une part de ses facultés créatrices :

« Cette absurde et funeste infirmité, car je ne puis considérer l'ivrognerie que comme une maladie lente et obstinée, fut le tombeau d'une des plus charmantes intelligences, d'un des meilleurs cœurs et des plus aimables caractères que j'ai jamais rencontrés. [...] Mais dès l'âge de trente ans, l'épaississement moral et physique effaça cette ressemblance, et il entra avec acharnement dans un système de suicide, où son caractère se dénatura, où ses facultés s'éteignirent, où son cœur même s'aigrit, et où son corps survécut de quelques années à son âme. »¹³⁶

Ainsi le dérèglement des passions ne laisse-t-il à l'homme que les débris d'un rêve inachevé, rendant les lendemains plus désenchantés encore. Dans la cacophonie de la débauche résonne, imperceptible, le glas de l'idéal : la foudre attend Don Juan, comme une réponse ironique au libertinage.

Cet appel de la foudre comme sanction divine de la vertu piétinée s'enracine dans une longue tradition et a joué un grand rôle dans le combat des Lumières. Quelles qu'en soient les conclusions et les significations, on le trouve, entre autres, dans *Robinson Crusoé*, dans la *Justine* du marquis de Sade, ou encore dans *Faublas*, roman de jeunesse de Musset.

Le châtement divin par la foudre de l'impiété suprême concluait déjà le défi lancé par Don Juan à la statue du Commandeur, pour donner à la mort du libertin une valeur exemplaire et édifiante. Si dans *Réflexions sérieuses et importantes de Robinson Crusoé* on peut sourire de la preuve par la foudre que Daniel Defoe déploie pour fustiger les athées et les libertins de son temps (Cyrano de Bergerac ironise dans *La Mort d'Agrippine* sur cette foudre « qui ne tombe jamais en hiver sur la terre », tandis que Sade, à sa suite, en fait le caprice omnipotent d'une nature maléfique qui s'acharne sur la vertueuse Justine¹³⁷), la foudre, dans sa mise en scène littéraire, comporte tout de même en elle une dimension pédagogique. Chez Musset, le

¹³⁴ *Ibid.*, p.105.

¹³⁵ A. de Musset, sonnet posthume adressé à Madame Jaubert, *Poésies Complètes, op. cit.*, p.544.

¹³⁶ G. Sand, *Histoire de ma vie*, IV, 10, *op. cit.*, p.57.

¹³⁷ L'héroïne de *La Nouvelle Justine*, abîmée dans sa foi sans défaut en Dieu et sa croyance invétérée dans la juste récompense céleste de la vertu, est frappée de ce feu qui la frappe à mort, use et abuse de la pauvresse en la violant de toutes les manières imaginables et en la mutilant.

feu divin venu châtier le libertin, ressortit à ces deux traditions : il s'agit certes d'une foudre libertine, mais qui se souvient de Dieu. Ainsi, dans « La Coupe et les lèvres », Frank invoque en riant le tonnerre pour effrayer Déidamia qu'il tient enlacée contre lui :

« Frank,
Oui, je ris du tonnerre.
Oui ; le diable m'emporte ! Il peut tomber sur moi.

Déidamia
Qu'est-ce que c'est, monsieur ? Voulez-vous bien vous taire ! »¹³⁸

Certes, la maîtresse du montagnard ne sera pas frappée par la foudre, mais par un autre feu, aussi vif et brûlant : celui du stylet que Belcolore lui plonge dans la poitrine avant de s'enfuir dans la nuit. La symbolique de cet éclair mortifère reste identique : la réprobation et le châtement des mœurs dissolues du libertin, sous le silence des cieux qu'il méprise. Le rideau tombe sur ce dénouement brutal, sans le moindre espoir de transcendance, car c'est bien l'idéal du débauché qu'on vient de mettre à mort :

« Les Montagnards, (*accourant au dehors*)

Frank ! que se passe-t-il ? On nous appelle, on crie.
Qui donc est là par terre étendu dans son sang ?
Juste Dieu ! c'est Mamette ! Ah ! son âme est partie.
Un stylet italien est entré dans son flanc.
Au meurtre ! Frank, au meurtre ! »¹³⁹

L'homme exsangue, le poète « aussi vide qu'une statue de fer blanc »¹⁴⁰ : la stérilité poétique

S'il est un poncif enraciné dans les productions littéraires au XIX^e siècle, c'est bien celui d'une difficulté d'être et d'une propension à la débauche allant de pair avec la sclérose de l'activité intellectuelle. Tout se passe comme si la vie, ou le bruit de la vie, suffisait à étouffer la voix frêle du lyrisme. Ainsi George Sand place-t-elle dans la bouche de Laurent de Fauvel, alias Alfred de Musset reconverti en peintre, ces paroles significatives tirées d'*Elle et Lui* :

« C'est l'homme qui souffre dans l'artiste et qui l'étouffe. [...] L'ennui me tue. L'ennui de quoi ? allez-vous dire, l'ennui de tout ! je ne sais pas, comme vous, être attentif et calme pendant six heures de travail, faire un tour de jardin en jetant du pain aux moineaux, recommencer à travailler pendant quatre heures, et ensuite sourire le soir à deux ou trois importuns tels que moi, par exemple, en attendant l'heure du sommeil. Mon sommeil à moi est mauvais, mes promenades sont agitées, mon travail est fiévreux. L'invention me trouble et me fait trembler ; l'exécution, toujours trop lente à mon gré, me donne d'effroyables battement de cœur, et c'est en pleurant et en me retenant de crier que j'accouche d'une idée qui m'enivre, mais dont je suis mortellement honteux et dégoûté le lendemain matin. »¹⁴¹

Chez Musset, rien n'est plus en péril que l'acte d'écriture lui-même, comme en témoigne l'abondance de fragments, d'ébauches variées (romans, théâtre, poèmes...) et de

¹³⁸ A. de Musset, « La Coupe et les lèvres », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.203.

¹³⁹ *Ibid.*, p.206.

¹⁴⁰ A. de Musset ; *Lorenzaccio*, V, 7, *Théâtre Complet, op. cit.*, p.250.

¹⁴¹ G. San, *Elle et Lui*, Paris, Seuil, 1999, p.30.

projets vite abandonnés, presque aussi nombreux que chez Stendhal ou Baudelaire. A titre d'exemple, évoquons à nouveau ce roman dont il ne nous reste que quelques bribes et un titre significatif : *Le Poète déchu*, qui devait composer la suite « autobiographique » de *La Confession d'un enfant du siècle* et que Musset, alors en pleine consommation alcoolique, abandonnera rapidement.

A ce titre, la représentation iconographique même de la mélancolie reste un témoin fidèle de cette écriture en crise ; l'*acedia*, ce dégoût du travail, du monde, de Dieu, est ordinairement représentée sous la forme d'un penseur désœuvré, d'un poète dénué d'inspiration, perdu au milieu de ses notes éparées, ou encore d'un musicien blafard devant une feuille vierge de notes, celui que livre en 1863 Aimé de Lemund dans son illustre gravure intitulée « Beethoven ». Musset semble déjà sur la voie qui conduira à la pétrification mallarméenne devant la feuille blanche du poème « Brise marine », où l'on note quelques réminiscences probables du poète des « Nuits » :

« Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux,
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe,
Ô nuits, ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend,
Et ni la jeune femme allaitant son enfant. »¹⁴²

Si Musset ne répond pas à l'archétype mallarméen du poète ayant dévoré tous les livres et versant des larmes devant la page non écrite, il reste un avatar incarné de cette lutte perdue d'avance entre le chaos existentiel et les velléités créatrices. Comme l'écrit justement Charles Mauron, « le moi que j'appellerai social peut, par l'effet d'une dépression qui lui est propre et qui tient à sa propre faillite, interdire l'activité spontanée du moi créateur »¹⁴³. C'est là le lourd tribut, l'obole dont doit s'acquitter le poète déchu au terme du parcours erratique de la débauche qui le laisse désorienté devant sa déliquescence intellectuelle : très tôt, la stérilité créatrice fut l'une des déclinaisons de la tragédie intime de Musset. A vingt ans, le jeune Alfred se posait déjà cette question dans la dédicace de « La Coupe et les lèvres » : « Si ton démon céleste [l'inspiration] n'était qu'un imposteur ? »¹⁴⁴ Son tarissement poétique, l'inhibition de sa *poiésis* par le désastre du moi social semblent, de l'aveu de nombreux exégètes, assez tôt survenus, à l'aube de sa trentième année : « A 30 ans ! [...] Il est certain qu'à cet âge le cœur des uns tombe en poussière, tandis que celui des autres persiste. [...] Il y a une froide chose à faire : c'est de renoncer à tout, de se dire : Rien ne m'est plus ! »¹⁴⁵ Or, on ne peut oublier que le cœur est justement chez Musset le siège du génie. Trois ans plus tard, il exhorte son ami Alfred Tattet à se souvenir d'un cœur :

« Qui vous a tout de suite et librement aimé,
Dans la force et la fleur de la belle jeunesse,
Et qui dort maintenant à tout jamais fermé. »¹⁴⁶

Les métaphores du dépérissement foisonnent dans l'œuvre du poète, tout autant que l'humour ironique supposé faire la nique à ses détracteurs. Songeons au *Buloz consterné* cité ci-dessus, dans lequel le jeune poète mêle défi et autodérision et affecte de confirmer cette rumeur de déréliction dont il ne se départira jamais : énumérant une série de collaborateurs de

¹⁴² S. Mallarmé, « Brise marine », *Poésies, Œuvres Complètes*, Carl Paul Barbier et Charles Gordon Millan éd., Paris, Flammarion, 1983, p.176.

¹⁴³ C. Mauron, *Le Dernier Baudelaire*, Paris, Corti, 1986, pp.19-20.

¹⁴⁴ A. de Musset, « La Coupe et les lèvres », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.154.

¹⁴⁵ P. de Musset publie ce fragment dans la *Biographie* de son frère et le date du 11 décembre 1840, jour de ses trente ans (voir *Prose, Pl.*, p.953).

¹⁴⁶ A. de Musset, « A Alfred T. », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.437.

la *Revue des Deux Mondes*, qui, dans le cauchemar de Buloz, son directeur, ont toutes leurs raisons de l'abandonner, il s'inscrit sans hésiter dans le musée imaginaire de la dépravation. La même accusation d'inconduite affleure en termes plus tempérés dans « La Nuit d'Août » où Musset est réprimandé et sermonné par la Muse :

« Pourquoi, cœur altéré, cœur lassé d'espérance,
T'enfuis-tu si souvent pour revenir si tard ?
Que t'en vas-tu chercher, sinon quelque hasard ?
Et que rapportes-tu, sinon quelque souffrance ?
Que fais-tu loin de moi, quand j'attends jusqu'au jour ?
Tu suis un pâle éclair dans une nuit profonde.
Il ne te restera de tes plaisirs du monde
Qu'un impuissant mépris pour notre honnête amour.
Ton cabinet d'études est vide quand j'arrive [...]»¹⁴⁷

Pour le poète, la fécondité poétique est à reléguer au même rang que la vie sentimentale, plus encore, l'amour et ses douleurs sclérosantes sont perçus comme la seule source de vie :

« Ô Muse ! Que m'importe ou la mort ou la vie ?
J'aime, et je veux pâlir ; j'aime et je veux souffrir ;
J'aime, et pour un baiser je donne mon génie ;
J'aime, et je veux sentir sur ma joue amaigrie
Ruisseler une source impossible à tarir. »¹⁴⁸

Dans la confusion constante qu'il entretient entre sa vie et son art, Musset abandonne volontiers son pouvoir démiurgique pour maltraiter à travers l'expérience amoureuse et érotique un cœur qui, paradoxalement, est la source même de cette puissance créatrice. Comme si, à trop vouloir le faire saigner dans le commerce avec le beau sexe, il l'avait vidé de toute substance poétique. Car force est de constater qu'après l'*acmé* que constituent *Lorenzaccio*, « Les Nuits », *La Confession d'un enfant du siècle*, la verve enchanteuse de Musset semble avoir été lentement désertée par les chants d'Orphée. Le dérèglement subit de ses passions s'est insinué peu à peu comme une frontière occulte entre un moi social vicié et la pleine réalisation des virtualités du moi créateur, aux antipodes du renoncement méprisant qu'a mythifié l'exégèse rimbaldienne. En effet, après la brève résurrection par le théâtre à la suite du succès d'*Un Caprice*, Musset se mure, dès 1841, dans l'alcool, comme le montre le témoignage d'Édouard Grenier : « Le poète des « Nuits » avait alors trente-deux ans, et sa veine était déjà presque tarie. Il était très correct, très soigné de tenue, sans que rien cependant rappelât le dandysme de sa première jeunesse. [...] Il semblait se surveiller et se craindre. On attribuait déjà cette espèce d'engourdissement à sa fatale habitude de mêler de l'absinthe à sa bière. »¹⁴⁹

La responsabilité de l'homme de génie à l'égard du commun des mortels ne constituera bientôt plus l'une des prérogatives essentielles du poète tombé à terre. Le caractère spiritualiste de l'enseignement réparateur que dispense George Sand dans ses *Lettres d'un voyageur*, à travers une figuration démoniaque de la Tentation, dessine ainsi un panorama édifiant de la confusion d'un Musset en mal de devenir. Dans la première de ces lettres, datée du 29 avril 1834, elle esquisse à travers lui l'archétype du poète romantique réprouvé, et livre une typologie du créateur génial frappé par le mal du siècle et dont les facultés vitales et poétiques se sont précocement abîmées dans la quête compulsive, frénétique du plaisir facile : « Tu te sentais jeune, écrit-elle, tu croyais que la vie et le plaisir ne doivent

¹⁴⁷ A. de Musset, « La Nuit d'Août », *Poésies Complètes*, op. cit., p.316.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.319.

¹⁴⁹ E. Grenier, *Souvenirs littéraires*, Paris, Lemerre, 1894, pp.82-83.

faire qu'un. Tu te fatiguais à jouir de tout, vite et sans réflexion. Tu méconnaissais ta grandeur et tu laissais aller ta vie au gré des passions qui devaient l'user et l'éteindre, comme les autres hommes ont le droit de le faire. »¹⁵⁰

L'accusant de dilapider ses dons littéraires dans une quête stérile, de ne pas mériter son génie, elle lui reproche de faire acte patent d'apostasie intellectuelle, d'avoir jeté « dans l'abîme toutes les pierres précieuses de la couronne que Dieu [lui] avait mis au front. »¹⁵¹ Suit le symbole biblique de Jacob luttant avec l'ange, et qui, vaincu, se place sous le joug des voluptés futiles et tombe dans les rets de l'ennemi : « L'esprit mystérieux vint te réclamer et te saisir. »¹⁵² Tout se passe comme si, égérie, ange gardien, avatar de la figure maternelle, Sand regrettait que ce malheureux « enfant » fût investi d'une tâche trop pesante et chimérique pour ses maigres épaules. Le feu sacré du demiurge qui rayonnait en lui aveuglait le poète trop humain, incapable de transcender sa propre et précaire condition : « La puissance de ton âme te fatiguait, tes pensées étaient trop vastes, tes désirs trop immenses ; tes épaules débiles pliaient sous le fardeau de ton génie. Tu cherchais dans les voluptés incomplètes de la terre l'oubli des biens irréalisables que tu avais entrevus de loin. »¹⁵³

Par ailleurs Musset, reprenant la belle formule de Sainte-Beuve, reconnaît de bonne foi cette incompatibilité confinant à la paralysie entre l'enthousiasme créateur, c'est-à-dire au sens étymologique du terme l'étincelle divine déposée dans le cœur du poète par quelque puissance supérieure, et les atermoiements d'une existence marquée par le sceau de l'autodestruction qui assassine le poète en l'homme :

« Ami, tu l'as bien dit : en nous, tant que nous sommes,
Il existe souvent une certaine fleur
Qui s'en va dans la vie et s'effeuille du cœur.
Il existe, en un mot, chez les trois-quarts des hommes,
Un poète mort jeune à qui l'homme survit.
Tu l'as bien dit, ami, mais tu l'as trop bien dit. »¹⁵⁴

Cette malédiction du « moi social » dévoyé, qui pèse lourdement sur le devenir poétique de Musset, l'incite alors, pour justifier sa dérive, à mettre en avant l'alchimie poétique d'une folie dont il fait le panégyrique. La lente décadence de ses facultés créatrices trouve grâce à ses yeux car elle n'est plus l'ultime visage d'une splendeur intellectuelle à jamais disparue, mais procède plutôt d'une esthétique de la fantaisie et de la déraison. Le débauché jouit d'un regard biaisé sur les êtres et le monde et élude ainsi la sclérose de l'ennuyeux sens commun. Il se livre à cette profession de foi qui prétend faire de la folie un idéal inversé :

« Plus que votre bon sens ma déraison est saine ;
Chancelant que je suis de ce jus de caveau,
Plus honnête est mon cœur, et plus franc mon cerveau
Que vos grands airs chantés d'un ton de Jérémie. »¹⁵⁵

Face à son imagination chancelante, à l'engourdissement qui gagne sa plume, le poète justifie ainsi l'abandon progressif de son labeur littéraire, arguant, à la suite de Mathurin Régnier, que la dispersion de l'existence et la paresse sont des composantes organiques de la création, et que le désistement n'est plus nécessairement un obstacle à la démarche quasi

¹⁵⁰ G. Sand 1^{ère} des *Lettres d'un voyageur*, in *Correspondance*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, pp.660-662.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ A. de Musset, « A Sainte-Beuve », [1837], *Poésies Complètes, op. cit.*, p.378.

¹⁵⁵ A. de Musset, « Sur la paresse », [1842], *Poésies Complètes, op. cit.*, p.414.

démiurgique de la poésie. Comme l'observe un critique littéraire, Musset a « réussi à écrire un nombre considérable de vers sur l'impossibilité d'écrire »¹⁵⁶. Adoptant le procédé d'ironie cher à Régnier, le poète étale dans la pièce « Sur la paresse », poème ample et fastueux où règne la prétérition, les différents écueils qui menacent l'acte créateur et feint de justifier sa léthargie par de hauts motifs littéraires, comme il le fait aussi dans le préambule de « Sylvia » :

« Tout ce temps perdu me fut doux.
Je dirai plus, il me fut profitable ;
Et si jamais mon inconstant esprit
Sait revêtir de quelque fable
Ce que la vérité m'apprit,
Je vous paraîtrai moins coupable.
Le silence est un conseiller
Qui dévoile plus d'un mystère ;
Et qui veut un jour bien parler
Doit d'abord apprendre à se taire. »¹⁵⁷

Il fait de la paresse un principe poétique actif au sein duquel le poète s'imagine ironiquement élu. L'éloge du silence s'accompagne d'une ludique apologie de la paresse qui élude les apories inhérentes à la condition de l'écrivain :

« Et c'est pourquoi, lisant ces vers d'un fainéant¹⁵⁸,
Qui n'a fait que trois pas, mais trois pas de géant,
De vous les envoyer il m'a pris fantaisie,
Afin que vous sachiez comment la poésie
A vécu de tout temps, et que les paresseux
Ont été quelquefois des gens aimés des dieux.
Après cela, mon Cher, je désire et j'espère
(Pour finir à peu près par un vers de Molière)
Que vous vous guérirez du soin que vous prenez
De me venir toujours jeter ma lyre au nez. »¹⁵⁹

Au cœur des névroses qui obsèdent l'enfant du siècle, le salut est peut-être à rechercher dans une alchimie qui, au-delà d'une simple justification de la paresse, s'ancre dans une esthétisation du vide, une transfiguration du dégoût et de la misanthropie même qui frappent les jeunes auteurs, comme le rappelle cette exhortation de Gustave Flaubert :

« Quand nous crèverons, nous aurons cette compensation d'avoir fait du chemin, et d'avoir navigué dans le Grand ; je sens contre la bêtise de mon époque des flots de haine qui m'étouffent. Il me monte de la merde à la bouche, comme dans les hernies étranglées. Mais je veux la garder, la figer, la durcir. J'en veux faire une pâte dont je barbouillerai le XIXe siècle, comme on dore de bouse de vache les pagodes indiennes ; et qui sait ? cela durera peut-être ? Il ne faut qu'un rayon de soleil ? l'inspiration d'un moment, la chance d'un sujet ? Allons, Philippe, éveille-toi ! De par L'Odyssée, de par Shakespeare et Rabelais, je te rappelle à l'ordre, c'est-à-dire à la conception de ta valeur. »¹⁶⁰

¹⁵⁶ J. R. Hewitt, « Musset apprenti de Byron : une nouvelle conception du Moi poétique », *RHLF*, mars-avril 1976, pp.211-218.

¹⁵⁷ A. de Musset, préambule de « Silvia » (« A Madame Jaubert »), [1840], *Poésies Complètes*, op. cit., p.367.

¹⁵⁸ Référence à Mathurin Régnier.

¹⁵⁹ A. de Musset, « Sur la paresse », *Poésies Complètes*, op. cit., pp.414-415.

¹⁶⁰ G. Flaubert, Lettre à Louis Bouilhet, 30 septembre 1855, *Correspondance*, op. cit., p. 300.

DEUXIEME PARTIE

**MANIFESTATIONS ET AVATARS DU
MAL DU SIECLE**

Chapitre I

Eros romantique et désenchantement amoureux

Un salut par l'amour ?

Androgynie et quête de fusion amoureuse

Au cœur de l'*eros* romantique sommeille un mythe fondateur symptomatique de la quête affective engagée par Musset. Une approche diachronique du lexème « amour » met ainsi en exergue une évolution sémantique qui ne laisse pas d'être significative au cœur de notre problématique. Pour les lexicologues contemporains, l'« amour » correspond à une « disposition favorable de l'affectivité et de la volonté à l'égard de ce qui est senti ou reconnu comme bon, diversifiée selon l'objet qui l'inspire », à une « disposition à vouloir le bien d'une entité humanisée et à se dévouer à elle », ou encore à une « inclination envers une personne, le plus souvent à caractère passionnel, fondée sur l'instinct sexuel mais entraînant des comportements variés ».¹ Cependant, si l'on se réfère au *Grand Larousse universel du XIXe siècle*, dont l'ambition est de rassembler toutes les connaissances accumulées au siècle de Musset, on note la présence d'une nuance d'importance dont nos dictionnaires contemporains se sont insensiblement dépouillés : l'idée d'une aspiration de l'âme vers les idées absolues qui serait intrinsèque au sentiment amoureux. Conforme en tous points à l'acception romantique du terme qui a prévalu tout au long du siècle, cette définition se pare d'une dimension platonicienne qui a aujourd'hui disparu : « Sentiment qui porte l'âme vers ce qui est beau, grand, vrai, juste, et en fait l'objet de notre affection et de nos désirs. »² Cette connotation idéaliste du substantif, trait définitoire de l'amour romantique, s'avère donc intimement liée à la définition même du sentiment amoureux que développe Platon dans *Phèdre* : « Le mouvement de l'âme vers l'idée du beau, c'est-à-dire vers les idées éternelles, est l'amour. »³ Par ailleurs, que cette conception du sentiment soit inféodée chez Platon à une mythologie de l'androgynie relève de nos jours du poncif littéraire. Il reste cependant à opérer une distinction entre les concepts d'hermaphrodisme et d'androgynie, tant ces deux termes sont aujourd'hui source de confusion, dans la mesure où ils sont parfois trop hâtivement considérés comme des synonymes. On ne peut les considérer comme tels qu'en adoptant l'acception étymologique du lexème « androgynie », qui désignerait alors, comme l'hermaphrodite, une personne physiquement porteuse des deux sexes. Quant au sens courant, l'androgynie permet de caractériser un être humain dont l'apparence seulement comporte les caractéristiques des deux sexes ; c'est ce sens-là que retiendra notre étude, afin d'éviter toute assimilation abusive et trompeuse.

Le romantisme français, sous quelque forme que ce soit, n'a pas manqué de s'approprier ce mythe de l'hermaphrodite, comme en témoignent *Le sommeil d'Endymion* du sculpteur Girodet, ou encore les œuvres de Joseph-Marie Vien, de Canova ou de Jean Broc. Ainsi, la figure de l'hermaphrodite primitif et les traits distinctifs qui lui sont propres ne pouvaient manquer de laisser leur empreinte chez notre poète, au cœur de la *psyché* d'un être qui entretenait lui-même cette ambiguïté, à la ville comme à la scène. La nostalgie de cette harmonie primitive entre les sexes, irrémédiablement perdue, le rêve d'une fusion entre le principe mâle et le principe femelle à reconquérir, marquent en effet profondément les amours romantiques et prennent chez Musset une acuité toute particulière. Il convient de rattacher le mythe de l'hermaphrodite du *Banquet* de Platon à la tradition biblique de la Chute, interprétée comme une dichotomie de l'Homme Primordial. La division sexuelle est une conséquence du péché, mais elle prendra fin à la « réunification » de l'homme, qui sera suivie par la réunion

¹ *Le Nouveau Petit Robert*, par P. Robert, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2003, « Amour ».

² *Grand Larousse universel du XIXe siècle*, op. cit., « Amour ».

³ Platon, *Phèdre*, Paris, Pichon et Didier, 1831, p.455.

eschatologique du cercle terrestre avec le Paradis. Le Christ a anticipé cette réintégration finale. Selon Maxime le Confesseur, le Christ avait unifié les sexes dans sa propre nature, car, en ressuscitant, il n'était « ni mâle, ni femelle, bien qu'il fût né et mort mâle ». Rappelons aussi que plusieurs midrashims présentaient Adam comme androgyne. Selon le Bereshit rabba, « Adam et Ève étaient faits dos à dos, attachés par les épaules : alors Dieu les sépara d'un coup de hache en les coupant en deux. » Au cœur de la Genèse, l'analyse se heurte à des incohérences ou des difficultés de traduction. Pour L. Angliviél de la Baumelle, les deux versions de la Genèse se caractérisent par l'association intime des créations de l'homme et de la femme. En I, 26-29, « Dieu fit l'homme, selon l'image de Dieu et le fit, mâle et femelle ». En II, 7-25, Dieu qui a façonné Adam, prit un de ses *pleura* (côte ou côté) ... et l'édifia pour en faire une femme et l'amena à Adam... ». La plupart des exégètes s'accordent à penser qu'il faut imaginer une première création, celle d'Adam, comme celle d'un être à double face (*Genèse*, 1, 27), dont une division ultérieure, au sixième jour, divisera les principes mâle et femelle (*Genèse*, 2,22). Le père de tous les hommes, au regard du dogme catholique, est donc conçu initialement comme une créature dotée des deux sexes, comme en témoigne le sens du nom Adam, « genre humain », terme générique pour une réalité humaine collective, mâle et femelle...

La perfection spirituelle consiste alors à retrouver en soi-même cet hermaphrodisme originel. Dans le *Banquet*, Platon décrivait par la bouche d'Aristophane l'homme primitif comme un être bisexué, à forme sphérique : « [...] l'androgyne dont la nature comme le nom lui-même, tenait à la fois du mâle et de la femelle [...], chaque homme était tout d'une pièce, ayant le dos rond, les flancs en cercle, quatre mains et autant de pieds ; deux visages opposés, bien que tout pareils, au sommet d'un cou soigneusement arrondi, mais n'en formant pas moins une seule tête ; quatre oreilles, deux sexes, et le tout à l'avenant. »⁴ Le lecteur averti ne peut s'empêcher de songer au catéchisme délivré par Desgenais à Octave dans *La Confession d'un enfant du siècle* : « Aimer, c'est se donner corps et âme, ou, pour mieux dire, c'est faire un seul être de deux. C'est se promener au soleil, en plein vent, au milieu des prés et des prairies, avec un corps à quatre bras, à deux têtes, et à deux cœurs. »⁵

Ainsi les néo-platoniciens, dont le courant de pensée a profondément influencé le Romantisme, définissent-ils la régénération promise à l'être humain comme un retour à la plénitude de l'hermaphrodite avant la chute. Car de l'hermaphrodite à l'ange, il n'y a qu'un pas, que nombre d'auteurs franchit allégrement. Les romantiques français n'ont pas manqué en effet de faire honneur à cette tradition séculaire, au travers notamment de la *Fragoletta* de Latouche en 1829, ou encore de nombreux écrits de Balzac qui témoignent de l'intérêt de l'auteur de la *Comédie humaine* pour cette figure mythique : *Séraphîta*, *Béatrix*, *L'Enfant maudit*, *La Cousine Bette*... Dès 1830, Balzac consacre une nouvelle intitulée *Sarrasine* au récit de la passion dévorante du sculpteur Sarrasine pour un castrat italien nommé Zambinella, dont, tel Pygmalion, il réalisera la statue, persuadé qu'il s'agit d'une femme. Reflétant l'absolu du Beau, le portrait éminemment féminisé de Zambinella témoigne de cette perfection dénuée de sexe, ou plutôt qui réunit en lui les séductions de l'homme et de la femme :

« Tout à coup des applaudissements à faire crouler la salle accueillirent l'entrée en scène de la *prima donna*. Elle s'avança par coquetterie sur le devant du théâtre, et salua le public avec une grâce infinie. Les lumières, l'enthousiasme de tout un peuple, l'illusion de la scène, les prestiges d'une toilette qui, à cette époque, était assez engageante, conspirèrent en faveur de cette femme. Sarrasine poussa des cris de plaisir. Il admirait en ce moment la beauté idéale de laquelle il avait jusqu'alors cherché çà et là les perfections dans la nature, en demandant à un modèle, souvent ignoble, les rondeurs d'une jambe accomplie ; à tel autre, les contours du sein ; à celui-là, ses blanches épaules ;

⁴ Platon, *Le Banquet*, [189^E], Editions de l'Aire, Lausanne, 1979, p.69.

⁵ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, *op. cit.*, p.68.

prenant enfin le cou d'une jeune fille, et les mains de cette femme, et les genoux polis de cet enfant, sans rencontrer jamais sous le ciel froid de Paris les riches et suaves créations de la Grèce antique. La Zambinella lui montrait réunies, bien vivantes et délicates, ces exquis proportions de la nature féminine si ardemment désirées, desquelles un sculpteur est, tout à la fois, le juge le plus sévère et le plus passionné. C'était une bouche expressive, des yeux d'amour, un teint d'une blancheur éblouissante. Et joignez à ces détails, qui eussent ravi un peintre, toutes les merveilles des Vénus révérees et rendues par le ciseau des Grecs. L'artiste ne se lassait pas d'admirer la grâce inimitable avec laquelle les bras étaient attachés au buste, la rondeur prestigieuse du cou, les lignes harmonieusement décrites par les sourcils, par le nez, puis l'ovale parfait du visage, la pureté de ses contours vifs, et l'effet de cils fournis, recourbés qui terminaient de larges et voluptueuses paupières. C'était plus qu'une femme, c'était un chef-d'oeuvre ! »⁶

Qu'il s'agisse de l'ambiguïté de Séraphîtus/Séraphîta, incapable de répondre aux vœux de Wilfrid et de Mina qui l'aiment respectivement comme une femme et comme un homme, ou du couple touchant d'Etienne et Gabrielle dans *L'Enfant maudit*, tout concourt à mettre en lumière cette forme d'amour idéalisé héritée du vieux rêve platonicien :

« [...] tantôt c'étaient deux sœurs pour la grâce des confidences, tantôt deux frères pour la hardiesse des recherches. Ordinairement l'amour veut un esclave et un dieu, mais ils réalisèrent le délicieux rêve de Platon, il n'y avait qu'un seul être divinisé. [...] Certes, ils ne pouvaient être comparés qu'à un ange qui, les pieds posés sur le monde, attend l'heure de revoler vers le Ciel. Ils avaient accompli ce beau rêve du génie mystique de Platon et de tous ceux qui cherchent un sens à l'humanité : ils ne faisaient qu'une seule âme, ils étaient bien cette perle mystérieuse destinée à orner le front de quelque astre inconnu, notre espoir à tous ! »⁷

Dans une optique voisine, Théophile Gautier propose dans son poème « Contralto » une vision de la créature idéale qui unit en son sein les prérogatives de Cupidon et les attraits de Vénus :

« On voit dans le Musée antique
Sur un lit de marbre sculpté
Une statue énigmatique
D'une inquiétante beauté

Est-ce un jeune homme ? Est-ce une femme ?
Une déesse ou bien un dieu ?
L'amour, ayant peur d'être infâme,
Hésite et suspend son aveu.
[...]
Pour faire sa beauté maudite,
Chaque sexe apporta son don.
Tout homme dit : c'est Aphrodite !
Toute femme dit : c'est Cupidon !

Sexe douteux, grâce certaine,
On dirait ce corps indécis
Fondu, dans l'eau de la fontaine,
Sous les baisers de Samalcis. »⁸

Perfection amoureuse et perfection esthétique s'unissent donc dans cet être, l'androgynie, à la fois un et double, qui opère un véritable syncrétisme entre les aspirations humaines et artistiques, et ressortit à la quête d'absolu du poète romantique. Il suffit pour s'en

⁶ H. de Balzac, *Sarrasine*, [1831], in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, pp.1060-1061.

⁷ H. de Balzac, *L'Enfant maudit*, [1831], in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, pp.947-951.

⁸ T. Gautier, « Contralto », *Emaux et camées*, Paris, Charpentier, 1872, pp.51-52.

convaincre de songer à l'ambiguïté de Lélia (et de George Sand elle-même !), d'Edmée dans *Mauprat*, roman narrant le parcours initiatique et l'éducation amoureuse de Bernard, jeune rustre élevé par des oncles sanguinaires et malfaisants, par Edmée, une jeune femme à laquelle le protagoniste masculin prêtera son concours pour fuir l'abominable Roche-Mauprat, repère des brigands de sa famille. Dépeinte en amazone aux vertus viriles tout au long du roman, Edmée façonnera l'âme mal dégrossie de Bernard pour en faire un partenaire amoureux idéal, si bien qu'au cours de cette lente éducation sentimentale, les clivages sexuels ne tarderont pas à s'estomper :

« L'âme forte et sincère d'Edmée était devant moi comme la pierre du Sinaï, où le doigt de Dieu venait de tracer la loi immuable. Sa vertu n'était pas feinte, son couteau était aiguisé et toujours prêt à laver la souillure de mon amour. [...] En même temps que le sentiment de l'estime et du respect se révélait à moi, mon amour, changeant pour ainsi dire de nature, grandissait dans mon âme et s'emparait de mon être tout entier. Edmée m'apparaissait sous un nouvel aspect. Ce n'était plus cette belle fille dont la présence jetait le désordre dans mes sens ; c'était un jeune homme de mon âge, beau comme un séraphin, fier, courageux, inflexible sur le point d'honneur, capable de cette amitié sublime qui fait les frères d'armes, mais n'ayant d'amour passionné que pour la Divinité, comme ces paladins qui, à travers mille épreuves, marchaient à la terre sainte sous une armure d'or. »⁹

Dans une optique jumelle, George Sand force le trait dans *Lélia*, où l'héroïne éponyme est présentée comme une femme phallique et indépendante qui use des armes habituellement dévolues aux hommes pour « torturer » le cœur transi d'amour du poète Sténio, avatar littéraire d'Alfred de Musset. C'est l'ambiguïté même du protagoniste féminin, semblant évoluer dans les troubles de l'entre-deux sexes et de l'entre-deux mondes, qui mine dès le début du roman l'échange épistolaire et le commerce amoureux :

« "Qui es-tu? et pourquoi ton amour fait-il tant de mal? Il doit y avoir en toi quelque affreux mystère inconnu aux hommes. A coup sûr tu n'es pas un être pétri du même limon et animé de la même vie que nous! Tu es un ange ou un démon, mais tu n'es pas une créature humaine. Pourquoi nous cacher ta nature et ton origine? Pourquoi habiter parmi nous qui ne pouvons te suffire ni te comprendre? [...] Lélia, j'ai peur de vous. Plus je vous vois, et moins je vous devine. Vous me ballotez sur une mer d'inquiétudes et de doutes. Vous semblez vous faire un jeu de mes angoisses. Vous m'élevez au ciel et vous me foulez aux pieds. Vous m'emportez avec vous dans les nuées radieuses, et puis vous me précipitez dans le noir chaos! Ma faible raison succombe à de telles épreuves. Epargnez-moi, Lélia! [...] Vous, Lélia, ce qui m'effraie, c'est que, quand vous descendez de vos gloires, vous n'êtes plus même à notre niveau, vous tombez au-dessous de nous-mêmes, et vous semblez ne plus chercher à nous dominer que par la perversité de votre cœur. Par exemple, qu'est-ce donc que cette haine profonde, cuisante, inextinguible, que vous avez pour notre race? Peut-on aimer Dieu comme vous faites et détester si cruellement ses oeuvres? Comment accorder ce mélange de foi sublime et d'impiété endurcie, ces élans vers le ciel et ce pacte avec l'enfer? Encore une fois, d'où venez-vous, Lélia? Quelle mission de salut ou de vengeance accomplissez-vous sur la terre? »¹⁰

Au cœur de ce renversement des rôles, de l'inversion avérée des principes féminins et masculins, se profilent la quête héroïque de l'angélisme et l'espoir d'une fusion, en même temps qu'une interrogation douloureuse sur la possibilité humaine d'une harmonie retrouvée.

En revanche, chez Edgar Quinet, la réponse semble moins équivoque : Ahasvérus et Rachel élèvent leurs amours, après bien des turpitudes, jusqu'à l'unité retrouvée de l'androgynie séraphique, qui symbolise l'équilibre restauré entre les sexes, et la reconquête d'une forme de communication disparue : « Voyez ! Deux âmes amoureuses qui ont longtemps pleuré, et dont un poète m'a parlé, vivent ici dans un même sein, dans un même cœur, et ne font plus qu'un ange. [...] Dans une seule poitrine tressaillent deux bonheurs,

⁹ G. Sand, *Mauprat*, [1837], Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p.147.

¹⁰ G. Sand, *Lélia*, Paris, Gallimard, 2003, p.12.

deux souvenirs, deux mondes. Moitié homme, moitié femme, pour deux vies, ils n'ont qu'un souffle. »¹¹

En quelque sorte, dans le paradis terrestre rêvé par les écrivains, le douloureux hiatus, l'irrémissible fracture entre les sexes, devient caduque...La figure de l'hermaphrodite demeure chaste, pure, ignore les souillures du commerce vénal, et restaure les hommes écornés par le péché originel dans leur unité divine première.

Au sein de cette thématique cruciale, Musset occupe, comme souvent, une place à part. De l'aveu de nombreux contemporains, la personnalité complexe du poète a toujours joué de cette dualité sexuelle, en a exploré les virtualités, sans jamais chercher à dissimuler la part féminine de son caractère ; sa connaissance et son expérience intime du beau sexe expliquent d'ailleurs probablement l'intensité de vie exceptionnelle qui se dégage de ses personnages de théâtre. Dans une certaine mesure, la scène lui a permis d'incarner son androgynie personnelle et de la diviser dans le dialogue théâtral masculin-féminin, qui forme l'essentiel d'un drame comme *On ne badine pas avec l'amour*. C'est sans doute la raison pour laquelle ses protagonistes féminins témoignent du même réalisme criant de vérité que leurs homologues masculins.

A la princesse di Belgiojoso qui se pique d'écrire du théâtre, Musset glisse une confidence-clé pour toute son œuvre dramatique :

« Vous me parlez du moyen de déguiser les personnages. Il y en a un bien simple, c'est de changer les sexes. Il s'agit, je suppose, d'une femme qui a un mari qui l'ennuie et un cousin qui l'adore ; ce sera un mari que sa femme excède et que sa cousine idolâtre. Cela vous paraîtra peut-être bizarre, mais songez que le ridicule n'a pas de sexe, sinon dans quelques nuances qu'on sacrifie ou qu'on retourne. [...] Je l'ai déjà essayé et plus aisément que je le croyais. »¹²

Fort satisfait de sa trouvaille il répète le même jour à Madame Jaubert, la « Marraine » : « Pour ma part, je n'ai qu'un moyen, et je l'ai proposé. C'est de garder les faits autant que possible, les caractères *idem*, et de changer les hommes en femmes et réciproquement. »¹³ Notons cependant à ce sujet que, dans le théâtre mussétien, les femmes sortent souvent victorieuses de la joute amoureuse, si l'on excepte la pièce d'inspiration sadienne *Gamiani ou deux nuits d'excès* : c'est le cas de Camille, de Madame de Léry dans *Un Caprice*, ou de la Marquise dans *Il ne faut jurer de rien*. Il n'est qu'à songer aussi au ton paternaliste des propos de Madame de Léry à Chavigny :

« Quand nous nous serons prouvé l'un à l'autre que je suis une coquette et vous un libertin, uniquement parce qu'il est minuit et que nous sommes en tête-à-tête, voilà un beau fait d'armes que nous aurons à écrire dans nos mémoires ! C'est pourtant là tout, n'est-ce pas ? Et ce que vous m'accordez en riant, [...] vous le refusez à la seule femme qui vous aime, à la seule femme que vous aimez ! »¹⁴

Cet inlassable balancement est symptomatique de la plupart des romans et des pièces de théâtre du XIXe siècle : les femmes ont des idées mâles et une apparence masculine très prononcée. Pensons à l'ombre de moustache et aux poignets épais de Madame Arnoux dans *L'Education sentimentale*, à « l'air dur, hautain et presque masculin »¹⁵ de Mathilde de La

¹¹ Cité par S. Bernard-Griffiths, « Quinet l'enchanteur : mythologie de l'amour et philosophie de l'histoire », *art. cit.*, p.116.

¹² A. de Musset, lettre du 29 février 1836, *Correspondance, op. cit.*, p. 174.

¹³ *Ibid.*, p. 175.

¹⁴ A. de Musset, *Un Caprice, Théâtre Complet, op. cit.*, p.448.

¹⁵ Stendhal, *Le Rouge et le Noir, op. cit.*, p.453.

Mole chez Stendhal, ou encore au premier portrait de celle qui allait devenir Madame Bovary.¹⁶

Tout semble prêt pour que les héroïnes règnent en despotes sur le cœur des hommes, tyrannie facilitée par le fait que leurs homologues masculins subissent souvent la réciproque. Ainsi Trenmor prend-il chez Sand le cadavre de Sténio pour le corps d'une femme assoupie. De même, dans *L'Education sentimentale*, Frédéric Moreau se pare d'attraits, de séductions, et de tares réputés féminins : il « rougit comme une vierge » devant Jacques Arnoux, se met « à trembler comme une femme adultère. » Que dire aussi du portrait de Julien Sorel, alors jeune précepteur, à son arrivée à Verrières ?¹⁷

Ainsi, mettant en scène sa propre féminité, Musset dépasse le simple antagonisme du bien et du mal, de l'esprit et de la chair, pour exprimer la dualité fondamentale de l'homme, celle qui oppose principe masculin et principe féminin.

Cependant, et c'est là l'une des caractéristiques spécifiques de Musset, cet androgynie idéalisée, supposée concentrer les rêves de fusion amoureuse inhérents à la nature humaine, ne laisse pas de prendre parfois un tour bien plus inquiétant chez le poète. L'ambiguïté sexuelle, loin de refléter la perfection escomptée, peut même se changer en principe de mort. Ainsi, dans le fragment intitulé « Octave », Musset met en scène Mariette, jeune femme agonisante, dédaignée par un certain Octave dont elle attend une ultime parole de consolation. Alors qu'une vieille femme croise l'objet de ses tourments et lui demande un dernier geste, le lecteur apprend qu'Octave n'est autre que l'ancienne maîtresse d'un dénommé Petruccio Balbi qui s'est donné la mort après avoir essuyé le dédain de Mariette :

« Mais Octave, à ces mots, découvrant son visage,
A laissé voir un front où la joie éclatait :
« Mariette se meurt ! Est-on sûr qu'elle meure ?
Dit-il.-Le médecin lui donne encore une heure.
-Alors, réplique-t-il, porte-lui ce billet. »
Il écrivit ces mots du bout de son stylet :
« Je suis femme, Maria ; tu m'avais offensée.
Je puis te pardonner, puisque tu meurs par moi.
Tu m'as vengée ! adieu.-Je suis la fiancée
De Petruccio Balbi qui s'est noyé pour toi. »¹⁸

Certes, nous ne sommes pas dans l'androgynie au sens propre, mais elle participe tout de même à ce travestissement qui, usant de l'ambiguïté sexuelle sur un mode mineur, se mue alors en instrument mortifère, en outil de vengeance, et la dualité sexuelle devient duplicité, jeu de masque pervers qui ne fait qu'entériner la fracture entre les sexes. Au lieu de restituer

¹⁶ « Sa main pourtant n'était pas belle, point assez pâle peut-être, et un peu sèche aux phalanges ; elle était trop longue aussi et sans molles inflexions de lignes sur les contours. Ce qu'elle avait de beau, c'étaient les yeux : quoiqu'ils fussent bruns, ils semblaient noirs à cause des cils, et son regard arrivait franchement à vous avec une hardiesse candide. [...] Elle portait, comme un homme, passé entre deux boutons de son corsage, un lorgnon d'écaille. » G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p.305.

¹⁷ « [...] Mme de Rênal sortait par la porte-fenêtre du salon qui donnait sur le jardin, quand elle aperçut, près de la porte d'entrée la figure d'un jeune paysan presque encore enfant, extrêmement pâle et qui venait de pleurer. [...] Le teint de ce petit paysan était si blanc, ses yeux si doux, que l'esprit un peu romanesque de Mme de Rênal eut d'abord l'idée que ce pouvait être une jeune fille déguisée, qui venait demander quelque grâce à M. le maire. Elle eut pitié de cette pauvre créature, arrêtée à la porte d'entrée, et qui évidemment n'osait pas lever la main jusqu'à la sonnette. [...] Mme de Rênal regardait les grosses larmes qui s'étaient arrêtées sur les joues si pâles d'abord et maintenant si roses de ce jeune paysan. [...] Quoi, c'était là ce précepteur qu'elle s'était figuré comme un prêtre sale et mal vêtu, qui viendrait gronder et fouetter ses enfants. ? »

Stendhal, *Le Rouge et le noir*, op. cit., p.45.

¹⁸ A. de Musset, « Octave », [1831], *Poésies Complètes*, op. cit., pp.119-120.

l'être dans son harmonie et son unité premières, le jeu sur la double sexualité est le théâtre de la dissimulation, avec d'autant plus d'acuité qu'il use et abuse des séductions de l'homme et de la femme en entretenant la confusion, en proposant un double motif de souffrance.

Le mode opératoire reste identique dans *Lorenzaccio*, où le personnage éponyme joue de son aspect efféminé et d'une supposée lâcheté de jouvencelle que stigmatise le duc Alexandre de Médicis, quand sa cour l'engage à la vigilance à l'égard de son étrange cousin : « Renzo, un homme à craindre ! Le plus fieffé poltron ! Une femmelette, l'ombre d'un ruffian énervé ! [...] Regardez-moi ce petit corps maigre, ce lendemain d'orgie ambulante. Regardez-moi ces yeux plombés, ces mains fluettes, à peine assez fermes pour soutenir un éventail. [...] »¹⁹ Puis, peu après, lorsque Lorenzo feint de s'évanouir devant un glaive : « La seule vue d'une épée le fait trouver mal. Allons, chère Lorenzetta, fais-toi emporter chez ta mère. »²⁰

Là encore, le motif de l'androgynie se trouve subverti à des fins meurtrières et sert une prolifération pragmatique de visages dans le jeu périlleux de l'apparence et de l'être qui n'engage pas pour autant les racines profondes de l'individualité.

En effet, au-delà des séductions surhumaines qu'il implique, l'hermaphrodite, tout au moins l'androgynie, allégorie de l'absolu amoureux, reste un élément exogène, une « erreur » de la nature, dont la réalité ici-bas est bien loin d'être idéale... Ainsi, Zambinella vieilli, dans *Sarrasine*, n'est plus que le vague et répugnant spectre de la créature presque surnaturelle qu'il était autrefois et qui subjuguait les foules.²¹ Le dégoût qu'inspire le castrat ne tarde d'ailleurs pas à gagner les autres protagonistes de la nouvelle, comme une manifestation de l'impossibilité d'aimer dans les enceintes terrestres. La jeune marquise est, peut-être irrémédiablement, frappée d'une répulsion subite pour les voluptés sentimentales :

« Ah ! s'écria-t-elle en se levant et se promenant à grands pas dans la chambre. Elle vint me regarder, et me dit d'une voix altérée : - Vous m'avez dégoûtée de la vie et des passions pour longtemps. Au monstre près, tous les sentiments humains ne se dénouent-ils pas ainsi, par d'atroces déceptions ? Mères, des enfants nous assassinent ou par leur mauvaise conduite ou par leur froideur. Epouses, nous sommes trahies. Amantes, nous sommes délaissées, abandonnées. L'amitié ! Existe-t-elle ? Demain je me ferais dévote si je ne savais pouvoir rester comme un roc inaccessible au milieu des orages de la vie. Si l'avenir du chrétien est encore une illusion, au moins elle ne se détruit qu'après la mort. Laissez-moi seule. »²²

Plus tard, dans un autre roman mettant en scène l'androgynie, intitulé *Séraphîtus-Séraphîta*, Balzac développera cette impossibilité ontologique de l'évolution de

¹⁹ A. de Musset, *Lorenzaccio*, I, 4, *Théâtre Complet*, op. cit., p.152.

²⁰ *Ibid.*, p.154.

²¹ « Son excessive maigreur, la délicatesse de ses membres, prouvaient que ses proportions étaient toujours restées sveltes. [...] Un anatomiste eût reconnu soudain les symptômes d'une affreuse étiologie en voyant les petites jambes qui servaient à soutenir ce corps étrange. Vous eussiez dit de deux os mis en croix sur une tombe. Un sentiment de profonde horreur pour l'homme saisissait le cœur quand une fatale attention vous dévoilait les marques imprimées par la décrépitude à cette casuelle machine. [...] Ce visage noir était anguleux et creusé dans tous les sens. Le menton était creux ; les tempes étaient creuses ; les yeux étaient perdus en de jaunâtres orbites. [...] Quelques vieillards nous présentent souvent des portraits plus hideux ; mais ce qui contribuait le plus à donner l'apparence d'une création artificielle au spectre survenu devant nous, était le rouge et le blanc dont il reluisait. Les sourcils de son masque recevaient de la lumière un lustre qui révélait une peinture très bien exécutée. Heureusement pour la vue attristée de tant de ruines, son crâne cadavéreux était caché sous une perruque blonde dont les boucles innombrables trahissaient une prétention extraordinaire. »

H. de Balzac, *Sarrasine*, op. cit., p.6.

²² *Ibid.*, p.7.

l'hermaphrodite au milieu des hommes, condamné qu'il reste à la mise à l'index, pris au piège entre deux espèces. Seul demeure son désir de rejoindre les cieux et ses nuées pacifiées.²³

Cependant, ces variations subversives du mythe primitif ne sauraient dissimuler, au-delà du désenchantement amoureux propre au poète, le désir impérieux, souvent tourné en dérision, d'engager son existence sur la voie d'une renaissance affective, d'une quête effrénée de la fusion sentimentale, de l'absolu féminin. L'interversion des sexes chez Musset dépasse en effet le jeu futile, la badinerie, ou la simple provocation. Si, dans *On ne badine pas avec l'amour*, le poète n'hésite pas à placer littéralement dans la bouche de Perdican, personnage si délicat et féminin face à la hiératique Camille, une phrase de George Sand, il va plus loin dans le poème « Conseils à une parisienne », où il se place délibérément dans la peau même de son interlocutrice :

« Oui, si j'étais femme, aimable et jolie,
Je voudrais, Julie,
Faire comme vous ;
Sans peur ni pitié, sans choix ni mystère,
A toute la terre
Faire les yeux doux.

Je voudrais n'avoir de soucis au monde
Que ma taille ronde,
Mes chiffons chéris,
Et de pied en cap être la poupée
La mieux équipée
De Rome à Paris. »²⁴

Il est impossible de ne pas discerner, sous la désinvolture du ton, le rêve obsédant qui hante toute l'œuvre de Musset : le désir d'être l'autre et de se fondre en lui, que ce soit par la grâce de la coquetterie, par l'osmose de l'étreinte, le désir d'emprunter, même pour un instant, le sexe de l'autre, ou à travers la mort. Quand il délaisse sa pose de dandy blasé, Musset se laisse volontiers gagner par l'ivresse de cette harmonie reconquise, et le verbe se fait plus tendre :

« Celui qui ne voit pas, dans l'aurore empourprée,
Flotter, les bras ouverts, une ombre idolâtrée ;
Celui qui ne sent pas, quand tout est endormi,
Quelque chose qui l'aime errer autour de lui ;
Celui qui n'entend pas une ombre explorée
Murmurer dans la source et l'appeler ami ;

Celui qui n'a pas l'âme tout à fait aimante,
Qui n'a pas pour tout bien, pour unique bonheur,
De venir lentement poser son front rêveur
Sur un front jeune et frais, à la tresse odorante,

²³ « Je souhaitais un compagnon pour aller dans le royaume de lumière, j'ai voulu te montrer ce morceau de boue, et je t'y vois encore attachée. Adieu. Restes-y, jouis par les sens, obéis à ta nature, pâlis avec les hommes pâles, rougis avec les femmes, joue avec les enfants, prie avec les coupables, lève les yeux vers le ciel dans tes douleurs; tremble, espère, palpite; tu auras un compagnon, tu pourras encore rire et pleurer, donner et recevoir. Moi, je suis comme un proscrit, loin du ciel; et comme un monstre, loin de la terre. Mon coeur ne palpite plus; je ne vis que par moi et pour moi. Je sens par l'esprit, je respire par le front, je vois par la pensée, je meurs d'impatience et de désirs. Personne ici-bas n'a le pouvoir d'exaucer mes souhaits, de calmer mon impatience, et j'ai désappris à pleurer. Je suis seul.. Je me résigne et j'attends. »

H. de Balzac, *Séraphitus-Séraphita*, [1825], *La Comédie humaine*, op. cit., p.746

²⁴ A. de Musset, « Conseils à une Parisienne », *Poésies Complètes*, op. cit., p.450.

Et de sentir ainsi d'une tête charmante
La vie et la beauté descendre dans son cœur »²⁵

C'est véritablement un lien viscéral et fusionnel qui doit unir les deux amants aux yeux de Musset, dans la seule forme de perfection qui soit accessible à l'être humain, où l'amour est élevé au rang d'une véritable religion, mais qui, cependant, n'a parfois d'autre sacrement que le suicide ou la mort. L'infini que voile à peine le tombeau devient ainsi le réceptacle des amours trop humaines, et les amants musséliens connaissent parfois la destinée de Roméo et Juliette :

« Et, comme la douleur avait tué Jérôme,
De sa douleur ainsi mourut Silvia.
Cette fois ce fut au jeune homme
A céder la moitié du lit :
L'un près de l'autre on les ensevelit.
Ainsi ces deux amants, séparés sur la terre,
Furent unis, et la mort fit
Ce que l'amour n'avait pu faire. »²⁶

Mais pour le poète, qu'importe l'obole à verser pour tutoyer l'infini amoureux, tant le sentiment et la femme qui en est la source devient l'objet d'une inaltérable sacralisation : « Ange éternel des nuits heureuses, qui racontera ton silence ? Ô baiser, mystérieux breuvage que les lèvres se versent comme des coupes altérées ! Ivresse des sens, ô volupté ! Oui, comme Dieu, tu es immortelle ! Sublime élan de la créature, communion universelle des êtres, volupté trois fois sainte [...] »²⁷

L'amour, un rêve de pureté et d'innocence

La sacralisation du sentiment amoureux : la femme rédemptrice

Au sein du renouveau spirituel qui marque toute la première moitié du XIXe siècle, caractérisée par la prolifération de la littérature religieuse, l'amour et son corollaire, une certaine divinisation de la femme porteuse de sacré, tradition dans laquelle s'enracine la poétique mussélienne, jouent un rôle déterminant. On observe, notamment à travers les écrits de Lamartine, d'Edouard Turquety (*Amour et foi* est publié en 1833), d'Auguste Brizeux, d'Hippolyte de La Morvonnais et de bien d'autres l'éclosion d'une véritable « religion de l'amour » qui aura valeur d'absolu chez Musset. Vécue comme une élévation vers le divin, l'expérience amoureuse semble subir une purification qui affleure dans cette remarque du narrateur de *Raphaël*, qui évoque « l'enthousiasme presque religieux qui [l'] inclinait devant cette sainteté de la beauté souffrante ». ²⁸ Le sentiment amoureux est donc révélateur du divin, dans une assimilation au christianisme que Chateaubriand mettait déjà en exergue dans le *Génie* : « L'époux chrétien et son épouse vivent, renaissent et meurent ensemble ; ensemble ils élèvent les fruits de leur union ; en poussière ils retournent ensemble, et se retrouvent ensemble par-delà les limites du tombeau. »²⁹

²⁵ A. de Musset, « Après une lecture », *Poésies Complètes*, op. cit., p.425.

²⁶ A. de Musset, « Silvia », *Poésies Complètes*, op. cit., p.374.

²⁷ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.183.

²⁸ A. de Lamartine, *Raphaël-Graziella*, Paris, Hachette, « Les Chefs-d'œuvre de Lamartine », 1930, p.22.

²⁹ F. de Chateaubriand, *Essai sur les Révolutions. Génie du christianisme*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p.510.

Les femmes remarquables, dénuées des tares habituelles attribuées à la femme réelle foisonnent chez Musset comme dans la littérature romantique où elles apparaissent comme un véritable principe de civilisation, comme le note fort justement Alphonse Esquiros : « Une femme belle selon la nature et selon l'état élevé de la civilisation qu'elle exprime est en effet un des spectacles les plus saints que le monde nous offre. Quand même Dieu n'aurait pas envoyé d'autres anges sur la terre pour manifester aux hommes ses merveilles et sa toute-puissance, nous devrions encore croire devant elle à une révélation. »³⁰ Elevée ainsi au rang d'entité rédemptrice, la figure féminine se pare alors, notamment chez George Sand et Germaine de Staël, de tous les atours de la divinité et du démiurge, dans l'amour qu'elle inspire à la gent masculine. Le maître de Consuelo parle de son élève exceptionnelle comme d'une créature céleste, d'une vestale « dépouillé[e] [du] voile terrestre », qui symbolise, à l'instar de Corinne, « l'hymen sacré [de la jeune fille] avec Dieu même »³¹ D'une manière générale, de nombreux penseurs placent la femme au cœur des différents systèmes philosophiques et religieux, jusqu'à l'assimiler à une figure christique dans le Saint-Simonisme. Ainsi Prosper Enfantin, disciple de Saint-Simon, met-il en lumière la dimension messianique de la femme qui se doit de préparer l'avènement de la « loi d'amour », c'est-à-dire le retour à Dieu : « La femme ! voilà la Rédemptrice, la Reine et la Mère du peuple ! », affirme une brochure saint-simonienne de 1833. Michelet, par ailleurs, se fera le chantre de cette vision idéalisée. Nombreux sont ceux à avoir partout recherché la « Femme-Messie » ou la « Femme-Guide », à laquelle George Sand offrit de nombreuses transpositions littéraires : Emile Barrault fonda même l'ordre des Compagnons de la Femme, qui se donnait pour tâche de sillonner toutes les routes d'Orient à la recherche de l'« Elue », à la fois guide spirituel et instrument du salut humain. Dans une optique jumelle, toute l'œuvre d'Edgar Quinet est marquée par ce motif de la « Femme-Messie », d'*Ahasvérus* à *La République*, où il proclame que l'amour fut son unique « religion » et que la figure féminine reste l'outil privilégié d'une renaissance glorieuse de l'humanité. Cette « juste place » de la femme est mise en exergue aussi chez Hugo, qui engage tous les écrivains à en faire un véritable principe de création.³²

Or, comme toute religion a besoin d'un dieu, le panthéon romantique se tourne tout naturellement vers Vénus-Uranie, qui préside aux amours purifiées des affres de la chair. L'amour est alors un vecteur divin, qui signe l'harmonie retrouvée du ciel et de la terre et en constitue le lien indéfectible :

« Tout est amour en toi, Monde matériel !
 En toi tout est amour, Monde intellectuel !
 Dans l'infini des cieux les sphères réparties
 N'offrent qu'affinités, concerts et sympathies,
 Tout est analogie, accord, cohésion !
 C'est l'amour que Newton appelle attraction.
 De tout c'est l'harmonie et la force vitale ;
 Des lois de l'univers c'est la loi générale. »³³

³⁰ A. Esquiros, « De la beauté de la femme selon le christianisme », *L'Artiste*, 19 avril 1846.

³¹ G. Sand, *Consuelo*, 1842], éd. Cellier et Léon Guichard, Paris, Garnier Frères, 1959, p.146.

³² Ainsi peut-on lire sous la plume d'Hugo : « Il semble que Dieu ait voulu lui donner en ce monde tous les martyres, sans doute parce qu'il lui réserve ailleurs toutes les couronnes. Mais aussi quel rôle elle joue dans l'ensemble des faits providentiels d'où résulte l'amélioration continue du genre humain ! Comme elle est grande dans l'enthousiasme sérieux des contemplateurs et des poètes, la femme de la civilisation chrétienne ; figure angélique et sacrée, belle à la fois de la beauté physique et de la beauté morale, car la beauté extérieure n'est que la révélation et le rayonnement de la beauté intérieure ».

V. Hugo, *Œuvres Complètes*, éd ; dirigée par Jean Massin, Paris, Le Club Français du Livre, 1967-1969, t. VII, p. 65.

³³ Villenave père, *De l'amour considéré dans tout ce qu'il y a de bon et de beau*, Paris, Imprimerie de Bruneau, 1841, p.2.

Ainsi les romantiques distinguent-ils au sein de l'entité féminine les vertus rédemptrices de sa sacralisation qui confère au poète désorienté la légitimité de son existence. Et Musset de stigmatiser celui qui se tient à l'écart de ces voluptés salvatrices, à rebours de nombreux autres artistes qui tendent vers une asexualité plus propices selon eux au processus créatif.

« Celui qui ne sait pas, durant les nuits brûlantes
 Qui font pâlir d'amour l'étoile de Vénus,
 Se lever en sursaut, sans raison, les pieds nus,
 Marcher, prier, pleurer des larmes ruisselantes,
 Et devant l'infini joindre des mains tremblantes,
 Le cœur plein de pitié pour des maux inconnus ;
 [...]
 Que celui-là rature et barbouille à son aise ; [...] »³⁴

Fuir la femme réelle, tentation toute romantique, prive la création poétique de sa substance et de sa légitimité aux yeux de Musset. Car c'est bien en effet l'essence divine et énigmatique du sentiment amoureux que l'œuvre du poète ne cesse d'interroger, cette *aura* ineffable du sentiment qui constitue un point cardinal de son esthétique. Le reste des contingences terrestres ne se module, ne se pense, ou ne se rêve qu'au travers de ce prisme, comme en témoigne Frank dans « La Coupe et les lèvres » :

« Doutez si vous voulez de l'être qui vous aime,
 D'une femme ou d'un chien, mais non de l'amour même.
 L'amour est tout, -l'amour et la vie au soleil.
 Aimer est le grand point, qu'importe la maîtresse ?
 Qu'importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse ? »³⁵

Dernière échappatoire au marasme existentiel et historique, ultime reliquaire de l'Idéal perdu, l'amour, comme plus tard chez Eluard, et l'exultation charnelle constituent la pierre de touche de la seule véritable forme d'existence, en réalisant le fantasme d'unité première propre à la sérénité de l'androgynie. Dans cette perspective, le concept même de communion et d'eucharistie de la religion amoureuse de Musset donne tout son sens à la notion de consubstantialité. Car, nous l'avons évoqué rapidement, aimer, pour le poète, c'est tout autant être *avec* l'autre qu'être *en* l'autre, comme un trait d'union entre l'infini des cieux et les turpitudes du séjour terrestre. Ainsi Desgenais confie-t-il à Octave :

« Aimer, c'est se donner corps et âme, ou, pour mieux dire, c'est l'élan même de la vie, à entrer en osmose avec le mouvement cosmique par lequel l'être se découvre lui-même à travers la volupté : « Amour ! Ô principe du monde ! Flamme précieuse que la nature entière, comme une Vestale inquiète surveille incessamment dans le temple de Dieu ! Foyer de tout, par qui tout existe ! »³⁶

Il ne faudrait pas avancer pour autant qu'au centre de cette perception éthérée de la femme, la chair soit oubliée. Car, comme le montre Agnès Spiquel dans *La Déesse cachée. Isis dans l'œuvre de Victor Hugo*, l'équivalence de la beauté féminine et de l'infini qui ronge le poète se rejoignent dans le double sens du mot « nue », qui évoque à la fois la nudité de la chair et la voûte céleste.³⁷ Ajoutons cependant que cette nudité féminine sanctifiée reste

³⁴ A. de Musset, « Après une lecture », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.425.

³⁵ A. de Musset, « La Coupe et les lèvres », *ibid.*, p.157.

³⁶ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, op. cit.*, p.80.

³⁷ Hugo lui-même fait d'ailleurs référence à cette équivocité : « La femme nue, c'est le ciel bleu. Nuages et vêtements font obstacle à la contemplation.. L'infini et la beauté veulent être regardés sans voiles. Au fond, c'est

exempte des souillures de la chair et semble indissociable de la chasteté. Incontestablement, la femme est porteuse de sacré et a pour vocation première de rappeler à l'homme égaré ses célestes origines ; elle est le vecteur d'une renaissance et d'une transfiguration. Lorsque la reine lui demande : « Pourquoi donc étiez-vous, comme eût été Dieu même, /Si terrible et si grand ? », Ruy Blas répond : « Parce que je vous aime. »³⁸ Chez Musset en revanche, le corps nu de la femme, s'il est bien le théâtre d'une palingénésie, n'est pas porteur d'une admiration aussi épurée et mêle toujours à l'abstraction de la transcendance la concrétude de la jouissance charnelle. Si l'on considère la fin de « Rolla », le doute n'est en effet pas permis. Ainsi le jeune débauché décrit-il Marion, la jeune prostituée qu'il ne va pas tarder à emporter avec lui dans la tombe, signe d'un désaveu des facultés rédemptrices de la femme :

« Oh ! qu'elle est belle encor ! quel trésor, ô nature !
Oh ! quel premier baiser l'Amour se préparait !
Quels doux fruits eût portés, quand sa fleur sera mûre,
Cette beauté céleste, et quelle flamme pure
Sur cette chaste lampe un jour s'éveillerait !

Pauvreté ! pauvreté ! c'est toi la courtisane.
C'est toi qui dans ce lit as poussé cet enfant
Que la Grèce eût jeté sur l'autel de Diane !

[...]

C'est toi qui, chuchotant dans le souffle du vent,
Au milieu des sanglots d'une insomnie amère,
Es venu un beau soir murmurer à sa mère :
"Ta fille est belle et vierge, et tout cela se vend !" »³⁹

L'amour sacré et l'amour profane, voire la jouissance tarifée, se mêlent donc chez Musset. C'est là l'une de ses spécificités qui prendra un visage plus manichéen chez Baudelaire, chez qui la madone et la putain ne fusionnent jamais.

Au-delà du désenchantement de la jouissance charnelle et de l'ombre de Lilith, l'esprit humain tend par la médiation de l'amour à rejoindre l'acte idyllique et démiurgique de sa propre création. Le simple vertige sensuel l'engage alors à restaurer sa configuration identitaire, à se situer « au plus près d'une source ontologique »⁴⁰, comme l'écrit Jean-Pierre Richard. Véritable matrice, l'amour ouvre la voie du salut de l'âme en soutenant une existence individuelle dont les multiples virtualités se trouvent sublimées. Le poète rencontre dans la promiscuité de l'altérité féminine sa propre transcendance, selon des modalités paradoxales : à la fois désir et profession de foi, l'amour met en scène l'élan aventureux vers l'aliénation radicale et l'adhésion totale, préalable, presque aveugle à l'essence de l'être aimé, une confiance absolue en la plénitude de l'Autre. La perte de la bien-aimée prend donc tout naturellement la face inquiétante d'une mort symbolique, morale et affective, de l'amant esseulé :

« Ah ! C'est plus que mourir ; c'est survivre à soi-même.
L'âme remonte au ciel quand on perd ce qu'on aime.
Il ne reste de nous qu'un cadavre vivant ;

la même extase, l'idée de l'infini se dégage du beau, comme l'idée du beau se dégage de l'infini. La beauté n'est pas autre chose que l'infini contenu dans un contour. »

V. Hugo, *Le Tas de pierres*, cité par A. Spiquel, *La Déesse cachée. Isis dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Honoré Champion, 1998, p.161.

³⁸ V. Hugo, *Ruy Blas*, [1838], acte III, scène 3, *Œuvres Complètes, Théâtre II*, Paris, Robert Laffont, 1985, p.81.

³⁹ A. de Musset, « Rolla », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.282.

⁴⁰ J. P. Richard, *Etudes sur le Romantisme, op. cit.*, p.202.

Par voie de conséquence, le sentiment amoureux est la terre d'asile de cette fêlure ontologique venue frapper l'enfant du siècle, le palliatif de ce malaise ontologique qui a rompu l'harmonie entre l'homme et le monde. Si la profession de foi de Musset s'adresse davantage au sentiment idéalisé qu'à la dépouille charnelle qui l'incarne, le poète est bien le grand prêtre de cette religion amoureuse qui délivre à ses ouailles un salut terrestre, un idéal de bonheur humain, une extase de la vie que les autres voies de la sublimation, l'art, la foi chrétienne, lacunaires, peinent à offrir au désenchanté, comme en témoigne l'exergue du poème intitulé « Suzon » : « Heureux celui dont le cœur ne demande qu'un cœur, et qui ne désire ni parc à l'anglaise, ni *opera seria*, ni musique de Mozart, ni tableaux de Raphaël, ni éclipse de lune, ni même un clair de lune, ni scène de roman, ni leur accomplissement. »⁴² La vie sentimentale elle-même devient alors un art.

Ainsi, à la suite des *Amours des anges* de Thomas Moore, le sentiment amoureux devient le viatique qui nous pousse vers un ange que les cieux semblent nous avoir destiné et qui excède largement l'idéalisme artistique. Les œuvres de Chateaubriand regorgent de sylphides marmoréennes, comme dans les *Mémoires d'outre-tombe* où la fille de la princesse de Radzwill est « charmante comme une de ces nues à figure de vierge qui entourent la lune d'Ossian », et où la duchesse de Cumberland est perçue comme « une aimable fille des trônes descendue de son char comme la déesse de la nuit pour errer dans les forêts ! »⁴³ En corollaire, ces femmes angéliques sont fréquemment porteuses de mort, incitant une fois encore l'amant à tourner ses regards vers le ciel.⁴⁴ Ces créatures d'élection, porteuses des plus célestes voluptés comme des plus douloureuses absences au monde, rejoignent au-delà de la mort le panthéon astral et viennent s'incarner dans les étoiles surplombant les mortels ; c'est le cas de Lélia qui demande à Sténio-Musset :

« N'avez-vous jamais pleuré d'amour pour ces blanches étoiles qui sèment les voiles bleus de la nuit ? [...], ne vous est-il point arrivé de vous passionner pour l'une d'elles ? [...] Oui, vous avez interrogé ces astres avec d'ardentes sympathies et vous avez cru rencontrer des regards d'amour dans le tremblant éclat de leurs rayons, vous avez cru sentir une voix qui tombait de là-haut pour vous caresser, pour vous dire : “ Espère, tu es venu de nous, tu reviendras vers nous ! C'est moi qui suis ta patrie. C'est moi qui t'appelle, c'est moi qui te convie, c'est moi qui dois t'appartenir un jour ! ” »⁴⁵

Dans cette sainte tension vers les cieux éthérés, l'âme humaine est conviée à s'unir à son étoile, par-delà la souffrance de la perte de l'être physique.

Quand bien même l'amour, nous aurons à le voir, reste la source privilégiée d'indicibles maux, il faut, pour pérenniser sa sacralisation, adopter la philosophie du Pangloss de Voltaire et célébrer comme un bien tout mal qui naîtrait de lui. Musset aimait ainsi à glorifier en son ami Ulric Guttinguer le modèle de l'amour malheureux qui, pour confiner au pléonasmisme chez le poète, n'en demeure pas moins le seul bien accessible ici-bas :

⁴¹ A. de Musset, « Lettre à Monsieur de Lamartine », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.333.

⁴² A. de Musset, « Suzon », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.438.

⁴³ F.R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.* ; p.65.

⁴⁴ C'est le cas de Julie dans *Raphaël* de Lamartine : « [...] tout la faisait ressembler à une statue de la mort, mais de la mort qui attire et qui enlève l'âme au sentiment des angoisses humaines, et qui l'emporte dans les régions de la lumière et de l'amour sous les rayons de l'heureuse et l'éternelle vie. [...] ? Si cette angélique apparition était la mort, eh bien, c'était la mort que j'adorais ! Peut-être l'amour immense et complet dont j'étais altéré n'était-il que là ? Peut-être Dieu ne m'en montrait-il une lueur prête à s'éteindre sur la terre que pour me le faire poursuivre, à la trace de ce rayon, jusqu'à la tombe et jusqu'au ciel ? »

A. de Lamartine, *Raphaël, op. cit.*, p.32.

⁴⁵ G. Sand, *Lélia, op. cit.* ; pp.54-55.

« Mais laisse-moi du moins regarder dans ton âme,
Comme un enfant craintif se penche sur les eaux ;
Toi, si plein, front pâli sous des baisers de femme,
Moi si jeune, enviant ta blessure et tes maux. »⁴⁶

Dans une célèbre lettre à George Sand, Musset va même jusqu'à sublimer leurs amours mortes en comparant leur destinée à celle d'autres amants légendaires, Roméo et Juliette, Héloïse et Abélard. *La Confession* à venir servira alors d'autel et de Mémorial venus immortaliser leur valse amoureuse. Nulle part ailleurs peut-être que dans cette missive magnifique et étonnante n'apparaît l'essence éminemment divine et sacrée du sentiment mussétien, mêlée à l'amour profane, dans une fusion entre *eros* et *agapé* :

« Notre amitié est consacrée, mon enfant. Elle a reçu hier, devant Dieu, le saint baptême de nos larmes. Elle est immortelle comme lui. Je ne crains plus rien ni n'espère plus rien. [...] Celui qui est aimé de toi ne peut plus maudire, George. Je puis souffrir encore maintenant ; mais je ne peux plus maudire. [...] Mais je ne mourrai pas sans avoir fait mon livre, sur moi et sur toi (sur toi surtout). Non, ma belle, ma sainte fiancée, tu ne te coucheras pas dans cette froide terre sans qu'elle sache qui elle a porté. Non, non, j'en jure par ma jeunesse et par mon génie, il ne poussera sur ta tombe que des lis sans tache ; j'y poserai de ces mains que voilà ton épitaphe en marbre plus pur que les statues de nos gloires d'un jour. La postérité répétera nos noms comme ceux de ces amants immortels qui n'en ont plus qu'un à eux deux, comme Roméo et Juliette, comme Héloïse et Abélard ; on ne parlera jamais de l'un sans parler de l'autre. Ce sera là un mariage plus sacré que ceux que font les prêtres ; le mariage impérisable et chaste de l'Intelligence. Les peuples futurs y reconnaîtront le symbole du Dieu qu'ils adoreront [...] ».⁴⁷

L'amour, panacée face au naufrage humain : la femme, mère et éducatrice

Ainsi, la figure de la femme salvatrice renvoie chez Musset aux aspirations idéalistes d'un enfant du siècle en mal d'absolu. Mais ce désir d'infini, condamné à demeurer désir, cette sublimation de la femme charnelle dans une vision fantasmagorique se décline selon des modalités diverses. Il s'enracine dans une rêverie édénique et virginale, celle d'avant la Chute, et emprunte tout d'abord la voie consacrée de l'innocence enfantine dont Ninon et Ninette sont les représentantes canoniques dans « A quoi rêvent les jeunes filles » :

« L'eau, la terre et les vents, tout s'emplit d'harmonies.
Un jeune rossignol chante au fond de mon cœur.
J'entends sous les roseaux murmurer des génies. »⁴⁸

L'homme lui-même ne fait pas exception à cet idéal immaculé puisque Silvio, le protagoniste masculin, est quant à lui « vierge du cœur à l'âme, et de la tête aux pieds. »⁴⁹, une constante dans l'œuvre de Musset qui livre fréquemment l'innocent en pâture à la perfidie féminine. Alors, logiquement, cette quête de la transparence absolue des êtres trouve à s'exprimer dans un cadre naturel. L'innocence de la nature contamine l'essence féminine pour entrer en symbiose avec elle, comme le montre Rosette dans *On ne badine pas avec l'amour*, qui offre à Perdican un pendant bucolique à la dévote Camille : « Tu ne sais pas lire ; mais tu sais ce que disent ces bois et ces prairies, ces tièdes rivières, ces beaux champs couverts de moissons, toute cette nature splendide de jeunesse [...] Tu seras ma femme et nous prendrons

⁴⁶ A. de Musset, « A Ulric Guttinguer », *ibid.*, p.79.

⁴⁷ A. de Musset, Lettre à G. Sand du 23 août 1834, *Correspondance, op. cit.*, pp.118-120.

⁴⁸ A. de Musset, « A quoi rêvent les jeunes filles », [1833], *Poésies Complètes, op. cit.*, p.215.

⁴⁹ *Ibid.*, p.224.

racine ensemble dans la sève du monde tout-puissant. »⁵⁰ Tout se passe comme si la femme conservait dans l'harmonie qu'elle véhicule des vestiges de la perfection du jardin d'Eden.

Le rêve éveillé d'une fusion totale des âmes dans un cosmos complaisant illustre alors la postulation positive de Baudelaire, et exalte les chants séraphiques adressés à Dieu dans une harmonie retrouvée. De la même manière, chez Alphonse Brot, autre « romantique mineur », la figure de l'être aimé envahit ainsi peu à peu tout le paysage avant de conquérir l'espace intérieur du poète :

« Viens, oh ! viens avec moi sur la mer, jeune fille ;
Ne me quitte pas, soit que la neige en flocons
Batte à jets redoublés les liquides vallons,
Que l'orage mugisse ou que l'éclair brille ;
Qu'importe des saisons les changements divers,
Le feu qui nous remplit brave tous les hivers !

Eh ! que me fait à moi le sort et ses menaces,
Puisque j'ai ton amour, puisque de tes deux bras,
Sur ton sein frémissant, rêveuse tu m'enlances ;
La vie est près de toi, la mort où tu n'es pas !
Viens, oh ! viens avec moi sur la mer transparente,
Les vents dirigeront notre nacelle errante. »⁵¹

Mais ce besoin de pureté absolu et illusoire doit rapidement chez Musset céder le pas à la réalité de l'imperfection humaine, et reste condamné à pallier la précarité des sentiments masculins, dans une expérience amoureuse presque cathartique. Ainsi le baiser d'une femme enamourée peut-il sembler, aux yeux de celui qui a perdu sa pureté originelle dans la tourmente de la dépravation, un avatar de la statue du Commandeur. C'est ce que souligne Octave dans *La Confession d'un enfant du siècle* : « Je m'assis auprès d'elle et baisai l'enfant sur ses grosses joues, comme pour rendre à mon cœur un peu d'innocence. »⁵². L'amour et ses manifestations permettent ainsi de recueillir les reliques de cette plénitude, de cette ingénuité perdues de l'enfance. Pour le désenchanté, il s'agit là de l'ultime sursaut vital avant de s'enfoncer dans le néant du sépulcre auquel sa débauche l'accule :

« Mais ton sommeil est pur, ton sommeil est à Dieu !
C'est à lui, pauvre enfant, que je veux dire adieu ;
Lui qui n'a pas vendu sa robe d'innocence ;
Lui que je puis aimer, et n'ai point acheté. »⁵³

S'exclame Rolla devant la jeune prostituée, avant de marcher vers le Léthé de la mort. Sur un mode moins funèbre, on retrouve sous la plume du même Alphonse Brot cette ambivalence originelle de l'amour, ce mouvement oscillatoire entre le rêve éveillé, la cristallisation, et le retour amer aux réalités terrestres de la chair.⁵⁴

⁵⁰ A. de Musset, *On ne badine pas avec l'amour, Théâtre Complet, op.*, p.287.

⁵¹ A. Brot, *Chants d'amour et poésies diverses*, Paris, Dureuil, 18 ??, p.93.

⁵² A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, op. cit.*, p.196.

⁵³ A. de Musset, « Rolla », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.291.

⁵⁴ Cette dichotomie qui prend une saveur bien particulière dans la mesure où l'homme qu'elle frappe n'est autre que le légendaire Lord Byron :

« Il [Byron] l'étreignit dans ses bras, la regardant passionnément. Les cheveux ruisselants, le regard humide, la bouche entr'ouverte, Hélène ne vivait pas, ne respirait pas... Elle se croyait au ciel à la droite de Dieu !... Et certes le bonheur des anges n'eût pas valu son bonheur d'être présent ; son appartement vénitien n'était-il pas préférable au ciel ? Lord Byron, l'enlaçant de ses bras, n'était-il pas pour elle l'égal d'un dieu ?... Il ne semblait plus un homme, elle n semblait plus une femme, mais deux élus, deux démons peut-être... Un rôle de volupté bien prolongé, bien pénible, annonça enfin que le paradis s'était refermé sur eux... qu'ils étaient retombés du ciel !... Toute brûlante de caresses, toute imprégnée de baisers, Hélène se dégagait des bras du poète. »

Ainsi, cet idéal onirique de l'amour sans tache ne laisse pas d'engager l'absolu des affections dans des réalités quelque peu équivoques. En effet, qui cherche à recouvrer la pureté de l'enfance va être tenté de chercher la mère à travers la maîtresse, entraînant une confusion des rôles parfois problématique. La relation amoureuse avec George Sand semble, à ce titre, exemplaire, tant Musset, comme en témoigne leur correspondance, a cherché à instaurer dès les prémices de leur liaison un lien mère-fils : « Plaignez-moi, ne me méprisez pas. [...] Je puis embrasser une fille galeuse et ivre-morte, mais je ne puis embrasser ma mère. [...] Adieu, George, je vous aime comme un enfant. »⁵⁵ C'est bien là l'un des traits distinctifs des amours romantiques que cette fascination pour des femmes généralement plus âgées, souvent d'un niveau social supérieur, et qui relèvent de l'avatar maternel sinon de la mère elle-même. Il suffit de songer, pour s'en convaincre, aux couples formés par Ruy Blas et la reine, Hernani et Dona Sol, Félix de Vandenesse et Madame de Mortsauf, Raphaël et Foedora, ou encore Frédéric Moreau et Madame Arnoux. Les lettres de Quinet à sa mère sont d'ailleurs symptomatiques de cette quête d'un avatar idéalisé qui n'existe, de son propre aveu, que dans les méandres de ses fantasmes :

« Avec un cœur qui ne demande qu'à aimer comment se fait-il donc, ma chère maman, qu'il soit si difficile de connaître l'amitié dans toutes ses jouissances [,] cette amitié à laquelle tendent tous mes vœux, toutes mes chimères ? Quand jamais ai-je rencontré loin de toi cet être idéal qu'alors mon cœur appelle et dont mon imagination peut seule me révéler les charmes. Ô maman, que serais-je devenu, si, toujours obligé de concentrer mes sentiments, je n'eusse trouvé en toi cette âme qui devait si bien entendre la mienne et en remplir le vide. »⁵⁶

De la même manière, la vocation première de Lélia n'est-elle pas d'adopter une posture de mère à l'égard de Sténio ? Du même coup, cette relation ambiguë ramène le poète à cet idéal désespéré de pureté, dans la mesure où elle frappe d'interdiction la problématique liaison amoureuse confinant à l'inceste. L'amant se pose ainsi « en être souffrant, qui cherche consolation et secours maternels ».⁵⁷ En instaurant cette relation inusitée, Musset songeait sans doute à se garantir des atteintes habituelles du rôle d'amant, en substituant vénération et dévouement aux affres de la chair et de la jalousie. Ainsi George Sand arbore-t-elle aux yeux du poète le visage de la mère rédemptrice, suggérant l'ostracisme dont la relation physique est l'objet : « Pauvre George ! Pauvre chère enfant ! tu t'étais trompée ; tu t'es crue ma maîtresse, tu n'étais que ma mère ; le ciel nous avait fait l'un pour l'autre ; nos intelligences, dans leur sphère élevée, se sont reconnues comme deux oiseaux des montagnes, elles ont volé l'une vers l'autre. Mais l'étreinte a été trop forte ; c'est un inceste que nous commettons. »⁵⁸

La reconnaissance plus ou moins sincère de ce lien maternel ressortit alors au même rêve initiatique de purification dans et par l'amour, de reconquête du « vert paradis des amours enfantines »⁵⁹. La femme aimée n'est plus le catalyseur du désir et de la haine, et le rival cesse d'attiser la vindicte de l'amant. Ainsi Pietro Pagello est-il érigé en parangon de la vertu dans la *Correspondance* de Musset, qui semble discerner dans le cocufiage dont il est l'objet une dimension édifiante : « Lorsque j'ai vu ce brave Pagello, j'y ai reconnu la bonne

A Brot, « Hélène la vénitienne », in *Un Coin du salon*, op. cit., pp ; 40-41.

⁵⁵ A. de Musset, *Correspondance*, op. cit., p.72.

⁵⁶ Lettre du 26 août 1820, citée par Simone Bernard-Griffiths, « Adolescence romantique et mal du siècle entre correspondance et autobiographie : Edgar Quinet au Collège de Lyon (1817-1820) », in *Difficulté d'être et mal du siècle dans les correspondances et journaux intimes de la première moitié du XIXème siècle*, éd. Simone Bernard-Griffiths avec la collaboration de Christian Croisille, Presses de l'Université de Clermont-Ferrand, 1998, p.103.

⁵⁷ P. Bénichou, *L'Ecole du désenchantement*, op. cit., p.189.

⁵⁸ A. de Musset, lettre à George Sand datée du 4 avril 1834, *Correspondance*, op. cit. ; p.84.

⁵⁹ C. Baudelaire, « Moesta et errabunda », *Les Fleurs du mal*, op. cit., p.84.

partie de moi-même, mais pure et exempte des souillures irréparables qui l'ont empoisonnée en moi. »⁶⁰

Dans cet étrange jeu spéculaire de l'insolite trio, Musset semble partir en quête de ce que l'on nomme, dans la terminologie religieuse, une « réforme », c'est-à-dire un changement de principes orienté vers un salut de l'âme. Dans cette *acmé* de la crise, à la rêverie sublime de la transparence et de la plénitude enfantine répond un idéal d'« amour moral » selon l'expression de Musset dans l'une de ses premières lettres à George Sand. De cette forme d'amour paradoxale, Sand donne dans sa correspondance une image édifiante, dans un fantasme commun de rédemption que le poète, hanté par des névroses de déchéance et de culpabilité, ne pouvait qu'approuver ; Sand est donc mère et « éducatrice morale »⁶¹ :

« Ne crois pas, Alfred, que je puisse être heureuse avec la pensée d'avoir perdu ton cœur. Que j'ai été ta maîtresse ou ta mère, peu importe. [...] Je sais que je t'aime [...] mais avec une force toute virile et aussi avec toutes les tendresses de l'amour féminin. Veiller sur toi, te préserver de tout mal, de toute contrariété, t'entourer de distractions et de plaisirs, voilà le besoin et le regret que je sens de puis que je t'ai perdu. [...] Oh ! Mon enfant, mon enfant ! que j'ai besoin de ta tendresse et de ton pardon ! Nous devons, en renonçant à des relations devenues impossibles, rester liés pour l'éternité. Tu as raison, notre embrassement était un inceste, mais nous ne le savions pas. Nous nous jetions innocemment et sincèrement dans le sein l'un de l'autre. Eh bien ! Avons-nous un seul souvenir de ces étreintes, qui ne soit chaste et saint ? »⁶²

Aux yeux de sa maîtresse, Musset représentait alors dans cette fantasmagorie « ce pauvre enfant malade »⁶³ qu'il convenait de secourir dans un élan sincère d'amour maternel, Pagello le noble ami, le grand sigisbée, et Sand l'égérie, l'âme du triptyque garante de l'harmonie.

Qu'elle soit considérée comme la plus vile des courtisanes ou comme un avatar maternel, la femme paraît chez Musset tenue à distance, témoignant par ce biais du goût du poète pour les amours non-réalisées. Car cette figure féminine de la pureté s'accommode mal des réalités terrestres, comme si le sentiment romantique postulait la distance, l'inaccessibilité, l'absence, voire la mort de la bien-aimée. De nombreux protagonistes musséliens, comme leur créateur du reste qui a toujours oscillé entre les filles de joie et l'amour idéalisé, se trouvent tiraillés entre deux amours : c'est le cas de Perdican dans *On ne badine pas avec l'amour*, qui met en scène l'alternance au dénouement tragique entre la hiératique Camille et l'innocente Rosette. On trouve de nombreuses occurrences de cette thématique dans la littérature ; entre autres, ce dilettantisme sentimental affleure dans les relations entre d'Albert, Théodore-Madeleine et l'ingénue Rosette dans *Mademoiselle de Maupin*, dans *La Peau de chagrin*, ou encore dans *Le Lys dans la vallée*. En quelque sorte, la créature imaginaire se trouve sublimée par son absence qui l'arrache aux platitudes du quotidien. Aucune femme vivante, à moins qu'elle ne soit transfigurée par son incarnation littéraire (on peut penser à Aurélia chez Nerval), ne peut soutenir la comparaison avec l'absente, ou mieux, la défunte.⁶⁴ Par conséquent, la femme « réelle » ne relève bientôt que

⁶⁰ A. de Musset, lettre à Sand du 30 avril 1834, *Correspondance*, op. cit., p.90.

⁶¹ P. Bénichou, *L'Ecole du désenchantement*, op. cit., p.193.

⁶² G. Sand, lettre à Musset du 15 avril 1834, *Correspondance*, op. cit., p.562.

⁶³ G. Sand, lettre à Pietro Pagello, mars 1834, no 762, *ibid.*, p.541.

⁶⁴ Evoquons cette remarque de Chateaubriand au sujet de Charlotte Ives qu'il a dû laisser en Angleterre, et qui se trouve cristallisée par le souvenir : « [...] elle me dégoûtait de tout, car j'en faisais un objet perpétuel de comparaison à son avantage »

F. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-Tombe*, op. cit., p.575.

de la pâle bénéficiaire d'un baiser destiné à une autre, la figure éthérée de la compagne idéale.⁶⁵

Cependant, au-delà du poncif littéraire, on peut s'interroger sur les conséquences d'une telle sublimation de la femme terrestre chez Musset. Que penser en effet de cette tentative curieuse de reconquête d'une forme de pureté auprès de George Sand et de Pagello ? Cet « amour moral » quelque peu infantilisant n'engageait-il pas le poète dans la voie de nouveaux griefs, en nouvelle figure du mal ? Les frissons de la chair ne venaient-ils pas s'insinuer dans cet idéal d'« osmose familiale » avec le médecin vénitien ? Sand cherchait-elle seulement à théoriser les mœurs du trio pour apaiser la rancune tenace du poète et à offrir à la postérité un visage plus lisse (elle attendra la mort de Musset pour publier *Elle et Lui*, pendant féminin de *La Confession*) ? Il y a probablement un peu de tout cela dans cette recherche effrénée de la panacée du sentiment qui doit, littérairement du moins, rester pur....

Innocence, désir de fusionner avec l'Autre, idéal amoureux moralisé, autant de facettes d'une même quête de transcendance, d'une religion de l'amour qui transgresse en les sublimant les prérogatives et les tabous ordinaires du sentiment. Dans cette contemplation distanciée d'un inaccessible salut par l'Autre, l'amour s'affirme ainsi comme l'ultime valeur du monde désenchanté, et surclasse toute autre forme de dépassement individuel, fût-il esthétique.

Amour et création : la femme-Muse

Si l'icône féminine ouvre la voie de la transcendance, l'amour constitue bien alors pour les Romantiques un « *deimon* » propice à une élévation platonicienne vers le Ciel des idées, idéalisme prégnant dans toute l'œuvre de Musset. Les Jeunes-France, dont la désinvolture à la fois joyeuse, ironique et désenchantée est constitutive de la *psyché* de notre poète, sous la plume de Philothée O'Neddy, commentent ainsi la place de l'entité féminine au cœur de l'effervescence artistique et le règne absolu de la femme sur les jeunes esprits enfiévrés :

« Pas n'est besoin, je crois, de dire que l'idée
De la femme planait, reine dévergondée,
Sur les mille fureurs de cet embrasement ;
Qu'elle était en un mot son premier élément !
Et cela n'avait rien d'insolite. La femme,
De tout ce qui se meut de sublime et d'infâme,
Dans les obscurités sans fond du coeur humain,
N'est-elle pas toujours corollaire germain,
Satellite flagrant, jaloux ?...n'est-ce pas elle
Qui, des yeux du dragon subissant l'étincelle,
Osa dévirginer, dans un transport fatal,
L'arbre de la science et du bien et du mal ?...
Le creuset corrupteur où nos vices empirent,
C'est la femme !...l'étoile où nos vertus aspirent,
C'est elle également ! De la création
La femme est à la fois l'opale et le haillon ! »⁶⁶

⁶⁵ C'est ce constat que tire Gautier dans *Mademoiselle de Maupin* : « Un maîtresse est un thème obligé qui disparaît ordinairement sous les fioritures et les brodures. Bien souvent les baisers qu'on lui donne ne sont pas pour elle ; c'est l'idée d'une autre femme qu'on embrasse sur sa personne. »
Cité par Rosemary Lloyd, in *Relire Gautier. Le Plaisir du texte*, éd. Freeman G. Henry, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, p.215.

⁶⁶ P. O'Neddy, *Feu et flamme*, op. cit., p.221.

Au-delà de la raillerie du ton, les Muses inspiratrices et idéalisées jalonnent la quête esthétique de nombreux auteurs du XIXe, comme en témoigne leur goût prononcé pour les actrices de théâtre : il est permis de songer à Hugo et Juliette Drouet, à Vigny et Marie Dorval, à Nerval et Jenny Colon, ou encore à Gautier et Carlotta Grisi et bien sûr à Musset lui-même et Rachel. Ainsi lui assure-t-il, phénomène courant chez lui, que son propre génie n'est que l'écho de l'admiration qu'elle suscite en lui, en véritable source d'inspiration :

« [...]
Si dans ta voix, si dans tes traits,
Ne vit plus le feu qui t'anime ;
Si le noble cœur de Monime
Ne doit plus savoir mes secrets ;
[...]
Périssent plutôt ma mémoire
Et mon beau rêve ambitieux !
Mon génie était dans ta gloire ;
Mon courage était dans tes yeux. »⁶⁷

Sentiment amoureux et génie sous-tendent une même allégeance à l'Idéalisme ancré dans la sensibilité du poète, dans la mesure où l'amour reste le catalyseur privilégié de la puissance créatrice :

« Je ne chante ni l'espérance,
Ni la gloire ni le bonheur,
Hélas pas même la souffrance.
La bouche garde le silence
Pour écouter parler le cœur. »⁶⁸

Le cœur, maître mot de la rhétorique et de l'esthétique mussétienne, car, nous le savons depuis « Les Nuits », c'est bien « là qu'est le génie »... Le cœur supplicié du poète, car la Muse est aussi perfide et cruelle, demeure le siège, la source de toute réalisation artistique :

« Sachez-le, -c'est le cœur qui parle et qui soupire
Lorsque la main écrit, -c'est le cœur qui se fond ;
C'est le cœur qui s'étend, se découvre et respire
Comme un gai pèlerin sur le sommet d'un mont. »⁶⁹

Mais plus encore qu'un lien de cause à effet, l'amour et la quête esthétique entretiennent aux yeux du poète un rapport de gémellité qui s'exprime dans la riche symbolique de la larme, manifestation extérieure de la peine tout autant que de l'éclosion poétique dont elle est l'allégorie :

« Une larme, ô mon Dieu, voilà leur récompense ;
Voilà pour eux le ciel, la gloire et l'éloquence,
Et par là le génie est semblable à l'amour. »⁷⁰

L'art et le sentiment semblent fusionner dans cette pure émanation de l'âme, cette effusion lacrymale, qui concentre les aspirations existentielles et la sublimation littéraire

⁶⁷ A. de Musset, « A Mademoiselle Rachel », [1859], *Poésies Complètes*, op. cit., p.494.

⁶⁸ A. de Musset, « La Nuit de Mai », *Poésies Complètes*, op. cit., p.308.

⁶⁹ A. de Musset, « Namouna », *Poésies Complètes*, op. cit., p.256.

⁷⁰ *Ibid.*

tendues vers un inaccessible Salut. Mais de cette alchimie créatrice du sentiment amoureux naît l'ébauche d'une taxinomie, d'une hiérarchie des valeurs qui justifieront aux yeux de Musset sinon la stérilité, du moins la paresse. Ainsi, dans son hommage vibrant de lyrisme à la défunte Malibran, le poète adresse de tendres remontrances à celle qui, au mépris de son existence temporelle, s'est offerte en holocauste et constituée en victime sacrificielle sur l'autel du goût public. Qu'importent les ratiocinations des Philistins, le théâtre ne justifiait pas la mise à mort de l'amour qui s'en va rejoindre la dépouille mortelle dans le néant :

« Meurs donc ! ta mort est douce, et ta tâche remplie.
Ce que l'homme d'ici-bas appelle le génie,
C'est le besoin d'aimer ; hors de là tout est vain.
Et, puisque tôt ou tard l'amour humain s'oublie,
Il est d'une grande âme et d'un heureux destin
D'expirer comme toi pour un amour divin ! »⁷¹

Par-delà les aléas et les prérogatives illusoire de la création littéraire, l'amour affirme sa constance chez le poète et devient l'objet d'une sanctification effrénée, en se débarrassant pour un temps de son mysticisme obscur et de ses postulations infernales. Dans le système axiologique fantasmé de Musset, le sentiment amoureux sublimé par la vertu idéalisatrice de l'Imagination s'impose comme un absolu. Ainsi, l'amour offre un point de fuite, au sens pictural du terme, à l'abîme de la finitude humaine comme aux espoirs dont la foi religieuse se fait le reliquaire. Rien d'étonnant alors à ce que la littérature romantique, nous l'avons évoqué, chante de préférence les amours platoniques, le sentiment nourri pour une bien-aimée inaccessible, comme la divinité. Cette tradition, Musset s'en écarte souvent en entretenant dans son œuvre l'alternance ou la fusion entre l'amour idéalisé et l'amour charnel, modernité dont ses successeurs n'hériteront pas nécessairement, tant le rejet de la sexualité et le manichéisme dans la perception de l'entité féminine se fera prégnant, comme chez Baudelaire par exemple.... Cette thématique de l'amour pur et chaste est néanmoins largement développée dans *Lélia* qui livre une version idéalisée de Sténio-Musset :

« Lélia se rappela le jour où elle l'avait aimé [Sténio] le plus. C'était lorsqu'il était plutôt poète qu'amant. Dans ces premiers temps de leur affection, la passion de Sténio avait quelque chose de romanesque est d'angélique. Il ne songeait alors qu'à chanter Lélia, à prier Dieu pour elle, à rêver d'elle, ou à la contempler dans une extase muette. Plus tard, son oeil s'était animé d'un feu plus viril, sa lèvre plus avide avait cherché et demandé le baiser, sa poésie avait exprimé des transports plus sauvages ; c'est alors que l'impuissante Lélia s'était sentie effrayée, fatiguée et presque dégoûtée de cet amour qu'elle ne partageait pas. »⁷²

Au moins dans le domaine sentimental, Musset n'est guère, en revanche, un adepte du platonisme... En conséquence, s'il représente aux yeux du poète l'ultime transcendance, rien d'étonnant à ce que l'amant consacre sa supériorité sur l'artiste en un jeu de déterminismes réversibles. L'homme romantique se plaît naturellement à attribuer sa vocation littéraire aux femmes entrevues ou fantasmées. Ainsi Chateaubriand s'est-il senti encouragé dans sa démarche esthétique par sa sœur Lucile, trop rapidement disparue. De son propre aveu dans les *Mémoires d'outre-tombe*, l'auteur considère alors que ses goûts amoureux, qui le portaient vers les êtres inaccessibles ou insaisissables, a définitivement orienté son processus créateur par le biais d'une transfiguration littéraire de ce platonisme sentimental. L'écriture permet ainsi de chanter la femme idéale saisie par le prisme d'une subjectivité créatrice, comme le montre le narrateur de *Sylvie* : « [...] la raison, pour moi, c'était de conquérir et de fixer mon

⁷¹ A. de Musset, « A la Malibran », *Poésies Complètes*, op. cit., p.340.

⁷² G. Sand, *Lélia*, op. cit., p.318.

idéal »⁷³. Et l'être chéri de se confondre avec l'œuvre d'art... Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, la démarche du peintre Frenhofer est assez semblable, dans un désir de fixer par l'image une perfection absolue qui n'est pas sans rappeler le mythe de Pygmalion. Par le prisme de l'imaginaire féminin, l'art devient à son tour la voie ultime de la rédemption⁷⁴. Chez Musset, il est intéressant de constater que le processus créatif est inversé. Le poète ne postule pas une perfection féminine dont une femme réelle pourrait être le modèle, et qu'il s'agirait de fixer dans l'art. Sa démarche poétique part au contraire des infirmités de la femme pour l'épurer à travers l'écriture et en livrer la quintessence. La figure féminine duplice est à l'origine de sa poétique, comme en témoigne le début de *La Confession d'un enfant du siècle*. Musset sublime plus le sentiment amoureux que les femmes, qui ne sont que des visages trop humains d'un sentiment qu'il vénère. Il ne croit pas à la femme parfaite, mais veut sacraliser par l'écriture le sentiment qu'elle suscite. Ainsi répond-il à la Muse qui l'engage à oublier sa première blessure amoureuse :

« LA MUSE-[...] Dans ses larmes, crois-moi, tout n'était pas mensonge.
 Quand tout l'aurait été, plains-la ! tu sais aimer.
 LE POETE-Tu dis vrai : la haine est impie,
 Et c'est un frisson plein d'horreur
 Quand cette vipère assoupie
 Se déroule dans noter cœur.
 Ecoute-moi donc, ô déesse !
 Et sois témoin de mon serment :
 [...]
 Je te bannis de ma mémoire,
 Reste d'un amour insensé,
 Mystérieuse et sombre histoire
 Qui dormiras dans le passé»⁷⁵

La femme conquiert alors sa perfection dans l'art et le souvenir, qui lui ôtent non sa sensualité et sa perfidie, mais une part de son humanité à l'origine de la souffrance du poète, en la fixant, sinon dans l'oubli, du moins dans l'éternité de l'œuvre. La femme sublimée, incarnée et transfigurée par l'art, trône alors dans les régions éthérées de l'absolu et révèle autant qu'elle synthétise toutes les virtualités de l'art. En un mot, elle est l'art, elle en reste la matrice, l'instigatrice, le principe de son unité qu'elle transcende pour en devenir l'emblème.⁷⁶

⁷³ G. de Nerval, *Sylvie*, op. cit., p.565

⁷⁴ « Ainsi, pour l'enthousiaste Poussin, ce vieillard était devenu, par une transfiguration subite, l'Art lui-même, l'art avec ses secrets, ses fougues et ses rêveries.

«Oui, mon cher Porbus, reprit Frenhofer, il m'a manqué jusqu'à présent de rencontrer une femme irréprochable, un corps dont les contours soient d'une beauté parfaite, et dont la carnation... Mais où est-elle vivante, dit-il en s'interrompant, cette introuvable Vénus des anciens, si souvent cherchée, et de qui nous rencontrons à peine quelques beautés éparses ? Oh ! pour voir un moment, une seule fois, la nature divine, complète, l'idéal enfin, je donnerais toute ma fortune, mais j'irais te chercher dans tes limbes, beauté céleste ! Comme Orphée, je descendrais dans l'enfer de l'art pour en ramener la vie.»

H. de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Œuvres philosophiques*, Paris : Furne, 1842-1848, p.323.

⁷⁵ A. de Musset, « La Nuit d'octobre », *Poésies Complètes*, op. cit., p327.

⁷⁶ On peut noter semblable scénario dans le dialogue entre Faust et Alice, dans une version de *Faust* chez Alphonse Brot :

« Je suis tout à toi, rien qu'à toi, murmura Faust étreignant convulsivement Alice.

-Rien qu'à moi ? reprit-elle.

-A toi seule, Alice, à toi seule !

Elle continua :-Ainsi donc, ces rêves brillants que font les hommes, ces rêves d'honneurs et de richesses, tu me préférera à eux tous ?

Un tel idéalisme amoureux et esthétique ne laisse pas cependant d'exposer l'artiste à de douloureuses déconvenues, tant les amours humaines demeurent placées sous le joug de la versatilité et de l'imperfection. C'est, pour Musset, le rôle de l'écriture que de débarrasser la femme réelle de ses scories.

Dans cette dialectique de l'amour et du génie, cette lutte fratricide entre l'Homme et l'Esthète, il est tout naturel que le pendant diabolique du sentiment engage, chez Musset, sa victime dans la voie de l'autodestruction : « les esclaves de l'amour, dédaigneux de tout autre bien, ont leur grandeur ruineuse, sombre, têtue, dominant le monde de ses jugements »⁷⁷, remarque Paul Bénichou. C'est bien là le péril encouru par cette poétique du cœur : la source même de la création peut se briser ou se tarir à tout instant, au gré des tribulations amoureuses du poète :

« Et que trouveras-tu, le soir où la misère
Te ramènera seul au paternel foyer ?
Quand tes tremblantes mains essuieront la poussière
De ce pauvre réduit que tu crois oublier,
De quel front viendras-tu, dans ta propre demeure,
Chercher un peu de calme et d'hospitalité ?
Une voix sera là pour crier à toute heure :
Qu'as-tu fais de ta vie et de ta liberté ?
Crois-tu donc qu'on oublie autant qu'on le souhaite ?
Crois-tu qu'en te cherchant-tu te retrouveras ?
De ton cœur ou de toi lequel est le poète ?
C'est ton cœur, et ton cœur ne te répondra pas.
L'amour l'aura brisé ; les passions funestes
L'auront rendu de pierre au contact des méchants ;
Tu n'en sentiras plus que d'effroyables restes,
Qui remueront encore, comme ceux des serpents. »⁷⁸

L'amour devient alors tout naturellement un cheval de bataille dans le combat stéréotypé entre la dissipation et le service de l'Art. Témoin de cette dialectique essentielle dans l'œuvre de Musset, le beau conte intitulé *Le Fils du Titien*, au cours duquel Béatrice Donato, jeune veuve vénitienne de haute lignée, tente de guérir par amour Pomponio Filippo Vecellio, rejeton du Titien, adonné à la paresse et voué au démon du jeu. Intervenant de la même manière que la Muse des « Nuits », elle s'essaie patiemment à convertir le jeune homme aux joies sans partage de la gloire et du travail. Et Musset d'ajouter son commentaire : « Elle voulait faire de Pippo plus que son amant, elle voulait en faire un grand peintre. [...] Elle savait qu'en lui, malgré ses désordres, le feu sacré des arts n'était pas éteint, mais seulement couvert de cendre, et elle espérait que l'amour rallumerait la divine étincelle. »⁷⁹

L'amour se fait alors le vecteur originel de l'art, le tremplin favorisant l'élévation vers un salut esthétique qui vient racheter les errances de l'être aimé. Ainsi le fils du Titien accepte-t-il de réaliser le portrait de sa maîtresse, mais au moment de contempler l'œuvre

-N'es-tu pas au-dessus de tout cela ? lui répondit Faust avec délire. [...]

-Ainsi donc, ajouta-t-elle, si tu apprends à tailler le marbre, ce ne sera que pour me reproduire en lui ; si tu touches à des pinceaux, ce ne sera que pour me donner une existence sans fin sur la toile ?

-Oui, oui, prononça Faust en tremblant.

-Si tu lèves le voile qui pèse sur les sciences, sur l'alchimie, sur la nécromancie, la médecine, la théologie, la jurisprudence, tu rapporteras tout à moi seule ? »

A. Brot, *Faust*, in *Un Coin du salon*, op. cit., p.170.

⁷⁷ P. Bénichou, *L'École du désenchantement*, op. cit., p.184.

⁷⁸ A. de Musset, « La Nuit d'Août », *Poésies Complètes*, op. cit., p.318.

⁷⁹ A. de Musset, *Le Fils du Titien*, *Prose*, op. cit., p.434.

liminaire du jeune homme, Béatrice constate que s'étendent sur la toile les vers d'un sonnet qui célèbre la beauté intemporelle de la jeune femme pour finir par proclamer l'éternelle supériorité de la vie amoureuse sur les représentations esthétiques qui en subliment la gloire :

« Puis il cessa de peindre à compter de ce jour
Ne voulant de sa main illustrer d'autre qu'elle.

[...]

Vois donc combien c'est peut que la gloire ici-bas,
Puisque, tout beau qu'il est, ce portrait ne vaut pas
(Crois-m'en sur parole) un baiser du modèle. »⁸⁰

Aucune œuvre d'artiste ne saurait cerner le modèle vivant et restituer toute la quintessence de la grandeur de sa beauté : l'amour humain sanctifiant la maîtresse lui donne tout son lustre et n'a nul besoin de la médiation de l'art. Chaque femme adulée est une esquisse de chef-d'œuvre vivant et déambulant, excédant la sublimation esthétique qui n'en délivre qu'un pâle et froid reflet. A l'extrême, la femme aimée se confond avec l'œuvre d'art, qu'elle ressemble à une statue ou un personnage de tableaux célèbres, et la conquête féminine excède largement la recherche du bonheur terrestre, c'est-à-dire le mariage (on peut penser ici au mythe fondateur de Pygmalion) :

« J'aime, et pour un baiser je donne mon génie ;

[...]

J'aime, et je veux chanter la joie et la paresse,
La folle expérience et mes soucis d'un jour,
Et je veux raconter et répéter sans cesse
Qu'après avoir juré de vivre sans maîtresse,
J'ai fait serment de vivre et de mourir d'amour. »⁸¹

Comme on peut aisément le pressentir, l'heure du symbolisme et de l'Art pour l'Art n'a pas encore sonné. Manifestement, il y a plus de poésie dans le pied délicat d'une vierge que sous le crâne de Mallarmé, et l'urgence oppressante à laquelle nous condamnons notre propre mortalité exhorte le poète à sucer la moelle de la beauté vivante et de l'amour incarné plus qu'à déguster les subtilités d'un sonnet, et c'est là l'un des paradoxes esthétiques romantiques qui se fait dans le même temps le chantre de la femme idéale et inaccessible.

Qu'importe, de même, la gloriole littéraire et la course effrénée aux honneurs quand l'amour s'empare du cœur du poète et qu'une délicieuse maîtresse, une somptueuse égérie repose dans son alcôve ? C'est l'interrogation que soulève Musset dans son poème écrit après la lecture de Leopardi :

« Que nous font, je vous prie, et que pourraient nous faire,
A nous autres, rimeurs, de qui la grande affaire
Est de nous consoler en arrangeant des mots,
Que nous font les sifflets, les cris ou les bravos ?
Nous chantons à tue-tête ; il faut bien que la terre
Nous réponde, après tout, par quelque vains échos.

Mais quel bien fait le bruit et qu'importe la gloire ?
Est-on plus ou moins mort quand on est embaumé ?
Qu'importe un écolier, sachant trois mots d'histoire,
Qui tire son bonnet devant une écriture,
Ou salue en passant un marbre inanimé ?
Etre admiré n'est rien ; l'affaire est d'être aimée. »⁸²

⁸⁰ A. de Musset, « Sonnet », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.385.

⁸¹ A. de Musset, « La Nuit d'Août », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.319.

⁸² A. de Musset, « Après une lecture », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.423.

Par conséquent, cette dialectique du génie et de l'amour est bien l'une des pierres de touche du romantisme de Musset, dans la mesure où elle réconcilie les splendeurs terrestres de la vie amoureuse et les beautés ciselées, éthérées d'un art qui n'est pas encore érigé en Religion absolue.

Cette expérience cardinale de la passion amoureuse transcende alors toutes les autres planches de salut que proposent la Mort, Dieu, et l'Art. La religion amoureuse de Musset érige la femme, dont on occulte un instant les tares, en pur réceptacle de ses aspirations les plus nobles, même s'il serait réducteur d'établir une hiérarchie normée des valeurs. Si le poète exalte l'amour, c'est qu'il affirme la primauté des flux vitaux sur toute forme artistique, sans nier les interactions qui fondent leur relation, car c'est bien le versant maléfique d'un amour trompeur qui va composer l'alchimie poétique de sa souffrance. Si « l'affaire est d'être aimé », il reste en effet une zone d'ombre dans le paysage poétique de Musset : l'irréparable et taraudante imperfection de la figure féminine, qui ne tarde pas à choir de son piédestal pour se changer en succube persécuteur, comme en témoigne la confession de Fortunio :

« Rendre un jeune homme amoureux de soi uniquement pour détourner sur lui les soupçons tombés sur un autre ; lui laisser croire qu'on l'aime, le lui dire au besoin ; troubler peut-être bien des nuits tranquilles ; remplir de doute et d'espérance un cœur jeune et prêt à souffrir ; jeter une pierre dans un lac qui n'avait jamais eu encore une seule ride de sa surface ; exposer un homme aux soupçons, à tous les dangers de l'amour heureux, et cependant ne lui rien accorder ; rester immobile et inanimée dans une œuvre de vie et de mort ; tromper, mentir, mentir du fond du cœur ; faire de son corps un appât ; jouer avec tout ce qu'il y a de sacré sous le ciel, comme un voleur avec des dés pipés ; voilà ce qui fait sourire une femme ! Voilà ce qu'elle fait d'un petit air distrait. »⁸³

Aux yeux du poète, l'essence de la femme gît dans le mensonge ; il est dans sa nature de poignarder l'homme dans le dos en lui décochant le plus adorable des sourires, comme ce fut vraisemblablement le cas avec sa première maîtresse...

Cependant, au-delà de la dimension élégiaque et hagiographique de cette conception de l'amour, les liens ténus qui unissent l'art au sentiment amoureux ne sauraient dissimuler une dialectique autrement plus douloureuse : écrire son amour permet de le fixer dans l'éternité autant que d'achever de le tuer dans son cœur ; c'est peut-être là le message final de la transposition esthétique qui, arrachant le sentiment à sa pure humanité, l'engage dans la voie de l'art et l'immortalise en le dénaturant. C'est aussi le constat ultime du Faust de Brot, qui supprime physiquement l'objet de son affection comme l'inspiratrice de ses élans créateurs :

« [...] Seigneur Faust, toujours le regard étincelant, jeta convulsivement, comme pour folâtrer avec ses cheveux, ses mains autour du beau col d'Alice et l'étrangla.
-Les arts tuent l'amour, dit une voix.
-Oui, répondit fermement Faust ; puis il ajouta : Une sensation neuve pour un crime, c'est encore beaucoup ! »⁸⁴

Chez Musset de même la femme, qu'elle soit pure ou impure, est fréquemment offerte en holocauste, comme pour exorciser la hantise qu'elle suscite à travers la transfiguration littéraire. Il suffit pour s'en convaincre de songer aux protagonistes féminins de « La Coupe et les lèvres », à Marie dans « Rolla », à Rosette dans *On ne badine pas avec l'amour*, ou encore à Louise Strozzi, empoisonnée dans *Lorenzaccio*.

⁸³ A. de Musset, *Le Chandelier*, [1835], *Théâtre Complet, op. cit.*, p.364.

⁸⁴ A. Brot, *Faust*, in *Un Coin du salon, op. cit.*, p.173.

L'ère du soupçon : l'amour désenchanté

La hantise de la duplicité féminine

La crise de l'image féminine

Devant la ruine de ses idéaux, le sujet recherche donc une terre d'asile, où il aura la licence de laisser libre cours à ses passions exaltées, qu'elles soient réelles ou transfigurées dans une œuvre littéraire, ses élans lyriques, voire ses aspirations métaphysiques. Au plus fort de la désespérance, l'enfant du siècle croit entrevoir dans un monde déshumanisé l'ultime tremplin vers son absolu :

« Tous les hommes sont menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux et lâches, méprisables et sensuels ; toutes les femmes sont perfides, artificieuses, vaniteuses, curieuses et dépravées ; le monde n'est qu'un égout sans fond où les phoques les plus informes rampent et se tordent sur des montagnes de fange ; mais il y a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de deux de ces êtres si imparfaits et si affreux. »⁸⁵

Incarnation de la Beauté terrestre, la femme ne tarde pas cependant à être offerte en holocauste au cynisme d'une jeunesse dévitalisée. A l'instar de la cruelle Foedora de *La Peau de chagrin*, « la femme sans cœur », l'absolu féminin devient un puits sans fond où se dissolvent les forces du mâle épris d'infini, mais victime désignée. Ainsi, en écho à la leçon sociale de Vautrin, Desgenais dévoile au jeune Octave trahi par sa maîtresse les faux-semblants de cette anamorphose :

« Je vois que vous croyez à l'amour tel que les romanciers et les poètes le représentent ; vous croyez, en un mot, à ce qui se dit ici-bas et non à ce qui s'y fait. [...] Vouloir chercher dans la vie réelle des amours pareils à ceux-là, éternels et absolus, c'est la même chose que de chercher sur la place publique des femmes aussi belles que la Vénus. »⁸⁶

La désillusion guette donc aussi cette sacralisation pernicieuse de la femme terrestre, aussi trompeuse que la société qui l'a engendrée. L'homme semble s'égarer dans la quête sans fin d'un infini féminin qui lui échappe d'autant plus qu'il contrevient aux infirmités de la femme terrestre. Il rêve une entité féminine qui n'est pas de ce monde et caresse un songe inaccessible qui s'accommode mal des réalités de la chair. La faute en incombe au sujet qui persiste à voir la femme par le prisme de l'art, comme le rappelle de son côté Thérèse-George Sand dans *Elle et Lui* :

« Hélas ! oui, cet enfant voudrait avoir pour maîtresse quelque chose comme la Vénus de Milo, animée du souffle de ma patronne sainte Thérèse, ou plutôt il faudrait que la même femme fût aujourd'hui Sapho et demain Jeanne d'Arc. Malheur à moi d'avoir pu croire qu'après m'avoir ornée dans son imagination de tous les attributs de la divinité, il n'ouvrirait pas les yeux le lendemain ! [...] Puisqu'il faut absolument que tu m'adores au lieu de m'aimer, ce qui me vaudrait bien mieux, adore-moi, hélas ! sauf à me briser demain ! »⁸⁷

Progressivement démystifié, l'idéal féminin cesse alors progressivement d'être porté au pinacle pour être relégué au rang de vecteur de socialisation, de moyen de parvenir. Ce scénario devient *topos* dans la littérature du XIXe siècle : la femme est alors, pour Balzac, la

⁸⁵ A. de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, Théâtre Complet, op. cit., p.280.

⁸⁶ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., pp.61-62.

⁸⁷ G. Sand, *Elle et Lui*, op. cit., p.48.

Pierre de touche de l'arrivisme véral ; ainsi Mme de Beauséant délivre-t-elle un catéchisme pragmatique au jeune Rastignac :

«N'acceptez les hommes et les femmes que comme des chevaux de poste que vous laisserez crever à chaque relais, vous arriverez ainsi au faite de vos désirs. Voyez-vous, vous ne serez rien ici si vous n'avez pas une femme qui s'intéresse à vous. Il vous la faut jeune, riche, élégante. Mais si vous avez un sentiment vrai, cachez-le comme un trésor ; ne le laissez jamais soupçonner, vous seriez perdu. Vous ne seriez plus le bourreau, vous deviendrez la victime. »⁸⁸

Mais plus grave encore que cette instrumentalisation de l'image féminine, sa diabolisation semble dans l'air du temps : la déception et la rancœur face à l'imperfection essentielle de la Femme pousse les poètes à composer une sorte de « féminaire » de l'Ennemi, ou à imaginer des variantes à la fois tentatrices et répugnantes de la catin. Alfred de Musset, alors qu'il entre à peine dans l'âge de l'insouciance primesautière et des amours triviales, établit en 1831 un diagnostic précoce de l'entité féminine, assimilée à une goule :

« Là s'exerçait dans l'ombre un redoutable amour ;
Là cette Messaline ouvrait ses bras rapaces
Pour changer en vieillards ses frères favoris,
Et, répandant la mort sous des baisers vivaces,
Buvait avec fureur ses éléments chéris,
L'or et le sang [...] »⁸⁹

Le portrait-charge est remarquablement complet, tout comme le cortège des vices ataviques que le jeune Musset attribue aux femmes : luxure, véralité, fureur vampirique, baiser mortifère, autant de caractéristiques dont nous aurons à reparler et qui traversent un large empan de son œuvre. Avatar de Lilith, la femme charnelle semble sortie tout droit de l'enfer pour emporter son frêle compagnon dans le néant du sépulcre. Car la femme est tout autant porteuse de sacré que de mort, comme le confesse Frank à Monna Belcolore dans « La Coupe et les lèvres » :

« [...] Oh ma belle maîtresse,
Je me meurs ; oui, je suis sans force et sans jeunesse,
Une ombre de moi-même, un reste, un vain reflet,
Et quelquefois la nuit mon spectre m'apparaît.
Mon Dieu ! Si jeune hier, aujourd'hui je succombe.
C'est toi qui m'as tué, ton beau corps est ma tombe. »⁹⁰

Un peu plus tard, le protagoniste complétera le tableau en faisant de la femme l'instrument funeste de la dispersion des ressources intellectuelles de l'homme irrémédiablement abruti par le commerce amoureux :

« Voilà bien la sirène et la prostituée,
Le type de l'égout : -la machine inventée
Pour désopiler l'homme et pour boire son sang ;
La meule de pressoir de l'abrutissement. »⁹¹

Ces thèmes de la goule, de l'entité masculine épuisant ses ressources vitales dans le gouffre du corps féminin, de la femme luxurieuse et mortifère, sont promis à un bel avenir

⁸⁸ H. de Balzac, *Le Père Goriot*, op. cit., p.280.

⁸⁹ A. de Musset, « Octave », *Poésies Complètes*, op. cit., p.118.

⁹⁰ A. de Musset, « La Coupe et les lèvres », II, 36, *Poésies Complètes*, op. cit., pp.173.174.

⁹¹ *Ibid.*

littéraire, puisqu'on les retrouvera aussi bien chez Baudelaire⁹², Mallarmé, que chez les décadents, quand le romantisme « noir »⁹³ aura orienté la recherche esthétique vers des lendemains plus sombres et pessimistes.

Dans cette discordance entre le réel et le rêve, la femme naturelle, « c'est-à-dire abominable »⁹⁴ écrit l'auteur des *Fleurs du mal*, devient le repoussoir d'une image irréaliste, supra naturelle, de la féminité : « Vue de près la femme réelle révoltait notre ingénuité, il fallait qu'elle apparût reine ou déesse, et surtout n'en pas approcher »⁹⁵, écrit Nerval dans *Sylvie*. Un tel idéalisme contrevient à la vision mussétienne de la femme qui ne sombre que rarement dans l'angélisme. Au contraire, notre poète paraît chanter la femme dans toute son imperfection : en quelque sorte, Musset ose affronter la femme réelle dans *La Confession*, après le monologue de Desgenais qui l'engage à renoncer à l'absolu amoureux. Chez beaucoup au contraire, Chienne ou Madone, goule ou sylphide, l'entité féminine est l'objet d'un manichéisme qui ne laisse que peu de place à la réalité de la chair et à l'imperfection humaine. Cette répudiation de la femme réelle, cette rupture de la communication entre les hommes et les femmes est une conséquence du désenchantement d'une génération dépouillée de ses chimères, versant volontiers dans le cynisme ou le rêve éveillé : l'icône féminine va donc tout naturellement trouver sa terre d'élection dans des avatars fantasmagoriques. Tout d'abord, reflet de la beauté et de la bonté suprêmes, porteuse de Sacré, elle assume le rôle d'auxiliaire du Salut dans la religion amoureuse et au cœur de l'esthétique mussélienne. On peut aussi songer à la sylphide de Chateaubriand, à l'« ange » doña Sol dans *Hernani*, ou encore à la figure séraphique d'Eloa chez Vigny qui, dans « La Maison du berger », voit en l'homme l'incarnation de l'humanité déchue, tandis que la femme en symbolise la rédemption :

« Mais si Dieu près de lui [=de l'homme] t'a voulu mettre, ô femme !
Compagne délicate ! Eva ! Sais-tu pourquoi ?
C'est pour qu'il se regarde au miroir d'une autre âme,
Qu'il entende ce chant qui ne vient que de toi :
L'enthousiasme pur dans une voix suave.
C'est afin que tu sois son juge et son esclave
Et règues sur sa vie en vivant sous sa loi.

Ta parole joyeuse a des mots despotiques,
Tes yeux sont si puissants, ton aspect est si fort,
Que les rois d'Orient ont dit dans leurs cantiques
Ton regard redoutable à l'égal de la mort ;
Chacun cherche à fléchir tes jugements rapides...
-- Mais ton cœur, qui dément tes formes intrépides,

⁹² « Machine aveugle et sourde, en cruautés féconde !

Salutaire instrument, buveur du sang du monde,
Comment n'as-tu pas honte et comment n'as-tu pas
Devant tous les miroirs vu pâlir tes appas ?
La grandeur de ce mal où tu te crois savante
Ne t'a donc jamais fait reculer d'épouvante,
Quand la nature, grande en ses desseins cachés,
De toi se sert, ô femmes, ô reine des péchés,
-- De toi, vile animal, -- pour pétrir un génie ?
Ô fangeuse grandeur ! Sublime ignominie ! »

C. Baudelaire, « Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle », *Les Fleurs du mal*, op. cit., p.28.

⁹³ A ce sujet, consulter l'ouvrage de M. Praz : *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle*, Paris, Denoël, 2001.

⁹⁴ C. Baudelaire, *Mon Cœur mis à nu*, op. cit., p.91.

⁹⁵ G. de Nerval, *Sylvie, I, Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p.242.

Dans une optique voisine, Victor Hugo, dans *La Fin de Satan*, prend bien soin de préciser que l'Ange Liberté qui supplie le diable d'abandonner ses funestes desseins n'est autre qu'une « vierge adorable ». Peut-on nier de même chez Musset l'existence d'un salut par la femme qui fonde toute sa poétique ? Autre avatar féminin, autre figure romantique de l'ange, l'être hybride et androgyne, comme Séraphîtüs-Séraphita chez Balzac, ou la créature au sexe ambigu comme la Fragoletta de Latouche en 1829, que nous avons déjà évoqués. Plus encore, au sein de cette crise de l'image féminine où la femme naturelle est méprisée, le retour à la plénitude de l'hermaphrodite d'Aristophane, évoqué par Platon dans *Le Banquet*, semble être le seul idéal amoureux accessible à l'être humain, et l'androgyne devient le symbole de l'Unité retrouvée.

Par conséquent, derrière le « féminaire » romantique se profile non seulement l'ombre de l'Eve tentatrice, mais aussi la nostalgie de l'androgyne primitif, manifestations d'une quête hédoniste de la réconciliation et de la fusion des antagonismes sexuels, à une époque où fleurissent les premières revendications féministes. Car cette dichotomie de l'ange et de la putain, qui annonce les « femmes damnées » de Baudelaire et les créations misogynes des décadents, est loin de soulever un enthousiasme débordant chez des femmes érigées en idoles inaccessibles ou réduites à de simples objets de consommation, à « l'occupation d'un moment, [à] une coupe fragile qui renferme une goutte de rosée, qu'on porte à ses lèvres et qu'on jette par-dessus son épaule »⁹⁷ comme le regrette Marianne chez Musset. La femme « naturelle » n'est pas plus disposée à se fondre dans un moule érotique forgé par l'homme désenchanté qu'à figurer un absolu abscons et angélique qui l'arrache aux réalités de la chair. Ce fossé entre les sexes marque ailleurs de son empreinte tout un pan de la littérature féminine et féministe : l'aboulie sensuelle de Lélia dans le roman de George Sand n'est que le contrepoint tragique de l'impuissance des héros masculins, et révèle derrière la froideur de l'alcôve des préoccupations plus existentielles, comme en témoigne la douloureuse confession de Sténio-Musset au début du roman :

« Il faut qu'à chaque instant, effrayé de me voir seul et abandonné, je t'appelle et te force à descendre de ces régions inconnues où tu t'élançais sans moi. Cruelle Lélia! Que vous êtes heureuse d'avoir ainsi l'âme libre et de pouvoir rêver seule, aimer seule, vivre seule! Moi je ne le peux plus, je vous aime. Je n'aime que vous. Tous ces gracieux types de la beauté, tous ces anges vêtus en femmes qui passaient dans mes rêves, me jetant des baisers et des fleurs, ils sont partis. Ils ne viennent plus ni dans la veille ni dans le sommeil. C'est vous désormais, toujours vous, que je vois pâle, et calme, et triste, et silencieuse, à mes côtés ou dans mon ciel. Je suis bien misérable! Ma situation n'est pas ordinaire; il ne s'agit pas seulement pour moi de savoir si je suis digne d'être aimé de vous. J'en suis à ne pas savoir si vous êtes capable d'aimer un homme et - je ne trace ce mot qu'avec effort, tant il est horrible - je crois que non! »⁹⁸

De plus, au *spleen* intemporel lié à la condition humaine, au refuge dans la spiritualité, s'ajoute pour la femme un servage pesant dans une société phallocratique. Souvent privée d'éducation « Si nous l'osions nous donnerions aux jeunes filles une éducation d'esclave » note Stendhal dans *De l'amour* la femme honnête du XIXe siècle n'a souvent d'autres choix que la résignation ou le suicide. Elle ne s'affranchit de la stricte autorité paternelle que pour sombrer dans l'aliénation maritale, au terme d'une union légale souvent mercantile. De nombreuses voix s'unissent cependant pour dénoncer ce consensus masculin, comme George

⁹⁶ A. de Vigny, « La Maison du berger », *Les Destinées*, op. cit., p.21.

⁹⁷ A. de Musset, *Les Caprices de Marianne*, *Théâtre Complet*, op. cit., p.86.

⁹⁸ G. Sand, *Lélia*, op. cit., p.77.

Sand dans *Indiana* et *Valentine*, ou encore Balzac dans sa *Physiologie du mariage*, publiée en 1829 et qui lui attirera les faveurs de la gent féminine et des directeurs de revue :

« Physiologie, que me veux-tu ?

Ton but est-il de nous démontrer que le mariage unit, pour toute la vie, deux êtres qui ne se connaissent pas ?

Que la vie est dans la passion, et qu'aucune passion ne résiste au mariage ?

Que le mariage est une institution nécessaire au maintien des sociétés, mais qu'il est contraire aux lois de la nature ?

Que le divorce, cet admirable palliatif aux maux du mariage, sera unanimement redemandé ?

Que, malgré tous ses inconvénients, le mariage est la source première de la propriété ?

Qu'il offre d'incalculables gages de sécurité aux gouvernements ?

Qu'il y a quelque chose de touchant dans l'association de deux êtres pour supporter les peines de la vie ?

Qu'il y a quelque chose de ridicule à vouloir qu'une même pensée dirige deux volontés ?

Que la femme est traitée en esclave ?

Qu'il n'y a pas de mariages entièrement heureux ?

Que le mariage est gros de crimes, et que les assassinats connus ne sont pas les pires ?

Que la fidélité est impossible, au moins à l'homme ? [...] »⁹⁹

Comme on peut le pressentir, Mme de Staël, Balzac, Sand, les saint-simoniens qui voyaient dans le couple régénéré le « nouvel individu social » et bien d'autres encore, ouvrent la voie à l'émancipation féminine demandée en 1838 par Flora Tristan dans *Pérégrinations d'une paria* : « Les femmes indiennes embrassent cette vie volontairement et en supportent les fatigues, en affrontent les dangers avec un courage dont sont incapables les hommes de leur race. Je ne crois pas qu'on puisse citer une preuve plus frappante de la supériorité de la femme, dans l'enfance des peuples; n'en serait-il pas de même aussi chez ceux plus avancés en civilisation, si une éducation semblable était donnée aux deux sexes ? » Musset, de son côté, dénoncera l'éducation délétère du couvent qui ne laisse sortir de ses cellules que des spectres insensibles comme la Camille d'*On ne badine pas avec l'amour*...

Du même coup, la galerie des personnages féminins bénéficie dans la fiction de cette émulation pour donner vie à des femmes renonçant à l'amour sans avoir encore goûté au fruit défendu : par exemple une jeune oie blanche comme Camille qui s'adonne « à un être factice créé par [son] orgueil et [son] ennui »¹⁰⁰, ou encore une femme rêvant de destinées héroïques comme Mathilde dans *Le Rouge et le noir*. L'archétype de l'esthète au féminin, susceptible de rivaliser avec l'homme, est inauguré par Corinne, « la gloire et le bonheur de l'Italie »¹⁰¹, chez Mme de Staël, avant de se révéler avec *Consuelo* chez George Sand. Déjà sous l'enfant chantant le *Salve Regina* percent les traits de l'artiste incomparable que la jeune héroïne éponyme va devenir :

« Alors Consuelo, avec simplicité et avec aisance, éleva purement, sous les profondeurs de la cathédrale, les accents de la plus belle voix qui les eût jamais fait retentir. Elle chanta le *Salve Regina* sans faire une seule faute de mémoire, sans hasarder un son qui ne fût complètement juste, plein, soutenu ou brisé à propos ; et suivant avec une inexactitude toute passive les instructions que le savant maître lui avait données, [...] elle fit, avec l'inexpérience et l'insouciance d'un enfant, ce que la science, l'habitude et l'enthousiasme n'eussent pas fait faire à un chanteur consommé : elle chanta avec perfection. »¹⁰²

Nulle trace chez Musset de cette artiste au féminin dans ses protagonistes. Certes, il chantera les louanges de la Malibran après sa mort, livrera des compliments fugaces à Sand et

⁹⁹ H. de Balzac, *Physiologie du mariage*, [1829], « Méditation I », Paris, Acamédia, 1842-1848, p.4.

¹⁰⁰ A. de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, *Théâtre Complet*, op. cit., p.280.

¹⁰¹ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p.59.

¹⁰² G. Sand, *Consuelo*, op. cit., pp.7-8.

à Rachel, mais les figures d'artistes qui traversent son œuvre sont irrémédiablement mâles. Nulle incarnation du génie féminin dans ses fictions : au mieux, la femme fait figure d'inspiratrice, ou d'auxiliaire, comme la compagne du Tizianello qui exhorte le fils oisif à reprendre le flambeau sacré du père :

« Tu ne penses qu'à te divertir, et tu ne réfléchis pas que ce qui est un égarement pour les autres est pour toi une honte. Le fils d'un marchand enrichi peut jouer aux dés, mais non le Tizianello. A quoi sert que tu en saches autant que nos plus vieux peintres, et que tu aies la jeunesse qui leur manque ? Tu n'as qu'à essayer pour réussir et tu n'essaies pas. »¹⁰³

Ainsi, par-delà ces avatars fluctuants se dessine la figure de l'ange tutélaire et réconciliateur, un idéal féminin concentrant toutes les facettes de la femme, une synthèse des inlassables conquêtes de Don Juan. Transcendant les infirmités de la femme réelle, l'homme recompose, par le prisme de ses souvenirs, de ses fantasmes, et de son imaginaire, un absolu féminin dont Chateaubriand adolescent nous livre la « recette » dans les *Mémoires d'outre-tombe* :

« Je me composai donc une femme de toutes les femmes que j'avais vues : elle avait la taille, les cheveux et le sourire de l'étrangère qui m'avait pressé contre son sein ; je lui donnai les yeux de telle jeune fille du village, la fraîcheur de telle autre. [...] Cette charmeresse me suivait partout invisible ; je m'entretenais avec elle, comme avec un être réel ; elle variait au gré de ma folie : Aphrodite sans voile, Diane vêtue d'azur et de rosée, Thalie au masque riant, et Hébè à la coupe de la jeunesse, souvent elle devenait une fée qui me soumettait la nature. »¹⁰⁴

Ce génie féminin, aérien et plein de grâce, cette créature féminine née du rêve et fille de l'imagination, transparait aussi derrière les traits de l'onirique Aurélia de Nerval¹⁰⁵, mais paraît étrangement absent de l'œuvre de Musset, comme s'il avait renoncé à rechercher l'absolu féminin, même si le motif de la femme intemporelle, prédestinée, qui allie la pureté de l'Immaculée Conception, la tendresse de la mère, et le vertige de la passion sensuelle symbolise bien l'une des bornes qui jalonnent le parcours initiatique de l'enfant du siècle. Souvenons-nous que la lecture de la correspondance entre Sand et Musset ne laisse guère de doutes sur la nature de leur relation : admiration réciproque peut-être, passion sensuelle sûrement, lien mère-fils sans doute puisqu'il est question à plusieurs reprises d'« inceste ». De la même manière, Brigitte relève bien de l'avatar maternel dans *La Confession...* Cette quête idéaliste, sublime et désespérée de l'harmonie perdue entre l'homme et la femme, par la transfiguration de l'écriture, ressortit en effet, comme l'écrit Nerval, au désir de « rétablir le monde dans son harmonie première. »¹⁰⁶

Au terme de ce pèlerinage à travers les névroses romantiques et la conception de l'entité féminine, le mal du siècle apparaît donc comme la conscience douloureuse d'un déchirement irréparable, d'une fracture du monde et des êtres intolérable pour l'homme, comme le montre Lamennais dans un style qui n'est pas sans rappeler les premiers chapitres de *La Confession d'un enfant du siècle* : « Tous les liens sont brisés, l'homme est seul ; la foi

¹⁰³ A. de Musset, *Le Fils du Titien, Prose, op. cit.*, p.455.

¹⁰⁴ F. R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, p.201.

¹⁰⁵ « Je suis la même que Marie, la même que ta mère, la même aussi que sous toutes les formes tu as toujours aimé. »

G. de Nerval, *Aurélia, II, 5, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p.399.

¹⁰⁶ *Ibid.*

sociale a disparu, les esprits abandonnés à eux-mêmes ne savent pas où se pendre ; on les voit flotter au hasard dans mille directions contraires. »¹⁰⁷

Cependant, cet avènement de la femme supérieure, autosuffisante et jouissant d'une position sociale égale à celle de l'homme est indissociable de son pendant dénaturé qui prolifère dans la galerie plus obscure des personnages repoussoirs. L'éternel déchirement du mâle entre l'âme et le corps, l'amour spirituel et charnel, engendre en effet une recrudescence, face aux déités inaccessibles, du type de la courtisane, de la belle de nuit vénale, de la « Lorette » qui peuple aussi bien l'œuvre de Musset que l'univers balzacien ou encore que *L'Education sentimentale* de Flaubert avec le personnage de Rosannette.

Un problème de définition se présente cependant d'emblée : grisettes, filles, femmes entretenues et lorettes, ou encore simples catins de bas étage semblent ressortir à des types bien définis, mais les frontières sont perméables.

En 1843, Alexandre Dumas père publie un essai intitulé *Filles, Lorettes et courtisanes*¹⁰⁸, dans lequel il sonde les arcanes du monde de la prostitution et répartit ses représentantes en trois catégories distinctes. La première regroupe les « filles », qu'elles soient « à carte » (elles racolent le client dans la rue), ou « à numéro » (catégorie supérieure qui attend le client dans les maisons closes). Vient ensuite un type de prostituée propre à la ville de Paris : la « lorette ». Femme souvent entretenue par plusieurs hommes, plus raffinées et libres de leurs choix que les filles, elles fondent la légende du quartier de Notre-Dame-de-Lorette. Reste la demi-mondaine ou « courtisane », à l'image de Marion de Lorme ou de Ninon de Lenclos au XVII^e siècle, qui désigne une femme qui choisit ses amants et travaille pour elle-même. La courtisane du XIX^e est la maîtresse d'un homme riche qui prend en charge son train de vie. Plus celui-ci s'entourera de fastes, plus les dépenses de l'amant seront inconsidérées, plus il sera considéré comme riche et puissant. La littérature offre d'ailleurs de nombreux exemples d'amants « mangeant leur bien » pour une de ces cocottes. On pourrait cependant ajouter une dernière catégorie, celle de la « grisette », qui désigne une jeune ouvrière coquette et galante cherchant à se faire entretenir, et dont Mimi Pinson offre le type chez Musset. Bien entendu, les barrières ne sont pas figées, et nombre de courtisanes ont d'abord été lorettes, parfois grisettes, voire filles.

Le thème de la prostitution traverse bien de manière sourde les œuvres de notre poète, notamment dans ses écrits des années 30, au-delà des types récurrents et des lieux-communs que l'on retrouve chez la jeune prostituée de « Rolla » ou chez Belcolore dans « La Coupe et les lèvres ». A l'exception de la nouvelle *Mimi Pinson*, Musset ne fait jamais des prostituées ses héroïnes romanesques ou théâtrales, mais elles n'en laissent pas moins leur empreinte dans un large empan de son œuvre. Cela n'est guère étonnant chez un poète qui a si intimement lié son existence à son écriture, et dont le goût pour les filles était de notoriété publique. On peut d'ailleurs relever les caractéristiques majeures de ce type qu'on retrouve chez Musset bien sûr mais qui ressortissent aussi à un *topos* de la littérature romantique et ultérieure. Quelle que soit la catégorie à laquelle elle appartienne, la prostituée incarne la vénalité et l'animalité. Elle est un corps-objet assouvissant les pulsions physiques, souvent dénuée de pudeur, parfois guettée par le tribadisme comme dans *Gamiani*. Elle suscite en général le désir brut, mais aussi l'inquiétude et la répulsion. Plus encore, elle est l'objet d'une discordance saisissante entre une apparence angélique et la corruption indéracinable du cœur. En devenant publique et en tarifant ses charmes, elle bascule dans la dénaturation. Cette dualité est palpable dans *La Confession*, où le jeune Octave confronte sa vision idéalisée de la courtisane à une réalité plus décevante :

¹⁰⁷ F.R. de Lamennais, *Essai sur l'indifférence en matière de religion*, [1817], *Oeuvres Complètes*, Paris, Daubrée et Cailleux, 1836, p.246.

¹⁰⁸ A. Dumas Père, *Filles, Lorettes et courtisanes*, [1842], Max Chaleil - Les Editions de Paris, 2009.

« La première fois que j'ai vu des courtisanes, j'avais entendu parler d'Aspasie qui s'asseyait sur Alcibiade en discutant avec Socrate. Je m'attendais à quelque chose de dégourdi, d'insolent, mais de gai, de brave et de vivace, quelque chose comme le pétilllement du vin de Champagne; je trouvai une bouche béante, un oeil fixe, et des mains crochues.

La première fois que j'ai vu des courtisanes titrées, j'avais lu Boccace et Bandello; avant tout j'avais lu Shakespeare. J'avais rêvé à ces belles fringantes, à ces chérubins de l'enfer, à ces viveuses pleines de désinvolture, à qui les cavaliers du Décaméron présentent l'eau bénite au sortir de la messe. J'avais crayonné mille fois de ces têtes si poétiquement folles, si inventrices dans leur audace, de ces maîtresses têtes fêlées qui vous décochent tout un roman dans une oeillade, et qui ne marchent dans la vie que par flots et par secousses, comme des sirènes ondoyantes. Je me souvenais de ces fées des Nouvelles Nouvelles, qui sont toujours grises d'amour, si elles n'en sont pas ivres. Je trouvai des écriviveuses de lettres, des arrangeuses d'heures précises, qui ne savent que mentir à des inconnus, et enfouir leurs bassesses dans leur hypocrisie, et qui ne voient dans tout cela qu'à se donner et à oublier. »¹⁰⁹

Ce thème de l'hypocrisie et de la vénalité est d'ailleurs largement exploité par Musset dans ses œuvres. Ainsi, Frank, dans « La Coupe et les lèvres », adresse-t-il au monceau d'or qu'il vient d'obtenir en devenant le protecteur de Belcolore des louanges d'un lyrisme pour le moins décalé :

« De tous les fils secrets qui font mouvoir la vie,
O toi, le plus subtil et le plus merveilleux!
Or! principe de tout, larme au soleil ravie!
Seul dieu toujours vivant, parmi tant de faux dieux!
Méduse, dont l'aspect change le cœur en pierre,
Et fait tomber en poudre aux pieds de la rosière
La robe d'innocence et de virginité! -
Sublime corrupteur! - Clef de la volonté! -
Laisse-moi t'admirer! - parle-moi, - viens me dire
Que l'honneur n'est qu'un mot, que la vertu n'est rien; [...] »¹¹⁰

D'autres utiliseront ce *leitmotiv* dans leurs œuvres¹¹¹, mais l'originalité du traitement mussétien de la vénalité tient à ce qu'elle n'est pas chez lui l'apanage du monde féminin, mais qu'elle frappe aussi les protagonistes masculins. Ainsi Mardoche affirme-t-il :

« J'ai vu des apprentis se vendre à des douairières
Et des Almagivas payer leurs chambrières. »¹¹²

Dans *Lorenzaccio*, Musset va plus loin encore... Dans l'une des scènes finalement non retenues, Lorenzo proposait au peintre Tebaldeo, sur un ton qui n'est pas sans rappeler celui des romans libertins du XVIIIe siècle, de se faire entretenir par de vieilles héritières :

« Je connais une vieille dame pleine d'esprit, qui est le seul rejeton d'une des plus riches familles de la ville ; elle possède plusieurs palais, et plusieurs maisons de campagne ; les chevaux, les bons vins et les plaisirs ne manquent pas chez elle. Hier elle me disait t'avoir vu à l'église, et m'a laissé pour toi cette bourse. [...] Tu es beau garçon, Freccia, tu seras bientôt dans ses bonnes grâces. Il ne tient

¹⁰⁹ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, Prose, op. cit., pp.141-142.

¹¹⁰ A. de Musset, « La Coupe et les lèvres », *Poésies complètes*, op. cit., p.171.

¹¹¹ Frédéric Soulié, dans les *Mémoires du Diable*, tente d'analyser les périls auxquels jeunes filles sont exposées. Satan répond ainsi aux préjugés de l'homme du monde Luizzi : « Vos femmes, baron, [...] quand elles se laissent séduire, vous n'avez pas à leur montrer cet infernal paradis de la richesse et du luxe qu'elles habitent comme vous ».

F. Soulié, *Mémoires du diable*, op. cit., pp.41-42.

¹¹² A. de Musset, « Mardoche », *Poésies Complètes*, op. cit., p.103.

qu'à toi d'avoir demain un habit neuf, et des florins d'or plein les poches. J'ai peur seulement que tu ne saches pas encore bien comment il faut s'y prendre. »¹¹³

Sensible aux séductions de son « professeur immoral », Tebaldeo finira par céder à la corruption, sans pour autant, c'est là l'une des caractéristiques du théâtre mussétien, que celle-ci soit mise en scène. C'est davantage la séduction délétère, la souillure première qui intéresse Musset. Même si la courtisane peut occasionnellement se montrer sublime, son impureté essentielle demeure¹¹⁴, qu'elle soit demi-mondaine ou grisette comme Mimi Pinson. Dans cette nouvelle qui porte comme sous-titre « Profil d'une grisette », Eugène adresse des remontrances véhémentes à son ami Marcel qui est en passe de tomber dans les filets de la jeune femme et de son ami :

« Vivre ainsi en amies, presque en sœurs, pendant des jours et des semaines, courir les théâtres, les bals, les cafés, et ne pas savoir le lendemain si l'une est morte et l'autre en vie, c'est pis que l'indifférence des égoïstes, c'est l'insensibilité de la brute. Ta demoiselle Pinson est un monstre, et tes grisettes que tu vantes, ces mœurs sans vergogne, ces amitiés sans âme, je ne sais rien de si méprisable ! »¹¹⁵

Cette ineffaçable souillure trouve fréquemment une issue tragique, illustrée par la décadence du corps : la mort. Que l'on songe à la mort de Marion dans « Rolla », ou à celles de la Comtesse et de sa maîtresse dans *Gamiani*, ramenée ainsi à la répugnante décadence de la chair, la figure féminine dévoyée choit de son piédestal pour sombrer dans une pestilence organique inhérente à l'eschatologie humaine. Nulle trace chez Musset pourtant de la complaisance pour l'ordure, le châtiment corporel venu matérialiser la noirceur de l'âme qu'on peut retrouver par exemple dans *Nana* ou encore dans certaines nouvelles de Maupassant¹¹⁶ : ce goût pour la déchéance organique s'affirmera plus tardivement dans le siècle. L'anathème peut aussi cependant emprunter un visage moins radical : évoquons pour mémoire la fausse couche de Rosannette dans *L'Education sentimentale*, symbole manifeste de l'impureté des amours qui lie la lorette à Frédéric Moreau.

A l'inverse, le rêve masculin de pureté trouve une expression détournée dans le motif de la courtisane transfigurée et régénérée par l'amour et son corollaire, la mort : c'est le cas, dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, d'Esther Gobseck se suicidant après avoir orchestré une ultime orgie et abandonnant son héritage à Lucien de Rubempré.¹¹⁷ Cette mort

¹¹³ A. de Musset, *Lorenzaccio*, scène retranchée, *Théâtre Complet, op. cit.*, p.987.

¹¹⁴ On peut songer au personnage de Nana chez Zola, dont le portrait *in fine*, filant la métaphore de la décomposition et de la contagion, prend une valeur symbolique pour dépeindre l'inéluctable avilissement de l'âme dans lequel se vautre la femme entretenue :

« Les pustules avaient envahi la figure entière, un bouton touchant l'autre; et, flétries, affaissées, d'un aspect grisâtre de boue, elles semblaient déjà une moisissure de la terre, sur cette bouillie informe, où l'on ne retrouvait plus les traits. [...] Le nez suppurait encore. Toute une croûte rougeâtre partait d'une joue, envahissait la bouche, qu'elle tirait dans un rire abominable. Et, sur ce masque horrible et grotesque du néant, les cheveux, les beaux cheveux, gardant leur flambée de soleil, coulaient en un ruissellement d'or. Vénus se décomposait. Il semblait que le virus pris par elle dans les ruisseaux, sur les charognes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri.»

E. Zola, *Nana*, [1879], Paris, Gallimard, 1999, pp.481-482.

¹¹⁵ A. de Musset, *Mimi Pinson, Prose, op. cit.*, p.750.

¹¹⁶ On peut aussi songer à la vérole qui frappe Mme de Merteuil à la fin *des Liaisons dangereuses*.

¹¹⁷ Souvenons-nous aussi de Marion Delorme chez Hugo qui, peu avant l'arrivée du Cardinal et la mise à mort de Didier, obtient le pardon de son amant avant d'être érigée en emblème de la Rédemption :

« Je vais mourir, la mort fait tout voir au vrai jour.

Va, si tu m'as trompé, c'est par excès d'amour !

-Et ta chute d'ailleurs, l'as-tu pas expiée ?

-Ta mère en ton berceau t'a peut-être oubliée

édifiante de la courtisane se retrouve aussi chez Musset, lors du suicide de Rolla qui emporte avec lui la jeune Marion, sanctifiée par une dernière nuit où elle a touché l'amour du doigt. Certes, la mort est ici vécue sur un mode euphémisé ; ce n'est que le sommeil qui rend à Marie, dans l'oubli d'elle-même, une part de sa pureté perdue :

« Oui, dans cette chétive et douce créature,
La Résignation marche à pas languissants.
La souffrance est ma sœur, - oui ; voilà la statue
Que je devais trouver sur ma tombe étendue,
Dormant d'un doux sommeil tandis que j'y descends.
Oh ! ne t'éveille pas ! ta vie est à la terre,
Mais ton sommeil est pur, - ton sommeil est à Dieu !
Laisse-moi le baiser sur ta longue paupière ;
C'est à lui, pauvre enfant, que je veux dire adieu ;
Lui qui n'a pas vendu sa robe d'innocence ;
Lui que je puis aimer, et n'ai point acheté ;
Lui qui se croit encore aux jours de ton enfance,
Lui qui rêve ! - et qui n'a de toi que la beauté. »¹¹⁸

Dans cette optique, il est essentiel de constater que Musset porte un jugement moral plutôt clément sur la galerie des prostituées qui traversent son œuvre. S'il adopte parfois un ton quelque peu méprisant, l'affection qu'il éprouve pour les belles de nuit de tout ordre affleure fréquemment. A ses yeux, le pire crime que puisse commettre une femme, quelle que soit sa condition, est de mépriser l'amour :

« Je hais par-dessus tout les femmes qui rient de l'amour, et leur permets de me le rendre; il n'y aura jamais de dispute entre nous.
Ces femmes-là sont bien au-dessous des courtisanes; les courtisanes peuvent mentir et ces femmes-là aussi; mais les courtisanes peuvent aimer, et ces femmes-là ne le peuvent pas. Je me souviens d'une qui m'aimait, et qui disait à un homme trois fois plus riche que moi, avec lequel elle vivait: Vous m'ennuyez, je vais trouver mon amant. Cette fille-là valait mieux que bien d'autres qu'on ne paye pas. »¹¹⁹

Même si elle a d'autres raisons que Musset pour prendre leur défense, Sand aussi, de son côté, tente de les réhabiliter aux yeux de la morale bien pensante. Quand Musset livre une morale tolérante à la fin de Mimi Pinson, Sand prend fait et cause pour la condition féminine et met en scène courtisanes, femmes entretenues notamment dans les deux *Lélia* (la sœur de Lélia, Pulchérie, dite la Zinzolina, est la plus célèbre courtisane du monde), et dans *Isidora*. Pour elle, la courtisane est avant tout une victime : pour beaucoup de femmes mal nées, le vice est un véritable principe de survie dans la société patriarcale. Par ailleurs, le message de *Lélia* est assez clair : il existe une forte parenté entre le mariage et la prostitution. De plus, il n'est pas de corruption innée : elle n'est que la conséquence des circonstances et des pressions sociales. « Vous pensez peut-être qu'il y a des âmes faites pour le vice et condamnées d'avance... [...] Ah ! sachez qu'il n'y a de fatal pour nous en ce monde que le mal qui nous

Comme moi.-Pauvre enfant! toute jeune ils auront
Vendu ton innocence !...-Ah! Relève ton front !

[...]

Marie, ange du ciel que la terre a flétrie,
Mon amour, mon épouse,-écoute-moi, Marie,-
Au nom du Dieu qui vers la mort va m'entraînant,
Je te pardonne ! »

V. Hugo, *Marion de Lorme*, [1831], Paris, Garnier-Flammarion, 1979, pp. 300-301.

¹¹⁸ A. de Musset, « Rolla », *Poésies Complètes*, op. cit., pp.290-291.

¹¹⁹ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., pp.144-145.

environne »¹²⁰. Certes, la retraite finale d'Isidora, volontaire et séculière, résonne comme une juste expiation et G. Sand ne laisse pas de livrer ses discrètes réserves, néanmoins le roman entier rapproche la courtisane de la martyre...Musset n'ira jamais jusque là, mais il engage cependant le lecteur à faire montre d'un peu d'indulgence :

« -Et une pareille folie, dit Eugène, ne t'épouvante pas ? -Si fait, dit Marcel ; mais, je t'en prie, quand tu diras du mal des grisettes, fais une exception pour la petite Pinson. Elle nous a conté une histoire à souper, elle a engagé sa robe pour quatre francs, elle s'est fait un châle avec un rideau ; et qui dit ce qu'il sait, qui donne ce qu'il a, qui fait ce qu'il peut, n'est pas obligé à davantage. »¹²¹

Mieux vaut, aux yeux de notre poète, être fille publique que femme traîtresse, même si les deux ne sont pas incompatibles...

Le trauma d'une scène primitive de trahison

« Honte à toi qui la première
M'as appris la trahison,
Et d'horreur et de colère
M'as fait perdre la raison !
Honte à toi, femme à l'œil sombre
Dont les funestes amours
Ont enseveli dans l'ombre
Mon printemps et mes beaux jours !
[...]
Honte à toi ! tu fus la mère
De mes premières douleurs,
Et tu fis de ma paupière
Jaillir la source des pleurs !»¹²²

s'exclame Musset, s'adressant à la Muse compatissante pour marquer d'une pierre blanche le naufrage de son rêve de pureté amoureuse et la trahison originelle dont, aux dires de nombreux exégètes, Madame Beaulieu lui aurait réservé la primeur. Le constat précoce (le poète est alors âgé de dix-sept ans) et amer de cette déchirure détone au regard de l'enthousiasme de ses grands aînés, chantres de l'amour heureux. Ainsi, à la mort d'Elvire, Lamartine chantait les voluptés mystiques d'une union spirituelle par-delà la mort au lieu de céder à la morne délectation de l'absence. Vigny, pour sa part, décrit en s'adressant à Eva une voluptueuse communion d'esprit, une vie de couple transcendant les affres conjugaux dans la figure de la femme inspiratrice. Quant aux amours de Victor Hugo, elles restent souvent la matrice biographique d'éloquentes extases lyriques.

Bien au contraire, la vie sentimentale mouvementée de Musset est inaugurée par l'expérience douloureuse de la trahison féminine, qui relève moins du fait déterminé que d'une thématique cruciale, et révèle autant la hantise d'un tourment passé que sa propre définition de l'aventure amoureuse. Au cœur de l'idéal de pureté et de transparence qui est le sien, « on imagine [...] tous les dommages que risque de provoquer dans une telle structure d'existence l'intervention d'un *doute*, c'est-à-dire le constat d'une fêlure »¹²³, comme l'avance Jean-Pierre Richard. *La Confession d'un enfant du siècle* est ainsi à placer sous le signe du doute obsessionnel et insidieux qui vient hypothéquer la relation avec George Sand : « J'en venais à me figurer que Brigitte me trompait, elle que je ne quittais pas une heure par jour ; je faisais quelquefois à dessein des absences assez longues, et je convenais

¹²⁰ G. Sand, *Isidora*, [1846], Paris, Hippolyte Souverain, 1846, t. II, p. 110-111.

¹²¹ A. de Musset, *Mimi Pinson*, [1845], *Prose, op. cit.*, p.759.

¹²² A. de Musset, « La Nuit d'Octobre », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.324.

¹²³ J. P. Richard, *Etudes sur le Romantisme, op. cit.*, p.202.

avec moi-même que c'était pour l'éprouver ; mais, au fond, ce n'était que pour me donner, comme à mon insu, sujet de douter et de railler. »¹²⁴ Un peu plus loin, le poète livre ce dialogue entre son esprit et sa conscience : « -De ce que tu es dans les ténèbres, est-ce une raison pour nier la lumière ? s'il y a des traîtres, pourquoi es-tu l'un d'eux ? -Parce que j'ai peur d'être dupe. -Pourquoi passes-tu tes nuits à veiller ? Les nouveaux-nés dorment à cette heure. Pourquoi es-tu seul maintenant ? -Parce que je pense, je doute et je crains. »¹²⁵ Cette rupture irrémédiable vient alors fissurer les trois continuités de l'entité du couple : l'intersubjective, l'intime, et la métaphysique, dans la mesure où la tension vers l'être aimé est quête d'un paradis perdu, et adhésion aveugle à l'essence même de l'autre.

Cette désillusion qui hantera, spectrale, toute l'œuvre de Musset, semble prendre racine dans un traumatisme primitif que le poète narre dans *La Confession*, « avec la puissance minutieuse des fantasmes. »¹²⁶ La scène est illustre : convié à de cordiales agapes, le jeune Octave-Musset, pôle privilégié des œillades langoureuses de sa maîtresse pendant tout le dîner, laisse malencontreusement choir sa fourchette :

« J'aperçus alors sous la table le pied de ma maîtresse qui était posé sur celui d'un jeune homme assis à côté d'elle ; leurs jambes étaient croisées et entrelacées, et ils les resserraient doucement de temps en temps. [...] J'étais comme abruti et devenu idiot par l'infidélité de cette femme dont je n'avais jamais été jaloux, et sur laquelle je n'avais jamais conçu un soupçon. »¹²⁷

Cette césure brutale, dramatiquement vivante et sensuelle, se manifeste aussi sur un plan topographique dans l'ordonnance même de la scène : tension entre un *dessus* et un *dessous*, entre un *patent* et un *latent*, un *avoué* et un *inavouable*, qui a valeur d'ostracisme sexuel pour le jeune homme. À bien des égards, la scène peut être considérée comme « primitive », puisqu'elle place Octave dans une situation scopique gênante qui pulvérise l'innocence de sa foi amoureuse. Sur un plan diégétique, la scène de la tasse de thé de Brigitte/George Sand fonctionne comme un reflet spéculaire venu renforcer l'acuité de la souffrance :

« Un soir qu'il avait dîné avec nous, je m'étais retiré de bonne heure et les avais laissés ensemble. Comme je fermais ma porte, j'entendis Brigitte demander du thé. Le lendemain, en entrant dans sa chambre, je m'approchais par hasard de la table, et à côté de la théière, je ne vis qu'une seule tasse. »¹²⁸

Cette perte du statut d'unicité de l'amant illustre alors parfaitement l'équivocité du verbe « tromper » : non seulement on trompe quelqu'un par le mensonge, mais on le trompe aussi *avec* quelqu'un. *A priori* de son expérience amoureuse et de ses multiples transfigurations littéraires, la trahison est donc l'un des motifs privilégiés de la poétique mussétienne : la blessure affective est toujours la première, qu'elle restaure un passé douloureux, qu'elle s'expose sur le mode de la redondance, ou qu'elle nécessite le baume d'une nouvelle aventure :

« Quand je t'aimais, pour toi j'aurais donné ma vie,
Mais c'est toi de t'aimer, toi qui m'ôtas l'envie.
A tes pièges d'un jour on ne me prendra plus. »¹²⁹

¹²⁴ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.228.

¹²⁵ *Ibid.*, p.266.

¹²⁶ J. P. Richard, *Etudes sur le Romantisme*, op. cit., p.202.

¹²⁷ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.44.

¹²⁸ *Ibid.*, p.128.

¹²⁹ A. de Musset, *Fragment, Poésies Complètes*, op. cit., p.78.

Ces « pièges », Musset s'y est pourtant naïvement et incessamment engouffré, tant l'amour annule et transcende toute idée d'expérience. Et le poète de solliciter celle qu'il commence à aimer, afin qu'elle le guérisse de cette meurtrissure précoce qui semble avoir flétri son cœur :

« Oh ! Viens ! Dans mon âme froissée
Qui saigne encor d'un mal bien grand,
Viens verser ta blanche pensée,
Comme un ruisseau dans un torrent !

Car sais-tu, seulement pour vivre,
Combien il m'a fallu pleurer ?
De cet ennui qui désenivre
Combien en mon cœur dévorer ? »¹³⁰

Car, dans la mémoire du poète, la première et la dernière maîtresse confondent leurs jeux cruels, et le cœur meurtri reste captif d'un temps circulaire : « Toute souffrance causée par une femme peut se dire la première, parce que chacune répète la destruction de l'innocence. »¹³¹ Ainsi la « Lettre à Lamartine » mêle-t-elle à la première désillusion le souvenir d'aventures plus récentes, dans une sorte d'hybridation entre le passé et le présent, au sein de la prédilection patente de Musset pour la souffrance amoureuse. Certains des vers de « La Nuit de Décembre » se trouvaient déjà dans un texte intitulé « A Laure » et témoignent de cette vocation irrépressible du poète au « martyr d'amour » :

« Si tu ne m'aimais pas, dis-moi, fille insensée,
Que balbutiais-tu dans ces fatales nuits ?
Exerçais-tu ta langue à railler ta pensée ?
Que voulaient donc ces pleurs, cette gorge oppressée,
Ces sanglots et ces cris ?

Ah ! Si le plaisir seul t'arrachait ces tendresses,
Si ce n'était qu'en lui qu'en ce triste moment
Sur mes lèvres en feu tu couvrais de caresses
Comme un unique amant ;

[...] Ah ! Laurette ! Ah ! Laurette ! Idole de ma vie,
Si le sombre démon de tes nuits d'insomnie
Sans ce masque de feu ne saurait faire un pas,
Pourquoi l'évoquais-tu, si tu ne m'aimais pas ? »¹³²

De ces trahisons répétées qui s'imposent au jeune poète comme une douloureuse évidence, on peut tirer une série de conséquences.

Tout d'abord, le lien invisible et inconditionnel qui unit l'amant à sa maîtresse est d'emblée placé sous le sceau de la duperie : la sincérité de l'Autre, la transparence intime de la femme sont sans procès reléguées au rang des chimères ou des mythes littéraires : « Le soupçon frappera en lui toute apparence, l'accusera, et de façon bientôt maniaque, obsessionnelle, de n'être qu'apparence. »¹³³, écrit Jean-Pierre Richard. Plus encore, les relations homme-femme semblent marquées par une incommunicabilité ontologique, une inévitable erreur de jugement qui hypothèque à la source l'abord d'autrui et exalte une incompatibilité de nature. Le commerce amoureux est vicié par les lieux communs inhérents à

¹³⁰ A. de Musset, « Madame la Marquise », *Poésies Complètes*, op. cit., p.107.

¹³¹ P. Bénichou, *L'Ecole du désenchantement*, op. cit., p.115.

¹³² A. de Musset, « A Laure », [1850], *Poésies Complètes*, op. cit., pp.127-128.

¹³³ J. P. Richard, op. cit., p.203.

la raison humaine qui condamnent les amants à une inexorable opacité, comme le montrent aussi ces propos amers de Trialph chez Charles Lassailly :

« [...] Qui vous permet, femmes, de juger un homme ? Avez-vous jamais épelé quelques lettres de ce cœur humain, que vous voulez critiquer à livre ouvert ? Etes-vous donc bien sûres, belles dames, que votre âme n'est pas un archet qui jouera faux plus tard ? et même savez-vous qu'il se creuse un abîme entre une pensée d'hier et une pensée d'aujourd'hui ? et pouvez-vous dire : mon œil verra jusqu'au fond de l'abîme ? Ah ! maintenant, j'ai l'honneur de vous présenter, madame la comtesse, l'hommage désintéressé de mes respectueuses servitudes...Je triomphais de tant d'humiliation et de son silence. Cependant je crois que mes ongles déchiraient ma poitrine. »¹³⁴

Dans l'espace rêvé et rédempteur du rapport à l'aimée s'introduit insidieusement une discordance entre l'apparence, sujette à caution, suspecte, et l'intériorité insaisissable, mouvante, fuyante. Ce divorce consommé entre l'être et le paraître rend alors caduque toute fusion amoureuse, toute coïncidence affective où l'évidence n'a désormais plus droit de cité. On pourrait à ce titre signaler que cette véritable fêlure ontologique, fille du doute, est l'une des composantes individuelles du « mal du siècle » venue se greffer sur les modalités sociohistoriques de cette névrose ; ainsi Musset place-t-il cet exorde avant la narration de sa « scène primitive » : « J'ai à raconter à quelle occasion je fus pris d'abord de la maladie du siècle... », comme si cette béance de l'âme avait eu besoin d'un catalyseur, d'un élément déclencheur. La femme, quand bien même elle endosserait le rôle d'initiatrice, a bien partie liée avec la douleur et la difficulté d'être:

« Ô mon enfant ! plains-la, cette belle infidèle,
Qui fit couler jadis les larmes de tes yeux ;
Plains-la ! c'est une femme, et Dieu, t'a fait, près d'elle,
Deviner, en souffrant, le secret des heureux.
Sa tâche fut pénible ; elle t'aimait peut-être ;
Mais le destin voulait qu'elle brisât ton cœur.
Elle savait la vie, et te l'a fait connaître ;
Une autre a recueilli le fruit de ta douleur.
Plains-la ! son triste amour a passé comme un songe ;
Elle a vu ta blessure et n'a pu la fermer. »¹³⁵

Tout se passe comme si la nature même de l'échange, du commerce amoureux, était inexorablement souillée : le dialogue sentimental devient joute comminatoire, jeu de dupes et jeu de masques qui dissimulent irrémédiablement l'intériorité pour se prémunir des mensonges présumés de l'Autre. Rien d'étonnant à ce que Musset ait donné vie à ses plus convaincantes créatures sur une scène, tant les stratégies de dissimulation participent intimement à sa mystique amoureuse. Ainsi Brigitte tance-t-elle son amant « pétrifié » par la possibilité du mensonge : « Votre visage est-il de plâtre, pour qu'il soit si difficile d'y voir ce qui se passe dans votre cœur ? »¹³⁶ C'est que la moindre émotion se doit à présent d'avancer masquée : « Eh ! Quel homme ici-bas n'a son déguisement ? Le froc du pèlerin, la visière du casque sont autant de cachots pour voir sans être vu. »¹³⁷ Le jeu périlleux du désir amoureux se calque alors peu à peu sur les modalités du monde théâtral.

Par conséquent, si la quête d'une certaine pureté amoureuse et l'expérience sentimentale aventureuse constituent les points cardinaux de la poétique mussétienne, comment s'étonner que la chute et la mise à mort de la sincérité, de la « religion

¹³⁴ C. Lassailly, *Les Roueries de Trialph. Notre contemporain avant son suicide*, op. cit., pp.26-27.

¹³⁵ A. de Musset, « La Nuit d'Octobre », *Poésies Complètes*, op. cit., p.326.

¹³⁶ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.238.

¹³⁷ *Ibid.*, p.116.

sentimentale » entraînent un ébranlement des fondements même de l'être ? Doubter de l'Absolu féminin, c'est saper délibérément les fondations d'un espace élu, idéalisé, qui emporte dans sa déréliction toutes les autres aspirations existentielles. La femme avait bâti dans le cœur de l'amant un *pandémonium* onirique : son effondrement interdit désormais toute autre forme de croyance, comme en témoigne Octave : « Je n'avais vécu que pour cette femme ; douter d'elle, c'était douter de tout ; la maudire, tout renier ; la perdre, tout détruire. »¹³⁸

Vacillement des modalités même de la vie séculière, la trahison amoureuse laisse au sein de l'enfant du siècle un gouffre incombé, un manque d'être et un manque à être. Ses turpitudes sentimentales flétrissent très tôt son idéalisme mort-né en le plaçant dans un univers mental perclus de méfiance et d'incroyance, où flottent les cendres d'une foi moribonde et où point le cynisme d'un profane des sentiments, avec, en bout de course, l'abandon et l'insondable solitude. Ainsi, dans une perspective proche de celle de Musset, quoique plus noire, peut-on lire sous la plume de Pétrus Borel :

« Comme une louve ayant fait chasse vaine,
Grinçant les dents, s'en va par le chemin ;
Je vais, hagard, tout chargé de ma peine,
Seul avec moi, nulle main dans ma main ;
Pas une voix qui me dise : A demain.

Pourtant bout en mon sein la sève de la vie ;
Femmes ! mon pauvre cœur est pourtant bien aimant ;
J'ai vingt ans, je suis beau, je devrais faire envie,
J'aurais dû plaire au moins, moi, si courtois amant.
Toutes m'ont repoussé...Fatal isolement ! »¹³⁹

Le *trauma* de la scène primitive inaugure donc la hantise névrotique de la duplicité féminine qui jalonne l'œuvre comme l'existence de Musset. Chaque femme de mérite, chaque belle de nuit, chaque catin s'inscrira comme un appel désespéré dans la pharmacopée mussétienne venue pallier cette infirmité. Dans la même optique, le poète ne se lassera pas de sa douleur et continuera à la chérir, dans une souffrance d'amour toujours revécue, intemporelle et anonyme, d'une liaison à l'autre (tant il est difficile d'identifier clairement à quelles conquêtes Musset fait référence dans ses poèmes !), sur laquelle va s'édifier l'histoire originale et unique de l'écrivain, tout à la fois légende, mythe et vérité :

« Que sont-ils devenus les chagrins de ma vie ?
Tout ce qui m'a fait vieux est bien loin maintenant ;
Et rien qu'en regardant cette vallée amie
Je redeviens enfant.
[...]
Tout mon cœur te bénit, bonté consolatrice !
Je n'aurais jamais cru que l'on pût tant souffrir
D'une telle blessure, et que sa cicatrice
Fût si douce à sentir. »¹⁴⁰

¹³⁸ *Ibid.*, p.59.

¹³⁹ P. Borel, « Désespoir », *Rhapsodies, op. cit.*, p.23.

¹⁴⁰ A. de Musset, « Souvenir », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.406.

Une fêlure ontologique

« Ou l'amour est un bien, ou c'est un mal ; si c'est un bien, il faut croire en lui, si c'est un mal, il faut s'en guérir. Tout cela, vois-tu, c'est un jeu que nous jouons ; mais notre cœur et notre vie servent d'enjeu, et c'est horrible »¹⁴¹, s'exclame Octave à l'intention de Brigitte, stigmatisant le pari presque pascalien d'une âme éprise qui à tout moment frôle la dérive et risque l'implosion. En ébranlant le statut affectif de la femme aimée, la trahison amoureuse, qu'elle soit avérée ou fantasmatique, rompt l'unité de l'être, opère une fragmentation ontologique parallèle à la métamorphose du statut de la maîtresse :

« Te voilà revenu dans mes nuits étoilées,
Bel ange aux yeux d'azur, aux paupières voilées,
Amour, mon bien suprême, et que j'avais perdu !
J'ai cru, pendant trois ans, te vaincre et te maudire,
Et toi, les yeux en pleurs, avec ton doux sourire,
Au chevet de mon lit te voilà revenu.
Eh bien, deux mots de toi m'ont fait le roi du monde,
Mets la main sur mon cœur, sa blessure est profonde ;
Elargis-la, bel ange, et qu'il en soit brisé ! »¹⁴²

Tout ce qui conférait à la femme adulée son *aura* exceptionnelle, son statut singulier, ce qui l'élevait au rang de partenaire idéalisée et de corrélat prédestiné de l'amour du poète est caduc et se heurte au facteur humain : « Par sa trahison ma maîtresse me dépouille de la distinction quasi mystique dont elle m'avait jusque-là investi. »¹⁴³ L'unicité rêvée de l'amant se fond alors dans une loi des séries, et l'amoureux trompé fait l'expérience amère de la contingence temporelle : c'est là l'une des atteintes les plus dramatiques du temps que de reléguer l'amour au rang de phénomène relatif, ou de royaume des chimères.¹⁴⁴ On retrouve cette expérience intime de la fracture dans le *Voyage en Orient* de Nerval : « [...] ne suis-je pas le fils d'un siècle déshérité d'illusions, qui a besoin de toucher pour croire, et de rêver le passé... sur des débris ? Il ne m'a pas suffi de mettre au tombeau mes amours de chair et de cendre, pour bien m'assurer que c'est nous, vivants, qui marchons dans un monde de fantômes »¹⁴⁵. L'amour ne se montre jamais aussi puissant que lorsqu'il est perdu, comme le démontrent les tourments d'Octave après la découverte imprévue de l'infidélité de sa maîtresse : « J'avais beau haïr cette femme ; elle était, pour ainsi dire, dans le sang de mes veines ; je la maudissais, mais j'en rêvais. Que faire à cela ? Que faire à un rêve ? Quelle raison donner à un souvenir de chair et de sang ? »¹⁴⁶. Le malheureux Octave peine alors à s'accorder au cynisme désabusé de son comparse Desgenais : « Quand cette femme est venue vous trouver, il est certain qu'elle vous aimait ; elle ne vous aime peut-être pas à l'heure qu'il est, elle est peut-être dans les bras d'un autre ; mais elle vous aimait cette nuit-là, dans cette chambre ; et que vous importe le reste ? »¹⁴⁷

¹⁴¹ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.205.

¹⁴² A. de Musset, « A George Sand I », *Poésies Complètes*, op. cit., p.513.

¹⁴³ J. P. Richard, op. cit., p.204.

¹⁴⁴ Ainsi Charles Lassailly exalte-t-il à travers le personnage de Trialph la femme multiple et une « polygamie » systématique qui occulte l'être individuel : « Je n'aime pas les femmes coquettes, mais je ne puis rien aimer : seulement je les adore. Il ne faut, sous aucun prétexte, aimer une femme, mais on peut les idolâtrer toutes ; et même cette impertinence-là est de rigueur pour savoir vivre. »

C. Lassailly, *Les Roueries de Trialph, notre contemporain avant son suicide*, op. cit., p.33.

¹⁴⁵ G. de Nerval, *Voyage en Orient, Œuvres*, t. II, éd. Albert Béguin et Jean Richer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p.67.

¹⁴⁶ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.56.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.52.

Ainsi, l'activité transcendante du désir amoureux est isolée des créatures qui l'incarnent de manière irrémédiable, alors même qu'elles constituent sa seule chance d'épanouissement. L'union rêvée de l'âme et du corps dans l'échange amoureux est alors vécue comme un leurre pernicieux, une chausse-trappe condamnant le néophyte : « Il m'était arrivé, dit Octave, un des plus grands bonheurs, et peut-être l'un des plus rares, celui de donner à l'amour ma virginité. Mais il en résultait que toute idée de plaisir des sens s'unissait en moi à une idée d'amour ; c'était là ce qui me perdait. »¹⁴⁸ La quête de fusion est alors le pôle qui concentre toutes les aspirations hédonistes, et paradoxalement leur inéluctable chute. La frontière entre la Femme et la courtisane s'estompe alors pour abandonner l'amant dans une confusion sentimentale qui, en écornant l'idéal féminin et l'espoir d'une harmonie retrouvée, le condamne au cynisme, au rejet systématique et aux affres du mal du siècle, comme le montre cette réflexion attribuée à Musset dans *Elle et Lui* :

« Je suis malheureux, voyez-vous, si malheureux que j'ai honte de le dire ! Ce je ne sais quoi que j'ai dans la poitrine à la place du cœur crie sans cesse après je ne sais quoi, et moi, je ne sais que lui donner pour l'apaiser. J'aime Dieu, et je ne crois pas en lui. J'aime toutes les femmes et je les méprise toutes ! [...] Je me surprends parfois prêt à idolâtrer une courtisane, tandis qu'auprès d'un ange je serais peut-être plus froid qu'un marbre. Tout est dérangé dans mes notions, tout est peut-être dévié dans mes instincts. Si je vous disais que je ne trouve déjà plus d'idées riantes dans le vin ! »¹⁴⁹

Cette déliquescence douloureuse de l'interaction sentimentale perturbe alors la configuration identitaire du poète et entraîne une fêlure de l'être dont celui-ci ne se départira jamais. Son âme évidée de ses plus beaux rêves de pureté s'abîme dans une vacuité sans bornes :

« Ah ! C'est plus que mourir ; c'est survivre à soi-même.
L'âme remonte au ciel quand on perd ce qu'on aime.
Il ne reste de nous qu'un cadavre vivant ;
Le désespoir l'habite, et le néant l'attend. »¹⁵⁰

La perte, définitive ou non, de l'Autre entraîne alors une désaffection totale de l'être pour les biens d'ici-bas, un sentiment viscéral de perte irrémédiable que vient douloureusement raviver le souvenir. Dépression au sens propre du terme, l'abandon de l'être aimé induit une fracture ontologique doublée de rémanences sensuelles pour celle ou celui qui s'est donné corps et âme. C'est là tout l'enjeu de la rupture amoureuse : reconquérir l'intégrité

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.49.

¹⁴⁹ G. Sand, *Elle et Lui*, *op. cit.*, p.33.

¹⁵⁰ A. de Musset, « Lettre à M. de Lamartine », *Poésies Complètes*, *op. cit.*, p.333. Sur un ton plus élégiaque, Marceline Desbordes-Valmore chante les amours perdues dans une plainte qui mêle piété maternelle devant l'enfant défunt et douloureux regrets face à l'amant enfui, sans oublier d'écorner au passage la légendaire versatilité masculine :

« J'ai tout perdu ! Mon enfant par la mort,
et dans quel temps ! Mon ami par l'absence,
je n'ose dire, hélas ! Par l'inconstance ;
ce doute est le seul bien que m'ait laissé le sort.
Mais cet enfant, cet orgueil de mon âme,
[...]
C'est ici, sous ces fleurs, qu'il m'attend,
qu'il repose ;
c'est ici que mon cœur se consume avec lui.
Amour, plains-tu les maux où ton délire expose ?
Non ! Tu nous fuis, ingrat, quand le bonheur a fui ! »
M. Desbordes-Valmore, « Les Regrets », *Elégies*, *op. cit.*, pp.73-74.

de son moi après l'avoir donné, parfois perdu, dans les méandres de l'Autre. Et l'ange de l'amour de se métamorphoser en ange de mort, comme en témoigne cet extrait émouvant du *Journal intime* de George Sand dédié à Musset, où le cri de détresse de l'esprit s'allie, événement peu courant chez Sand, aux appels de la chair :

« Il faut plus de courage pour franchir le seuil de la vie des passions et pour entrer dans le calme du désespoir, que pour avaler la ciguë. [...] Ange de mort, amour funeste, ô mon destin, sous la figure d'un enfant blond et délicat ! Ô que je t'aime encore, assassin ! [...] On dit que la douleur s'épuise et qu'à force de saigner, le cœur se dessèche et devient insensible. Quand sera-ce, mon Dieu, que je ne le sentirai plus frémir et se déchirer ? [...] Adieu mes cheveux blonds, adieu mes blanches épaules, adieu tout ce que j'aimais, tout ce qui était à moi. J'embrasserai maintenant dans mes nuits ardentes le tronc des sapins et les rochers dans les forêts en criant votre nom, et, quand j'aurai rêvé le plaisir, je tomberai évanouie sur la terre humide. »¹⁵¹

Cette pétrification de l'âme, qu'on retrouve dans une perspective politique chez Lorenzaccio, « plus vide qu'une statue de fer-blanc », s'agglutine aux affres du mal du siècle dans un jeu de déterminismes réversibles qui hypothèque à terme l'amour, dernier asile de l'idéal qui peine à se déployer dans une société dénuée de perspectives et sans issue. C'est en substance le message délivré dans la « Lettre à Lamartine » :

« Tel, lorsque abandonné d'une infidèle amante,
Pour la première fois j'ai connu la douleur,
Transpercé tout à coup d'une flèche sanglante,
Seul, je me suis assis dans la nuit de mon cœur.
[...] C'était dans une rue obscure et tortueuse
De cet immense égout qu'on appelle Paris ;
Autour de moi criait cette foule travailleuse
Qui des infortunés n'entend jamais les cris.
[...] Partout retentissait comme une joie étrange ;
C'était en février, au temps du carnaval.
Les masques avinés, se croisant dans la fange,
S'accostaient d'une injure ou d'un refrain banal.
[...] Dieu juste ! Pleurer seul par une nuit pareille !
Ô mon unique amour ! Que vous avais-je fait ?
Vous m'aviez pu quitter, vous qui juriez la veille
Que vous étiez ma vie et que Dieu le savait ?
Ah ! Toi, le savais-tu, froide et cruelle amie,
Qu'à travers cette honte et cette obscurité,
J'étais là, regardant de ta lampe chérie,
Comme une étoile au ciel, la tremblante clarté ?
Non, tu n'en savais rien, je n'ai pas vu ton ombre ;
La main n'est pas venue entr'ouvrir ton rideau.
Tu n'as pas regardé si le ciel était sombre ;
Tu ne m'as pas cherché dans cet affreux tombeau ! »¹⁵²

Les effets pervers et tragiques d'une telle désillusion condamnent alors l'enfant du siècle à une schizophrénie qui annihile tout espoir de transcendance : la discordance entre l'âme et le corps. La simple vue d'une courtisane sonne ainsi le glas de l'absolu amoureux d'Octave : « Est-ce donc vrai, me disais-je, en viendrais-je là ? Eh quoi ! En un instant ? Ô Dieu ! Serait-ce là ce que je vais aimer ? Mais après tout, pensais-je, ce sont mes sens qui agissent ; mon cœur n'est pour rien là-dedans. »¹⁵³ Vidé de sa substance vitale et de ses plus nobles aspirations, le jeune homme est atteint dans son être même d'un mal incurable,

¹⁵¹ G. Sand, *Journal intime, Œuvres autobiographiques, op. cit.*, p.963.

¹⁵² A. de Musset, « Lettre à M. de Lamartine », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.333.

¹⁵³ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, op. cit.*, p.127.

l'abandon, qui frise parfois l'artifice littéraire, de toute forme de foi amoureuse. C'est le comportement même de l'amant et sa perception de l'entité féminine qui sont alors en jeu. Plus encore, la patine du temps et la relativité des sentiments humains hypothèquent la pérennité de l'amour, entrave son désir d'infini. Douter de l'autre revient à s'ôter le double privilège de l'unicité et de l'éternité de l'amour.¹⁵⁴

En effet, l'amant trompé est emporté dans une spirale du doute qui empoisonne définitivement ses élans intérieurs : le panorama affectif qui est le sien n'est plus que l'anamorphose, le reflet déformé d'un rêve inaccessible : « Point d'amour ! Et partout le spectre de l'amour ! »¹⁵⁵ s'exclame Rolla.

La désolation intérieure de l'être trahi modifie alors sensiblement le rapport à l'autre, puisque la maîtresse qui accueillait dans son giron les espoirs, la quête de transcendance de son vis-à-vis, se transfigure en un être de fuite, insaisissable et versatile, comme en témoigne l'exergue de « Namouna » : « Une femme est comme votre ombre : courez après, elle vous fuit, fuyez-la, elle court après vous. »¹⁵⁶ Le comportement affectif de l'homme éconduit se résume alors à une méfiance instinctive, timorée, qui cherche l'assujettissement amoureux autant qu'il redoute l'ascendant féminin. La puissance duplice de la femme, sa propension à la tromperie en fait un être charmant et pernicieux, le haut lieu des plus douces voluptés comme des plus dramatiques désastres :

« Oui, femmes, quoi qu'on puisse dire,
Vous avez le fatal pouvoir
De nous jeter par un sourire
Dans l'ivresse ou le désespoir.

Oui, deux mots, le silence même,
Un regard distrait ou moqueur,
Peuvent donner à qui vous aime
Un coup de poignard dans le cœur.

[...]

Quel que soit le mal qu'il endure,
Son triste rôle est le plus beau.
J'aime encore mieux notre torture
Que votre métier de bourreau. »¹⁵⁷

Quelles voies explorer, alors, pour tenter de recouvrer cette unité ontologique première, ce songe de transparence absolue que le mirage de l'amour laissait espérer au poète épris d'infini ? A Musset qui se plaint des tortures infligées par l'« infidèle », la Muse consolatrice de la « Nuit d'Octobre » préconise l'oubli, le pardon d'une faute qui n'a d'autre source que l'inaliénable imperfection humaine :

¹⁵⁴ C'est ce que montre Desbordes-Valmore dans un poème au titre significatif, « Je ne crois plus » :

« Allez, pensers d'amour, vers de nouvelles âmes,
Comme autour d'un flambeau, voltiger et mourir ;
Papillons immortels, vivez à d'autres flammes :
Tout le feu de mon cœur ne peut plus vous nourrir.
Ma trame était trop faible, et, déjà consumée,
Elle résiste à peine au poids de quelques jours ;
En vain de votre dieu je suis encore aimée,
En vain ! Je ne crois plus que l'on aime toujours ! »

M. Desbordes-Valmore, « Je ne crois plus », *Elégies, op. cit.*, p.232.

¹⁵⁵ A. de Musset, « Rolla », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.285.

¹⁵⁶ A. de Musset, « Namouna », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.239.

¹⁵⁷ A. de Musset, « A Mademoiselle X », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.388.

« Si l'effort est trop grand pour la faiblesse humaine
 De pardonner les maux qui nous viennent d'autrui,
 Epargne-toi du moins le tourment de la haine ;
 A défaut du pardon, laisse venir l'oubli.
 Les morts dorment en paix dans le sein de la terre :
 Ainsi doivent dormir nos sentiments éteints.
 Ces reliques du cœur ont aussi leur poussière ;
 Sur ces restes sacrés ne portons pas les mains. »¹⁵⁸

Cependant, la conséquence la plus funeste de cette désaffection de l'être demeure la rupture totale de communication entre les deux sexes. Le poète réserve la primeur de son idéal à l'*idée* de l'amour plus qu'aux créatures de passage qui l'incarnent. Le sentiment se dépouille de ses manifestations matérielles pour devenir un absolu éthéré en butte aux tourments que provoquent les corps incapables de le prodiguer et de le synthétiser. Et c'est bien là l'aboutissement désabusé du schisme existentiel né de la trahison que de démystifier l'icône féminine en la reléguant au rang des contingences terrestres, dans une prescience de la diabolisation et de la pétrification que lui feront subir Baudelaire et les poètes décadents :

« Ô vierges, ô démons, ô monstres, ô martyres,
 De la réalité grands esprits contempteurs,
 Chercheuses d'infini, dévotes et satyres,
 Tantôt pleines de cris, tantôt pleines de pleurs

Vous que dans votre enfer mon âme a poursuivies,
 Pauvres soeurs, je vous aime autant que je vous plains,
 Pour vos mornes douleurs, vos soifs inassouvies,
 Et les urnes d'amour dont vos grands cœurs sont pleins ! »¹⁵⁹

Cette idéalisation subversive, Desgenais l'évoque sous forme de leçon de morale dans *La Confession d'un enfant du siècle*, usant d'une métaphore récurrente dans l'imagerie mussétienne : « Mais ne confondez pas le vin avec l'ivresse ; ne croyez pas la coupe divine où vous buvez le breuvage divin ; ne vous étonnez pas le soir de la trouver vide et brisée. C'est une femme, c'est un vase fragile, fait de terre, par un potier. »¹⁶⁰ Le seul résultat auquel l'éternel amoureux puisse prétendre consiste donc à jouir du sentiment même de l'amour au-delà du visage qui l'emprunte, dans une quête inlassable et sans cesse relancée qui confine à l'errance donjuanesque. On passe alors de *la* femme unique et adorée *aux* femmes, ou tout du moins à la femme « plurielle » qui dépersonnalise l'amour autant qu'elle l'automatise, avec, pour toute rétribution, le désespoir de la monotonie, doublée d'une crise aiguë de l'image féminine. Il ne reste à l'amant qu'à célébrer la double torture consentie, inaliénable, de l'amour.¹⁶¹

¹⁵⁸ A. de Musset, « La Nuit d'Octobre », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.325.

¹⁵⁹ C. Baudelaire, « Femmes damnées », *Les Fleurs du mal, Œuvres Complètes, op. cit.*, p.114.

¹⁶⁰ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, op. cit.*, p.65.

¹⁶¹ C'est le constat amer et ironique de l'un des protagonistes des *Mémoires du diable* de Frédéric Soulié, où transparaît en toile de fond le motif faustien, et qui met l'accent sur le masochisme inhérent à tout commerce amoureux : « Vous emporterez ma vie : j'ai droit à la vôtre, c'est la loi fatale de l'amour ; je souffrirai par vous ; vous souffrirez par moi... nous serons unis dans la douleur... La douleur est un lien aussi saint que le bonheur. Je vous imposerai celui-là. » Madame Buré tressaillit, tant la voix d'Ernest avait de résolution inébranlable ; elle se sentit comme prise d'un vertige en pensant à ce qu'elle entendait ; elle mesura d'un coup d'œil tout l'avenir d'inquiétudes, de douleurs, que la folie de cet homme allait lui créer, et arrivée ainsi à un désespoir réel, elle s'écria : « -mais comment puis-je me sauver de vous, monsieur ? » L'accent qu'elle mit dans cette question était si vrai et si profond, qu'Ernest en fut ému, mais ce ne fut que le trouble d'un instant. « -En vérité, lui dit-il, je ne puis vous expliquer le désir insensé qui m'a pris le cœur quand je vous ai vue ; mais ce désir est si implacable, qu'il est impossible qu'entre nous il n'y ait pas une prédestination. Vous devez être à moi. »

Un imaginaire fécond de la femme traîtresse

« Ce beau corps, jusqu'au jour, où s'est-il étendu ?
Tandis qu'à ce balcon, seul, je veille et je pleure,
En quel lieu, dans quel lit, à qui souriais-tu ?
Perfide ! audacieuse ! est-il encore possible
Que tu viennes offrir ta bouche à mes baisers ?
Que demandes-tu donc ? par quelle soif horrible
Oses-tu m'attirer dans tes bras épuisés ?
Va-t-en, retire-toi, spectre de ma maîtresse !
Rentre dans ton tombeau, si tu t'en es levé ;
Laisse-moi pour toujours oublier ma jeunesse,
Et, quand je pense à toi, croire que j'ai rêvé ! »¹⁶²

Pièges de la fausse amie, infidélité inopinée, libertinage sous la table, absence de nouvelles jusqu'à l'aube, les variantes de la trahison amoureuse chez Musset sont donc nombreuses. La « haine » récurrente de la femme compose un imaginaire de la femme ennemie, avatar à la fois séduisant et délétère de la prostituée :

« Là s'exerçait dans l'ombre un redoutable amour ;
Là cette Messaline ouvrait ses bras rapaces
Pour changer en vieillards ces frères favoris,
Et, répandant la mort sous des baisers vivaces,
Buvait avec fureur ses éléments chéris,
L'or et le sang [...] »¹⁶³

Derrière son apparence ingénue, la femme semble recéler en son sein des promesses de naufrage, et unit sous son sourire les plus charmantes séductions comme les plus sournois écueils. Son corps devient au sens propre un lieu de perdition, l'abîme d'une dérégulation qui laisse l'amant irrémédiablement, précocement flétri, débarrassé de toute foi, de toute espérance, comme le montre aussi ce conte de *Champavert* chez Pétrus Borel qui n'est pas sans rappeler la profession de foi désenchantée de Desgenais dans *La Confession d'un enfant du siècle* :

« Les femmes ne valent pas de sacrifice. Aimez comme vous chantez, comme vous montez à cheval, comme vous jouez, comme vous lisez, mais pas plus. Ne comptez sur elles pour rien de stable, de noble et de pur, vous seriez trop amèrement déçu. Pardonnez-moi si je vous dis tout cela : ce n'est pas pour vous arracher vos illusions de jeunesse et vous faire vieux et blasé, c'est pour vous sauver bien des traverses, bien des abîmes. En ce cas, les conseils d'un misérable sont souvent dignes d'être entendus, surtout quand ce misérable a été fait misérable par celles en qui vous déposez votre foi et votre vie ; on se fait son destin. Comme vous, j'ai cru, je me suis donné, je me suis perdu ! J'ai été jeune et brillant comme vous : prenez garde ! Ce sont elles qui m'ont fait exilé, bateleur et valet. »¹⁶⁴

Aux antipodes de l'Eden amoureux gravitent en effet tous les éléments qui caractérisent la goule : beauté lascive, froideur, propension à la luxure, influence désastreuse sur la puissance de création du poète, autant de déclinaisons de la figure féminine qui transparaissent comme une évidence dans « La Coupe et les lèvres », à travers la description de Monna Belcolore :

F. Soulié, *Les Mémoires du diable*, Paris, Robert Laffont, 2003, p.181.

¹⁶² A. de Musset, « La Nuit d'Octobre », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.323-324.

¹⁶³ A. de Musset, « Octave », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.118.

¹⁶⁴ P. Borel, « Mariette », *Champavert, op. cit.*, p.310.

« C'est bien elle ; elle approche, elle vient, - la voilà.
 Voilà bien ce beau corps, cette épaule charnue,
 Cette gorge superbe et toujours demi-nue,
 Sous ces cheveux plaqués ce front stupide et fier,
 Avec ces deux grands yeux qui sont d'un noir d'enfer.
 Voilà bien la sirène et la prostituée,
 Le type de l'égout : - la machine inventée
 Pour désopiler l'homme et pour boire son sang ;
 La meule de pressoir de l'abrutissement.
 Quelle atmosphère étrange on respire autour d'elle !
 Elle épuise, elle tue, et n'en est que plus belle. »¹⁶⁵

On sait de quelle postérité jouira ce motif, chez Baudelaire et Mallarmé notamment, dans les lendemains plus sombres du Romantisme...

Cette fission de l'être consécutive à la perfidie féminine trouve donc bien pour exutoire un imaginaire prolifique de la femme traîtresse derrière laquelle se profile l'ombre de la première femme. Pendant obscur de la femme céleste, à laquelle elle emprunte une part de ses séductions, la « diabolique » est une figure féminine largement représentée : les avatars de Pandora, Messaline, Circé, Judith, nées pour propulser leurs victimes dans les feux de l'enfer, pullulent chez nombre d'auteurs du XIXe siècle. A la fois ange et démon, l'entité féminine exerce son emprise jusque sur les protagonistes masculins les moins disposés.¹⁶⁶ Poussant ses victimes à céder au péché de chair, la créature incarne la femme fatale, au sens littéral du terme, dont la malignité est prise à tort pour de l'angélisme. Dans le langage courant, le type de la « femme fatale » désigne un personnage qui utilise le pouvoir de la sexualité pour confondre le mâle malchanceux. Parée de tous les attraits, souvent insatiable, elle séduit sans se donner, par des biais souvent sadiques. Comme l'a montré Mario Praz¹⁶⁷, ce type remonte à la figure du vampire qui incarnait l'« homme fatal », avant de changer de sexe dans la seconde moitié du XIXe siècle, jusqu'à faire de la goule, la femme-vampire, l'un des types de la misogynie fin de siècle, qui la confondra avec la « femme fatale ». La femme se définit par une carence de sang qu'elle comble en absorbant le mâle à travers la sexualité. Dans *Gamiani*, Alcide, érotomane invétéré, peine pourtant, malgré son priapisme manifeste, à contenter la comtesse, qui se tord telle une possédée sous les assauts du désir : « En vain je couvrais de baisers les parties les plus tendres. Mes mains étaient lasses de torturer cette furie indomptable. Les canaux spermatiques étaient fermés ou épuisés. J'amenais du sang, et le délire n'arrivait pas. »¹⁶⁸ Ainsi le corps de la bien-aimée devient-il un tombeau. Comme l'affirme Michel Brix, « les rabatteurs de l'enfer guettent aux portes du ciel : la chair a tôt fait de se montrer sous l'esprit, la messe noire sous la messe, Sade sous Lamartine, et le sacrilège sous la phraséologie du mysticisme. »¹⁶⁹ La femme se change alors en succube, nécessairement lié à la vengeance ou à la mort. Elle efface la transcendance divine, obère toutes les représentations artistiques, et incarne la « postulation négative » baudelairienne. Il est permis de songer à Foedora dans *La Peau de chagrin*, inaccessible à l'amour, hostile aux

¹⁶⁵ A. de Musset, « La Coupe et les lèvres », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.190.

¹⁶⁶ En témoigne ce portrait de « femme » saisissant de Gautier dans *La Morte amoureuse*, créature polymorphe qui attire dans ses rets un jeune homme briguant la prêtrise : « Oh! comme elle était belle ! [...] Quels yeux ! avec un éclair ils décidaient de la destinée d'un homme ; ils avaient une vie, une limpidité, une ardeur, une humidité brillante que je n'ai jamais vues à un oeil humain ; il s'en échappait des rayons pareils à des flèches et que je voyais distinctement aboutir à mon coeur. Je ne sais si la flamme qui les illuminait venait du ciel ou de l'enfer, mais à coup sûr elle venait de l'un ou de l'autre. Cette femme était un ange ou un démon, et peut-être tous les deux ; elle ne sortait certainement pas du flanc d'Ève, la mère commune.»

T. Gautier, *La Morte amoureuse*, Paris, Gallimard, 1996, p.21.

¹⁶⁷ A ce titre, voir M. Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle*, Paris, Denoël, 2001.

¹⁶⁸ A. de Musset, *Gamiani ou deux nuits d'excès, op. cit.*, p.48.

¹⁶⁹ M. Brix, *Eros et littérature, le discours amoureux en France au XIXème siècle*, Editions Peeters, Louvain-Paris-Sterling, Virginia, 2001, p.155.

émotions humaines, mais au-delà, aux figures démoniaques qui hantent l'imaginaire masculin, et Musset en particulier.¹⁷⁰ Toujours dans *Gamiani*, Alcide, qui n'est pourtant pas un enfant de chœur, et Fanny, la jeune vierge rapidement initiée, reste médusés devant le spectacle d'une sexualité démoniaque que livre la comtesse Gamiani :

« Infernale lubricité !...je n'avais plus la force de m'ôter de ma place. Ma raison était perdue, mes regards fascinés. Ces transports furibonds, ces voluptés brutales me donnaient le vertige. Il n'y avait plus en moi qu'un sang brûlant, désordonné, que luxure et débauche. J'étais bestialement furieux d'amour. La figure de Fanny était aussi singulièrement changée. Son regard était fixe, ses bras raidis et nerveusement allongés sur moi. Ses lèvres mi-entrouvertes et ses dents serrées indiquaient toute l'attente d'une sensualité délirante, qui touche au paroxysme de la rage, du plaisir, qui demande l'excès. »¹⁷¹

Et la femme fatale de déployer une lubricité inquiétante et contagieuse, jetant les protagonistes dans des voluptés infernales qui ne peuvent se solder que par la mort dans la jouissance. C'est le cas dans « La Coupe et les lèvres », au cours d'une discussion entre Frank et Monna Belcolore où le corps féminins apparaît comme l'abîme au fond duquel s'épuisent les forces vives du mâle :

« FRANK-Oui, le jour va venir. - O ma belle maîtresse!
Je me meurs; oui, je suis sans force et sans jeunesse,
Une ombre de moi-même, un reste, un vain reflet,
Et quelquefois la nuit mon spectre m'apparaît.
Mon Dieu! si jeune hier, aujourd'hui je succombe.
C'est toi qui m'as tué, ton beau corps est ma tombe.
Mes baisers sur ta lèvre en ont usé le seuil.
De tes longs cheveux noirs tu m'as fait un linceul.
Eloigne ces flambeaux, - entr'ouvre la fenêtre.
Laisse entrer le soleil, c'est mon dernier peut-être.
Laisse-le-moi chercher, laisse-moi dire adieu
A ce beau ciel si pur qu'il a fait croire en Dieu!
BELCOLORE-Pourquoi me gardes-tu, si c'est moi qui te tue,
Et si tu te crois mort pour deux nuits de plaisir? »¹⁷²

Au-delà de Gamiani, les avatars diaboliques sont donc nombreux chez Musset, dans une version souvent plus euphémisée, sans toutefois fonder un véritable type comme chez Barbey d'Aurevilly dont il sera question plus loin ; cependant l'arsenal féminin semble même excéder les puissances infernales, puisqu'il vient à bout des résistances de tous les mâles.¹⁷³

¹⁷⁰Le motif de la bohémienne, ensorceleuse, charnelle et mortifère, est ainsi un lieu commun du « féminin » romantique et illustre bien cette face obscure de la beauté féminine. En témoigne cette valse pernicieuse dans la « Nuit sixième » du recueil *Feu et Flamme*, de Philotée O'Neddy :

« Regarde. Tout mon corps palpite incandescent.
Viens, viens, montons plus haut, montons dans une étoile
Et là, que ta beauté s'abandonne sans voile
A ma fougue d'adolescent !
Un fou rire la prit...rire désharmonique,
Digne de s'éployer au banquet satanique.
J'eus le frisson, mes dents jetèrent des strideurs.
Puis soudain, plus de fée à lubriques toilettes !
Plus rien dans mes bras qu'un squelette
M'étalant toutes ses hideurs ! »

P. O'Neddy, « Nuit sixième », *Feu et Flamme*, op. cit., p.87.

¹⁷¹ A. de Musset, *Gamiani ou deux nuits d'excès*, op. cit., p.51.

¹⁷² A. de Musset, « La Coupe et les lèvres », *Poésies Complètes*, op. cit., pp.173-174.

¹⁷³ Même d'un Faust que les atteintes du Malin ne parviennent plus à écorner. C'est le sens de cette scène étonnante du *Faust* d'Alphonse Brot, dans laquelle on retrouve la figure de la Bohémienne :

Pernicieuse transcendance qu'un sentiment qui, se plaçant au-dessus de toutes les sciences, de toutes les expériences, de toutes les défiances, leur ôte leur légitimité et leur saveur, par le biais d'un émissaire pernicieux et fatal qui en obscurcit la plénitude, pour ne proposer en échange que le néant de la soumission absolue.

Le poète, naïvement, offre en holocauste son cœur fragile à l'inhumaine courtisane qui devient cette apparition spectrale et pernicieuse qui hante toute la production littéraire de Musset. Dans *La Confession d'un enfant du siècle*, Octave constate pour lui-même le péril implicite, l'*aura* sulfureuse de celle qui, belle d'indifférence et d'inconscience, attire l'idéaliste dans ses filets, délaissant sa fonction d'inspiratrice et d'éducatrice : « Certes, une femme ne sait ce qu'elle fait lorsqu'elle trompe un jeune homme qui n'a jamais été trompé ; elle ne sait pas où elle l'envoie, au sortir de ce lit qu'elle souille, et où, la veille encore, il a baisé sur l'oreiller cette petite place plus chère qu'un Empire, où repose la tête de la bien-aimée. »¹⁷⁴ L'idole de la veille devient alors une tache ineffaçable sur l'idéal caduc de l'amour, la distinction dont jouissait la maîtresse est irrémédiablement souillée. Une problématique similaire s'exprime dans *André del Sarto* où le sang du concierge Grémio, passant de la main de Cordiani à celle d'André, est un témoin symbolique venu consacrer la trahison atavique de l'engeance féminine. Musset fait ainsi de Lucrèce la cause de la déchéance de son mari « Oui, quand elle parut, je crus que mon rêve se réalisait, et que ma Galatée s'animait sous mes mains. Insensé ! Mon génie mourut dans mon amour. »¹⁷⁵

Plus encore, la duplicité féminine entraîne une véritable déperdition du feu créateur chez l'artiste désespéré, après la fatale découverte : « Seul, parmi tant de peintres illustres, je survis jeune encore au siècle de Michel-Ange, et je vois de jour en jour tout s'écrouler autour de moi. [...] Je lutte en vain contre les ténèbres ; le flambeau sacré s'éteint dans ma main. [...] Mes ateliers sont déserts, ma réputation est perdue. »¹⁷⁶ Cette désespérance existait-elle déjà à l'état larvaire dans la *psyché* de Musset, ou n'est-ce que le fait de circonstances douloureuses ? Quoi qu'il en soit, en s'inscrivant dans la dialectique baudelairienne de la victime et du bourreau, le couple condamné figure une joute aux forces disproportionnées où s'épuisent les ressources viriles :

« C'est une femme à qui je fus soumis,
Comme le serf l'est à son maître.
Joug détesté ! C'est par là que mon cœur
Perdit sa force et sa jeunesse. »¹⁷⁷

La trahison rompt alors le pacte amoureux en imprimant les stigmates de son infamie sur le cœur de l'amant, paralysé par une amère suspicion. Ces variations sur la duplicité féminine instaurent donc une logique poétique dévoyée dans l'œuvre de Musset, au cœur d'un « féminaire » qui devient une source d'inspiration féconde, pierre angulaire des intrigues

« -L'amour ! dit Faust d'une voix altérée. En effet, j'ai interrompu autrefois l'étude de cette science !...
[...] Il y eut alors un long intervalle de silence ; la Bohémienne avait franchi l'espace qui la séparait du tableau aux yeux humains, et le contemplait avec toute l'avidité d'un enfant. [...] Enfin, dans cette lutte où l'amour des sciences, cette avidité de tout connaître, disputait le cœur de Faust à l'amour tendre et charnel, Juana l'emporta. Pleurant de honte, de désespoir, de frénétique passion, il se roula aux pieds de la Bohémienne ; celle-ci le regardait et riait comme une folle. [...]

-Juana, pour une éternité de bonheur je ne me serais mis aux genoux de personne, Dieu me l'eût-il ordonné avec sa voix puissante ! Juana, pour l'empire de la terre, pour celui des mers, pour celui du ciel, je n'aurais point baisé les pieds d'une femme ! Juana, ce que Dieu, ce que Satan n'auraient point obtenu de moi, tu l'obtiens ! »

A. Brot, « Faust », *Un Coin du salon*, op. cit., pp.185-186.

¹⁷⁴ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.71.

¹⁷⁵ A. de Musset, *André del Sarto, Théâtre Complet*, op. cit., p.66.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp.47-48.

¹⁷⁷ A. de Musset, « La Nuit d'Octobre », *Poésies Complètes*, op. cit., p.322.

théâtrales et des trames poétiques : le long martyrologe masculin parle de lui-même chez le poète et l'idée de la fallacieuse rédemption par l'amour et du corps mortifère, s'insinue lentement dans l'esprit malade des hommes « tyrannisés ».

Par conséquent, le salut amoureux et le fantasme du rachat qui ont nourri l'imagination mussétienne trouvent une issue toute chimérique, car la vérité des êtres gît autant dans la vanité de leurs aspirations que dans ce qu'ils peuvent objectivement atteindre. Condamné au cauchemar de l'irréalisation, à l'aliénation ou au désert de l'être, l'acte d'union devient pour le poète une convulsion douloureuse, une crispation de l'être sur lui-même, qui cristallisent et annihilent toutes les prétentions au bonheur :

« Je me souviens encore de ces spasmes terribles,
De ces baisers muets, de ces muscles ardents,
De cet être absorbé, blême et serrant les dents.
S'ils ne sont pas divins, ces moments-là sont horribles.
Quel magnétisme impur peut-il donc en sortir ?
Toujours en l'embrassant j'ai désiré mourir.
[...]
Le cœur d'un homme vierge est un vase profond :
Lorsque la première eau qu'on y verse est impure,
La mer y passerait sans laver la souillure,
Car l'abîme est immense, et la tache est au fond. »¹⁷⁸

Rien d'étonnant par conséquent à ce que la sexualité elle-même soit frappée d'un anathème, d'une diabolisation qui la ramène aux origines du péché originel, inlassablement répété. L'acte charnel est en effet dépeint sous les traits les plus sombres, conséquence naturelle de l'idéalisme amoureux.¹⁷⁹ Sous la trivialité et la désinvolture graveleuse de Musset transparaît souvent une inquiétude face à l'acte sexuel décrit comme un spasme suivi de mort, ce qui est palpable dans cet extrait d'un poème érotique peu connu de Musset, qui se fait le chantre des amours de lupanar, publié dans *Le Parnasse satyrique du XIXe siècle* :

« [...]
Ce qu'il me faut à moi, c'est la brutale orgie,
La brune courtisane à la lèvre rougie
Qui se pâme et se tord ;
Qui s'enlace à vos bras, dans sa fougueuse ivresse,
Qui laisse ses cheveux se dérouler en tresse,
Vous étreint et vous mord !

C'est une femme ardente autant qu'une Espagnole,
Dont les transports d'amour rendent la tête folle
Et font craquer le lit ;
C'est une passion forte comme une fièvre,
Une lèvre de feu qui s'attache à ma lèvre
Pendant toute une nuit ! [...] »¹⁸⁰

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.190.

¹⁷⁹ Le phénomène ne concerne pas le seul Musset. Ainsi Félix de Vandenesse assimile-t-il la sexualité au « gouffre du mal », alors que, perclus de désirs qui n'ont rien d'éthéré, il écoute à la porte de la chambre de madame de Mortsau : « A une heure, je descendis, je pus marcher sans faire de bruit, j'arrivai devant sa porte, je m'y couchai, l'oreille appliquée à la fente, j'entendis son égale et douce respiration d'enfant. Quand le froid m'eut saisi, je remontai, je me remis au lit et dormis tranquillement jusqu'au matin. Je ne sais à quelle prédestination, à quelle nature doit s'attribuer le plaisir que je trouve à m'avancer jusqu'au bord des précipices, à sonder le gouffre du mal, à en interroger le fond, en sentir le froid, et me retirer tout ému. »
H. de Balzac, *Le Lys dans la vallée*, [1836], *La Comédie humaine*, t. IX, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1980., p.1106.

¹⁸⁰ A. de Musset, « Ce qu'il me faut », cité par Michel Camus dans son introduction de *Gamiani, op. cit.*, p.8.

Dans une optique voisine, Sainte-Beuve place systématiquement les scènes d'amour charnel de *Volupté* dans les milieux parisiens interlopes, dans les bas-fonds de la capitale regorgeant d'être maléfiques et pervers.¹⁸¹ De même, l'ensemble de l'œuvre de Nerval brosse un tableau contrasté de l'acte sexuel qui se lie irrémédiablement au sadisme, manifestation exacerbée de la violence du désir masculin. C'est pourquoi chez Musset l'amour physique s'entrelace presque systématiquement avec la gauloiserie sur un mode mineur, s'épanouit dans la crasse des maisons closes sans jamais se départir de son pouvoir mortifère. Songeons à la scène finale de *Gamiani*, où la comtesse entend mourir empoisonnée dans les râles du plaisir et de la débauche, entraînant Fanny dans sa chute, devant un Alcide quelque peu décontenancé et impuissant :

« Oh ! prolongeons encore cette attente irritée, c'est presque une volupté. Laisse-toi donc aller davantage. Ah ! bien ! bien ! Je te voulais ainsi ; on la dirait morte... délicieux abandon... c'est cela ! Je vais m'emparer de toi, je vais te réchauffer, te ranimer peu à peu ; je vais te mettre en feu, te porter au comble de la vie sensuelle. Tu retomberas morte encore, mais morte de plaisir et d'excès. Délices inouïes ! à les goûter seulement la durée de deux éclairs ce serait la joie de Dieu ! »¹⁸²

Placée sous le signe obsédant de la corruption et de la dépravation, la figure féminine est alors vouée aux gémonies, et devient l'objet d'une diabolisation quasi névrotique dont elle se départira difficilement. De ce hiatus entre le tropisme du pur et celui de l'impur, si prégnant dans l'œuvre de notre poète, naît ce mouvement de bascule du Romantisme vers les lendemains plus noirs des « femmes damnées ».¹⁸³

Les fluctuations de l'icône féminine chez Musset et divers poètes romantiques constituent en effet, à bien des égards, les prémices d'une misogynie qui parcourra tout le XIXe siècle. Si Jean de Palacio parle d'« irrémissible misogynie de la Décadence »¹⁸⁴, c'est que la femme représente, pour Baudelaire comme pour les poètes décadents, la métaphore vivante du puits sans fond que les hommes, pitoyables Danaïdes, s'entêtent à combler. L'ostracisme dont elle souffre gagne même en virulence au fil du siècle, mais les rancoeurs de Musset résonnent déjà de cette malédiction, comme en témoigne la définition de l'amour féminin que livre Desgenais à Octave :

« Aimer, pour elles, c'est autre chose: c'est sortir voilées, écrire avec mystère, marcher en tremblant sur la pointe du pied, comploter et railler, faire des yeux languissants, pousser de chastes soupirs dans une robe empesée et guindée, puis tirer les verrous pour la jeter par-dessus sa tête, humilier une rivale, tromper un mari, désoler ses amants; aimer, pour nos femmes, c'est jouer à mentir, comme les

¹⁸¹ Ainsi le constat d'Amaury ne laisse-t-il pas de se révéler amer : « Qui de vous, sous le coup même des mortelles délices, n'a désiré au-delà ou en deçà, n'a imaginé quelque diversion capricieuse, inconstante, et aux pieds de son idole, sur les terrasses embaumées, n'a souhaité peut-être quelque grossier échange, quelque vulgaire créature qui passe, ou tout simplement être seul pour son repos ? L'amour humain, aux endroits même où il semble profond comme l'Océan a des sécheresses subites, inouïes : C'est la pauvreté de notre nature qui fait cela ; cette fille d'Adam relève par accès en nous une tête hideuse, et se montre comme une mère mendicante en pleines noces au fils prodigue qui boit dans l'or et s'oublie. »

C. A. de Sainte-Beuve, *Volupté*, [1834], BNF de l'éd. de Bruxelles : L. Hauman, 1835, p.197.

¹⁸² A. de Musset, *Gamiani ou deux nuits d'excès*, *op. cit.*, p.87.

¹⁸³ Ainsi peut-on lire dans les journaux intimes de Baudelaire : « Je crois que j'ai déjà écrit dans mes notes que l'amour ressemblait fort à une torture ou à une opération chirurgicale. [...] Quand même les deux amants seraient très épris et très pleins de désirs réciproques, l'un des deux sera toujours plus calme et moins possédé que l'autre. Celui-là, ou celle-là, c'est l'opérateur, ou le bourreau ; l'autre, c'est le sujet, la victime. [...] Epouvantable jeu où il faut que l'un des deux joueurs perde le gouvernement de soi-même ! [...] Moi, je dis : la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal. Et l'homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve toute volupté. »

C. Baudelaire, *Fusées, Œuvres Complètes*, t. I, *op. cit.*, pp.651-652.

¹⁸⁴ J. de Palacio, *Figures et formes de la Décadence*, Paris, Séguier, 1994, p.53.

enfants jouent à se cacher; hideuse débauche du cœur, pire que toute la lubricité romaine aux saturnales de Priape; parodie bâtarde du vice lui-même aussi bien que de la vertu; comédie sourde et basse, où tout se chuchote et se travaille avec des regards obliques, où tout est petit, élégant et difforme, comme dans ces monstres de porcelaine qu'on apporte de Chine; dérision lamentable de ce qu'il y a de beau et de laid, de divin et d'infernal au monde; ombre sans corps, squelette de tout ce que Dieu a fait. »¹⁸⁵

Ses successeurs poursuivront l' « œuvre » de Musset en radicalisant cette misogynie : si elle incarnait la trahison chez les Romantiques, elle devient au fil du temps une femelle carnassière et castratrice, venue hypothéquer les forces vitales du mâle et sectionner sa virilité. Cette insidieuse gynécocratie décadente s'exprime d'ailleurs chez de nombreux poètes.

Cette conception vampirique de la femme charnelle, avatar de Lilith, de l'ogresse sans merci est une digne émanation de la « naturalité » du sexe faible que stigmatise Baudelaire¹⁸⁶, et entre en résonance avec la haine contemptrice de Musset à l'égard d'une figure féminine soumise à ses plus sensuels instincts. En effet, ces oscillations constantes de l'homme entre la divinité et l'animalité de la femme, entre « la chienne et la madone » semblait déjà en germe chez Musset. Ainsi, dans le premier monologue de Lorenzo à l'acte IV, la maternité est-elle liée à l'animalité : « De quel tigre a rêvé ma mère enceinte de moi ? [...] De quelles entrailles fauves, de quels velus embrassements suis-je donc sorti ? »¹⁸⁷ La femme et la procréation, englobées dans l'anathème, semblent donc responsables de la souillure originelle qui empoisonne les idéaux de l'homme.

Tout se passe comme si, chez Musset et plus tard, de manière outrée, au sein de l'imaginaire décadent, la femme se trouvait presque réduite à sa seule sexualité mortifère, et son ventre que les « idéalistes » considèrent comme la noble origine du monde, devient pour les poètes « un soleil énorme au trou profond »¹⁸⁸. Gamiani, en proie à un « dérèglement de tous les sens » appelé à une longue postérité, commente ainsi son initiation aux plaisirs de la chair : « Quelle tension dans mes nerfs ! quel battement dans mes artères ! quelle ardeur dans la chair et le sang ! Je brûlais, je fondais et je sentais une bouche avide, insatiable, aspirer jusqu'à l'essence de ma vie. Je te l'assure, je fus desséchée, et j'aurais dû être inondée de sang et de liqueur. »¹⁸⁹ Et la fusion rêvée des corps de se changer en déliquescence où s'épuise l'énergie vitale, véritable *topos* dans la nébuleuse des œuvres de la Décadence.¹⁹⁰ L'homme est alors l'hostie d'une transmutation sacrilège que lui inflige le corps féminin animalisé, et, parallèlement, il se dégage de cette théorie de l'amour une métaphysique perversie du corps masculin englouti, qu'on retrouvera sous une forme plus sombre, chez Baudelaire :

« De ces baisers puissants comme un dictame,
De ces transports plus vifs que des rayons,
Que reste-t-il ? C'est affreux, ô mon âme !

¹⁸⁵ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, *Prose*, *op. cit.*, pp.115-116.

¹⁸⁶ « La femme est le contraire du Dandy. Donc elle doit faire horreur. La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire. Elle est en rut et elle veut être foutue. Le beau mérite ! La femme est *naturelle*, c'est-à-dire abominable. Aussi est-elle toujours vulgaire, c'est-à-dire le contraire du Dandy. » écrit le poète des *Fleurs du mal* dans ses *Journaux intimes*.

C. Baudelaire, *Mon Cœur mis à nu*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p.677.

¹⁸⁷ A. de Musset, *Lorenzaccio*, IV, 3, *op. cit.*, p.219.

¹⁸⁸ J. de Palacio, *op. cit.*, p.65.

¹⁸⁹ A. de Musset, *Gamiani ou deux nuits d'excès*, *op. cit.*, pp.67-68.

¹⁹⁰ Ainsi Paul Adam traduit-il dans *Combats* cette irréversible déliquescence du mâle au cœur de l'acte sexuel diabolisé : Maggy, dit son amant d'un soir, « m'aspira dans tous les replis de son grand corps laiteux. Je me fondis en elle. »

P. Adam, *Combats*, cité par J. de Palacio, *op. cit.*, p.74.

Rien qu'un dessin fort pâle, aux trois crayons. »¹⁹¹

Symbole vivant du péché originel, la femme est, comme chez le poète des « Nuits », le pôle absolu vers lequel tendent tous les espoirs, en même temps que le catalyseur de la haine créatrice¹⁹², ainsi que le montrent ces réflexions d'Hassan-Musset dans « Namouna » :

« [...]

Oui, oui, n'en doutez pas, c'est un plaisir perfide
Que d'enivrer son âme avec le vin des sens;
Que de baiser au front la volupté timide,
Et de laisser tomber, comme la jeune Elfride,
La clef d'or de son coeur dans les eaux des torrents:
Heureux celui qui met, dans de pareils moments,

Comme ce vieux vizir qui gardait sa sultane,
La lame de son sabre entre, une femme et lui!

[...]

Pauvres gens que nous tous! - Et celui qui se livre,
De ce qu'il aura fait doit tôt ou tard gémir!
La coupe est là, brûlante, - et celui qui s'enivre
Doit rire de pitié s'il ne veut pas frémir!
Voilà le train du monde, et ceux qui savent vivre
Vous diront à cela qu'il valait mieux dormir. »¹⁹³

Un large empan de l'imaginaire décadent ressortit donc à une vision sadomasochiste et « anti-naturelle » de l'entité féminine déployée par Musset. L'idéal amoureux vicié s'avère propice à la toute-puissance du royaume des sens, dont le poète reste l'éternelle victime. Dans une certaine mesure, tout se passe donc comme si Baudelaire et les poètes « fin de siècle » reprenaient en l'exaspérant la grandeur et la décadence de l'imagerie féminine inaugurée par Musset et les Romantiques.

Une « écriture double » : la figure féminine entre amour sublimé et châtement

Désir de revanche et transfiguration littéraire : un salut par l'écriture ?

A cette prolifération des avatars mortifères correspond une forme d'atomisation du sentiment amoureux qui peine à reconquérir son unité originelle, et l'on pourrait dans cette optique suivre la répartition qu'adopte Yves Lainey dans son ouvrage intitulé *Musset ou la difficulté d'aimer* : George Sand incarnerait l'amour passionnel, laissant à Aimée D'Alton-Shée le privilège de la sensualité, Madame D'Allan serait une figure maternelle de la tendresse, tandis que la princesse Belgiojoso aurait l'apanage de l'interdit amoureux¹⁹⁴. Cependant ce panorama féminin ne saurait dissimuler des déchirures plus profondes et des réalités plus complexes.

C'est qu'au dédoublement de l'âme répond une fracture amoureuse qui s'affirme comme le centre moteur de toute l'esthétique mussétienne. De la dualité de l'âme et du corps,

¹⁹¹ C. Baudelaire, « Le Portrait », *Les Fleurs du mal, Œuvres Complètes, op. cit.*, p.88.

¹⁹² On peut songer à la geisha Sameyama de Champsaur, « avide du sourire des plaies », qui se nourrit du sang de son ancien fiancé Genso supplicié à mort sous ses yeux, et qui cueille les fleurs souillées du sang de sa victime pour confectionner un bouquet mortuaire.

F. Champsaur, *Poupée japonaise*, Paris, Charpentier, 1900, p.335.

¹⁹³ A. de Musset, « Namouna », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.250.

¹⁹⁴ A ce sujet, voir l'ouvrage d'Yves Lainey, *Musset ou la difficulté d'aimer*, CDU SEDES, 1978.

renvoyant au spiritualisme religieux comme laïque, découle une inconciliable alternative du sentiment humain. Pourtant, Musset ne sombre pas comme bien d'autres dans un manichéisme radical à cet égard : ainsi se livre-t-il à des commentaires sur le personnage d'Hasan dans « Namouna » :

« M'y voilà. - Je disais qu'Hasan, près d'une femme,
Était très expansif, - il voulait tout ou rien.
Je confesse, pour moi, que je ne sais pas bien
Comment on peut donner le corps sans donner l'âme,
L'un étant la fumée, et l'autre étant la flamme. »¹⁹⁵

S'il constate ponctuellement ce douloureux divorce, Musset n'en fait pas un principe, ni l'effet d'une fatalité, car à ses yeux, pour paraphraser *La Confession*, aimer, c'est avant tout se donner corps et âme... Au contraire, amour idéalisé et amour sensuel ne peuvent ainsi, chez Philothée O'Neddy, se conjuguer mais seulement s'incarner dans deux corps distincts, jetant à bas le rêve de fusion amoureuse dans une sorte de mise en garde à l'encontre d'une périlleuse sacralisation du sentiment :

« De l'espoir qu'à la fin je prendrai le loisir
De vous initier aux transports du plaisir.
Je ne vous aime, moi, que d'un chaste amour d'ange,
Je ne veux entre nous que le mystique échange
Des illusions d'or qu'au monde intérieur
Nos pensers vont cueillir, loin du siècle rieur.
Non que je sois de marbre et que rien n'évertue
L'impassibilité de mes sens de statue :
Bien loin de là ; mon corps brûle aussi libertin,
Aussi luxurieux qu'un corps napolitain ;
Mais le ciel m'a pourvue d'un mari légitime,
Qui dans l'amour des sens déploie un art sublime.
En revanche il est nul à faire trouver mal,
Dès qu'il s'agit des fleurs de l'amour idéal. »¹⁹⁶

Cette dichotomie n'est pas non plus absente chez Musset. Il suffit de songer au couple Octave/Coelio des *Caprices de Marianne*, Clavaroche et Fortunio dans *Le Chandelier*, ou encore au poème « Idylle », dans lequel Rodolphe et Albert incarnent successivement l'amour plaisir et l'amour idéalisé. Libertin invétéré avide de voluptés faciles et tarifées, Rodolphe brocarde la gravité de son acolyte pour se faire le chantre des plaisirs d'un soir :

« Que la fortune abonde en caprices charmants !
Des nos premiers regards nous devînmes amants.
C'était un mardi gras dans une mascarade ;
Nous soupions ; - la Folie agita ses grelots,
Et notre amour naissant sortit d'une rasade,
Comme autrefois Vénus de l'écume des flots. »¹⁹⁷

A quoi Albert, épris d'absolu, répond :

« C'est une vision que la réalité.
Non, des flacons brisés, quelques vaines paroles
Qu'on prononce au hasard et qu'on croit échanger,
Entre deux froids baisers quelques rires frivoles,

¹⁹⁵ A. de Musset, « Namouna », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.252.

¹⁹⁶ P. O'Neddy, *Feu et Flamme, op. cit.*, p.148.

¹⁹⁷ A. de Musset, « Idylle », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.362.

Et d'un être inconnu le contact passager,
Non, ce n'est pas l'amour, ce n'est pas même un rêve,
Et la satiété, qui succède au désir,
Amène un tel dégoût quand le cœur se soulève,
Que je ne sais, au fond, si c'est peine ou plaisir. »¹⁹⁸

D'une part, c'est la plénitude d'un sentiment passionné, d'une union d'âme à âme, d'une rêverie romantique, de l'autre, l'univers de la satisfaction immédiate, frénétique, la spirale fatale et presque mécanique de ce chancre que Musset nomme la *débauche*. Trahi ou non, celui qui aime se découvre de deux façons qui lui semblent bientôt incompatibles, à l'instar du poète lui-même qui, très jeune, a fait l'expérience intime de cette double postulation. Par conséquent, la voie de l'apostasie amoureuse semble tentante, dans ce siècle au cœur brisé qui, sous couvert de l'ironie romantique, se livre à un reniement résonnant comme le pendant obscur de l'idéalisme. Ainsi cette discussion entre deux amis chez Pétrus Borel, dans l'un des contes de *Champavert*, qui rappelle le catéchisme de Desgenais à Octave dans *La Confession d'un enfant du siècle* :

« Tu m'affligerais, d'honneur, mon ami, si j'étais affligeable, de te voir prendre les choses si à cœur ; après tout, qu'est-ce donc ? Une méchante mésaventure, vulgaire, rebattue ! Tu veux absolument aimer, renonces-y, je t'en prie ; partout tu ne trouveras que des êtres méprisables ; partout, sous un émail de candeur, un argile vil et grossier ; jeune, des maîtresses décevantes, infidèles, sordides ; vieux, des épouses adultères et marâtres. Ne va jamais rôder autour des femmes pour tisser du sentiment, mais seulement par raison joyeuse ou sanitaire ; encore, seulement, quand la nature t'y poussera par les épaules. [...] , c'est absurde d'exiger d'une femme de la fidélité, de la constance ; c'est absurde que d'appeler vertu tout ce qui est antipathique et impossible à la constitution. Il est dans la nature de la femme d'être légère, volage, étourdie, changeante, elle doit l'être, il le faut, c'est bien. [...] Il faut qu'elle soit toujours et toujours étourdie, entraînée d'une chose à l'autre, pour passer légèrement sur les souffrances départies à sa misérable condition et pour qu'elle n'entrevoie pas l'abjection où la société l'a refoulée. »¹⁹⁹

Au-delà des clichés misogynes, cette perception de la femme et de l'amour qu'elle inspire est révélatrice autant de la fracture entre l'âme et le corps que d'une désacralisation du sentiment qui obère à terme tout commerce amoureux. C'est le sens du dénouement d'*On ne badine pas avec l'amour*, où Perdican, pris entre son amour idéalisé pour Camille et l'affection teintée de sensualité qu'il éprouve pour Rosette, perd simultanément les deux objets de ses vœux, dans une double mort, physique pour Rosette, métaphorique pour Camille, qui se réfugie au couvent :

« PERDICAN-Non, en vérité, je n'entrerais pas; je sens un froid mortel qui me paralyse. Vas-y, Camille, et tâche de la ramener. (Camille sort.) Je vous en supplie, mon Dieu! ne faites pas de moi un meurtrier! Vous voyez ce qui se passe; nous sommes deux enfants insensés, et nous avons joué avec la vie et la mort; mais notre cœur est pur; ne tuez pas Rosette, Dieu juste! Je lui trouverai un mari, je réparerai ma faute; elle est jeune, elle sera riche, elle sera heureuse; ne faites pas cela, ô Dieu! vous pouvez bénir encore quatre de vos enfants. »²⁰⁰

Cette perte de la foi place l'amour sous la coupe d'un *fatum* tragique qui a partie liée avec le renoncement absolu et la mort, comme en témoigne encore cet avatar de Byron dans *Hélène la Vénitienne* chez Alphonse Brot, en 1829 :

« -Vous n'avez demandé qu'un éclair d'amour, qu'un moment de bonheur, et je vous ai donné tout cela, comtesse.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.364.

¹⁹⁹ P. Borel, *Champavert, op. cit.*, pp.332-333.

²⁰⁰ A. de Musset, *On ne badine pas avec l'amour, Théâtre Complet, op. cit.*, p.298.

-C'est vrai, répondit la Vénitienne, mais j'en mourrai...
 -On ne meurt plus d'amour, Hélène, et comment en mourrait-on ? on ne comprend plus ce mot, même pas moi !...
 -De grâce, dites que vous m'avez aimée, que vous m'aimez toujours...
 -Je ne vous aime pas, et ne vous ai point aimée, je ne crois même point à votre amour !...
 -je vous forcerai d'y croire, Byron, je vous forcerai d'y croire ; oui, vous inscrirez un jour dans *Don Juan* qu'une dame vénitienne, éprise de vous, pour vous s'est tuée. [...] Vous inscrirez cet épisode en lettres de sang, et, si vous ne le faites pas, les pavés qui longent l'église Saint-Marc, à Venise, apprendront aux races futures qu'un matin ils ont brisé le corps de la comtesse Hélène. »²⁰¹

Face à cette érosion, il ne reste plus au poète qu'à pousser son cri désespéré, qu'à appeler en vain un amour trop idéal pour répondre aux infirmités humaines et qui renverse le rapport *eros/thanatos*. Le poète se retrouve muré dans un sentiment de solitude qui paraît devoir rester éternel.²⁰²

Cette irrémissible dualité de l'être qui frappe de son anathème le songe de fusion amoureuse réclame alors une transcendance, une manne qui se déploiera au gré des subterfuges et de la sublimation de l'acte créateur. Pour éluder le triste constat de la duperie amoureuse et de ses effets pervers, l'esthétique mussétienne recourt volontiers au ton euphémisant de l'humour et de la désinvolture. A l'amertume de la perfidie féminine, aux postulations paradoxales de l'amour terrestre, le poète oppose un détachement serein où pointent la résignation joviale et un certain fatalisme ; ainsi Rodolphe, et à travers lui Musset lui-même :

« Est-ce peine ou plaisir, une alcôve bien close,
 Et le punch allumé, quand il fait mauvais temps ?
 Est-ce peine ou plaisir, l'incarnat de la rose,
 La blancheur de l'albâtre et l'odeur du printemps ?
 Quand la réalité ne serait qu'une image,
 Et le contour léger des choses d'ici-bas,
 Me préserve le ciel d'en savoir davantage !
 Le masque est si charmant, que j'ai peur du visage,
 Et même en carnaval, je n'y toucherais pas. »²⁰³

Cette parole apaisée et narquoise, cette insolence du rire conjurateur laissent une empreinte manifeste dans la poétique mussétienne, sous le sceau de ce que l'on a pu nommer l'« ironie romantique », cette forme de détachement badin et jovial qui n'est que la manifestation d'un désarroi sans fond face à la chute de l'idéal et dont nous aurons à reparler plus loin. Aux grandes figures tragiques de son théâtre, Lorenzo et consorts, Musset oppose des protagonistes teintés d'humour, de dérision et de sensibilité. La transfiguration littéraire permet ainsi d'exorciser l'impossible amoureux dans la fiction en postulant des dénouements heureux qui subliment les imperfections des amours terrestres. Que l'on évoque les issues de *Margot*, de *Croisilles*, ou de *La Marche*, toutes témoignent du souci cathartique d'une sublimation par l'écriture, comme le montre la scène finale du *Chandelier* :

²⁰¹ A. Brot, *Hélène la Vénitienne*, in *Chants d'amour et poésies diverses*, op. cit., p.48.

²⁰² C'est ce que montre cette lamentation de Pétrus Borel dans le poème intitulé « Isolement » :

« Quand viendra cette fée ? en vain ma voix l'appelle !
 Apporter ses printemps à mon cœur isolé.
 Pourtant jusqu'aux cyprès je lui serais fidèles !
 Sur la plage toujours resterai-je esseulé ?
 Sur mon toit le moineau dort avec sa compagne ;
 Ma cavale au coursier a donné ses amours.
 Seul, moi, dans cet esquif, que nul être accompagne,
 Sur le torrent fougueux je vois passer mes jours. »

P. Borel, « Isolement », *Rhapsodies*, op. cit., pp.33-34.

²⁰³ A. de Musset, « Idylle », *Poésies Complètes*, op. cit., p.365.

« MAITRE ANDRÉ-Grâces au ciel, nous voilà tous joyeux, tous réunis, et tous amis. Si je doute jamais de ma femme, puisse mon vin m'empoisonner ! »²⁰⁴

Au cœur de cette singulière dramaturgie, la figure de la femme est la clef de l'infortune ou du bonheur : dans *Le Chandelier*, histoire d'amoureux berné « tenant la chandelle », comme Musset avec Madame Beaulieu, le dénouement heureux fait exception. Fortunio venge le spectre du Coelio des *Caprices de Marianne* : l'amoureux sans espoir n'est plus méconnu et rebuté, mais reconnu et promu. A la différence de Coelio, Fortunio clame, il est vrai, son amour pour Jacqueline à qui veut l'entendre, mais son amour ne se contente pas d'être oblatif, il devient tout bonnement sacrificiel : « Quel que soit le caprice du hasard à qui je dois cette faveur, permettez-moi d'en profiter. Je ne puis que répéter mes paroles ; je mourrais de bon cœur pour vous. »²⁰⁵ C'est bien cette marque d'abnégation qui achève de conquérir Jacqueline, repentante, et prélude à l'illumination finale :

« JACQUELINE- Vous saviez que je mens, que je trompe, que je vous raille et que je vous tue ? Vous saviez que j'aime Clavaroche et qu'il me fait faire tout ce qu'il veut ? Que je joue une comédie ? Que là, hier, je vous ai pris pour dupe ? Que je suis lâche et méprisable ? Que je vous expose à la mort par plaisir ? Vous saviez tout, vous en étiez sûr ? Eh bien ! Eh bien !...qu'est-ce que vous savez maintenant ?

FORTUNIO- Mais, Jacqueline, je crois...je sais...

JACQUELINE- Sais-tu que je t'aime, enfant que tu es, qu'il faut que tu me pardonnes ou que je meure, et que je te le demande à genoux ? »²⁰⁶

Cet agenouillement de la femme d'un notable devant un tout jeune employé produit un effet scénique considérable, qui, dans un impossible salut, impose l'acte démiurgique de l'écrivain.

Outre la mise à mort de l'idéal féminin à l'œuvre dans l'univers moral de Musset, que nous envisagerons dans la suite de notre étude, l'écriture mussétienne se met en quête d'un exutoire : il s'agit de débarrasser les amours humaines de leurs scories pour en délivrer une image idéalisée, apaisée et épurée.

Mais cet effort de sublimation emprunte aussi d'autres voies que celui de la badinerie ou de la réécriture du réel. En effet, le poète se montre habile à inverser les systèmes de valeurs, à revisiter les mythes séculaires à des fins justificatrices. Le regard de Musset sait modifier sa perspective jusqu'à faire, pour parodier Baudelaire, de l'or avec de la boue. La dualité de l'amour éthéré et de l'amour sensuel se résorbe, sans se résoudre, dans une figuration inversée du mythe de Don Juan. En effet, au XIXe siècle, le motif donjuanesque, nous l'avons dit, subit une métamorphose idéalisante et nous sommes loin de l'anathème divin dont il est frappé, chez Molière notamment. Le reniement de l'amour absolu au profit d'un défi sensuel à Dieu se transforme chez Musset en une quête spirituelle de l'Idéal, par laquelle le célèbre libertin se trouve comme sacralisé :

« Il en est un plus grand, plus beau, plus poétique,
Que personne n'a fait, que Mozart a rêvé,
Qu'Hoffmann a vu passer, au son de la musique,
Sous un éclair divin de sa nuit fantastique,
Admirable portrait qu'il n'a point achevé,
Et que de notre temps Shakespeare aurait trouvé. »²⁰⁷

²⁰⁴ A. de Musset, *Le Chandelier, Théâtre Complet, op. cit.*, p.374.

²⁰⁵ *Ibid.*, p.344.

²⁰⁶ *Ibid.*, p.374.

²⁰⁷ A. de Musset, « Namouna », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.261.

C'est un Don Juan « en odeur de sainteté » que nous livre le poète, renvoyant dans les limbes du passé « le roué sans cœur, le spectre à double face »²⁰⁸. La sublimation du sentiment passe ainsi par la réactivation d'un mythe qui symbolisait essentielle la soif frénétique, compulsive, de voluptés charnelles dénuées de toute perspective transcendante. A l'inverse de son homologue féminin, le libertinage masculin devient le symptôme d'une quête déceptive de l'âme sœur, de la tragédie humaine d'un être épris d'absolu :

« Tu retrouvais partout la vérité hideuse,
Jamais ce qu'ici-bas cherchaient tes vœux ardents,
Partout l'hydre éternel qui te montrait les dents ;
Et poursuivant toujours ta vie aventureuse,
Regardant sous tes pieds cette mer orageuse,
Tu te disais tout bas : « Ma perle est là dedans » »²⁰⁹

Evoluant du statut de bourreau à celui de quasi victime et de héros romantique, le légendaire séducteur devient l'icône d'une recherche effrénée de bonheur, l'emblème tragique de la condition humaine. Cet espoir de l'apothéose amoureuse, profondément ancré dans la foi romantique, passe donc par le truchement rhétorique d'une vision épique, mythifiée, du sentiment, où l'on peine parfois à dissocier l'autopersuasion de l'artifice littéraire.

Quoi qu'il en soit, cette transfiguration esthétisée de l'imperfection ontologique de l'homme jalonne toute l'œuvre de Musset, comme sa correspondance intime. Afin de pallier les turpitudes de sa liaison avec George Sand, le poète se livre à une véritable célébration de la communion entre deux esprits. La réalité biographique de leur commerce amoureux, comme ses errances, s'effacent là encore devant une sacralisation scripturale qui mêle archétypes littéraires et images bibliques. Ainsi Musset s'inscrit-il allègrement dans la lignée douloureuse des impossibles amours, évoquant la rédaction de ce qui allait devenir *La Confession d'un enfant du siècle* : « La postérité répétera nos noms comme ceux de ces amants immortels qui n'en ont qu'un à eux deux, comme Roméo et Juliette, comme Héloïse et Abélard [...] Ce sera là un mariage plus sacré que ceux que font les prêtres. »²¹⁰ Force est de constater que cette même postérité ne l'a pas désavoué...

Plus loin, dans un rêve mystique de palingénésie, il se pose même en avatar messianique, sous le symbole du Christ humanitaire : « Je sonnerai aux oreilles de ce peuple blasé et corrompu, athée et crapuleux, la trompettes des résurrections humaines, que le Christ a laissé aux pieds de sa croix. »²¹¹

Cette transfiguration littéraire du moi et de ses déchirures, de l'infirmité de nature des sentiments qui agitent les hommes, aiguille alors le poète sur la voie d'une rédemption par l'acte d'écriture qui fige dans sa mémoire le souvenir « béatifié » d'une passion. Mais comme toujours chez Musset, cette sacralisation a son pendant délétère, tant l'enfer côtoie l'Eden dans la fantasmagorie amoureuse. A la schizophrénie de l'âme romantique répond une dualité de l'écriture ; la célébration de l'amour doit cohabiter alors avec le châtement de l'entité féminine, qui peut sombrer à tout instant dans la plus abjecte perversité au cœur de l'univers mussétien : et le poète de briser ses idoles...

Cette mise à mal de l'« angélisme » initié par Thomas Moore et perpétuée par Musset, trouvera chez Balzac un autre mode d'expression. Si sa correspondance témoigne d'un goût certain pour le mysticisme amoureux, de nombreuses œuvres traitent ce motif sur un ton éminemment parodique. L'exemple de *La Cousine Bette* s'impose ici, tant il est vrai que le

²⁰⁸ *Ibid.*, p.260.

²⁰⁹ *Ibid.*, p.267.

²¹⁰ A. de Musset, lettre à G. Sand du 30 avril 1834, *Correspondance, op. cit.*, pp.118-119.

²¹¹ *Ibid.*

thème de l'angélisme y semble déconsidéré et soumis à des transfigurations tendancieuses.²¹² Aux yeux de Balzac, les vertus angéliques de la femme ne sont souvent qu'un vernis dissimulant plus ou moins adroitement des desseins autrement plus funestes et démoniaques :

«Hulot] devait ignorer absolument les façons de l'amour moderne. Les nouveaux scrupules, les différentes conversations inventées depuis 1830, et où la pauvre faible femme finit par se faire considérer comme la victime des désirs de son amant, comme une soeur de charité qui panse des blessures, comme un ange qui se dévoue. Ce nouvel art d'aimer consomme énormément de paroles évangéliques à l'oeuvre du diable. La passion est un martyre. On aspire à l'idéal, à l'infini, de part et d'autre l'on veut devenir meilleur par l'amour. Toutes ces belles phrases sont un prétexte à mettre encore plus d'ardeur dans la pratique, plus de rage dans les chutes que par le passé. Cette hypocrisie, le caractère de notre temps, a gangrené la galanterie. On est deux anges, et l'on se comporte comme deux démons si l'on peut.»²¹³

Curieux angélisme en effet que celui qui évacue le principe féminin même, avant de lui faire subir les derniers outrages par une recomposition littéraire et une diabolisation qui a fait florès...

Le châtement de la perfidie féminine : satanisme et perversité

« Quand je serai débarrassé de cette facilité que j'ai de tomber amoureux comme on s'enrhume, ces envies-là ne me reprendront plus. Je serai alors moi-même, ceux qui ne me connaîtront pas diront : quel drôle de corps ! et ceux qui auront pu deviner quelque pensée de mon âme diront : quelle bête d'homme ! [...] Mort Dieu ! sais-tu qui je voudrais être ? quel caractère j'ai, et quel rôle j'ambitionne ? Je voudrais être un homme à bonnes fortunes ; non pour être heureux mais pour les tourmenter toutes jusqu'à la mort.»²¹⁴

A l'âge auquel Musset écrit ces quelques lignes vengeresses (il a à peu près dix-sept ans), on peut voir dans sa verve fanfaronne une vantardise d'adolescent qui adopte crânement la posture du cynique, mais l'on ne peut s'empêcher de penser que ses paroles prennent dans sa vie comme dans son oeuvre une résonance étrange, quasi prophétique. Nombre de poèmes et de pièces de la « première période vont cultiver, de « Don Paez » à « Suzon », le genre noir des « crimes d'amour », dans la lignée du « Divin Marquis », que le jeune Alfred a déjà lu et relu à cette époque. La torture imposée par la perfidie féminine justifie elle-même ce châtement, comme le montre Musset dans *La Confession* en décrivant le premier désir de vengeance à l'avoir habité :

« [...] ; mais à peine eus-je posé la tête sur le chevet, que les esprits de la vengeance me saisirent avec une telle force, que je me redressai tout à coup conter la muraille, comme si tous les muscles de mon corps fussent devenus de bois. Je descendis de mon lit en criant, les bras étendus, ne pouvant marcher que sur les talons, tant les nerfs de mes orteils étaient crispés ; Je passai ainsi près d'une

²¹²La mise en scène de cette dangereuse sacralisation de l'amour à travers le mysticisme prend un tour encore plus parodique dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, où l'ange et son adorateur sont tous deux...des hommes ! Difficile de nier la caractérisation féminine de Lucien de Rubempré dans l'incipit des *Illusions perdues* et le rôle trouble et significatif de Vautrin : « L'ignoble forçat, en matérialisant le poème caressé par tant de poètes, par Moore, par lord Byron, par Maturin, par Canalis (un démon possédant un ange attiré dans son enfer pour le rafraîchir d'une rosée dérobée au paradis) ; Jacques Collin, si l'on a bien pénétré dans ce coeur de bronze, avait renoncé à lui-même, depuis sept ans. Ses puissantes facultés, absorbées en Lucien, ne jouaient que pour Lucien : il jouissait de ses progrès, de ses amours, de son ambition. Pour lui, Lucien était son âme visible. » H. de Balzac, *Illusions perdues*, in *La Comédie humaine*, t. VI, op. cit., p.813.

²¹³ H. de Balzac, *La Cousine Bette*, [1847], in *La Comédie humaine*, t. VII, op. cit., p.140.

²¹⁴ A. de Musset, lettre à P. Foucher, *Correspondance*, op. cit., p.28.

heure, complètement fou et raide comme un squelette. Ce fut le premier accès de colère que j'éprouvai. »²¹⁵

Le lendemain, Octave recevra une blessure, à la suite d'un duel avec son rival, en l'occurrence son meilleur ami...Et le jeune homme d'appliquer la loi du Talion en se jetant à corps perdu dans la débauche, pour humilier le visage de la trahison à travers les rencontres de passage et châtier le démon au masque angélique...²¹⁶ Tous les *topoi* d'une diabolisation de la femme jalonnent cette déchirante confession : périls de la séduction féminine, stérilisation des forces vitales, castration au sens psychanalytique du terme, destruction totale de l'âme masculine.

La femme idolâtrée jouit en effet d'un double statut : il suffit de songer à Lucifer pour percevoir que rien n'est plus proche d'un ange qu'un démon. Chez Musset comme chez Gautier, dans *La Morte amoureuse* notamment, rien n'est plus pernicieux qu'une femme prise à tort pour un ange. Créature maléfique par essence, la femme devient un motif littéraire protéiforme, qui concentre dans sa transfiguration le mal le plus pur, la puissance de destruction, et l'appel au châtement masculin, fût-il littéraire. Ainsi peut-on avancer qu'à de multiples égards, la figure de la diabolique, chère à Barbey d'Aurevilly, est déjà en germe chez Musset. Mystère, danger, profanation, scandale, sensualité, froid, mort : tous les traits définitoires de la *diabolique* apparaissent dans l'œuvre de notre poète, sans qu'ils soient pour autant l'objet du syncrétisme qui l'érigera en type. L'archétype de la femme-sphinx, en effet, est constitutif du rapport qui unit notre poète à la gent féminine :

« Avec tout votre esprit, la belle indifférente,
Avec tous vos grands airs de rigueur nonchalante,
Qui nous font tant de mal et qui vous vont si bien,
Il n'en est pas moins vrai que vous n'y pouvez rien.
[...]
Soyez bonne ou maligne, orgueilleuse ou coquette,
Vous avez beau railler et mépriser l'amour,
Et, comme un diamant qui change de facette,
Sous mille aspects divers vous montrer tour à tour ; [...] »²¹⁷

L'entité féminine échappe ainsi à toute analyse, et semble cristalliser les angoisses de l'enfant du siècle, sous le régime de l'alternance. Chez Musset, chaque portrait littéraire de femme semble incarner une déviance, un trait de caractère réputé féminin, sans pour autant incarner encore toutes les caractéristiques de la femme « fin de siècle ». On observe sous la plume de notre poète une vision kaléidoscopique de la femme qui pose les jalons d'une figure féminine fondatrice des diaboliques et des femmes damnées qui justifiera la misogynie frappant la fin du XIXe siècle. Chez notre poète, chaque femme dissimule un danger, comme le prouve la Marianne des *Caprices*, chaque entreprise de séduction nécessite une profanation

²¹⁵ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, Prose, op. cit., p.97.

²¹⁶ Chez les « petits romantiques » aussi, chez Pétrus Borel dans les contes de *Champavert* notamment, la femme est destinée au châtement, dans la mesure où ses séductions fatales et mortifères absorbent l'existence même de l'homme irrémédiablement broyé : « O Edura ! Ma belle Edura !...femme, femme, que tu m'as été fatale !...Si tu l'avais voulu, tu aurais fait de moi quelque chose de grand.[...] Que tu m'as fait de mal ! Tu m'as perdu : tu pouvais faire de moi un lion ; le bon de mon cœur pouvait grandir sous tes caresses ; ta voix, ta douce parole, tes baisers pouvaient exorciser le venin qui, maintenant, me déborde ; la souffrance à fait de moi un loup féroce. [...] C'est toi, Edura, c'est toi qui m'as aigri, qui a chassé la bonté de ma tête, la sensibilité de ma poitrine, qui m'as usé et blasé par la torture et l'envie. C'est toi qui es cause que j'ai tout haï. [...] C'est toi qui as mis dans mon sein le germe de la mort, la misère l'a fécondé. »

P. Borel, *Champavert*, op. cit., pp.415-416.

²¹⁷ A. de Musset, « A Ninon », *Poésies Complètes*, op. cit., p.530.

digne du dénouement de « Rolla », chaque rencontre de passage élude l'oubli en laissant à l'amant une trace de sa sensualité, comme en témoigne la figure de l'Andalouse chez Musset :

« Avez-vous vu, dans Barcelone,
Une Andalouse au sein bruni ?
Pâle comme un beau soir d'automne !
C'est ma maîtresse, ma lionne !
La marquesa d'Amaëgui !
[...]
Elle est à moi, moi seul au monde.
Ses grands sourcils noirs sont à moi,
Son corps souple et sa jambe ronde,
Sa chevelure qui l'inonde,
Plus longue qu'un manteau de roi ! »²¹⁸

Tout se passe comme si Musset avait posé les jalons de la femme conçue simultanément comme chienne et madone, inapte à opérer le rêve de fusion amoureuse. S'il chante les vertus transcendantes de l'imaginaire féminin, notre poète ne peut s'empêcher de stigmatiser le gouffre qui sépare la femme de l'homme, incapable d'effacer les traces de la dépravation. C'est en substance le reproche qu'adresse Brigitte à Octave dans *La Confession* : « Ah ! mon enfant, c'est là le plus cruel. J'aime mieux te voir, injuste et furieux, me reprocher des crimes imaginaires et te venger sur moi du mal que t'a fait ta première maîtresse, que de trouver sur ton visage cette affreuse gaieté, cet air de libertin railleur qui vient tout à coup à se poser comme un masque de plâtre entre tes lèvres et les miennes. »²¹⁹ Les femmes divinisées par leurs amants pétrarquais deviennent alors le jouet d'une écriture conjuratrice et sombre parfois dans le féminaire des créatures infernales, des « diaboliques », plénipotentiaires du Malin, que Barbey d'Aurevilly s'est employé à démasquer dans son recueil du même nom.²²⁰

La thématique de l'amour déçu projette aussi chez Musset sa victime dans une dialectique morale, dans l'épineux débat de la faute et du reproche, et le sentiment de profanation qui en découle se teinte de dégoût, renversant l'habituelle taxinomie amoureuse : « Tout à coup, ma maîtresse, que j'adorais religieusement, était devenue pour moi une courtisane ; et tandis que je croyais fuir la débauche dans un sanctuaire impénétrable, je venais de m'apercevoir que c'était la débauche elle-même que j'avais dans les bras. »²²¹ Cette fragilité de la confiance, cette rupture du doute, qui, de l'aveu des biographes a miné Musset tout au long de son existence, entraînent alors des conduites et des paroles peu

²¹⁸ A. de Musset, « L'Andalouse », *Poésies Complètes*, op. cit., p.73.

²¹⁹ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, Prose, op. cit., p.226.

²²⁰ Ainsi, dans *Le Rideau cramoisi*, Alberte, sous des dehors de femme honnête, se livre à une démoniaque luxure dès que la nuit tombe : « Cette absence de tout embarras, disons le mot, ce manque absolu de pudeur, cette domination aisée sur soi-même en faisant les choses les plus imprudentes, les plus dangereuses pour une jeune fille, chez laquelle pas un geste, pas un regard n'avait prévenu l'homme auquel elle se livrait par une si monstrueuse avance, tout cela me montait au cerveau et apparaissait nettement à mon esprit, malgré le bouleversement de mes sensations. »²²⁰ Que l'on songe à la comtesse de Tremblay, à Hauteclair, ou à la Rosalba, toutes sont des avatars des Judith, des Circé, des Messaline, des Pandora qui font de leur corps le sépulcre de leurs naïfs amants, qui sombrent dans le péché de chair. Dans une optique voisine, la duchesse espagnole de « La Vengeance d'une femme », après l'assassinat de son sigisbée, qu'elle aimait d'un amour platonique et pur, par son mari, un grand d'Espagne, consacre son existence à salir l'honneur de celui-ci en devenant une prostituée parisienne notoire. Elle parvient même, sur son lit de mort, à porter sa dépravation à la connaissance de l'ambassadeur d'Espagne : « je préférerais Paris. C'était une meilleure scène pour l'étalage de mon infamie et de ma vengeance ; [...] je résolus d'y vivre de cette vie de prostituée qui ne me faisait pas trembler, et d'y descendre impunément jusqu'au dernier rang de ces filles perdues qui se vendent pour une pièce de monnaie, fût-ce à des goujats ! »

J. Barbey d'Aurevilly, *La Vengeance d'une femme*, in *Les Diaboliques*, [1874], op. cit., p.328.

²²¹ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.70.

charitables : « Après tout, me dis-je tout à coup, cette femme s'est donnée bien vite. »²²²
Toute sa vie, notre poète aura eu comme une injure originelle à venger, par le biais de son existence comme de son écriture...

En effet, si l'univers féminin doit souffrir chez lui les atteintes acerbes de la vindicte masculine, c'est sur le mode de la juste compensation des douleurs. Revanche d'un masochisme exacerbé, le « sadisme » mussétien, s'il n'atteint pas encore la virulence où l'élèveront Baudelaire et les décadents, témoigne d'un réflexe sublimatoire de bête blessée. En entretenant l'amour en commerce constant avec le mal, la culpabilité, la mort, le poète légitime une métamorphose esthétique du couple d'amants en un binôme réversible, celui de la victime et du bourreau, qui fera écrire à l'auteur des *Fleurs du mal* :

« Je suis la plaie et le couteau !
Je suis le soufflet et la joue !
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau ! »²²³

Ce clivage essentiel fonde la structure sadique même du rapport amoureux dans une référence à l'*éros* noir du poète, cette marge obscure de l'âme qui cristallise les fantasmes les plus inavouables et les velléités punitives du mâle trahi.²²⁴

De même, quand l'absence de George ramène Musset à ses vieux démons, celui-ci reconnaît avec inquiétude la violence qui l'anime malgré lui : « Mais aujourd'hui, si mes sens me conduisaient chez une fille, je ne sais pas ce que je ferais ; il me semble qu'au moment de la crise je l'étranglerais en hurlant. [...] Je n'ose pas me risquer, franchement, même avec une fille ; mes nerfs sont si ébranlés, j'ai un peu peur de moi. »²²⁵ En châtiant les figures féminines qui prolifèrent dans son œuvre comme dans sa vie, le poète frappe l'existence à sa source, la marque d'un stigmaté sanglant, lancinant, qui induit une fracture, celle d'une incommunicabilité profonde entre les êtres.

Par ailleurs, l'isotopie de l'empoisonnement et du meurtre passionnel ressortit à la mise en scène de cette *catharsis* fondatrice. Ainsi le philtre mortifère proposé par Fortunio à Cassius dans « Suzon » opère-t-il un syncrétisme entre l'évanouissement des flux vitaux, la désagrégation de l'amour, le châtiement de l'indifférence féminine, qui culminent dans une ultime *acmé* :

« Un philtre rassembla les forces de son être ;
Son pâle et triste amour, que je faisais peut-être

²²² *Ibid.*, p.73.

²²³ C. Baudelaire, « L'Héautontimorouménos », *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p.79.

²²⁴ Ce qu'on retrouvera sous une forme plus explicitement violente dans le poème de Baudelaire intitulé « A Celle qui est trop gaie », écrit pour mortifier Madame Sabatier :

« Ainsi je voudrais, une nuit,
Quand l'heure des voluptés sonne,
Vers les trésors de ta personne,
Comme un lâche, ramper sans bruit,
Pour châtier ta chair joyeuse,
Pour meurtrir ton sein pardonné,
Et faire à ton flanc étonné
Une blessure large et creuse,
Et, vertigineuse douceur!
A travers ces lèvres nouvelles,
Plus éclatantes et plus belles,
T'infuser mon venin, ma sœur ! »

C. Baudelaire, « A Celle qui est trop gaie », *Les Fleurs du mal*, *Œuvres Complètes*, t. I, *op. cit.*, p.156.

²²⁵ A. de Musset, Lettre du 10 mai 1834, *Correspondance*, *op. cit.*, p.96.

Répandre goutte à goutte, avant que de mourir
[...]
Déborda tout à coup comme un fleuve en furie.
[...]
J'ouvris les bras, et bus sa vie en une nuit. »²²⁶

Tout se passe comme si l'amant trompé cherchait à châtier le sentiment amoureux dans le corps même de la femme qui l'incarne, en lui restituant dans la curée une part de sa légitimité et de sa pureté.²²⁷

L'holocauste féminin, contrepartie dénuée de miséricorde de la frigidité et de la perfidie du beau sexe, peut alors relever d'un absolu de l'amour qui ne se déploierait que dans la promiscuité du tombeau, d'une épiphanie morbide du sentiment fugacement reconquis. On constate même que l'entité féminine est l'objet d'une instrumentalisation délétère, jusqu'à être érigée en principe de mort, en augure funeste, en impitoyable censeur. Dans le poème intitulé « Les Marrons du feu », la belle Camargo exhorte ainsi l'abbé à occire sans pitié son rival :

« Abbé, je veux du sang ! J'en suis plus altérée
Qu'une corneille au vent d'un cadavre attirée.
Il est là-bas, dis-tu ? cours-y donc, -coupe lui
La gorge, et tire-le par les pieds jusqu'ici.
Tords-lui le cœur, abbé, de peur qu'il n'en réchappe
Coupe-le en quatre, et mets les morceaux dans la nappe ;
Tu me l'apporteras, et puisse m'écraser
La foudre, si tu n'as par blessure un baiser ! »²²⁸

Par un jeu de renversement qui en dit long sur la conception romantique de la femme, celle-ci devient sous la plume de Musset l'auxiliaire de la Faucheuse, mais aussi, parallèlement, le vecteur de sa propre destruction.

Au sein de l'imaginaire mussétien en effet, la femme s'immole souvent elle-même quand pointent aux confins de la quête amoureuse, l'ombre de sa perversité, le souvenir de Lilith. Les variations sur le thème du châtement n'exigent pas nécessairement le jugement sommaire et arbitraire de la réprobation morale. La cérémonie sacrificielle orchestrée autour de la maîtresse peut emprunter des chemins détournés : et la pécheresse d'être la victime désignée d'une mise à mort morale ou symbolique. Le thème socratique et platonicien de la mort libératrice se teinte des nuances désenchantées du Romantisme pour faire du suicide de l'amant trompé le truchement d'un remords éternel venu consacrer l'inconséquence de la femme. C'est par ce biais qu'André del Sarto frappe d'un anathème décisif les amours coupables de sa femme et de Cordiani, son meilleur ami. Après cette ultime directive à son

²²⁶ A. de Musset, « Suzon », *Poésies Complètes*, op. cit., p.107.

²²⁷ C'est aussi ce que montre cette cruelle scène finale de l'un des contes de *Champavert* chez Pétrus Borel : « En hurlant ces derniers mots, Champavert lança au loin le cadavre qui, roulant par la pente escarpée, vint tomber et se briser sur les pierres du chemin.

-Champavert ! Champavert ! Achève-moi ! râlait Flava, froide et mourante ; es-tu prêt, maintenant ?

-Oui !

-Frappe-moi, que je meure la première ! Tiens, frappe là, c'est mon cœur ! Adieu !!!

-Au néant !!!

A ce dernier mot, Champavert s'agenouilla, mit la pointe du poignard sur le sein de Flava, et, appuyant la garde contre sa poitrine, il se laissa tomber lourdement sur elle, l'étreignit dans ses bras : le fer entra froidement, et Flava jeta un cri de mort qui fit mugir les carrières. Champavert retira le fer de la plaie, se releva, et, tête baissée, descendit la colline et disparut dans la brume et la nuit. »

P. Borel, *Champavert*, op. cit., pp.435-436.

²²⁸ A. de Musset, « Les Marrons du feu », *Poésies Complètes*, op. cit., p.45.

valet : « Tu les rejoindras dans la plaine, tu les aborderas, Mathurin, et tu leur diras : pourquoi fuyez-vous si vite ? La veuve d'André del Sarto peut épouser Cordiani. », il s'administre le fatal poison :

« LIONEL- Arrête ; quel est ce flacon dont tu t'es versé quelques gouttes, et qui s'échappe de ta main ?

ANDRE- C'est un cordial puissant. Approche-le de tes lèvres et tu seras guéri, quel que soit le mal dont tu souffres. »²²⁹

Meurtre de la femme adultère ou suicide édifiant de l'amant éconduit, victime d'un tragique jeu de dupe, tout doit présider à la mortification littéraire de la femme.

Cette promiscuité de l'amour et de la mort sous l'égide de la perversité féminine, ce motif de la « jouissance qui tue », hantent la poésie des *Contes d'Espagne et d'Italie* ou d'*Un Spectacle dans un fauteuil*, jusqu'à constituer un *leitmotiv* et une clef de voûte de l'univers mussétien. Nulle part ailleurs que dans *Gamiani ou deux nuits d'excès*, petit chef-d'œuvre de la littérature érotique et libertine attribué à Musset et d'inspiration clairement sadienne dont il convient à présent de parler plus précisément, n'apparaissent avec autant d'éclat les noces infernales et obscènes de Sapho, de Lesbos, d'Eros et de Thanatos. Placé sous le signe de l'érotisme noir, ce micro-roman met en scène les ébats lubriques d'une tribade, Gamiani, d'une jeune pucelle, Fanny B++, d'un jeune homme perclus de rêves priapiques, Alcide, baron de M++, qui finissent par sombrer dans une bacchanale satanique. S'ajoutent à ce « bal des vampires », « fait d'étreintes convulsives, de cris forcenés, de morsures frénétiques »²³⁰ un chien vicieux, Médor, et la luxurieuse camériste de la comtesse, Julie. De cette mise en scène de la déviance et de la concupiscence féminines se dégage un saisissant contraste entre des instants fugaces de céleste volupté et les moments d'inférieure lubricité, entre le délire sensuel et mécanique et la détresse morale, entre la rage et le dégoût. Les eaux dormantes de cette angoisse, au-delà des graveleux épisodes de zoophilie et des tortures saphiques, vont se troubler au cours de la deuxième nuit jusqu'à un dérèglement mortifère généralisé. Ainsi, les étreintes compulsives de Gamiani et de Fanny vont se solder par la mort des bacchantes sous l'œil d'Alcide, fort à son aise en maître de cérémonie de ce licencieux sabbat. Désireuses de porter l'extase sensuelle à son paroxysme, les deux tribades s'abîment dans une ultime quête de l'ivresse par delà la tombe, dans une confusion finale entre la « petite mort » et la « grande ». Ainsi la comtesse murmure-t-elle, agonisante :

« J'ai connu tous les excès des sens. Comprends donc, fou ! Il me restait à savoir si, dans la torture du poison, si, dans l'agonie d'une femme mêlée à ma propre agonie, il y avait une sensualité possible ! Elle est atroce ! Entends-tu ? Je meurs dans la rage du plaisir, dans la rage de la douleur ! [...] A ce cri prolongé, venu du creux de la poitrine, l'horrible furie retombe morte sur le cadavre ! »²³¹

Si ce macabre simulacre renvoie à un Musset rongé par le mal du siècle et persuadé de trouver dans l'ivresse la panacée de ses désillusions, l'âme démoniaque et iconoclaste de la comtesse, l'ingénuité curieuse de Fanny qui rappelle *La Philosophie dans le Boudoir* résonnent comme les figures de la féminité intériorisée du poète. Mais au-delà de cette polyphonie du protagoniste féminin se profile *in fine* un imaginaire morbide de l'amour dans la mort que nous ne faisons qu'effleurer pour le moment, le sacrifice de l'aimée dévoilant l'harmonie parfaite du tombeau, l'immobilisme serein d'un rapport charnel et amoureux pétrifié par le néant du sépulcre. Ainsi Rolla, au terme de son amer périple ici-bas :

²²⁹ A. de Musset, *André del Sarto, Théâtre Complet, op. cit.*, pp.68-69.

²³⁰ A. de Musset, *Gamiani ou deux nuits d'excès*, Paris, Mercure de France, 2000, p.51.

²³¹ *Ibid.*, p.90.

« Il prit un flacon noir qu'il vida sans rien dire ;
 Puis, se penchant vers elle, il baisa son collier.
 Quand elle souleva sa tête appesantie,
 Ce n'était déjà plus qu'un être inanimé.
 Dans ce chaste baiser son âme était partie,
 Et, pendant un moment, tous deux avaient aimé. »²³²

Tour à tour idéalisée et diabolisée, la femme est donc sous l'emprise du fantasme masculin lassé du pharisaïsme et d'une vertu ostentatoire, et qui clame au travers des protagonistes féminins la prééminence de la chair et de l'instinct sexuel mortifère. On retrouve cette tendance littéraire chez Victor Hugo dans *L'Homme qui rit*, où la séraphique Dea a pour contrepoint la fameuse Josiane, mante religieuse et inlassable dévoreuse d'hommes. De façon plus perverse encore, le sadisme peut être poussé très loin, jusqu'au sacrilège ultime, l'inceste. L'ombre du marquis de Sade plane derrière nombre d'écrits dans lesquels le corps féminin est supplicié dans l'acte amoureux. Ainsi Fanny, dans *Gamiani*, décrit-elle les dernières voluptés qu'elle vivra en ce bas monde : « "Hai ! Hai ! la liqueur brûle, hai ! mes entrailles ! Mais cela pique, cela perce !...Ah ! je vais mourir...Vile et damnée sorcière, tu me tiens !...ah !" Gamiani, insensible à ces cris d'angoisse, redouble ses élans. Elle brise, déchire et s'abîme à travers des flots de sang ; mais voilà que ses yeux tournent ; Ses membres se tordent, les os de ses doigts craquent. »²³³ Dans une optique proche, dans ses *Chroniques italiennes*, Stendhal fait de François Cenci un Don Juan dévoyé et machiavélique qui ne recule pas devant le viol répété de sa propre fille nommée Béatrix ! sous les yeux de sa femme.²³⁴ Dans ce lien qui unit l'amour à la mort, il est fréquent de se livrer à un génocide féminin ayant pour corollaire des raffinements de cruauté, des variations sur le supplice. La jouissance *de* et *dans* la mort favorise alors toutes les déviances, tous les fétichismes macabres qu'on retrouve chez de nombreux romantiques mineurs.²³⁵

Recherche de l'étrange, masochisme voilé en sadisme inquiétant, tout concourt à créer un imaginaire du châtiment que reprendra Baudelaire, et, à l'extrême, des rêveries mortifères et nécrophiles. Le résultat de la vindicte, la mort de l'être aimé, devient chez Musset propice au développement d'une esthétique de l'acte amoureux dans la mort, à travers une forme

²³² A. de Musset, « Rolla », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.292.

²³³ A. de Musset, *Gamiani ou deux nuits d'excès, op. cit.*, pp.89-90.

²³⁴ « Toutes ces choses ne lui suffirent point; il tenta avec des menaces, et en employant la force, de violer sa propre fille Béatrix, laquelle était déjà grande et belle; il n'eut pas honte d'aller se placer dans son lit, lui se trouvant dans un état complet de nudité. Il se promenait avec elle dans les salles de son palais, lui étant parfaitement nu; puis il la conduisait dans le lit de sa femme, afin qu'à la lueur des lampes la pauvre Lucrece pût voir ce qu'il faisait avec Béatrix. Il donnait à entendre à cette pauvre fille une hérésie effroyable, que j'ose à peine rapporter, savoir que, lorsqu'un père connaît sa propre fille, les enfants qui naissent sont nécessairement des saints et que tous les plus grands saints vénérés par l'Eglise sont nés de cette façon, c'est-à-dire que leur grand-père maternel a été leur père. Lorsque Béatrix résistait à ses exécrables volontés il l'accablait des coups les plus cruels, de sorte que cette pauvre fille, ne pouvant tenir à une vie si malheureuse, eut l'idée de suivre l'exemple que sa soeur lui avait donné. »

²³⁵ Dans une nouvelle de Borel, on verra ainsi le protagoniste s'éprendre d'une femme guillotinée. Wolfgang, jeune homme en proie au spleen, rencontre sous la Terreur une jeune aristocrate éplorée à laquelle il ne tarde pas à déclarer sa flamme. De retour chez lui après une courte absence, le spectacle qu'il découvre ne laisse pas de le glacer d'effroi : « Son visage était livide et contracté...Elle était morte !!! Eperdu, épouvanté, Gottfried pousse des cris aigus. Tout le voisinage accourt ; la scène était déchirante...Requis par le concierge, enfin un officier de police se présente ; mais en pénétrant dans la chambre, à la vue du cadavre il recule d'effroi...

-Grand Dieu, s'écrit-il, comment cette femme est-elle ici ?

-La connaissez-vous donc ? demande vivement le pauvre Gottfried.

-Si je la connaissais ! reprend l'officier. Moi ! Cette femme ! Hier elle est morte sur l'échafaud !

A ces mots, plus prompt que la foudre, Wolfgang s'avance et détache la bande noire qui entourait le col si beau de son amie. Et aussitôt se découvre à son regard la trace horrible et sanglante du fatal couteau !!! »

P. Borel, *Gottfried Wolfgang*, Paris, Troisième Cahier de Vulturne, 1941, p.15.

d'amour dévoyé et perpétué dans la froideur et l'immobilité les plus parfaites (nous aurons d'ailleurs à y revenir). Pour l'instant, tout au plus peut-on avancer que, qu'elle soit considérée comme la dernière des dépravées ou comme une vierge immaculée, la femme réelle est envisagée de loin : c'est là l'apanage de la mystique amoureuse déployée par les Romantiques, qui porte au pinacle les vertus de l'amour non réalisé. Songeons chez Musset à la froide Camille, aux rebuffades qu'impose Marianne à Coelio, ou encore à la relation à sens unique du poète avec la princesse de Belgiojoso.

Balzac s'avère en cela proche de Musset, lui dont l'oeuvre regorge aussi de figures féminines inaccessibles à l'amour. Ainsi le héros de *La Peau de chagrin*, rongé par la « maladie de l'idéal », s'éprend-il de la hiératique Foedora, archétype de la femme statue insensible aux voluptés terrestres, qui n'est pas sans rappeler la destinataire du poème de Musset intitulé « Sur une morte ». La « morte » en question était encore Christine Trivulce de Belgiojoso, au sujet de laquelle Henri Martineau prête à Ancelot ce mot : « Elle a dû être bien de son vivant. »²³⁶ Devant la sécheresse de ce cœur de marbre qui le repousse et parle d'amour avec des accents de notaire, Musset, qui reconnut plus tard qu'il était allé trop loin, fait songer à Raphaël qui se laisse gagner par la « lèpre de la vanité », que même la tendre Pauline, subitement enrichie, ne saura estomper. Il mourra d'ailleurs avant d'avoir pu la mener à l'autel, confirmant ainsi la vanité de sa quête : posséder la perfection. L'idéalisme amoureux tend en effet à considérer que le sentiment humain s'enracine dans un désir d'éternité que contredisent bien souvent l'imperfection ontologique de l'homme et les variations d'une passion vouée au relativisme.²³⁷ Pernicieuse sacralisation de l'amour qui, sous un mysticisme éthéré et tendancieux, peut dissimuler les plus noirs desseins—pensons au bossu Sansfin dans *Léone Léoni* chez Sand—comme les plus improbables intermittences du cœur.

Plus encore, cette périlleuse divinisation de l'amour, cet idéalisme sentimental, conduit tout naturellement à un anathème jeté sur la sensualité et la sexualité. Une vision épurée de l'amour ne s'accommode guère en effet des errements de la chair qui dévoilent trop aisément les faux-semblants de l'amour platonicien. Séparer le monde des sens et celui des idées ne peut conduire qu'à la désillusion, tant cette dichotomie est inhérente à la nature humaine et ne semble pas pouvoir être vécue sur le mode du manichéisme. Ainsi Pulchérie, la courtisane, confie-t-elle à sa sœur Lélia : « Tu sais bien d'où vient ton mal : c'est d'avoir voulu séparer deux puissances que Dieu avait étroitement liées... »²³⁸ Il n'y a pas pour autant de portée édifiante du personnage de Lélia, dans la mesure où Sand la présente davantage comme la victime d'une infirmité morale, incapable de se heurter aux vicissitudes de l'existence, murée dans son mépris des attaches terrestres. Elle n'est qu'« un cœur malheureux, égaré par une vaine richesse des facultés, flétri avant d'avoir vécu, usé par l'espérance et rendu impuissant par trop de puissance peut-être. »²³⁹ Nombre de protagonistes de Musset, qu'il s'agisse de Lorenzo, Rolla, Octave, Valentin, Mardoche et bien d'autres, sont

²³⁶ H. Martineau, *Stendhal et le salon de Mme Ancelot*, Paris, Le Divan, 1932., p.43.

²³⁷ Le roman de George Sand intitulé *Jacques* est exemplaire à cet égard. Alors que la jeune Fernande se livre auprès de son mari à une véritable profession de foi amoureuse, et lui jure une adoration éternelle, Jacques tempère rapidement les ardeurs oratoires de sa compagne : « Pourquoi chercher à soulever les voiles sacrés du destin ? Les cœurs les plus fermes ne résistent pas toujours à son choc inévitable. Quelles promesses, quels serments peuvent lier l'amour ? [...] ; ah ! Gardons-nous d'interroger trop souvent le livre mystérieux où la durée de notre bonheur est inscrite de la main de Dieu. [...] Ni toi ni moi ne connaissons ce qu'a de force et de durée en toi la faculté de l'enthousiasme qui seule fait différer l'amour moral de l'amitié. [...] ; l'amour est une flamme plus subtile et plus sainte, c'est Dieu qui le donne et qui le reprend. » Devenu une entrave pour Fernande et Octave, Jacques n'aura d'ailleurs d'autre option que le suicide...

G. Sand, *Jacques*, [1834], Paris, Perrotin, 1844, p.327.

²³⁸ G. Sand, *Lélia*, *op. cit.*, p.208.

²³⁹ *Ibid.*, p.188.

frappés par ce tiraillement entre l'esprit et la chair, comme le montre cette réflexion d'Octave qui ne peut s'empêcher de laisser parler sincèrement son cœur, fût-ce auprès de la plus pitoyable grisette :

« Malheureusement pour moi, je ne puis dire à une femme que je méprise que j'ai de l'amour pour elle, même en sachant que c'est une convention et qu'elle ne s'y trompera pas. Je n'ai jamais mis le genou en terre sans y mettre le cœur. Ainsi cette classe de femmes qu'on appelle faciles m'est inconnue, ou si je m'y suis laissé prendre, c'est sans le savoir et par simplicité. »²⁴⁰

Là encore, Musset ne peut faire autrement que de rechercher la pureté dans l'ordure, mais aussi l'ordure dans la pureté...²⁴¹ Absence sublimatoire de l'être aimé, fuite au couvent, haine de la chair, amour tour à tour idéalisé, renié, bafoué et souillé dans la luxure, tout concourt à une mise à distance de la femme qui, pour paraphraser Baudelaire, jette les bases d'une religion qui n'a qu'un seul sacrement : la mort d'amour ou le suicide.

²⁴⁰ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, Prose, op. cit., p.144.

²⁴¹ Dans une optique voisine, Sainte-Beuve décrit tout au long de son roman *Volupté* les tiraillements de son héros Amaury entre son adoration devant la beauté presque surnaturelle de Madame de Couaën et son penchant pour la fange des lupanars parisiens : « [Son] déplorable cœur alternait tout d'un coup de la convulsion grossière à l'aspiration platonique »
Sainte-Beuve, *Volupté*, op. cit., p.149.

Chapitre II

L'impossible foi

Le vertige de la mort et du divin

Une prédilection pour l'outre-tombe

« Mes vers sont les tombeaux tout brodés de sculptures
Ils cachent un cadavre, et sous leurs fioritures
Ils pleurent bien souvent en voulant chanter

Chacun est le cercueil d'une illusion morte ;
J'enterre là les corps que la houle m'apporte
Quand un de mes vaisseaux a coulé dans la mer ;

Beaux rêves avortés, ambitions déçues,
Souterraines ardeurs, passions sans issues,
Tout ce que l'existence a d'intime et d'amer. »¹

L'amour des poètes pour la souffrance qui les déchire est en effet l'un des traits distinctifs du Romantisme avec, à l'extrême, la transfiguration insensible d'une mélancolie érigée en principe d'écriture, en attraction irrésistible pour le néant de la mort. Il n'entrera pas dans notre propos pour l'instant d'envisager la mort d'un point de vue esthétique, cette approche étant réservée à notre troisième partie, mais plutôt dans une optique phénoménologique. Au cœur de cette poétique de la femme mortifère, et de l'expérience précoce de la souffrance physique, l'écriture mussétienne ne pouvait que s'épanouir dans cette quête inlassable de la sérénité du tombeau. Peu de temps après la mort prématurée de son frère, brisé par les excès de toute nature, Paul de Musset commentera à sa manière les supposées ultimes paroles d'Alfred : « Enfin, je vais dormir » :

« L'insomnie ayant toujours été son ennemi le plus implacable, je pris ce besoin de dormir pour une crise favorable ; c'était la mort. Il ferma les yeux pour ne plus les rouvrir. La respiration, calme et régulière, s'éteignit peu à peu. Il rendit le dernier soupir sans avoir fait un mouvement, sans convulsion, sans agonie. Cette mort, qu'il avait tant souhaitée, était venue à lui comme une amie, sous les apparences du sommeil. »²

Cette promiscuité et cette fascination pour le sépulcre, Musset en a fait très tôt l'expérience à travers ce que l'on a coutume de nommer sa stérilité poétique. Ainsi, à l'aube de sa trente-cinquième année, il nous livre ce sombre pressentiment :

« L'heure de ma mort, depuis dix-huit mois,
De tout côté sonne à mes oreilles,
Depuis dix-huit mois d'ennuis et de veilles,
Partout je la sens, partout je la vois.

Plus je me débats contre ma misère,
Plus s'éveille en moi l'instinct du malheur ;
Et, dès que je veux faire un pas sur terre,
Je sens tout à coup s'arrêter mon cœur.

Ma force à lutter s'use et se prodigue.
Jusqu'à mon repos, tout est un combat ;
Et, comme un coursier brisé de fatigue,
Mon courage éteint chancelle et s'abat. »³

¹ T. Gautier, « Portail », *La Comédie de la mort*, [1838], *Œuvres poétiques complètes*, éd. Michel Brix, Paris, Bartillat, 2004, p.141.

² P. de Musset, *Biographie*, op. cit., pp.334-335.

³ A. de Musset, « L'Heure de ma mort », *Poésies posthumes*, in *Poésies Complètes*, op. cit., p.498.

Certes, il était un peu tôt pour imiter les Derniers vers de Ronsard, écrits à soixante et un ans : « Je n'ai plus que les os, un squelette je semble... », néanmoins, l'obsession de la mort frappe de son sceau toute l'œuvre du poète, au point d'en devenir l'un des repères cardinaux, l'un des principes créateurs. On retrouve aussi chez Sand cette attraction précoce pour le néant, comme elle le confie dans une perspective sociale à Deschartres dans *Histoire de ma vie* :

« [...], ne pouvait-il pas se présenter des cas où la mort est un devoir tacitement exigé par nos semblables ? Sacrifier sa vie pour sauver celle d'un autre n'est pas un devoir douteux, lors même qu'il s'agirait du dernier des hommes ; mais la sacrifier pour réparer sa propre honte, si la société ne le commande pas, ne l'approuve-t-elle point ? [...] Celui qui a fait un grand tort à quelqu'un et qui, ne pouvant le réparer, se condamne à l'expier par le suicide, n'est-il pas plaint et en quelque sorte réhabilité ? [...] Quand c'est l'œuvre d'un remords bien fondé, est-ce un scandale de plus à donner au monde ? Le monde, par conséquent l'esprit des sociétés établies, n'en juge pas ainsi, puisque, par le pardon qu'il accorde, il considère ceci comme une réparation du mauvais exemple et un hommage rendu à la morale publique. »⁴

Pour nombre de poètes, la vie elle-même n'est perçue que comme une marche forcée vers la mort, et beaucoup de vers de Musset font écho à ce cri ironique et désespéré de « La Chanson du masque » chez Aloysius Bertrand : « Ce n'est point avec le froc et le chapelet, c'est avec le tambour de basque et l'habit de fou que j'entreprends, moi, la vie, ce pèlerinage vers la mort ! »⁵ Si elle se manifeste selon des modalités diverses, la décrépitude du cadavre, cela tombe sous le sens, reste l'un des motifs romantiques privilégiés : Baudelaire, au-delà de ses rapports conflictuels avec le Romantisme et ses représentants, n'ira-t-il pas jusqu'à écrire, dans une lettre à Jules Janin qu'il exérait : « J'ai de très sérieuses raisons de plaindre celui qui n'aime pas la mort » ? La froideur du marbre et l'apaisement du néant empruntent chez Musset des voies variées et parfois équivoques pour laisser s'exprimer la vision du « deuil romantique », avec toute la polysémie que cette locution suppose.⁶

L'attraction du vide, que la fin du siècle ne démentira jamais, peut tout d'abord être vécue sur le mode du *fatum*, de la fatalité s'exprimant dans une expectative qui semble symboliser le seul rempart face à l'ennui et aux turpitudes de l'existence, à l'implacable finitude humaine qui paraît tout entraîner dans sa vacuité. Ainsi les tourments de Fantasio l'engagent-ils à se livrer à cette confession désabusée :

« Oh ! s'il y avait un diable dans le ciel ! s'il y avait un enfer, comme je me brûlerais la cervelle pour aller voir tout ça ! Quelle misérable chose que l'homme ! ne pas pouvoir seulement sauter par sa fenêtre sans se casser les jambes ! être obligé de jouer du violon dix ans pour devenir un musicien passable ! Apprendre pour être peintre, pour être palefrenier ! Apprendre pour faire une omelette ! Tiens, Spark, il me prend des envies de m'asseoir sur un parapet, de regarder couler la rivière, et de me mettre à compter un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, et ainsi de suite jusqu'au jour de ma mort. »⁷

Et son ami Spark de surenchérir sur ce goût du tombeau et d'étendre cette attente mortifère à l'ensemble du siècle : « L'éternité est une grande aire, d'où tous les siècles, comme de jeunes aiglons, se sont envolés tour à tour pour traverser le siècle et disparaître ; le nôtre est arrivé à son tour au bord du nid ; mais on lui a coupé les ailes, et il attend la mort en regardant l'espace dans lequel il ne peut s'élancer. »⁸

⁴ G. Sand, *Histoire de ma vie*, IV, 6, *op. cit.*, p.1098.

⁵ A. Bertrand, « La Chanson du masque », *Gaspard de la nuit*, *op. cit.*, p.189.

⁶ A ce sujet, voir l'article de P. Glaudes, *Deuil et littérature*, cité précédemment.

⁷ A. de Musset, *Fantasio*, I, 2, *Théâtre Complet*, *op. cit.*, p.111.

⁸ *Ibid.*

La mort est alors perçue comme la fuite ultime, la dernière échappatoire face au réel dénué de la moindre saveur : l'outre-tombe vient éteindre les rancoeurs, les échecs, les déceptions, toutes les déclinaisons du mal du siècle dans une étreinte fatale qui promet, au bout du chemin, l'oubli et le repos.⁹

Dans cet oubli ultime des turpitudes de l'existence que n'eût pas désavoué Musset, le cœur lassé de l'homme trouve asile dans l'au-delà extatique du sépulcre, débarrassé de la tourmente des sentiments et de la tyrannie de la face humaine.

Figure phare de la poésie mussétienne, Jacques Rolla, ruiné au jeu, de son propre aveu incapable du moindre sentiment humain, avant le suicide final, écoute alors et applique à la lettre les conseils amers que lui susurre le poète :

« Ecrase maintenant les débris de ta vie :
Ecorche tes pieds nus sur tes flacons brisés ;
Et dans le dernier toast de ta dernière orgie,
Etouffe le néant dans tes bras épuisés.
Le néant ! le néant ! vois-tu son ombre immense
Qui ronge le soleil sur son axe enflammé ?
L'ombre gagne ! il s'éteint, -l'éternité commence.
Tu n'aimeras jamais, toi qui n'as point aimé. »¹⁰

Cependant, et c'est le cas le plus fréquent chez Musset, la mort excède le simple déterminisme légal, auquel tout être est soumis, pour dévoiler au poète ses charmes, voire susciter un véritable amour, tant les tortures du séjour terrestre lui semblent insoutenables. Ainsi Musset évoque-t-il avec admiration dans le poème « Après une lecture » le souvenir de Léopardi, et se découvre dans le néant une gémellité spirituelle, sur un ton qui n'est pas sans rappeler celui du cycle « La Mort » des *Fleurs du mal* :

⁹ En témoigne la « Nuit quatrième » de Philothée O'Neddy, qui nous livre cette étrange et macabre prosopopée :

« Voici ce qu'un jeune squelette
Me dit les bras croisés, debout, dans son linceul,
Bien avant l'aube violette,
Dans le grand cimetière où je passais tout seul :

II

Fils de la solitude, écoute !
Si le Malheur, sbire cruel,
Sans cesse apparaît dans ta route
Pour t'offrir un lâche duel ;
Si la maladive pensée
Ne voit, dans l'avenir lancée,
Qu'un horizon tendu de noir :
Si, consumé d'un amour sombre,
Ton sang réclame en vain, dans l'ombre,
Le philtre endormeur de l'espoir ;

[...]

Va, que la mort soit ton refuge !

[...]

À travers le velours d'un gazon jeune et doux,
Bien humide et bien froide arrive jusqu'à vous.
Là, silence complet ; farniente sans borne.
Plus de rages d'amour ! le cœur stagnant et morne,
Ne se sent plus broyé sous la dent du remords.
- Certes, l'on est heureux dans les villas des morts ! »

P. O'Neddy, « Nuit quatrième », *Feu et Flamme*, op. cit., p.112.

¹⁰ A. de Musset, Rolla, *Poésies Complètes*, op. cit., pp. 289-290.

« Et tu mourus aussi. Seul, l'âme désolée,
Mais toujours calme et bon, sans te plaindre du sort,
Tu marchais en chantant dans ta route désolée.
L'heure dernière vint, tant de fois appelée.
Tu la vis arriver, sans crainte et sans remord
Et tu goûtas enfin le charme de la mort. »¹¹

Plus étrange encore, la décadence de la chair peut être transfigurée par une forme de stylisation littéraire qu'on observe assez peu chez Musset, courante chez nombre de « petits romantiques » influencés par le romantisme noir. Nous aurons par ailleurs à reparler de cette écriture de la mort. Placée sous le sceau de l'ironie romantique, cette curieuse conversation entre un nain volubile et un homme en passe d'embrasser le royaume des ombres, tournant autour des oripeaux du futur macchabée et de sa proche décomposition, est significative :

« Que tu meures absous ou damné, marmottait Scarbo cette nuit à mon oreille, tu auras pour linceul une toile d'araignée, et j'ensevelirai l'araignée avec toi !
-Oh ! que du moins j'aie pour linceul, lui répondais-je les yeux rouges d'avoir tant pleuré, une feuille du tremble dans laquelle me bercera l'haleine du lac.
-Non ! ricanait le nain railleur, tu serais la pâture de l'escarbot qui chasse, le soir, aux moucherons aveuglés par le soleil couchant !
-Aimes-tu donc mieux, lui répliquais-je larmoyant toujours, aimes-tu donc mieux que je sois sucé d'une tarentule à la trompe d'éléphant ?
-Eh bien, ajouta-t-il, console-toi, tu auras pour linceul les bandelettes tachées d'or d'une peau de serpent, dont je t'emmailoterai comme une momie.
Et la crypte ténébreuse de Saint-Bénigne, où je te coucherai debout contre la muraille, tu entendras à loisir les petits enfants pleurer dans les limbes. »¹²

L'esthétisation du cadavre semble alors autant une aspiration vers la mort qu'une conjuration de l'angoisse que son approche suscite.¹³

Certains personnages musséliens vont même jusqu'à se faire le chantre du vide derrière le tombeau, panacée ultime de tout ce qui se révèle périssable. C'est la conséquence logique du cynisme ambiant d'un poème comme « La Coupe et les lèvres ». Le héros, Frank, après la mise en scène macabre de ses propres funérailles et après avoir chassé la lascive Belcolore, livre au lecteur cette tirade pour le moins significative :

« Et toi, morne tombeau, tu m'ouvres ta mâchoire.
Tu ris, spectre affamé. Je n'ai pas peur de toi.

¹¹ A. de Musset, « Après une lecture », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.427.

¹² A. Bertrand, « Scarbo », *Gaspard de la nuit, op. cit.*, pp.107-108.

¹³ En témoigne cette scène, romantique par excellence, tirée d'*Histoire de ma vie*, située peu après la mort de la grand-mère révéérée. Deschartres, le précepteur-confesseur de la jeune Aurore, lui propose d'embrasser le crâne de son père, décédé d'un accident de cheval quand elle était âgée de deux ans, dans le tombeau mis à jour pour recevoir la dépouille de la grand-mère : « Le cercueil de votre père est encore intact ; seulement les clous étaient tombés. Quand j'ai été seul, j'ai voulu soulever le couvercle. J'ai vu le squelette. La tête s'était détachée d'elle-même. Je l'ai soulevée, je l'ai baisée. J'en ai éprouvé un si grand soulagement, moi qui n'ai pu recevoir son dernier baiser, que je me suis dit que vous ne l'aviez peut-être pas reçu non plus. Demain cette fosse sera fermée. On ne la rouvrira sans doute plus que pour vous. Il faut y descendre, il faut baiser cette relique. Ce sera un souvenir pour toute votre vie. [...] Donnez maintenant à celui que vous avez connu à peine vous-même, et qui vous aimait tant, une marque d'amour et de respect. [...] J'étais assez émue et exaltée moi-même pour trouver tout simple ce que me disait mon pauvre précepteur. Je n'y éprouvai aucune répugnance, je n'y trouvai aucune bizarrerie, j'aurais blâmé et regretté qu'ayant conçu cette pensée il ne l'eût pas exécutée. Nous descendîmes dans la fosse et je fis religieusement l'acte de dévotion dont il me donna l'exemple. » Bel exemple de piété filiale que cette scène de fétichisme funèbre qui s'inscrit dans la tradition du romantisme noir et traduit bien le rapport romantique à la mort au-delà de la simple anecdote macabre.
G. Sand, *Histoire de ma vie*, IV, 6, *op. cit.*, p.1107.

Je renierai l'amour, la fortune et la gloire ;
 Mais je crois au néant, comme je crois en moi.
 Le soleil le sait bien, qu'il n'est sous la lumière
 Qu'une immortalité, celle de la matière.
 La poussière est à Dieu ; -le reste est au hasard.
 Qu'a fait le vent du nord des cendres de César ?
 Une herbe, un grain de blé, mon Dieu, voilà la vie.
 Mais moi, fils du hasard, moi Frank, avoir été
 Un petit monde, un tout, une forme pétrie,
 Une lampe où brûlait l'ardente volonté,
 Et que rien, après moi, ne reste sur le sable,
 Où l'ombre de mon corps se promène ici-bas ?
 Rien ! pas même un enfant, un être périssable ! »¹⁴

Curieuse foi érigée en dogme, cette prédilection pour l'outre-tombe élève le sépulcre au rang d'asile sûr et apaisant où s'abrègent les souffrances, de refuge pour les déshérités où s'entremêlent culte de l'amour, exaltation du souvenir et mise en exergue d'une mort conçue comme une véritable extase de la vie, comme si les enceintes terrestres s'avéraient trop étroites pour accueillir l'ensemble des aspirations humaines. Dans un fragment posthume intitulé *Rolla et le grand-prêtre*, le protagoniste éponyme s'attache ainsi à évoquer les voluptés *perinde ac cadaver* :

« Laisse en ces rocs déserts mourir un malheureux.
 Oui, je veux reposer, dormir sous cette pierre ;
 Je veux voir ces forêts à mon heure dernière,
 Car une voix m'a dit qu'elle viendrait un jour
 Voir celui qui l'aimait et qui mourut d'amour,
 Mon ombre sourira de sa bouche glacée ;
 Et peut-être qu'alors, auprès du mausolée,
 Tombera sur la pierre une mourante fleur ;
 Une larme peut-être... »¹⁵

Plus encore, la fréquentation de l'abîme semble revêtir des vertus initiatiques, en révélant à celui qui l'approche des réalités que le commun des mortels ne peut soupçonner, comme si la mort elle-même contenait et résumait intrinsèquement l'ensemble des savoirs et de l'expérience humains :

« A l'âge où la chaleur du sang
 Fait éclore un désir à chaque battement,
 Où l'homme, apercevant, aux portes de la vie,
 La mort à l'horizon, s'avance et la défie,
 [...]
 Il marcha sur les pas de ceux à qui la mort
 Révèle les secrets de l'être et de la vie. »¹⁶

Le motif de la mort opère donc chez Musset un syncrétisme, et concentre l'ensemble des thèmes cruciaux de son esthétique : l'amour malheureux dont il permet l'oubli, l'amour heureux qu'il sacralise, le goût de l'abîme, la promesse d'un repos éternel venu pallier les tourments de l'existence, la vacuité de toute chose, et les préoccupations métaphysiques qui ne cessent de le tarauder, comme nous aurons à le voir par la suite. Autant de *leitmotive* romantiques sans grande originalité *a priori*, mais qui prennent tout leur lustre à travers la *psyché* du poète et son expérience intime.

¹⁴ A. de Musset, « La Coupe et les lèvres », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.194.

¹⁵ A. de Musset, *Rolla et le grand-prêtre, Théâtre Complet, op. cit.*, p. 770.

¹⁶ A. de Musset, « Le Saule », *Poésies Complètes, op. cit.*, p. 137.

En effet, celui qui incarnait le mieux le « génie adolescent », selon le mot de Sainte-Beuve, ne pouvait qu’embrasser les voluptés de la mort quand la jeunesse a commencé à le désertter. Il y a fort à parier que ce goût pour la délectation morbide a suivi de près le tarissement de la verve poétique chez Musset, passant de l’enthousiasme poétique de ses vingt ans au dégoût mortel de la funeste nécessité d’exister et de souffrir, comme en témoigne cette épitaphe du même Sainte-Beuve dans le *Cahier vert* : « Il n’a su que haïr la vie, du moment qu’elle n’était plus la jeunesse sacrée. »¹⁷ Tant il est vrai que le Musset des dernières années n’a laissé à ses contemporains que l’image d’un mort-vivant fatigué de vivre, d’un « chancelant perpétuel », selon la cruelle formule de Mirecourt...

Au-delà du cas de Musset, les expériences mortifères peuvent revêtir de multiples visages et investir tous les champs de l’existence consciente ou inconsciente. Ainsi, dans une forme de mise en abyme, le sommeil, fréquemment assimilé à la mort, peut aussi devenir rêve de mort, en se dépouillant de ses vertus lénifiantes pour traduire l’inquiétude existentielle d’une génération.¹⁸ Le rêve d’un néant salvateur prend un tour infernal, et sombre dans les limbes de l’autodamnation, ouvrant les portes de la souffrance éternelle. Car dans le naufrage des idéaux des enfants du siècle, même la mort salvatrice peut s’avérer n’être qu’un refuge bien illusoire et incapable d’apporter au désenchanté l’apaisement dont il rêve, tant son désespoir excède toute forme de transcendance.¹⁹

Ces rêveries morbides ne sont pas pour autant la manifestation d’une crainte devant le Tout-Puissant, ni l’ultime subterfuge venu absoudre les fautes. L’attraction de la mort répond plus à une extension de l’imagination de l’imagination libérée des contraintes de l’espace et du temps. Ainsi Octave imagine-t-il la sérénité qui le gagnerait avec Brigitte s’il osait l’emporter avec lui dans la mort :

« Qui nous suivrait au dernier cortège ? Personne qui, en rentrant chez soi, ne déjeunât tranquillement ; et nous, étendus côte à côte dans les entrailles de cette fange d’un jour, le monde pourrait marcher sur nous sans que le bruit des pas nous éveille. N’est-il pas vrai, ma bien-aimée, n’est-il pas vrai que nous y serions bien ? C’est un lit moelleux que la terre ; aucune souffrance ne nous y attendrait ; on ne jaserait pas dans les tombes voisines de notre union devant Dieu ; nos ossements s’embrasseraient en paix et sans orgueil ; la mort est conciliatrice et ce qu’elle noue ne se délie pas. [...] N’est-ce pas là une grande fatigue dont il est doux de se reposer ? »²⁰

L’attirance pour le vide et le non-être reste la projection d’un désir de victoire sur la réalité, et non d’un renoncement timoré à l’existence. La mort suggère un espoir de totale

¹⁷ Sainte-Beuve, *Mes Poisons. Cahiers intimes inédits*, Victor Giraud éd., Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1926, pp. 104-105.

¹⁸ C’est le cas chez Aloysius Bertrand, où le cauchemar apparaît comme l’anamorphose d’une vie désenchantée : « Ce furent ensuite, ainsi j’ai entendu, ainsi je raconte, le glas funèbre d’une cloche auquel répondaient les sanglots funèbres d’une cellule, des cris plaintifs et des rires féroces dont frissonnait chaque feuille le long d’une ramée, et les prières bourdonnantes des pénitents noirs qui accompagnaient un criminel au supplice. Ce furent enfin, ainsi s’acheva le rêve, ainsi je raconte, un moine qui expirait couché dans la cendre des agonisants, une jeune fille qui se débattait pendue aux branches d’un chêne, et moi que le bourreau liait échevelé sur les rayons de la roue. »

A. Bertrand, « Le Rêve », *Gaspard de la nuit*, op. cit., p.120.

¹⁹ C’est là le sens de ce « voyage au bout de la nuit » chez Pétrus Borel :

« Toi, qui fut si longtemps écho de mon supplice,
Nuit ! prolonge pour moi cette nuit, ce délice.
Que nos tourments sont longs, que nos bonheurs sont courts !
Oui ! je la bénirais, j’embrasserais la bombe
Qui viendrait nous tuer et creuser notre tombe.
Mais la mort est pour moi sans glaive et sans secours ! »

P. Borel, « Le Rempart », *Rhapsodies*, op. cit., p.44.

²⁰ A. de Musset, *La Confession d’un enfant du siècle, Prose*, op. cit., p.296.

expansion, « un rêve d'omnipotence créé par une réalité d'impuissance »²¹. Vouer un culte à la mort, c'est refuser de se contenter de la maigre pitance spirituelle qu'offre le monde.²² La mort répond à la saturation paradoxale du vide en ouvrant de nouvelles perspectives existentielles. A la fois gouffre de l'oubli et tremplin vers les suprêmes valeurs, la mort est le lieu d'un inextricable imbroglio entre horreur et extase de la vie, comme en témoigne aussi la jubilation du poète au moment d'embarquer sur son dernier navire dans « Le Voyage » de Baudelaire :

« [...] En avant !
De même qu'autrefois nous partions pour la Chine
Les yeux fixés au large et les cheveux au vent,
Nous nous embarquerons sur la mer des Ténèbres
Avec le cœur léger d'un jeune passager. »²³

Mélange de joie de vivre et de pulsions thanatiques qui met en œuvre chez Musset une véritable réversibilité des notions de vie et de mort, la tentation du néant met en scène une forme d'exigence supérieure dans l'existence à travers la mort, tout comme il met en exergue une forme de mort lente, progressive dans chaque événement de l'existence. Ainsi l'expérience amoureuse subit-elle aussi ses assauts. Voilà pourquoi Musset est apparu aux yeux de nombre de ses contemporains comme un fantôme ambulante entré de son vivant dans le royaume des morts, naufrageant dans un entre-deux mondes alcoolisé dont il s'évadait rarement.

Par ailleurs, et c'est là une opinion de George Sand que l'on peut fort bien appliquer à Musset, tout être humain n'est-il pas un « mort-vivant » traînant dans sa mémoire une foule de spectres bénis, mémoire douloureuse qui estompe les frontières entre l'existence terrestre et le sépulcre :

« Mon cœur est un cimetière, et si je ne me sens pas entraînée dans la tombe qui a englouti la moitié de ma vie, par une sorte de vertige contagieux, c'est parce que l'autre vie se peuple pour moi de tant d'êtres aimés qu'elle se confond parfois avec ma vie présente jusqu'à me faire illusion. Cette illusion n'est pas sans un certain charme austère, et ma pensée s'entretient désormais aussi souvent avec les morts qu'avec les vivants. »²⁴ ?

La dialectique de l'amour et de la mort

Au-delà de cette attraction pour le vide, il semble essentiel de montrer que ce goût du sépulcre est intimement lié chez Musset à l'expérience amoureuse. Amour et mort sont en effet indissociables chez le poète : « Alors s'ouvrira une tombe où ma jeunesse et mes amours descendront pour jamais, et que serai-je ensuite ? Triste spectre, sur quelle rive vas-tu errer et gémir ? Grèves immenses, hiver sans fin »²⁵, écrit George Sand en novembre 1834 dans son

²¹ F.A. Leconte, *La Tradition de l'ennui splénétique en France de Christine de Pisan à Baudelaire*, Peter Lang Publishing, Inc., New-York, 1995, p.13.

²² Comme le montre ce projet de lettre de Baudelaire à Jules Massin : « Faut-il qu'un homme soit tombé bas pour se croire heureux ! Peut-être est-ce une explosion sardonique et souriez-vous pour cacher le renard qui vous ronge. [...] Vous êtes heureux. Facile à contenter alors ? [...] J'irai jusque là que je vous demanderai si les spectacles de la terre vous suffisent. Quoi ! Jamais vous n'avez eu envie de vous en aller, rien que pour changer de spectacle ! » Car celui qui ne chérit pas la mort n'est pour Baudelaire qu'un imbécile heureux incapable de transcendance.

C. Baudelaire, Lettre à Jules Massin, *Correspondance*, op. cit., p. 282.

²³ C. Baudelaire, « Le Voyage », *Les Fleurs du mal*, op. cit., p.186.

²⁴ G. Sand, *Histoire de ma vie*, V, 13, op. cit., p.451.

²⁵ G. Sand, *Journal intime*, in *Œuvres autobiographiques*, op. cit., pp.962-963.

Journal Intime, au moment même où, dans une pose éminemment théâtrale, elle apporte à Musset un crâne humain empli de boucles de ses cheveux et d'une lettre de son lunatique amant. De la même manière, peu de temps avant la reprise de leur tempétueuse liaison, elle lui confiait : « Me voici par terre, me roulant avec mon amour désolé comme avec un cadavre, et je souffre tant que je ne peux pas me relever pour l'enterrer ou pour le rappeler à la vie. »²⁶ La découverte des limites terrestres endeuille le sujet en portant l'estocade à son innocence première, et assimile définitivement amour perdu et amour déçu dans une conscience douloureuse d'une nécessité ontologique : la vanité de tout désir humain. Véritable « cadavre vivant », le poète fait l'expérience intime de cette fracture :

« Quel tombeau que le cœur et quelle solitude !
 Comment la passion devient-elle habitude,
 Et comment se fait-il que, sans y trébucher,
 Sur ses propres débris l'homme puisse marcher ?
 Il y marche pourtant ; c'est Dieu qui l'y convie.
 Il va semant partout et prodiguant sa vie :
 Désir, crainte, colère, inquiétude, ennui,
 Tout passe et disparaît, tout est fantôme en lui.
 Son misérable cœur est fait de telle sorte,
 Qu'il faut incessamment u'une ruine en sorte ;
 Que la mort soit son terme, il ne l'ignore pas, [...] »²⁷

Ce commerce constant du sentiment amoureux et de la mort reste bien en effet l'une des pierres de touche du Romantisme, dont l'isotopie traverse tout le XIXe siècle. Aux yeux de Musset comme de Frédéric Soulié, le véritable courage de l'âme humaine consiste à affronter la « mort lente » inhérente à l'expérience amoureuse (comme à la foi religieuse), le néant quotidien.²⁸

Noyés dans les affres du mal du siècle qui efface les clivages, amour et mort se lient inextricablement pour consacrer la vanité de toute quête d'absolu, et s'enracinent dans une décadence qui oblitère sans appel, aveuglement, tous les espoirs de transcendance de l'homme et, au-delà, de l'artiste : c'est là le triste constat des « Vœux stériles »

« L'artiste est un marchand, et l'art est un métier.
 Un pâle simulacre, une vile copie,
 Naissent sous le soleil ardent de l'Italie...
 Nos œuvres ont un an, nos gloires ont un jour ;
 Tout est mort en Europe, oui, tout, jusqu'à l'amour. »²⁹

²⁶ G. Sand, *Correspondance, op. cit.*, t.II, lettre 877, P.786.

²⁷ A. de Musset, « Lettre à Monsieur de Lamartine », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.333.

²⁸ Comme en témoigne cet extrait des *Mémoires du diable* :

« -Maître Satan, répondit Luizzi avec mépris, je ne suis point un lâche, je l'ai prouvé !
 -Tu es un brave français, voilà tout : une épée ou un pistolet dans un duel, un canon dans une bataille, ne te feront pas reculer, je le sais. Mais hors de là, toi comme tant d'autres, vous trembleriez devant mille autres dangers. Vous avez le courage de la mort prompte et en plein soleil ; mais le courage contre une mort lente ou ignorée, mais le courage contre la souffrance de tous les jours, le courage qui fait dormir dans une tombe ouverte qui peut se fermer sur votre sommeil, ce courage, tu ne l'as pas.

-Et qui donc peut se flatter de l'avoir ?

-Ceux qui n'auraient peut-être pas le tien.

-Un prêtre fanatique.

-Ou un enfant qui aime : la religion et l'amour, les deux grandes passions innées de l'humanité. »

F. Soulié, *Les Mémoires du diable, op. cit.*, p.218.

²⁹ A. de Musset, « Les Vœux stériles », *Poésies Complètes, op. cit.*, pp. 115-116.

L'amour et l'écriture, si entrelacées dans l'esthétique romantique, cessent de sceller une union créatrice dans la mesure où l'absence ou la disparition de l'être aimé oblitère toute velléité artistique.³⁰

Dans ce naufrage universel de valeurs jusque là consacrées, l'âme s'étiolé insensiblement, et le processus de néantisation en marche contamine le désir amoureux qui semble devoir se conquérir dans la promiscuité du tombeau. Dans les *Mémoires du vicomte d'Aulnis*, d'Alton-Shée, intime de Musset, apporte ce témoignage sur la génération perdue de 1830 : « Les hommes de notre jeunesse inoccupée, la plupart possesseurs de fortunes médiocres, ont vu fondre en très peu d'années leur léger patrimoine ; de là, l'idée continue de l'instabilité de notre genre de vie ; beaucoup projetaient, quelques-uns l'ont prouvé, de terminer leur dernière orgie dans la mort ; et cette perspective, loin de les modérer, donnait une saveur plus enivrante à leurs excès ».³¹ Ainsi la mort apparaît-elle fréquemment chez Musset comme l'accomplissement même de l'amour. Au-delà de la « petite mort », le poète fait souvent coïncider le spasme charnel avec la mort violente des protagonistes : la marquise de B. puis Suzon dans « Suzon », Don Paez et Juana dans « Don Paez » :

« Et comme elle parlait ainsi, sa main ardente
Du jeune homme au hasard saisit la main pendante.
Vous l'eussiez vu soudain pâlir et reculer,
Comme un enfant transi qui vient de se brûler.
« Juana, murmura-t-il, tu l'as voulu ! » Sa bouche
N'en put dire plus long, car déjà sur la couche
Ils se tordaient tous deux, et sous les baisers nus
Se brisaient les sanglots du fond du cœur venus. »³²

Très fréquente dans les œuvres des « Romantiques mineurs », cette sensualité littéralement dévorante consume l'être dans une forme de fusion au sens propre bien éloignée de l'harmonie platonicienne du sentiment.³³

Parallèlement à cette voie sensuelle se déploie une alternative sentimentale qui achève et sublime dans la mort les errances d'un amour impossible. Songeons à l'épiphanie finale de Rolla, au moment où il s'empoisonne après avoir baisé le crucifix de la jeune prostituée :

« Dans ce chaste baiser son âme était partie,
Et, pendant un moment, tous deux avaient aimé. »³⁴

³⁰ L'ensemble de *Gaspard de la nuit* résonne des illusions de cette alliance fragile : « Ainsi mon âme est une solitude où, sur le bord de l'abîme, une main à la vie et l'autre à la mort, je pousse un sanglot désolé. Le poète est comme la giroflée qui s'attache, frêle et odorante, au granit, et demande moins de terre que de soleil. Mais hélas! Je n'ai plus de soleil, depuis que se sont fermés les yeux si charmants qui réchauffaient mon génie ! »

A. Bertrand, « Chèvremorte », *Gaspard de la nuit*, op. cit., p.204.

³¹ E. d'Alton-Shée, *Mémoires du vicomte d'Aulnis*, Paris, Librairie Internationale, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1868, p. 42.

³² A. de Musset, « Don Paez », *Poésies Complètes*, op. cit., p. 17.

³³ Ainsi, dans la « Nuit huitième » de Philotée O'Neddy :

« [...] Ha ! cette vision me tue !...A chaque fibre,
La volupté me mord ; dans ma veine qui vibre
Je sens comme un bitume aux corrodans ruisseaux ;
Une robe de feu qui torture et dévore
Comme le vêtement du perfide Centaure,
Se colle à ma chair, à mes os ! »

P. O'Neddy, « Nuit huitième », *Feu et Flamme*, op. cit., p.148.

³⁴ A. de Musset, « Rolla », *Poésies Complètes*, op. cit., p. 292.

De la même manière, Coelio vit son amour en victime sacrificielle ; Rosette, dans *On ne badine pas avec l'amour*, meurt aussi en hypothéquant les noces de Camille et de Perdican qui n'auront jamais lieu et Lise se trouve envahie par des pulsions mortifères, à la fois jouissance et châtement, après avoir choisi l'objet de ses désirs en raison même de son inaccessibilité. La duplicité ou l'absence de l'amour, si elles n'ôtent rien à sa valeur et à sa légitimité, l'éloignent néanmoins de l'idéal platonicien et l'engagent sur la voie de l'imperfection humaine. Comme l'homme, le sentiment amoureux est condamné à la décadence ou à la décrépitude, à l'érosion inéluctable de toutes les aspirations humaines. Quand bien même il prétendrait aux éthers de l'infini et de l'éternité, son destin est lié au cœur imparfait qui l'abrite, soumis à la mortalité. Mort de l'Autre ou du sentiment lui-même, la disparition induit une fracture originelle avec laquelle l'âme romantique peine à composer : la finitude elle-même.³⁵

Par conséquent, l'idéal du pur sentiment a désormais partie liée avec la transcendance d'un néant, celui de l'au-delà désespérément silencieux qui obscurcit l'horizon de la régénération. C'est toute la dialectique des élans vitaux et des pulsions thanatiques qui prend racine dans la « religion amoureuse » de Musset : ainsi le même Rolla s'étonne-t-il des sourds balbutiements de l'amour qui s'égrènent à l'horizon de sa mort prochaine :

« Ô terre ! à ton soleil qui donc t'a fiancée ?
Que chantent tes oiseaux ? que pleure ta rosée ?
Pourquoi de tes amours viens-tu m'entretenir ?
Que me voulez-vous tous, à moi qui vais mourir ? »³⁶

La mort est-elle alors le révélateur des virtualités rédemptrices contenues dans le sentiment amoureux, ou le simple recours désenchanté à une transcendance vide qui met un terme tragique aux turpitudes affectives ? Est-elle ce chant funèbre venu immortaliser les amours décomposées, ou un simple désistement devant l'infirmité des liens terrestres ? A de multiples égards, le suicide emblématique de Werther prend le visage de l'ultime panacée, et le renoncement de l'être se trouve érigé en antidote ; c'est là la conclusion de Don Paez :

« [...] –Pour moi, j'estime qu'une tombe
Est un asile sûr où l'espérance tombe,
Où pour l'éternité l'on croise les deux bras,
Et dont les endormis ne se réveillent pas. »³⁷

³⁵ En témoigne ce poème de Marceline Desbordes-Valmore qui illustre bien cette infirmité, essentielle et consentie, du commerce amoureux :

« Vous demandez si l'amour rend heureuse;
Il le promet, croyez-le, fût-ce un jour.
Ah! pour un jour d'existence amoureuse,
Qui ne mourrait? la vie est dans l'amour.
[...]
Vous le saurez: oui, quoi qu'il en puisse être,
De gré, de force, amour sera le maître;
Et, dans sa fièvre alors lente à guérir,
Vous souffrirez, ou vous ferez souffrir.
Dés qu'on l'a vu, son absence est affreuse;
Dés qu'il revient, on tremble nuit et jour;
Souvent enfin la mort est dans l'amour;
Et cependant. . . oui, l'amour rend heureuse! »

M. Desbordes-Valmore, « L'Amour », *Idylles, op. cit.*, p.23.

³⁶ A. de Musset, « Rolla », *Poésies Complètes, op. cit.*, p. 288.

³⁷ A. de Musset, « Don Paez », *Poésies Complètes, op. cit.*, p. 18.

De la même manière, quoique sur un mode plus badin et ironique, le personnage de Trialph chez Lassailly rédige une sorte d'autobiographie fictive conclue par un suicide, issue fatale annoncée dès le titre, qui vient clore l'étalage des turpitudes d'une existence mouvementée et riche en déceptions sentimentales.³⁸ Tout en dépouillant la mort de l'angoisse qui accompagne généralement sa venue pour la remplacer par un certain apaisement, le protagoniste comble son goût de l'infini frustré sur terre par l'élévation vers un au-delà qui, à défaut de transcendance amoureuse, lui offrira le repos dans la vacuité.

Le néant extatique du tombeau, la froideur immémoriale du marbre qui marquent l'amour déçu du sceau de l'intemporel, sont ainsi le lot commun de nombreux protagonistes de Musset, qui s'égareront dans la plénitude majestueuse des mausolées, selon une mystique amoureuse quelque peu funèbre qui n'épargne ni Rolla, ni Don Paez, ni la Mariette d'« Octave », ni, métaphoriquement, Mardoche, Perdican et Lorenzo. Serait-ce que, dans un obscur fantasme de palingénésie, la vacuité de la mort opère une purification du sentiment humain en cristallisant son imperceptible quintessence ? C'est ce que semble penser Musset dans sa « Lettre à Monsieur de Lamartine » :

« Tes os dans ton cercueil vont tomber en poussière,
Ta mémoire, ton nom, ta gloire vont périr,
Mais non pas ton amour, si ton amour t'est chère
Ton âme est immortelle, et va s'en souvenir. »³⁹

A l'instar de Roméo et Juliette, nombre de protagonistes ne parviennent chez Musset à sacraliser leur amour que dans la mort jumelle et librement consentie, en interrompant le cours du temps et la décadence inéluctable qu'elle entraîne pour fixer le sentiment amoureux et la jeunesse éternelle *perinde ac cadaver*. Par-delà les rendez-vous sentimentaux ratés qui jalonnent toute la littérature, cette union ultime connaît rarement de désistements, perpétuant, sous une autre forme, le mythe de l'androgyne d'Aristophane.⁴⁰

³⁸ Ainsi ce cœur précocement flétri dresse-t-il un tableau à la fois trivial et désespéré de la condition humaine : « Si je veux me désabuser de vivre plus longtemps, je suis pourtant assez jeune encore. Ma tête s'est déplumée au souffle des passions orageuses. [...] D'ailleurs, il me reste plus de dents sur la mâchoire que dans la bouche creuse de certains cadavres. [...] Mais, par exemple, entre autres choses, je me suis ennuyé enfin de commettre des plaisanteries d'adultères, sans conséquences ; et, organisé de manière à chercher des distractions partout, jusque dans les crimes, je me suis mis à l'ouvrage de deux ou trois assassinats, seulement sans doute afin de passer le temps, [...] . Donc, aujourd'hui, je fuis la justice commune des hommes ; et je roule, assis dans le coupé d'une diligence, vers la mer où je vais me noyer. Vous sentez bien que je dédaigne les horreurs de la Morgue à Paris, et qu'il est plus décent de m'éteindre au milieu des gouffres de l'incommensurable océan où nul n'aura mes os. »

C. Lassailly, *Les Roueries de Trialph, notre contemporain avant son suicide*, op. cit., p.6.

³⁹ A. de Musset, « Lettre à Monsieur de Lamartine », *Poésies Complètes*, op. cit., p. 333.

⁴⁰ Comme le montre ce personnage de Borel qui maugréait jusque là sur le retard de sa maîtresse :

« Tu m'avais dit...Le temps se passe,
En vain j'attends, tu ne viens pas ;
Et la lune sur ma cuirasse
Brille et pourrait guider tes pas ;
Peut-être un rival ? Infidèle !
Il dit : S'éloigne, vient, chancelle,
Faisant sonner ses éperons ;
Et de rage et d'impatience
Il fouille le sol de sa lance,
Et va, poignardant de vieux troncs.
Soudain, il voit une lumière
Qui vers le manoir passe et fuit ;
Un cercueil entre au cimetière,
Un blanc cercueil. Eh ! qui le suit ?
Horreur ! eh ! n'est-ce pas ton père

La pérennité du sentiment par-delà le cadavre représente donc bien la manne face aux contingences d'une réalité par essence imparfaite. Amour et mort s'épousent dans une néantisation qui ne conserve que la plénitude mythifiée du souvenir, comme si l'absolu amoureux, dans son inaccessible perfection, se calquait sur la félicité du repos éternel :

« Car toute chose nous convie
D'oublier tout, fors notre amour :
Nos plaisirs, d'oublier la vie ;
Nos rideaux, d'oublier le jour.

Pose ton souffle sur ma bouche,
Que ton âme y vienne passer !
Oh ! Restons ainsi dans ma couche,
Jusqu'à l'heure de trépasser ! »⁴¹

La mort fonctionne ainsi, aux yeux du poète qui l'envisage, comme un palimpseste accueillant une réécriture de la quête amoureuse. Icare avait ses ailes fragiles, Musset, lui, s'éloigne des pesanteurs terrestres en faisant de la mort l'instrument de la sublimation affective. Elle est même personnifiée dans le dialogue entre Fortunio et Cassius au sujet de la belle Suzon, que les deux abbés pervers veulent, comme à leur habitude, faire expirer dans une ultime étreinte, et devient l'auxiliaire de noces pour le moins funèbres :

« Me ferai-je aimer d'elle ? En baisant son talon ?
En enrayant ma roue à l'éternelle ornière ?
En me faisant son ombre ? Ah ! Mordieu, c'est trop long.
Lui plairai-je, d'ailleurs ? La chance en est douteuse :
Elle aimera plus vite une fois dans mes bras.
Que la mort entre nous serve d'entremetteuse. »⁴²

Par conséquent, symbole ultime de la noblesse de l'âme humaine dans son désir de perfection, de l'extension sans borne de l'imagination, la mort devient chez Lorenzo le pendant inéluctable de l'amour, fût-ce celui de la pureté qui fonctionne comme une métonymie : « La main qui a soulevé une fois le voile de la vérité ne peut plus le laisser retomber, elle reste immobile jusqu'à la mort, tenant toujours ce voile terrible, et l'élevant de plus en plus au-dessus de la tête de l'homme, jusqu'à ce que l'ange du sommeil éternel lui bouche les yeux. »⁴³ La révélation de l'infirmité amoureuse ou ontologique se fixe alors dans la froide immobilité du sépulcre...

Cependant, cet idéalisme inversé, morbide et délétère, cet étrange catéchisme amoureux, ne tardent pas à se transfigurer, au-delà de l'intemporalité de la mort, en chant du cygne, en oraison funèbre. Cette vision du sentiment immortalisé par la finitude humaine se retourne parfois en chant de deuil qui sonne le glas de toute espérance en un amour salvateur sans en accuser la femme ni l'amant. Ainsi « Le Saule », poème narratif de l'impossible amour d'un jeune homme et de sa bien-aimée, séquestrée par son père dans un morne couvent :

Qui hurle ainsi, se traîne à terre ?
Je t'accusais !...tiens, à genoux :
Poignard, que mon sang damasquine
Frappe, déchire ma poitrine !...
Je te rejoins au rendez-vous !!! »

P. Borel, « Le Rendez-vous », *Rhapsodies, op. cit.*, pp.19-20.

⁴¹ A. de Musset, « Madame la Marquise », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.77.

⁴² A. de Musset, « Suzon », *Poésies Complètes, op. cit.*, p. 109.

⁴³ A. de Musset, *Lorenzaccio, Théâtre Complet, op. cit.*, p. 202.

« Ah ! priez. Si la mort, à son heure dernière,
A la clarté du ciel entr'ouvrait sa paupière,
Peut-être elle dirait, avant de la fermer,
Comme Desdémona : « Tuer pour trop aimer. » »⁴⁴

D'une manière plus explicite encore, évoquons le fétichisme funèbre qui marque la correspondance de Musset à Sand : « J'aimerai les fleurs de ta tombe comme je t'ai aimée, elles me laisseront boire comme toi leur doux parfum et leur triste rosée, elles se faneront comme toi sans me répondre et sans savoir pourquoi elles meurent. »⁴⁵ Dans cette mélodie touchante, pure de toute remontrance, l'espoir ruiné est l'effet d'une destinée hostile qui dérobe à l'amant la couronne de roses et le voile nuptial pour lui abandonner la couronne d'épines et le linceul. Au cœur de ce *lamento* pathétique, le poète met en scène une maîtresse vouée à la disparition alors qu'il voudrait la faire participer à la vie même de l'univers. Etrange renversement de la réalité biographique, que Paul Bénichou commente ainsi : « Musset, par un arrêt de son moi, situe dans la mouvance de la mort une maîtresse qu'il a cessé d'aimer, lui imputant le défaut de vie dont il pourrait s'accuser lui-même. »⁴⁶ En ce sens, la cérémonie funèbre qu'orchestre le poète résonne peut-être moins comme la sublimation de l'amour par-delà le tombeau que comme une prise de congé, un hymne ultime à tout ce qui a cessé d'être. Dans une optique jumelle, reproduisant le motif célèbre de la mort des amants, de la « mort d'amour », Musset propose dans « Silvia » un avatar du destin tragique de *Roméo et Juliette* :

« Traversant la triste assemblée,
Jusqu'à la bière il lui fallut aller ;
Et là, sous le drap mortuaire
Sitôt qu'elle vit son ami,
Défaillante et poussant un cri,
Comme une sœur embrasse un frère,
Sur le cercueil elle tomba ; [...] »⁴⁷

Par le biais de la représentation littéraire, les lamentations poétiques de Musset mettent en exergue l'union rédemptrice du sépulcre et de l'autel, confirmée dans son œuvre par un long martyrologe des cœurs suppliciés, et qui se solde pour l'amant par une amère et lucide vision de ses amours disparues : en 1844, le simple souvenir de ses pérégrinations vénitienes suffit à lui inspirer ces vers où plane, évanescence, l'ombre de la « femme à l'œil sombre » :

« Toits superbes ! froids moments !
Linceuls d'or sur des ossements !
Ci-gît Venise.
Là mon pauvre cœur est resté.
S'il doit en être rapporté
Dieu le conduise !
[...]
L'as-tu trouvé tout en lambeaux
Sur la rive où sont les tombeaux ?
Il doit y être [...] »⁴⁸

C'est dans cette douloureuse lucidité que repose le salut de l'amour inauguré par le souvenir. Ainsi la mort n'est-elle pas pour Musset l'incarnation d'une crainte devant le Tout-

⁴⁴ A. de Musset, « Le Saule », *Poésies Complètes*, op. cit., p. 147.

⁴⁵ A. de Musset, Lettre à G. Sand, février 1833, *Correspondance*, t.I, op. cit., p.147.

⁴⁶ P. Bénichou, *L'Ecole du désenchantement*, op. cit., p. 200.

⁴⁷ A. de Musset, « Silvia », *Poésies Complètes*, op. cit., p. 374.

⁴⁸ A. de Musset, « A mon frère, revenant d'Italie », *Poésies Complètes*, op. cit., pp. 448-449.

Puissant, ni l'emblème du rachat effaçant les fautes à grand renfort d'absolution. Elle est plutôt la résultante d'une cristallisation, d'une idéalisation plus ou moins sincère et bien dans l'air du temps, d'une extension de l'imaginaire aspirant à un monde libéré des contraintes de l'espace, du temps, de l'imperfection ontologique des amours humaines. Projection d'un appétit de victoire sur la réalité, elle excède le renoncement timoré à l'existence et à ses turpitudes. L'amour déçu ou trompé et son cortège de désillusions, la perte de la pureté du sentiment endeuillent le sujet miné par le vide et le réduisent à l'état de cadavre vivant, frappé par une irrémédiable fracture :

« Quel tombeau est le cœur et quelle solitude !
 Comment la passion devient-elle habitude,
 Et comment se fait-il que, sans y trébucher,
 Sur ses propres débris l'homme puisse marcher ?
 Il y marche pourtant ; c'est Dieu qui l'y convie.
 Il va semant partout et prodiguant sa vie :
 Désir, crainte, colère, inquiétude, ennui,
 Tout passe et disparaît, tout est fantôme en lui.
 Son misérable cœur est fait de telle sorte,
 Qu'il faut incessamment qu'une ruine en sorte,
 Que la mort soit son terme, il ne l'ignore pas,
 Et, marchant à la mort, il meurt à chaque pas.
 Il meurt dans ses amis, dans son fils, dans son père ;
 Il meurt dans ce qu'il pleure et dans ce qu'il espère ;
 Et, sans parler des corps qu'il faut ensevelir,
 Qu'est-ce donc qu'oublier, si ce n'est pas mourir ?
 Ah ! C'est plus que mourir, c'est survivre à soi-même.
 L'âme remonte au ciel quand on perd ce qu'on aime.
 Il ne reste de nous qu'un cadavre vivant ;
 Le désespoir l'habite, et le néant l'attend. »⁴⁹

Ces liens indéfectibles que tisse le poète entre l'amour et la mort, il est par ailleurs fort probable qu'il les ait expérimentés de fort près, au cœur de son existence tourmentée. Comme le signale Frank Lestringant dans sa biographie de Musset, les causes de la mort du poète sont nimbées de mystère.⁵⁰ L'alcoolisme de Musset serait alors moins l'indice d'une faiblesse de caractère que la mise en œuvre d'un personnage destiné à dissimuler socialement et à tenter d'oublier cette contamination première d'un homme qui portait la mort en lui (rappelons qu'à cette époque la syphilis est incurable et difficilement repérable). Ce mal originel, qui aurait été contracté dès les premières étreintes, expliquerait en partie sa recherche compulsive des priapées et de l'orgasme « qui foudroie » : ainsi ses nombreuses intrigues qui l'amenaient à se vautrer dans les lupanars malpropres comme dans la soie des femmes du monde témoigneraient moins d'un désir obsessionnel de châtier la chair féminine que de « rejouer cette scène première où la découverte de la jouissance et l'inoculation du germe fatal se produisirent dans le même instant. »⁵¹ Il ne s'agit certes que d'une hypothèse, mais elle prend une saveur particulière quand on connaît l'omniprésence, dans l'œuvre du poète, du motif de la « jouissance qui tue »... Comme si le corps embrassé et fuyant dans l'alcôve n'était qu'une allégorie de la mort, voire la mort elle-même, sous un avatar sensualisé, que l'amant blessé et cynique appelait de tous ses vœux. Ainsi, chez Philotée O'Neddy, ce motif de la *mors osculi*, la mort dans un baiser, ou plus précisément dans cet extrait le baiser de la mort, qui n'est pas sans faire écho au dénouement de « Rolla » ou de *Gamiani* :

« Jusques à mon chevet me poursuit mon idée

⁴⁹ A. de Musset, « Lettre à M. de Lamartine », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.333.

⁵⁰ A ce titre, voir la section consacrée à l'autoscopie de la première partie de notre étude.

⁵¹ F. Lestringant, *Musset, op. cit.*, p. 632.

Fixe : toutes les nuits j'en ai l'âme obsédée.
 Pour noyer au sommeil ce démon flétrissant,
 Des suc de l'opium le charme est impuissant.
 Au seuil de mon oreille, une voix sourde et basse
 Comme l'essoufflement d'un homme qui trépassé
 Murmure : Pauvre fou ! sois d'airain désormais.
 Elle ne t'aimera jamais - jamais - jamais !...
 Alors, tout frissonnant, je saute de ma couche ;
 Autour de moi je plonge un long regard farouche ;
 Et je vais saccadant mes pas... et dans mon sein
 Le terrible jamais vibre comme un tocsin !
 Et puis, d'un vent de feu l'haleine corrosive
 Vient courber, torturer mon âme convulsive
 Et je me persuade en mon fébrile émoi,
 Que, dans l'alcôve, on parle, on rit tout bas de moi !...
 Ce vertige à la fin tombe... et je sens mon être
 S'anéantir : - j'ai froid - et, devant ma fenêtre,
 Je vais m'asseoir ; le plomb d'un stupide repos
 Emmantèle mes sens : à travers les carreaux,
 D'un oeil horriblement tranquille, je contemple
 La lune qui, juchée au faite du saint temple,
 Semble, sous le bandeau de sa rousse clarté,
 Le spectre d'une nonne au voile ensanglanté
 Oh ! si, comme une fée amante de la brise,
 La MORT sur un nuage avec mollesse assise,
 Descendant jusqu'à moi du haut de l'horizon,
 Venait pour piédestal élire ce balcon !...
 Mon oeil s'arrêterait ardent sur son oeil vide,
 Je l'emprisonnerais dans une étreinte avide,
 Et, le sang tout en feu, j'oserais apposer
 Sur sa bouche de glace un délicat baiser. »⁵²

Cette sublimation de l'amour dans la mort, cette quête d'une transcendance quelle qu'elle soit, on la rencontre aussi, sur un autre plan mais dans une optique jumelle, dans la « religion » travestie de Musset, dans son mysticisme équivoque, sa recherche presque alchimique de la douleur et de la mémoire affective, qui visent eux aussi à une existence idéalisée plus qu'à une pure dispersion de l'être dans un néant salvateur ou dans l'absolu divin.

Les faux-semblants de la rédemption divine : le « moi » et le religieux

Hétérodoxie de la religion mussétienne : un décentrage des enjeux du divin

Un athéisme originel ?

« Eh quoi ! toi confesseur, toi prêtre, toi Romain,
 Tu crois qu'on dit un mot, qu'on fait un geste envain !
 Un geste ! malheureux ! tu ne sais pas peut-être
 Que la religion n'est qu'un geste, et le prêtre
 Qui, l'hostie à la main, lève les bras sur nous,
 Un saint magnétiseur qu'on écoute à genoux ! »⁵³

⁵² P. O'Neddy, « Névralgie », *Feu et Flamme*, op. cit., p.3.

⁵³ A. de Musset, « Suzon », *Poésies Complètes*, op. cit., p. 110.

Une fois instituée la loi du mal de vivre qui consacre le divorce du réel et de l'idéal, il est tout naturel que l'enfant du siècle se mette en quête d'un palliatif largement éprouvé par les siècles et questionne l'entité divine. Le siècle des Lumières a laissé son empreinte et nombre de contemporains de Musset n'ont eu de cesse de poétiser l'interrogation métaphysique essentielle : l'existence de Dieu. Pétrus Borel, dans *Champavert*, met en exergue, comme Musset dans « Les Vœux stériles », cette double postulation de l'âme humaine, et repousse les solutions au mal être consacrées par les siècles et véhiculées par la religion, qui n'est plus acceptée en tant que telle. Pour beaucoup, le néant et la destruction finale sont l'aboutissement inéluctable de toute existence humaine, sans espoir de transcendance, comme le laisse deviner ce dialogue désespéré entre le narrateur et Flava chez Borel :

« -Hélas ! si nous ne devons pas renaître heureux pour l'éternité, ce serait bien atroce !... Une vie de souffrances et de misères et plus rien après ?...
 -Le néant.
 -Oh ! tu ne le crois pas !
 -Si ! je le crois ! C'est par lâcheté que les hommes reculent devant l'anéantissement : ils se font à leur guise une vie future, se bercent et s'enivrent de ce mensonge qu'ils se sont faits à eux-mêmes ; et, tous contents de cette trouvaille, quand ils agonisent, comme des fous sur le lit de fer, avec un rire niais sur les lèvres, ils vous disent : -Adieu ! au revoir, je pars pour un monde meilleur, nous nous retrouverons là-haut ! et puis, avec un rire encore plus niais, les héritiers, joyeux dans le cœur, répondent : -Adieu ! Bon voyage ! nous nous rejoindrons avant peu, préparez nos places dans l'hôtellerie du paradis. »⁵⁴

Comme la plupart des vertus exaltées aux siècles précédents, la religion devait être repensée, et les *credo* catholiques réévalués à l'aune du mal du siècle.⁵⁵ Avec le sens de la formule qu'on lui connaît, Flaubert nie violemment dans sa correspondance la possibilité d'une vie immatérielle après le tombeau, d'une pérennité de l'âme, et préfère opter pour une forme de transcendance plus modeste et plus humaine : « Outre l'avenir métaphysique (dont je me fous parce que je ne puis croire que notre corps de boue et de merde dont les instincts sont plus bas que ceux du porceau et du morpion renferme quelque chose de pur et d'immatériel quand tout ce qui l'entoure est si impur et si ignoble), outre cet avenir-là il y a l'avenir de la vie. »⁵⁶

De manière plus mesurée, Musset, presque malgré lui, s'est logiquement trouvé engagé dans cette entreprise de démythification, quand bien même sa pensée originelle semble étrangère aux canons du christianisme. Tout comme la mort, l'absolu divin ressortit chez Musset à une dualité inhérente à l'âme humaine murée entre croyance et négation, action de grâce et apostasie, espoir et scepticisme, attente d'un salut et renoncement. La méditation de Musset se teinte de déisme ; cherchant à renouer le lien perdu avec l'univers, le poète est débordé de toutes parts par un infini sans cesse en mouvement, qui se dérobe ; ce bilan désolant change alors l'âme « en une solitude immense et plus profonde/Que des déserts perdus sur les bornes du monde. »⁵⁷ L'être éthéré qui préside aux destinées humaines échappe à toute conscience et entraîne chez Musset l'émergence d'une forme d'agnosticisme, comme on peut le lire dans ce fragment posthume :

⁵⁴ P. Borel, *Champavert*, *op. cit.*, p.431.

⁵⁵ Gustave Flaubert va même plus loin en oblitérant tout espoir de transcendance, en éradiquant jusqu'à l'espérance même d'un au-delà radieux et apaisant qui offrirait une contrepartie aux turpitudes du séjour terrestre : « Pauvre fou qui avait rêvé la gloire, l'amour, les lauriers, les voyages, l'orient, que sais-je ? Ce que le monde a de plus beau, modestement, je me l'étais donné d'avance. Mais tu n'auras comme les autres que de l'ennui pendant ta vie, et une tombe après la mort, et la pourriture pour éternité. »

G. Flaubert, Lettre à Ernest Chevalier, *Correspondance*, *op. cit.*, p.38.

⁵⁶ *Ibid.*, p.38.

⁵⁷ A. de Musset, « Le Saule », *Poésies Complètes*, *op. cit.*, p. 139.

« De qui vous souvenez-vous, hommes de la terre, au milieu de ces mondes sans fin, qui tombent ainsi dans les nuits éternelles, sans se souvenir les uns des autres ? [...] Qui êtes-vous, vous qui croyez avoir un dieu pour votre univers [...] ? Ici, là-bas, partout, l'espace est rempli de combinaisons savantes, diverses, toutes debout dans l'infini, toutes ayant comme vous de quoi vivre une éternité ou deux. »⁵⁸

Il poursuit dans *Le Roman par lettres* : « J'ouvre ma fenêtre, et, du haut de mon balcon, je contemple cette voûte étoilée... Immensité, tu as bien fait de te cacher à nous, tu as bien fait de jeter sur notre tête ce voile brodé de perles que nous nommons le ciel. Oh ! si tu te montrais ! Si, une seule fois, l'intelligence humaine pouvait comprendre ton nom terrible ! »⁵⁹ Cette déception devant l'impossible transcendance, Musset la partage avec de nombreux contemporains qui ne cessent de stigmatiser le silence et le désert célestes sans pour autant abjurer de manière péremptoire l'idée même de divinité, quand bien même elle est mise à mal.⁶⁰ Sentiment de défection divine, le mal du siècle s'enracine dans une croyance contraire aux Ecritures : loin d'être sa créature favorite et chérie, l'homme serait irrémédiablement délaissé par Dieu et évincé de la Création ; à Musset qui constate le mutisme divin et l'isolement de l'homme dans « L'Espoir en Dieu » :

« Hélas ! ce beau pays dont parlaient vos prophètes,
S'il existe là-haut, ce doit être un désert.
Vous les voulez trop purs, les heureux que vous faites,
Et quand leur joie arrive, ils en ont trop souffert.
Je suis seulement homme, et ne veux pas moins être,
Ni tenter davantage. A quoi donc m'arrêter ?
Puisque je ne puis croire aux promesses du prêtre,
Est-ce l'indifférent que je vais consulter, »⁶¹

Aloysius Bertrand ajoute, dans une perspective semblable : « Mais l'homme manquait à la création, et tristes étaient la terre et la nature, l'une de l'absence de son roi, l'autre de l'absence de son époux.-« Homme ? appela cette voix, du seuil de la radieuse Jérusalem.- Homme ? répétèrent les échos de l'inconsolable Josaphat. » Et l'hymne de délivrance et de grâces ne brisa point le sceau dont la mort avait plombé les lèvres de l'homme endormi pour l'éternité dans le lit du sépulcre. »⁶² Certes, quelle que soit la nature du Dieu vénéré, on ne saurait faire abstraction de la postulation divine contrebalançant la corruption de l'homme et sa sujétion à l'impossibilité d'être ; la recherche mystique d'une transcendance et la religiosité doivent être perçues sur le mode de l'interrogation perpétuelle et non de la glorification béate. Cette postulation positive prend l'allure d'un théocentrisme décalé au sein duquel le prétendu dévôt ne réclame rien que d'humain.

On sait, à travers *On ne badine pas avec l'amour*, l'aversion que nourrissait Musset à l'égard des couvents. A ses yeux, le catholicisme, comme la vie, est avant tout une vaste pièce de théâtre, comme le montre ce mot enfantin que son frère Paul lui prête, après sa première

⁵⁸ A. de Musset, *Fragment posthume, Prose, op. cit.*, p. 938.

⁵⁹ A. de Musset, *Le Roman par lettres, Prose, op. cit.*, p. 295.

⁶⁰ Comme c'est le cas chez Aloysius Bertrand : « Enfer ! Enfer et paradis ! cris de désespoir ! cris de joie ! blasphème des réprouvés ! concerts des élus ! âmes des morts, semblables aux chênes de la montagne déracinés par les démons ! [...], âmes des morts, semblables aux fleurs de la vallée cueillies par les anges !

Soleil, firmament, terre et homme, tout avait commencé, tout avait fini. Une voix secoua le néant.- « Soleil ? appela cette voix, du seuil de la radieuse Jérusalem.-Soleil ? répétèrent les échos de l'inconsolable Josaphat. »-Et le soleil ouvrit ses cils d'or sur le chaos des mondes. »

A. Bertrand, *Gaspard de la nuit, op. cit.*, p.207.

⁶¹ A. de Musset, « L'Espoir en Dieu », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.342.

⁶² A. Bertrand, *Gaspard de la nuit, op. cit.*, p.209.

cérémonie religieuse : « Maman, irons-nous encore dimanche prochain voir la comédie de la messe ? »⁶³ Certes, les parents de Musset, vivant encore au siècle de Voltaire et Rousseau, se montraient fort libéraux et guère regardants en matière de religion, mais au-delà de l'ironie involontaire du garçonnet, il y a indubitablement chez le poète devenu homme une absence patente de pensée chrétienne et religieuse en tant que telle, au cœur de son espèce de naturalisme dramatisé et œcuménique qui confine au blasphème :

« Vous me demanderez si je suis catholique.
 Oui ; -j'aime fort aussi les dieux Lath et Nésu.
 Tartak et Pimpocau me semblent sans réplique ;
 Que dites-vous encor de Parabavastu ?
 [...]
 Mais je hais les cagots, les robins et les cuistres,
 Qu'ils servent Pimpocau, Mahomet ou Vishnou.
 Vous pouvez de ma part répondre à leurs ministres
 Que je ne sais comment je vais-je ne sais où. »⁶⁴

Comme chez de nombreux romantiques dits « mineurs », les réalisations humaines priment de même sur les postulats divins, et les amours terrestres et la sensualité sur la foi aveugle en un Dieu muet et lointain, comme le montre cette scène de *Gaspard de la nuit*, dans laquelle un jeune gitan se trouve enfermé dans un cloître. Au-delà de l'ironie manifeste du ton, la portée apostasique de la narration ne laisse guère de doutes :

« Il n'a pas oublié qu'il a dansé le bolero sous les rochers de la sierra de Grenade avec une brune aux boucles d'oreilles d'argent, aux castagnettes d'ivoire ; et il aimerait mieux faire l'amour dans le camp des bohémiens que de prier Dieu dans le couvent.
 Toi, sont-ce là tes loisirs, jeune reclus qui, seul dans ta cellule, t'amuses à tracer des figures diaboliques sur les pages blanches de ton livre d'oraisons, et à farder d'une ocre impie les joues osseuses de cette tête de mort ?
 Il n'a pas oublié, le jeune reclus, que sa mère est une gitana, que son père est un chef de voleurs ; et qu'il aimerait mieux entendre, au point du jour, la trompette sonner le boute-selle pour monter à cheval, que la cloche tinter matines pour courir à l'église ! »⁶⁵

Errant dans ce désert, au cœur de ce naufrage des valeurs, Musset s'agrippe pour sa part au manichéisme moral que fonde la foi religieuse aux confins de laquelle se dévoile la question eschatologique du devenir. Ainsi, dans « L'Espoir en Dieu », l'être se perd dans la quête épicurienne de la jouissance qui doit se frayer un chemin parmi les vertus théologiques :

« Que faire donc ? Jouis, dit la raison païenne ;
 Jouis et meurs ; les dieux ne songent qu'à dormir.
 -Espère seulement, répond la foi chrétienne ;
 Le ciel veille sans cesse, et tu ne peux mourir. »⁶⁶

Et Musset de se livrer à une parodie romantique de l'interrogation kantienne⁶⁷ : « Je veux croire et j'espère ! Que vais-je devenir, et que veut-on de moi ? »⁶⁸ La transcendance divine, si elle n'est pas frappée d'un anathème décisif, est sujette à caution et engendre un doute métaphysique ruinant les perspectives de rédemption dans une surenchère des névroses propres aux enfants du siècle. Comme toujours chez Musset cohabitent des postulations

⁶³ P. de Musset, *Biographie*, op. cit., pp. 22-23.

⁶⁴ A. de Musset, Dédicace de « La Coupe et les lèvres », *Poésies Complètes*, op. cit., p. 156.

⁶⁵ A. Bertrand, *Gaspard de la nuit*, op. cit., p.188.

⁶⁶ A. de Musset, « L'Espoir en Dieu », *Poésies Complètes*, op. cit., p. 341.

⁶⁷ Emmanuel Kant résume ainsi le devenir humain : « Que puis-je savoir ? Que dois-je faire ? Que m'est-il permis d'espérer ? » E. Kant, dans *La Critique de la raison pure*, Paris, PUF, 1994, p.543.

⁶⁸ A. de Musset, Lettre du 29 février 1834, *Correspondance*, op. cit., p.174.

contradictaires : l'apostasie désinvoltée et crâne de la jeunesse dorée, le paganisme affecté, et la rémanence d'une espérance. C'est là l'apanage de son indécision ontologique :

« Que me reste-t-il donc ? Ma raison révoltée
Essaye en vain de croire et mon cœur de douter.
Le chrétien m'épouvante, et ce que dit l'athée,
En dépit de mes sens, je ne puis l'écouter. »⁶⁹

Cette fracture intime dénoncée par Musset, qui est aussi une reformulation de la dualité pascalienne, est significative et a le mérite de mettre en exergue le fossé qui sépare l'enfant du siècle désabusé d'une vision extatique du paradis chrétien, supposé pallier les infirmités du séjour temporel. Encore cette vision idyllique est-elle sujette à caution, dans la mesure où la conception manichéenne du séjour éternel résiste mal à l'analyse, comme le montre aussi Flaubert dans une lettre à Louise Colet :

« Mais il ne faut jamais penser au bonheur ; cela attire le diable, car c'est lui qui a inventé cette idée-là pour faire enrager le genre humain. La conception du paradis est au fond plus infernale que celle de l'enfer. L'hypothèse d'une félicité parfaite est plus désespérante que celle d'un tourment sans relâche, puisque nous sommes destinés à n'y jamais atteindre. Heureusement qu'on ne peut guère se l'imaginer ; c'est là ce qui console. L'impossibilité où l'on est de goûter au nectar fait trouver bon le chambertin. »⁷⁰

L'idée même de l'enfer, introduisant le libre-arbitre, semble plus accessible aux maigres facultés de l'être humain...

Par voie de conséquence, la tentation du diable ou de l'athéisme, à la fois jovial et désabusé, est grande, tout comme la propension à railler les multiples religions. La dualité morale du ciel et de l'enfer représente bien la conséquence fatale de la dualité de l'homme, même si ce manichéisme reste pour Musset une entrave à la foi :

« Lorsque tant de choses sur terre
Proclament la Divinité,
Et semblent attester d'un père
L'amour, la force et la bonté,

Comment, sous la sainte lumière,
Voit-on des actes si hideux,
Qu'ils font expirer la prière
Sur les lèvres du malheureux ?

Pourquoi, dans ton œuvre céleste,
Tant d'éléments si peu d'accord ?
A quoi bon le crime et la peste ?
Ô Dieu juste ! pourquoi la mort ? »⁷¹

Poursuivant cette entreprise mussétienne de démythification qui place non plus Dieu mais l'Homme au centre des interrogations, préfigurant le voyage baudelairien « au fond de l'inconnu », Philothée O'Neddy, dans la « Nuit troisième » de *Feu et Flamme*, fait ainsi oeuvre d'apostat pour chanter l'amour humain et la création poétique, rivale victorieuse de la Création originelle :

« [...] »

⁶⁹ *Ibid.*, p. 343.

⁷⁰ G. Flaubert, Lettre à Louise Colet, 21 mai 1853, *Correspondance, op. cit.*, p.227.

⁷¹ A. de Musset, « L'Espoir en Dieu », *Poésies Complètes, op. cit.*, pp.345-346.

Ne croyez pas qu'alors, pénitent débonnaire,
Dans une église, aux pieds d'un prêtre octogénaire,
J'advolerais tout éperdu !
Ni qu'en un beau transport, affublé d'un cilice,
J'irai de saint Bruno renforcer la milice,
Dos en arcade et chef tondu !

Non, non. Je creuserais les sciences occultes :
Je m'en irais, la nuit, par des sites incultes ;
Et là, me raillant du Seigneur,
Je tourbillonnerais dans la magie infâme,
J'évoquerais le Diable... et je vendrais mon âme
Pour quelques mille ans de bonheur !

Pour arsenal j'aurais l'élémentaire empire
Le goblin, le djinn, le dragon, le vampire,
Viendraient tous me saluer roi.
Je prendrais à l'Enfer ses plus riches phosphores,
Et, métamorphosant mes yeux en météores,
Partout je darderais l'effroi.

[...]

Amour, enthousiasme, étude, poésie !
C'est là qu'en votre extase, océan d'ambrosie,
Se noieraient nos âmes de feu !
C'est là que je saurais, fort d'un génie étrange,
Dans la création d'un bonheur sans mélange,
Être plus artiste que Dieu !!! »⁷²

De même Musset, comme on a pu le constater, glose-t-il le Christianisme, rarement sur le mode de la plus humble déférence....Songeons au prêtre sacrilège de « Suzon » qui délivre un bien étrange catéchisme :

« Parce que l'on t'a fait à ta prison d'argile
Une fenêtre ou deux pour y voir au dehors ;
[...] Tu crois qu'avec ses lois le monde y va passer !
Ô mon ami ! le monde incessamment remue
Autour de nous, en nous, et nous n'en voyons rien.
C'est un spectre voilé qui nous crée et nous tue ;
C'est un bourreau masqué que notre ange gardien. »⁷³

Ainsi la surnaturelle entité semble-t-elle devoir échapper à notre atteinte... Suivant Chateaubriand, qui dans le *Génie du christianisme*, percevait le rôle de la religion dans la genèse de l'inquiétude moderne, Musset transpose sur le plan religieux l'antinomie Réel/Idéal, et l'Eglise subit fréquemment la foudre de sa réprobation. Frank, le héros de « La Coupe et les lèvres », se permet cette remise en cause de l'essence divine, inspirée par un chœur de moines :

« Quel bourreau rancunier, brûlant à petit feu !
Toujours la peur du feu.-C'est bien l'esprit de Rome
Ils vous diront après que leur Dieu s'est fait homme.
J'y reconnais plutôt l'homme qui s'est fait Dieu. »⁷⁴

⁷² P. O'Neddy, « Nuit troisième », *Feu et Flamme*, op. cit., p.28.

⁷³ A. de Musset, « Suzon », *Poésies Complètes*, op. cit., p.110.

⁷⁴ A. de Musset, « La Coupe et les lèvres », acte IV, scène 1, *Poésies Complètes*, op. cit., p. 186.

Que l'on songe au réquisitoire de Perdican, ou encore à la dédicace du poème susmentionné, le désaveu se fait pour le moins claironnant dans un parallèle iconoclaste avec les hallucinations du stupre :

« Pour un chrétien, quel agrément !
Jugez combien l'ivresse est sainte,
Puisque, avec deux verres d'absinthe,
On peut doubler le firmament. »⁷⁵

Au-delà de la simple pose libertine, plusieurs constats s'imposent.

La figure messianique

Délaissant les célestes desseins pour l'euphorie de la « dive bouteille », le poète parodie les *credo* catholiques dans leur désir d'infini sur le mode badin, mais sait aussi se livrer à des méditations hétérodoxes sur le christianisme, dans lesquelles transparait une ironie moins triviale : c'est le cas du *Tableau d'Eglise*, par exemple, où le narrateur, après avoir pénétré dans une église où il comptait se délasser, se livre à un véritable acte de profanation à l'égard du messie :

« Périssez, périssez, misérables ornements, fils des temps qui ne sont plus ! Ecroule-toi, édifice vermoulu des superstitions ; le soleil qui meurt t'emporte avec lui, celui qui se lèvera demain refusera de t'éclairer. Ainsi m'écriai-je dans ma fureur, tandis qu'au moyen d'une épée que j'avais à la main je précipitais un tableau à demi brisé. Les signes consacrés étaient épars sur la terre, [...] »⁷⁶

En effet, les figures religieuses qui opèrent un syncrétisme des multiples virtualités du désenchantement romantique, restent sans conteste les avatars messianiques qui jalonnent l'oeuvre du poète. Le motif christique est en effet largement représenté et se fait l'objet d'interprétations diverses et parfois paradoxales, tant il est vrai que, de tous les Christs romantiques, celui de Musset est l'un des plus hétérodoxes, l'un des plus scandaleux au regard du dogme. Il n'est plus dieu, mais frère de souffrance. Depuis Voltaire et la Révolution, on ne peut revenir aux temps bénis où le divin était à portée de main ; par conséquent, il n'est qu'à prolonger sur un plan moral la violence iconoclaste imposée par l'Histoire. Il convient de donner un contenu à la Faute originelle... Il faut que le messie saigne, actuellement et ostensiblement, pour recouvrer ses vertus rédemptrices ; et Musset de reproduire métaphoriquement le coup de lance de Longin : « Une large ouverture avait séparé la toile du cadre, et plusieurs coups d'épée l'avaient fendue »⁷⁷ Par conséquent, au coeur de cette curieuse christologie, Musset revient à l'essence humaine de Jésus, celle de l'homme qui a douté de l'omnipotence divine au Calvaire, qui ne sauve plus mais dont l'exemple édifiant console des misères terrestres, comme si le blasphème s'avérait nécessaire à la redécouverte de la vérité de l'amour et du message christique. Le « céleste imposteur »⁷⁸, « sorti des entrailles d'une femme », doit donc impérativement choir du piédestal où les Ecritures l'ont hissé pour n'être plus qu'un homme :

« Hommes, méprisables créatures, pensai-je, tandis qu'enveloppant sous mon manteau l'image terrible, je m'éloignais lentement, c'est votre souffle empoisonné qui a détruit et annulé l'ouvrage de cette créature céleste. Même en voulant le servir, c'est vous qui l'avez renversé. Du trône radieux où

⁷⁵ A. de Musset, « A Ulrich Guttinger », *Poésies Complètes, op. cit.*, p. 534.

⁷⁶ A. de Musset, *Le Tableau d'Eglise, Prose, op. cit.*, p. 769.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 770.

⁷⁸ *Ibid.*

il était assis à la droite de son père, vous l'avez précipité sur la fange où s'agitent les ombres humaines. Comment le plus précieux des métaux est-il devenu plus vil que le plomb ? Des milliers d'anges tombent des plaines célestes ; c'en est fait, ô Christ, ton ouvrage est détruit. »⁷⁹

Rien d'étonnant, dans cette perspective, à ce que Jésus incarne une autre figure du doute :

« C'est Jésus couronné d'une flamme invisible.
[...]
Le Pharisien parfois voit luire une auréole
Sur son hôte divin,-puis, quand elle s'envole,
Il dit au fils de Dieu : si tu ne l'étais pas ? »⁸⁰

Ce scepticisme à l'égard du fils de Dieu envahit toute la mystique qui affleure au gré de ses poèmes. La foi dans le sauveur des hommes semble moribonde et paraît s'étendre à un large empan des auteurs romantiques. L'effroi et la componction devant le fils de Dieu sont désormais caducs :

« Ô Christ ! je ne suis pas de ceux que la prière
Dans les temples muets amène à pas tremblants ;
Je ne suis pas de ceux qui vont à ton Calvaire,
En se frappant le cœur, baiser tes pieds sanglants. »⁸¹

On trouve, pour s'en tenir à l'œuvre de Musset, une autre représentation détournée du Christ mussétien, qui s'incarne dans la figure du pélican⁸². Sans revenir sur les commentaires précédents, toujours est-il que le pélican offre l'image chez Musset d'un messie qui donne sa vie et son sang pour racheter l'humanité. A travers ce bestiaire symbolique, c'est véritablement une vision du poète comme avatar christique qui se développe. Déjà, dans « Rolla », le mont du Golgotha se métamorphosait en mansarde parisienne où allait avoir lieu le suicide salvateur du débauché, pour l'édification de ses pairs :

« N'était-ce pas sa sœur, cette prostituée ?
Les murs de cette chambre obscure et délabrée
N'étaient-ils pas aussi faits pour l'ensevelir ?
Ne la sentait-il pas souffrir de sa torture,
Et saigner des douleurs dont il allait mourir ?

"Oui, dans cette chétive et douce créature,
La Résignation marche à pas languissants.
La souffrance est ma sœur,-oui, voilà ma statue
Que je devais trouver sur ma tombe étendue,
Dormant d'un doux sommeil tandis que j'y descends. »⁸³

Sous Rolla perce le poète, accompagné dans la mort par une Marie-Madeleine de quinze ans qui partage son Calvaire, afin d'enseigner aux autres hommes le châtement réservé à la débauche, dans une forme de rédemption inversée...De même, dans « La Nuit de Mai », l'assimilation du poète à Jésus est manifeste : symbole sacré utilisé à des fins profanes, humanisation du Sauveur et, par conséquent, sacralisation du poète, tout concourt à exalter la mission divine de l'écrivain, qui reste à accomplir dans le sacrifice et dans la mort :

⁷⁹ *Ibid.*, p. 771.

⁸⁰ A. de Musset, « La Coupe et les lèvres », *Poésies Complètes, op. cit.*, p. 154.

⁸¹ A. de Musset, « Rolla », *Poésies Complètes, op. cit.*, p. 274.

⁸² Voir ci-dessus la section *Statut du poète et de la poésie selon Musset*.

⁸³ A. de Musset, « Rolla », *Poésies Complètes, op. cit.*, pp.290-291.

« Poète, c'est ainsi que font les grands poètes.
 Ils laissent s'égayer ceux qui vivent un temps :
 Mais les festins humains qu'ils servent à leurs fêtes
 Ressemblent la plupart à ceux des pélicans. »⁸⁴

Et le débauché de subir lui-même cette transfiguration idéalisante, pour rétablir le dialogue rompu avec le Ciel, par le blasphème et la provocation : « Ah ! malheur à celui qui laisse la débauche/Planter le premier clou sous sa mamelle gauche ! »⁸⁵

Ainsi, pour Musset, le catholicisme est à la fois une étape de la civilisation dépassée et indépassable. A cette époque où les « Christs des barricades »⁸⁶ prolifèrent dans les idéologies de gauche, le sentiment des protagonistes musséliens est à la désespérance, comme en témoigne Jacques Rolla.

La dimension sacrificielle n'est cependant pas absente et perpétue ce cycle d'autocondamnation dans le suicide. Le christ moderne et romantique transparait alors sous les traits du poète cynique et débauché, incapable de trouver sa propre rédemption. Ainsi ce que Frank Lestringant nomme « la mélancolie catholique de Musset » culmine-t-elle dans la fameuse apostrophe à Voltaire :

« Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire
 Voltige-t-il encore sur tes os décharnés ?
 Ton siècle était, dit-on, trop jeune pour te lire ;
 Le nôtre doit te plaire, et tes hommes sont nés.
 Il est tombé sur nous, cet édifice immense
 Que de tes larges mains tu sapis nuit et jour.
 La Mort devait t'attendre avec impatience,
 Pendant quatre-vingts ans que tu lui fis la cour ;
 Vous devez vous aimer d'un infernal amour.
 Ne quittes-tu jamais la couche nuptiale
 Où vous vous embrassez dans les vers du tombeau,
 Pour t'en aller tout seul promener ton front pâle
 Dans un cloître désert ou dans un vieux château ?
 Que te disent alors tous ces grands corps sans vie,
 Ces murs silencieux, ces autels désolés,
 Que pour l'éternité ton souffle a dépeuplés ?
 Que te disent les croix ? que te dit le Messie ?
 Oh ! saigne-t-il encor, quand, pour le déclouer,
 Sur un arbre tremblant, comme une fleur flétrie,
 Ton spectre dans la nuit revient le secouer ?
 Crois-tu ta mission dignement accomplie,
 Et comme l'Eternel, à la création,
 Trouves-tu que c'est bien, et que ton œuvre est bon ?
 Au festin de mon hôte alors je te convie.
 Tu n'as qu'à te lever ; -quelqu'un soupe ce soir
 Chez qui le Commandeur peut frapper et s'asseoir. »⁸⁷

Festin de pierre auquel le poète Don Juan convie le philosophe du XVIII^e siècle, cette vision cauchemardesque, pétrie des clichés du Romantisme noir, accuse donc clairement les Lumières d'avoir vidé les cieux de toute transcendance et poussé la jeunesse romantique dénuée de repères à élaborer une religion plus hétérodoxe et dissidente.

⁸⁴ A. de Musset, « La Nuit de Mai », *Poésies Complètes, op. cit.*, p. 309.

⁸⁵ A. de Musset, « La Coupe et les lèvres », *Poésies Complètes, op. cit.*, p. 190.

⁸⁶ A ce sujet, consulter l'ouvrage de Frank Paul Bowman, *Le Christ des barricades 1789-1848*, Paris, Cerf, 1987.

⁸⁷ A. de Musset, « Rolla », *Poésies Complètes, op. cit.*, pp.283-284.

La « religion mussétienne »

Si l'Église subit les oburgations d'un Musset qui l'accuse d'avoir ruiné la foi en Jésus, elle n'est cependant pas la seule à subir son acrimonie. Les philosophes incrédules du XVIIIe siècle, le matérialisme triomphant, et même Voltaire sont assiégés de remontrances peu affables :

« Pour qui travaillez-vous, démolisseurs stupides,
Lorsque vous disséquiez le Christ sur son autel ?
[...] Vous vouliez pétrir l'homme à votre fantaisie ;
Vous vouliez faire un monde.-Eh bien, vous l'avez fait.
[...] L'hypocrisie est morte ; on ne croit plus aux prêtres ;
Mais la vertu se meurt, on ne croit plus à Dieu. »⁸⁸

Ce n'est pas le moindre de ses paradoxes que de voir le poète vilipender un siècle dans le culte duquel il a été élevé (rappelons que son père s'était chargé de l'entière réédition des œuvres de Rousseau). Il n'hésite pas pourtant, dans *La Confession*, à récuser cet héritage délétère, alors qu'Octave vient d'échapper à la tentation d'assassiner Brigitte en apercevant son petit crucifix : « Empoisonné, dit-il, dès l'adolescence, de tous les écrits du dernier siècle, j'y avais sucé de bonne heure le lait stérile de l'impiété. L'orgueil humain, ce dieu de l'égoïste, fermait ma bouche à la prière, tandis que mon âme effrayée se réfugiait dans l'espoir du néant. »⁸⁹ Le messie et le Dieu mussétiens souffrent alors d'un ostracisme qui tend à faire de l'homme son propre dieu. S'ils n'ont rien de l'avatar nietzschéen du « surhomme » qui consacre la mort de Dieu, certains protagonistes de Musset déniaient la perspective même de leur salut en se dépouillant des faux-semblants de l'espérance. Ainsi, André del Sarto, porte-parole de Musset, nous livre ce commentaire désabusé : « Je ne crois pas à l'autre vie, et je te donne ma parole que si je ne réussis pas [...], je mourrai, n'importe comment. »⁹⁰

Le fondement même de cette dénégation, qui préfigure « Le Reniement de Saint-Pierre » de Baudelaire, semble alors, aux yeux du poète, la simple conséquence du mutisme sadique dans lequel se complaît le Démiurge. Comment peut-il rester insensible aux tourments innombrables de ses créatures ? Pourquoi se mure-t-il, immatériel, dans un néant et un silence dont seul l'agnosticisme supporte la pesanteur ? C'est là le sens de cette exhortation du poète :

« Brise cette voûte profonde
Qui couvre la création ;
Soulève les voiles du monde
Et montre-toi, Dieu juste et bon ! »⁹¹

Entre reniement et espérance, rejet contempteur du Christianisme, de son *decorum* et désir de transcendance, Musset doit élaborer un nouveau mysticisme, déchristianisé, qui, frôlant l'impiété, décentre les enjeux divins pour les aiguiller vers une perspective plus éthique : « Ni enfant, ni au collège, ni homme, je n'avais hanté les églises ; ma religion, si j'en avais une, n'avait ni rite ni symbole, et je ne croyais qu'à un Dieu sans forme, sans culte, et sans révélation. »⁹² Dans une optique proche, Flaubert, pourtant fort incisif et ironique en matière de religion, assimile la foi religieuse, dépouillée de ses manifestations culturelles, à

⁸⁸ A. de Musset, « Rolla », *Poésies Complètes*, op. cit., p. 286.

⁸⁹ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, 5ème partie, chapitre VI, op. cit., p. 304.

⁹⁰ A. de Musset, *André del Sarto, Théâtre Complet*, op. cit., p. 49.

⁹¹ A. de Musset, « L'Espoir en Dieu », *Poésies Complètes*, op. cit., p. 347.

⁹² A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p. 238.

l'une des plus nobles émanations du cœur humain et réconcilie, à l'instar de Chateaubriand, poésie et sacré : « Et cependant, ce qui m'attire par-dessus tout, c'est la religion. Je veux dire toutes les religions, pas plus l'une que l'autre. Chaque dogme en particulier m'est répulsif, mais je considère le sentiment qui les a inventés comme le plus naturel et le plus poétique de l'humanité. »⁹³

S'il émane de la religiosité mussétienne un semblant de croyance enracinée, c'est bien plus dans cette optique morale qu'elle s'impose, comme représentation de la joute intemporelle entre vices et vertus. A son ami Guttinguer qui l'exhortait à la « conversion », du moins à plus de tempérance, il oppose ce raisonnement significatif :

« Cette petite croûte de pâté parsemée d'étoiles et couronnée par la voie lactée, est tout ce que nous voyons du ciel. Notre univers (*je ne dis pas notre monde*) est lui-même un grain de sable dans le vide sans fin. A des milliards de lieues les unes des autres flottent dans l'immensité des milliers de combinaisons d'univers. Le nôtre a pour loi l'équilibre, l'attraction, et la pesanteur. D'autres ont d'autres lois, d'autres gens, d'autres vérités mathématiques. Le bien et le mal, la force et la beauté, sont remplacés par d'autres choses, et tous ces petits systèmes, dont le nôtre est peut-être un des plus faibles, s'agitent et se remuent dans leur coin avec leur étincelle de vie. Au centre des nuits éternelles est assis mon Dieu sans révélation qui verse à l'immortelle matière l'immortelle pensée. »⁹⁴

Dans ces conditions, sous la houlette de ce Dieu impassible, indifférent au bien et au mal, spectateur immobile de la fourmilière des mondes, autant dire que toute licence est permise, toute morale caduque, toute religion nulle et non avenue. Ainsi, dans *La Confession*, Octave est-il surpris à la lecture du chapitre IX de *l'Ecclésiaste* : « Tout arrive également au juste et à l'injuste, au bon et au méchant, au pur et à l'impur. [...] L'innocent est traité comme le pécheur, et le parjure comme celui qui jure la vérité. [...] De là vient que le cœur des enfants des hommes sont remplis de malice et de mépris pendant leur vie, et, après cela, ils seront mis entre les morts. »⁹⁵

Ainsi, à travers la transcendance divine, le poète fait l'expérience des errances spirituelles qui jalonnent son improbable quête de rédemption. Les voies et les voix du Seigneur sont donc bien impénétrables pour qui cherche dans les méandres de l'épiphanie la sacralisation de ses fautes et de ses amours mortes, tant l'amour et la divinité s'entrelacent chez Musset. Né d'une femme, il ne peut ni s'arracher à son humanité, ni se murer dans une incroyance délétère, reste la double postulation insoluble que chantera Baudelaire et qui est déjà en germe chez notre poète :

« En présence du ciel, il faut croire ou nier.
Je le pense en effet ; les âmes tourmentées
Dans l'un et l'autre excès se jettent tour à tour,
Mais les indifférents ne sont que des athées ;
Ils ne dormiraient plus s'ils doutaient un seul jour.
Je me résigne donc, et, puisque la matière
Me laisse dans le cœur un désir plein d'effroi,
Mes genoux fléchiront [...] »⁹⁶

Naturellement, le poète ne tient le langage d'aucune religion et s'écarte de toutes : « Ah ! que je le sentis jusqu'à l'âme, et que je le sens maintenant encore ! quels misérables sont les hommes qui ont jamais fait une raillerie de ce qui peut sauver un être ? Qu'importent le nom, la forme, la croyance ? tout ce qui est bon n'est-il pas sacré ? »⁹⁷ Par

⁹³ G. Flaubert, Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 30 mars 1857, *Correspondance, op. cit.*, p.327.

⁹⁴ A. de Musset, *Correspondance, op. cit.*, pp. 57-58.

⁹⁵ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, 1^{ère} partie, chapitre V, *op. cit.*, pp. 104-105.

⁹⁶ A. de Musset, « L'Espoir en Dieu », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.341.

⁹⁷ Voir note 521, *Ibid.*

voie de conséquence, la religion de Musset n'a qu'un seul sacrement, la douleur : « N'as-tu pas été homme ? C'est la douleur qui t'a fait Dieu ; c'est un instrument de supplice qui t'a servi à monter au ciel [...] »⁹⁸, confie-t-il au Christ dans une prière ardente. Cette douleur, c'est bien entendu celle de l'amour, sous toutes ses formes.

Car, plus qu'à une doctrine orthodoxe, la religion de Musset répond avant tout à une axiologie sentimentale, et la croyance mystique s'entrelace subtilement avec la foi amoureuse, dans un même élan d'idéalisme forcené. La quête du sacré passe nécessairement chez le poète par les femmes. Il suffit de songer à « Rolla » pour s'en convaincre. Toute la scène finale du suicide du dépravé, l'étreinte avec la jeune prostituée Marion, autre Marie, ou encore autre Marie-Madeleine (vierge, de surcroît) est conçue comme une parodie érotique de la Cène, dans une confusion entretenue entre *éros* et *agapé*, l'amour sacré et l'amour profane. L'image traditionnelle de la « petite mort » rapproche les deux agonies, et le symbolisme eucharistique se trouve déplacé sur le plan sexuel. La purification, la Communion, auront lieu, sous la forme de l'amour vénal sacralisé par la mort édifiante : Rolla a trouvé « un lit de mort où l'on pût blasphémer ».⁹⁹

A l'opposé, il est naturel que le doute divin et le doute amoureux entrent en fusion, dans la mesure où douter de l'être aimé, c'est douter de Dieu, puisque l'absolu de la pureté et de la transparence assume la même souillure :

« Je voudrais vivre, aimer, m'accoutumer aux hommes,
Chercher un peu de joie et n'y pas trop compter,
Faire ce qu'on a fait, être ce que nous sommes
Et regarder le ciel sans m'en inquiéter. »¹⁰⁰

Foi en un Dieu imprécis qui annonce celle de Baudelaire et qui prend souvent une connotation métaphorique, la religion mussétienne participe à cet élan du cœur duplice, pétri d'idéalisme et de désistement, qui recherche dans la sublimation de la détresse amoureuse la voie même de sa transcendance. En témoigne cet étrange détour par la religion païenne, dans une lettre adressée à Aimée d'Alton : « Tu es belle comme le jour, ma chère âme. Tu es une vraie nymphe et je t'adore en païen. Ceci est toujours, comme tu vois, de la sympathie religieuse. Seulement, c'est de la religion comme je la comprends, celle de Vénus, elle vaut bien l'autre, et si on est religieux dans tes bras, je défie qu'on y soit catholique. »¹⁰¹

Néanmoins, ces prérogatives de l'amour mystique sont loin d'être univoques et ne laissent pas de dissimuler des conséquences plus tendancieuses. La religion amoureuse consacrée par Musset instaure en effet une relation biaisée et inégale, comme on peut le pressentir chez Balzac, où les protagonistes masculins, fréquemment féminisés (rappelons que dans *Le Lys dans la vallée*, Louis XVIII appelle Félix « Mademoiselle de Vandenesse ») induisent une union presque contre-nature : la femme despote ne tarde pas à transformer le culte dont elle est l'objet en véritable tyrannie. Ainsi le mâle dépose-t-il souvent les armes devant la divinité féminine dans les proverbes de Musset, comme le montre le dénouement d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, au cours duquel le Comte se jette aux pieds de la Marquise : « Vous, marquise ! grand Dieu ! s'il était possible, ce serait ma vie entière que je mettrais à vos pieds ; ce serait mon nom, mes biens, mon honneur même que je voudrais vous confier. »¹⁰² L'amour, au cœur de cette religion, induit donc nécessairement un rapport de domination, sur le régime de l'alternance homme-femme. Dans une optique voisine, Balzac

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ A. de Musset, « Rolla », *Poésies Complètes*, op. cit., p. 288.

¹⁰⁰ A. de Musset, « L'Espoir en Dieu », *Poésies Complètes*, op. cit., p. 341.

¹⁰¹ A. de Musset, lettre à Aimée d'Alton, *Correspondance*, op. cit., p. 208.

¹⁰² A. de Musset, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, *Théâtre Complet*, op. cit., p.466.

dévoile aussi les faux-semblants d'un mariage conçu comme expiation, d'une souffrance perçue comme lot commun des âmes élues.¹⁰³

Par ailleurs il est fréquent que la religion sentimentale, le mysticisme amoureux, aient un effet contraire à celui escompté, et engagent le sujet sur la voie de la débauche. Pour la Marianne de Musset, la femme n'a donc d'autre choix que de devenir une idole inaccessible aux allures de bourreau, ou une catin vouée aux gémonies :

« Mon cher cousin, est-ce que vous ne plaignez pas le sort des femmes? voyez un peu ce qui m'arrive : il est décrété par le sort que Coelio m'aime, ou qu'il croit m'aimer, lequel Coelio le dit à ses amis, lesquels amis décrètent à leur tour que, sous peine de mort, je serai sa maîtresse. La jeunesse napolitaine daigne m'envoyer en votre personne un digne représentant chargé de me faire savoir que j'ai à aimer ledit seigneur Coelio d'ici à une huitaine de jours. Pesez cela, je vous en prie. Si je me rends, que dira-t-on de moi ? N'est-ce pas une femme bien abjecte que celle qui obéit à point nommé, à l'heure convenue, à une pareille proposition ? Ne va-t-on pas la déchirer à belles dents, la montrer au doigt et faire de son nom le refrain d'une chanson à boire ? Si elle refuse, au contraire, est-il un monstre qui lui soit comparable ? Est-il une statue plus froide qu'elle, et l'homme qui lui parle, qui ose l'arrêter en place publique son livre de messe à la main, n'a-t-il pas le droit de lui dire : vous êtes une rose du Bengale fans épines et sans parfum ? »¹⁰⁴

C'est ainsi aussi qu'il faut comprendre les turpitudes de Béatrix chez Balzac, héroïne au prénom pour le moins significatif, dans son inlassable errance entre Conti et Calyste du Guénic. Séparée de Calyste, abandonnée par Conti, celle qui apparaissait jusque là comme un ange de la renaissance égarée dans la tourmente du siècle, se verra reléguée au rang de courtisane honteuse, perdue dans le mépris d'elle-même. Toute l'œuvre de Balzac résonne de cette défiance à l'égard du pétrarquisme amoureux dont Marianne dénonce les effets pervers, à l'instar de certains romans de Flaubert, comme nous pourrions le voir dans la suite de notre étude. Musset, quant à lui, n'atteint pas encore ce cynisme, si ce n'est par touches ou de manière plus ou moins inconsciente. Ainsi la femme aimée, vestige de son pétrarquisme, reste-t-elle aux yeux du poète le reflet de la perfection divine. La compagne sublimée, au-delà de la misogynie épisodique qui frappe Musset, est au contraire nécessairement empreinte d'une spiritualité positive, du moins jusqu'à la première trahison. Comme le montre la huitième lettre du *Roman par lettres*, Musset ne s'abstrait jamais totalement de son idéalisme amoureux :

« Ce que j'aime en elle, c'est son âme ; ce que j'aime dans ses lèvres de pourpre, c'est sa douce parole ; ce que j'aime dans ses yeux noirs, c'est son regard indéfinissable et les larmes célestes qui y viennent au-devant de tout ce qui est beau, tendre et purs comme eux. Ce que j'aime, dans ce beau corps svelte et léger, c'est cette harmonie merveilleuse qui met d'accord ses moindres mouvements avec sa pensée, c'est la transparence de ce vase d'albâtre qui laisse apercevoir les plus faibles vacillations de la lampe divine qu'il renferme. »¹⁰⁵

¹⁰³ Ainsi Eugénie Grandet, une fois ses espoirs brisés, apparaît-elle comme une victime de son éducation, et est – elle placée dans les rangs de ces femmes qui « baissent la tête et souffrent en silence ; elles vont mourantes et résignées, pleurant et pardonnant, priant et se souvenant jusqu'au dernier soupir. Ceci est de l'amour, l'amour vrai, l'amour des anges, l'amour fier qui vit sa douleur et qui en meurt. Ce fut le sentiment d'Eugénie après avoir lu cette horrible lettre. Elle jeta ses regards au ciel, en pensant aux dernières paroles de sa mère, qui, semblable à quelques mourants, avait projeté sur l'avenir un coup d'œil pénétrant, lucide ; puis, Eugénie, se souvenant de cette vie et de cette mort prophétique, mesura d'un regard toute sa destinée. Elle n'avait plus qu'à déployer ses ailes, tendre au ciel, et vivre en prières jusqu'au jour de sa délivrance. » Et Balzac de souligner les ridicules d'une telle vocation de la sainteté, corroborés par d'autres romans comme *La Vieille fille* ou encore *Louis Lambert*, dont la sainteté apparente dissimule mal un profond et égoïste mépris.

H. de Balzac, *Eugénie Grandet*, [1833], *La Comédie humaine, op. cit.*, t.III, pp.1188-1189.

¹⁰⁴ A. de Musset, *Les Caprices de Marianne, Théâtre Complet, op. cit.*, p.86.

¹⁰⁵ A. de Musset, *Le Roman par lettres, Prose, op. cit.*, p.312.

L' « Espoir en Dieu » ? Vers une impossible résolution

La religion mussétienne est en effet essentiellement et indubitablement amoureuse ; par conséquent, la quête de l'Indubitable, pour paraphraser Jean-Pierre Richard, qui affecte le commerce sentimental, ne pouvait qu'atteindre par contrecoup les interrogations métaphysiques. Dans *Fantasio*, l'acte d'apostasie devant les valeurs humaines envahit donc tout le champ des possibles : « L'amour n'existe plus, mon cher ami. La religion, sa nourrice, a les mamelles pendantes comme une vieille bourse au fond de laquelle il y a un gros sou. L'amour est une hostie qu'il faut briser en deux, au pied d'un autel et avaler ensemble dans un baiser ; il n'y a plus d'autel, il n'y a plus d'amour. Vive la nature ! il y a encore du vin. »¹⁰⁶ Dans cette double symbolique de l'autel, dans ce cynisme trivial de viveur, il faut se défier toutefois de tout amalgame simpliste et des images d'Epinal du christianisme romantique. Musset n'est pas un sceptique, encore moins un athée. Car « blasphémer un Dieu qui ne [nous] aperçoit pas »¹⁰⁷, c'est encore reconnaître son existence et son autorité. De la même manière, le cynisme qui transparait dans certaines œuvres de Pétrus Borel, son rejet manifeste d'une certaine forme de christianisme, l'absence de perspectives eschatologiques, n'empêche pas la reconnaissance d'une forme de transcendance, fût-elle persécutrice et sadique.¹⁰⁸

En effet, au-delà de ses claironnantes dénégations et de l'ironie romantique, de ses incessants louvoisements, la croyance, ou tout du moins l'espérance, restent enracinées dans la *psyché* d'un poète perplexe devant la boîte de Pandore ouverte à ses pieds. L'infini divin est une préoccupation cruciale de l'esthétique mussétienne, comme le prouve ce témoignage de Paul de Musset, qui commente ainsi la rédaction de « L'Espoir en Dieu » : il « était tourmenté depuis bien longtemps par le problème insoluble de la destinée de l'homme et du but final de la vie. [...] Je le voyais souvent, la tête dans ses mains, voulant à toute force pénétrer le mystère impénétrable, cherchant un trait de lumière dans l'immensité, dans le spectacle de la nature, dans son propre cœur, demandant des preuves, des indices, à la science, à la philosophie, à toute la création, et ne trouvant que des systèmes, des rêveries, des négations, des conjectures et, au bout de tout cela, le doute. »¹⁰⁹ Le doute...Charnière de l'écriture

¹⁰⁶ A. de Musset, *Fantasio, Théâtre Complet, op. cit.*, p.112.

¹⁰⁷ A. de Musset, « La Coupe et les lèvres », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.165.

¹⁰⁸ Ainsi le poème intitulé « Rêveries » est-il révélateur de ce paradoxe romantique de la conception de l'essence divine :

« Naître, mourir, souffrir, c'est tout dans la nature
Ce que l'homme perçoit ; car elle est un bouquin
Qu'on ne peut déchiffrer ; un manuscrit arabe
Aux mains d'un muletier : hors le titre et la fin,
Il n'interprète rien, rien, pas une syllabe.
On dit l'homme, ici-bas, pèlerin aspirant :
Soit ! mais quelle est sa Mecque ou bien son Compostelle ?
Les cieux !...auberge ouverte à son âme immortelle...
Non ! le néant !

[...]

Un ogre appelé Dieu vous garde un autre sort !
Moins de prétentions, allons, race servile,
Peut-être avant longtemps, votre tête de mort
Servira de jouet aux enfants par la ville !
Peu vous importe, au fait, votre vil ossement ;
Qu'on le traîne au borbier, qu'on le frappe et l'écorne...
Il renaîtra tout neuf, quand sonnera la corne
Du jugement ! »

P. Borel, « Rêveries », *Rhapsodies, op. cit.*, pp.45-46.

¹⁰⁹ P. de Musset, *Biographie, op. cit.*, p.122.

mussétienne qui autorise toutes les licences comme les plus intimes contradictions. Certes, le dogme, le *credo* catholique et sa vision eschatologique lui apparaissent parfois comme des tentatives désespérées de l'humanité de se consoler de la brièveté absurde de l'existence et de l'ordre du fini, de se créer un « autre monde » susceptible de répondre à sa soif d'immensité et de pallier la sécheresse d'ici-bas :

« Et la preuve, lecteur, la preuve irrécusable
Que ce monde est mauvais, c'est que pour y rester
Il a fallu s'en faire un autre, et l'inventer.
Un autre !-monde étrange, absurde, inhabitable,
Et qui, pour valoir mieux que le seul véritable,
N'a pas même un instant eu besoin d'exister. »¹¹⁰

Cependant, ce reniement qui n'en a que l'apparence a du mal à voiler un rêve de palingénésie qui l'obsède autant qu'il obsédera Baudelaire : aux amours défuntes succèdent de nouvelles amours (Aimée après George, Madame Allan et Louise Collet après Rachel...), et la vie suit de près la mort ; c'est ce que le poète confie à la Muse dans « La Nuit d'août » :

« Quand j'ai passé par la prairie,
J'ai vu, ce soir, dans le sentier,
Une fleur tremblante et flétrie,
Une pâle fleur d'églantier.
Un bourgeon vert à côté d'elle
Se balançait sur l'arbrisseau ;
Je vis poindre une fleur nouvelle ;
La plus jeune était la plus belle :
L'homme est ainsi : toujours nouveau. »¹¹¹

Si la métaphore sentimentale est manifeste (Musset aimait les dames et les grisettes dans la fleur de l'âge), l'espoir d'une vie éternelle après la vacuité du tombeau l'est tout autant ; dans « L'Espoir en Dieu », véritable « catéchisme » de Musset¹¹², on observe ainsi une résurgence de l'angoisse du vide pascalien :

« Je ne puis ; malgré moi l'infini me tourmente.
Je n'y saurais songer sans crainte et sans espoir ;
Et, quoi qu'on en ait dit, ma raison s'épouvante
De ne pas le comprendre et pourtant de le voir.
[...]
-Espère seulement, répond la foi chrétienne ;
Le ciel veille sans cesse, et tu ne peux mourir »¹¹³

Cette foi hésitante a toujours suivi les pas de Musset : en 1840, après une grave fluxion de poitrine, Musset avait à son chevet M. Jaubert, la princesse di Belgiojoso, et M. de Castries qui tâcha de le ramener à la religion et lui fit don d'une *Imitation de Jésus-Christ* ; Paul de Musset fait état de la réponse de son frère dans sa *Biographie* : « La croyance en Dieu est innée en moi ; le dogme et la pratique me sont impossibles, mais je ne veux me défendre de rien ; certainement, je ne suis pas mûr sous ce rapport. »¹¹⁴

¹¹⁰ A. de Musset, « Namouna », *Poésies Complètes*, op. cit., pp.249-250.

¹¹¹ A. de Musset, « La Nuit d'Août », *Poésies Complètes*, op. cit., p. 317.

¹¹² « *Spes mea deus* » était la devise de Gilles de Musset, qui fut le premier prieur de l'église de Saint-Saturnin à Tours.

¹¹³ A. de Musset, « L'Espoir en Dieu », *Poésies Complètes*, op. cit., p. 341.

¹¹⁴ P. de Musset, *Biographie d'Alfred de Musset*, op. cit., p.145.

La religion de Musset est donc à percevoir, comme le rapport amoureux, par le prisme du doute inexorable. C'est un conflit constant entre la terre et les cieux silencieux sans pour autant que le poète puisse choisir, l'impossible dialectique, et l'écho d'une double frustration. Sa vision du Démiurge, qui oblitère tout espoir de félicité divine, est révélatrice de cette impasse :

« Me voilà dans les mains d'un Dieu plus redoutable
 Que ne sont à la fois tous les maux d'ici-bas ;
 Me voilà seul, errant, fragile et misérable,
 Sous les yeux d'un témoin qui ne me quitte pas.
 Il m'observe, il me suit. Si mon cœur bat trop vite,
 J'offense sa grandeur et sa divinité.
 Un gouffre est sous mes pas : si je m'y précipite,
 Pour expier une heure, il faut l'éternité.
 Mon juge est un bourreau qui trompe sa victime.
 Pour moi tout devient piège et tout change de nom ;
 L'amour est un péché, le bonheur est un crime,
 Et l'œuvre des sept jours n'est que tentation. »¹¹⁵

La conception du sadisme céleste avait encore de beaux jours devant elle : difficile de ne pas penser au divin censeur, insensible aux souffrances de son fils sur la croix, que stigmatisera Baudelaire dans « Le Reniement de Saint-Pierre ». ¹¹⁶

En quelque sorte, le mal du siècle et l'impiété plongent leurs racines dans l'indifférence cruelle du Tout-Puissant qui abandonne ses créatures à leur pitoyable et douloureuse finitude. Trialph, le héros éponyme de Lassailly, brosse à travers son portrait des Jeunes-France, dont certains traits semblent constitutifs de la psychologie mussétienne, un panorama significatif du mal du siècle qui semble à l'origine d'une forme de déchristianisation, d'apostasie généralisée qui porte naturellement atteinte à la foi dans ce qu'il convient d'appeler un véritable naufrage des valeurs, incarné par un avatar donjuanesque archétypal, alors très en vogue dans la littérature romantique en général, dans les œuvres de notre poète en particulier :

« Je le répète, je suis un hardi douteur, riant, comme Don Juan, de ces âmes débonnaires qui vont dans leur vie s'enfarinant à plaisir de croyances de bonne qualité. J'ai mis la main si avant dans le sac où le sort confond les chiffres qui représentent la valeur des choses, que, me prenant en pitié d'avoir longtemps mal jugé les conditions de l'existence, dans une société où l'idiome des mots est une langue morte, j'ai fini peu à peu par me désamourer, moi, dont la jeunesse avait tant aimé mon père et Dieu, ma patrie et la gloire, mon Molière, et une femme rêvée, surtout !... »¹¹⁷

Une cinquantaine d'années auparavant, Chateaubriand établissait une filiation entre le Christianisme et l'inquiétude moderne. Musset reprend cet héritage à son compte et le radicalise en le faisant déboucher sur une aporie ; point de Salut, et ce n'est pas la farandole de philosophes cités dans « L'Espoir en Dieu », de Platon à Spinoza, ces « faiseurs de

¹¹⁵ A. de Musset, « L'Espoir en Dieu », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.342.

¹¹⁶ « Les sanglots des martyrs et des suppliciés

Sont une symphonie enivrante sans doute,

Puisque, malgré le sang que leur volupté coûte,

Les cieux ne s'en sont point encore rassasiés !

-Ah ! Jésus, souviens-toi du Jardin des Olives !

Dans ta simplicité tu priais à genoux

Celui qui dans son ciel riait au bruit des clous

Que d'ignobles bourreaux plantaient dans tes chairs vives. »

C. Baudelaire, « Le Reniement de Saint-Pierre », *Les Fleurs du mal, op. cit.*, p.121.

¹¹⁷ C. Lassailly, *Les Roueries de Trialph, notre contemporain avant son suicide, op. cit.*, p. 24.

systèmes », ces « sophistes impuissants »¹¹⁸ qui semblent n'être évoqués que pour être rejetés, qui pourront modifier la donne céleste... Il ne reste plus au poète qu'à pousser son « cri d'espérance », qui revêt l'apparence d'une prière mais se perd en objurgations face au Créateur, qui est perçu comme l'auteur d'une situation impossible à laquelle il convient de mettre fin :

« Ô toi que nul n'a pu connaître,
Et n'a renié sans mentir,
Réponds-moi, toi qui m'as fait naître,
Et demain me feras mourir !
Puisque tu te laisses comprendre,
Pourquoi fais-tu douter de toi ?
Quel triste plaisir peux-tu prendre
A tenter notre bonne foi ?
[...]
Tu n'as rien fait qu'on ne l'admire ;
Rien de toi n'est perdu pour nous ;
Tout prie et tu ne peux sourire
Que nous ne tombions à genoux.

Pourquoi donc, ô maître suprême,
As-tu créé le mal si grand,
Que la raison, la vertu même,
S'épouvantent en le voyant ?
[...]
Ta pitié dut être profonde
Lorsqu'avec ses biens et ses maux,
Cet admirable et pauvre monde
Sortit en pleurant du chaos !

Puisque tu voulais le soumettre
Aux douleurs dont il est rempli,
Tu n'aurais pas dû lui permettre
De t'entrevoir dans l'infini. »¹¹⁹

Si pour Hugo le mutisme divin obéit aux décrets célestes mêmes et exige une quête de la vérité par les seules ressources de l'esprit humain, le désenchantement de son cadet miné par le mal du siècle l'accule irrémédiablement dans ce dilemme sans échappatoire.

Au cœur des ténèbres dans lesquelles le poète se débat, on retrouve donc pour seul espace de rédemption une forme de christianisme du cœur qui trouve sa source dans le platonisme, le proromantisme de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe. Ainsi peut-on découvrir au sommaire des *Etudes de la nature* de Bernardin de Saint-Pierre : « Preuve de la divinité et de l'immortalité de l'âme par le sentiment ». De la même manière, chez Ballanche, le sentiment religieux ou amoureux suppose « la conviction intime de l'existence d'un Dieu et de l'immortalité de l'âme »¹²⁰ et reste le reliquaire des aspirations de l'homme à retrouver sa céleste patrie comme un principe de création poétique. Certes, le christianisme amoureux de Musset se teinte des nuances du mal du siècle, comme nous avons tenté de le démontrer, mais il ne faut pas oublier que le poète est resté, tout au long de sa vie, profondément attaché au XVIIIe siècle et à Rousseau notamment, que son père admirait au plus haut point. Nul doute

¹¹⁸ Voir note 540, *Ibid.*, p.343.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 344-347.

¹²⁰ R. Mortier, « Le Traité *Du Sentiment* de P.-S. Ballanche : un programme littéraire antiphilosophique et post-révolutionnaire », in *Approches des Lumières. Mélanges J. Fabre*, Paris, Klincksieck, 1974, p.324.

que le « poète du cœur » n'a pu que faire sienne cette conception du sentiment développée dans *La Nouvelle Héloïse*, qu'il avait lue et relue :

« L'amour n'est qu'illusion ; il se fait, pour ainsi dire, un autre Univers ; il s'entoure d'objets qui ne sont point, ou auxquels lui seul a donné l'être ; et comme il rend tous ses sentiments en images, son langage est toujours figuré. [...] L'enthousiasme est le dernier degré de la passion. Quand elle est à son comble, elle voit son objet parfait ; elle en fait alors son idole ; elle le place dans le ciel ; et comme l'enthousiasme de la dévotion emprunte le langage de l'amour, l'enthousiasme de l'amour emprunte aussi le langage de la dévotion. Il ne voit plus que le paradis, les anges, les vertus des Saints, les délices du séjour céleste. [...] ? En écrivant à ce qu'on aime, [...] ce ne sont plus des Lettres que l'on écrit, ce sont des Hymnes. »¹²¹

Etre aimé identifié à une créature céleste, ascension de l'âme vers le divin par la dévotion amoureuse, amour garant de ses propres lois, religion épurée sans cultes ni dogmes, autant de motifs qui, passant par le kaléidoscope du mal-être et de la débauche, feront florès chez Musset et participeront à la mise en scène esthétique de sa religion.

Le poète n'aura donc de cesse de reconquérir son salut non plus dans la froideur des cieux, mais dans l'écriture d'une douleur qui leur est liée. L'écrivain contemple et fixe de sa plume l'ombre obsédante de l'absolu dans le naufrage et le souvenir de ses amours qui sont le symbole de cette divinité perdue, au gré des femmes chantées qui seront désormais le reflet perverti de l'impossible perfection, de l'infini inaccessible, mais sublimé dans l'alchimie poétique de la souffrance :

« Tu peux faire courir ou chasser la tempête
Sur ce globe d'argile à l'espace jeté,
D'où vers son Créateur l'homme élevant sa tête
Passe et tombe en rêvant d'une immortalité ;
Mais comme toi son sein renferme une étincelle
De ce foyer de vie et de force éternelle,
Vers lequel en tremblant le monde étend les bras,
Prêt à s'anéantir, s'il ne l'animait pas !
Son essence à la tienne est égale et semblable.
Lorsque Dieu l'en tira pour lui donner le jour,
Il te fit immortel, et le fit périssable.
Il te fit solitaire, et lui donna l'amour.
Amour ! torrent divin de la source infinie ! »¹²²

¹²¹ J.J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres Complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, pp.15-16.

¹²² A. de Musset, « Le Saule », *Poésies Complètes*, *op. cit.*, p.145.

TROISIEME PARTIE

**ENTRE *CATHARSIS* ET DEPASSEMENT,
LA REDEMPTION ESTHETIQUE**

Le lecteur qui tente d’embrasser l’esthétique et la poétique mussétiennes se heurte en effet à une double postulation qui ne relève du paradoxe qu’en apparence : comment écrire le désenchantement et comment réenchanter le monde par l’acte d’écriture ? Nous touchons là à l’un des enjeux majeurs du processus créateur chez Musset, tant il est vrai que le « mal du siècle » est aussi, et peut-être avant tout, un mal et une crise du langage. Dès le début du Romantisme se dégage une interrogation fondamentale et fondatrice : comment dire l’indicible ? Comment exprimer par les mots l’insaisissable, tenter de fixer la profondeur d’une souffrance sans la figer ni l’affadir ? Ainsi la « voix » de Musset s’efforce-t-elle de saisir un véritable « langage des passions », locution vouée par essence à l’ambiguïté : si les passions excèdent largement le langage commun et le débordent, sont-elles alors condamnées à une non-expression ou à l’inexistence ? C’est là la tâche harassante et glorieuse que se fixe Musset : formuler le senti et le ressenti, trouver un nouvel idiome apte à refléter et à sublimer les tourments de l’âme sans les trahir. Son art poétique, ses tentatives en prose comme son écriture dramatique sont marqués par ce défi de l’expression, selon des modalités diverses. Sans cela, le poète se condamne au silence ou, comme le rimailleur de *Carmosine*, court le risque de « planter un mot à la place d’une idée »¹, injure suprême aux yeux de Musset quand on sait à quel point sa quête esthétique est marquée par la recherche de l’authentique et de l’indubitable.

Mais cette « esthétique du cœur » que nous avons déjà évoquée, venue traduire le mal du siècle, se heurte à une série de paradoxes inhérents au lyrisme et à la dialectique romantique de l’individuel et de l’universel. Pour qui prétend à une certaine sincérité littéraire, l’oscillation constante entre le masque et la confiance, l’intime et le public semble inévitable : pour qui parler, pour qui écrire ? Pour le public, en courant le risque de tomber dans la complaisance, l’effet de mode ? Pour soi-même, au risque de sombrer dans un nombrilisme littéraire usant d’un idiome intelligible au seul auteur ? C’est là l’un des défis majeurs de la parole lyrique chez Musset, qui va tenter d’y apporter plusieurs réponses... Au-delà de la poésie de circonstance à laquelle Musset, en poète mondain, n’a pas manqué de s’adonner parfois, il paraît évident que cette « voix lyrique » tend chez lui à se situer au plus près du « senti » dans ses œuvres poétiques. Néanmoins, cette problématique se décentre si l’on envisage de près sa création théâtrale et ses productions narratives, dans la mesure où, à l’exception de *La Confession* (dans laquelle le moi reste cependant transfiguré et comme perçu à distance), la mise en retrait du « je » favorise son objectivation dans une mise en scène mimétique de soi au travers des différents personnages et d’une tentative d’expression du ressenti de l’Autre qui est à la fois « autre que moi » mais aussi « autre moi », comme en témoigne la polysémie de la locution « *alter ego* ».

L’enjeu de cette parole distanciée serait alors de se dévoiler de façon parcellaire, de déjouer les faux-semblants et les limites du langage en se dispersant dans les différents protagonistes, dans une mobilisation de la parole située à un niveau d’engagement distinct... La traduction littéraire du mal du siècle, dans une approche générique, s’avérera alors polymorphe et se heurtera tout d’abord à la disparité de l’œuvre de Musset qui, nous le verrons, ne présente guère de caractère systématique. Il ne nous a pas semblé opportun d’appréhender ainsi la difficulté d’être chez le poète en menant une analyse distincte de son œuvre poétique, théâtrale, puis narrative, ce qui pourrait conduire à lui refuser toute forme d’unité. Au contraire, son unité relève peut-être de cette oscillation constante entre masque (voire « mascarade ») et dévoilement.

¹ A. de Musset, *Carmosine, Théâtre Complet, op. cit.*, p.577.

Il n'y a pas, reconnaissons-le, de véritable système esthétique chez Musset. Néanmoins, nous tenterons de montrer que l'écriture de l'expérience intime, selon diverses modalités et sous différents travestissements, peut fonder une sorte de point nodal qui tiendrait lieu d'unité à l'œuvre. A défaut de trouver une homogénéité à l'œuvre, il convient plutôt de rechercher une unité de l'homme dans l'œuvre, et l'on peut être tenté de penser avec Philippe Van Thiegem que les idées du poète « ont une racine commune, qui est le tempérament de l'auteur dans ce qu'il a de plus intime, et [que] comme, dans sa courte carrière, il n'a jamais évolué, comme son œuvre n'a jamais été que l'expression d'un moi immuable dans sa perpétuelle fantaisie, sa doctrine offre une incontestable unité. »² Or, cette unité de l'expérience mussétienne est sans doute à rechercher dans l'expression protéiforme d'un mal du siècle qui, pour emprunter de multiples masques, ne laisse pas de structurer tacitement une esthétique de l'intime et de « l'éprouvé ».

Cette approche servira de filigrane à notre étude de la poétique mussétienne, qui s'efforcera, au-delà de la disparité indéniable de l'œuvre poétique, narrative et théâtrale, d'envisager les motifs, les allégories et les figures récurrents de l'œuvre globale, venus incarner le sentiment d'incomplétude de Musset et, à travers lui, celui du « siècle au cœur brisé ». Il s'agira d'aborder les thèmes obsédants dont le mal du siècle opère un véritable syncrétisme ; entre autres : la jeunesse, la froideur, le sang, le vide, l'ironie, le deuil qui traverse toute l'œuvre et participent au processus créateur. Dans la même optique, nous verrons de quelle manière des figures allégoriques comme l'ange du crépuscule, le funambule, le bouffon, le dandy, ou encore le poète déchu et débauché structurent en profondeur cette stylisation du mal du siècle autant qu'elles révèlent la nature intime de la « tragédie mussétienne ».

Il conviendra alors de confronter cette approche thématique aux théories esthétiques émises par Musset qui, pour être souvent implicites, n'en jalonnent pas moins son œuvre et proposent une certaine vision du statut et de la mission du poète. Nous tenterons d'éclairer cette « quête de l'indubitable » par une approche de l'alchimie de la douleur qu'exploite Musset dans son désir d'effacer le doute existentiel et amoureux, notamment au travers des *leitmotive* des lèvres, du cœur et des larmes. Il restera alors à constater qu'à une alchimie de la douleur répond une alchimie du verbe. Par le traitement du souvenir et une écriture conjuratrice de la mort, celle-ci fonctionne comme un « anti-destin » venu pallier les infirmités du réel et de la femme, en proposant une esthétique du cœur singulière qui n'est pas étrangère à l'évolution ultérieure de la littérature et brosse le portrait d'un « Homme romantique » intemporel.

² P. Van Thiegem, *Musset*, Paris, Hatier, 1944, p.119.

Chapitre I

Approche transgénérique du mal du siècle ; difficulté d'être et genres littéraires

Maux, mots et motifs : vers un syncrétisme ?

La « jeunesse » : un leitmotiv révélateur

Une analyse lexicale approfondie de l'œuvre de Musset permet en effet de dégager des constantes thématiques de sa poétique qui cadrent assez bien avec son projet de défendre une littérature en accord avec son temps. Il relève de l'évidence que les héros musséliens assumant le mal du siècle dans l'écriture sont la plupart du temps des protagonistes jeunes, voire très jeunes, auxquels les fantoches plus âgés fournissent un pendant souvent grotesque et peu flatteur... Il suffit de songer à Van Buck, l'oncle de Valentin dans *Il ne faut jurer de rien* et à bien d'autres encore qui ne semblent présents que pour incarner la raideur autoritaire, l'immobilisme ou le contentement bourgeois d'être « arrivé », quand ils ne sont pas réduits à l'état d'estomacs ambulants comme c'est le cas chez les commensaux d'*On ne badine pas avec l'amour*. Bien sûr, cette tendance pourrait être mise sur le compte d'un réflexe presque oedipien d'un Musset qui a écrit la majeure partie de son œuvre avant trente ans, mais il semble que cette tendance s'enracine aussi et surtout dans la partition qu'il opère entre les générations et qui reste symptomatique du mal du siècle, comme on peut s'en rendre compte dans les premiers chapitres de *La Confession*. Ainsi la spontanéité et la pureté sont-elles pour Musset, perdu dans un monde sans repère historique et paternel après la chute de l'« Aigle », des vertus de la jeunesse. Et le mal du siècle de s'exprimer au cœur du motif de la jeunesse perdue et de ses conséquences funestes. Nous ne reviendrons pas ici sur le contexte historique et social de la jeunesse romantique, déjà largement évoqué dans la première partie de notre étude ; il conviendra plutôt d'envisager comment cette thématique prend une inflexion singulière et cruciale chez notre « poète de la jeunesse ». Ainsi le mal du siècle s'imisce-t-il dans l'écriture par trois biais distincts, soumis à des traitements propres à chaque genre : l'amour et la puissance créatrice, apanages de la jeunesse aux yeux de Musset, et le concept de « génération perdue ».

Il faut bien concevoir que chez Musset, l'idée même de « jeunesse » prend une signification rousseauiste, ce qui n'est guère étonnant quand on sait le culte sans bornes que son père vouait au philosophe. Par conséquent, la jeunesse et l'enfance demeurent des paradis perdus, un Eden d'avant la Chute. Par essence, la jeunesse reste chez Musset le lieu et le moment de tous les possibles, celui d'une disponibilité totale à l'amour et à l'art, ce qui confine à la redondance chez notre poète. Cependant, elle touche avant tout de près à la difficulté d'être dans la mesure où celle-ci s'inscrit d'abord dans une problématique générationnelle. Dès 1803, Charles Nodier formulait déjà cette notion de génération enthousiasmée par la Révolution et déçue par les faux-semblants de l'ordre impérial, reprise plus tard par Sand dans *Indiana*, dans des termes que n'eût pas désavoués Musset : « C'est dans ce temps qu'on vit fleurir de jeunes talents, malheureux d'être nés dans des jours de transition et de transaction ; car ils payèrent leur tribut aux dispositions conciliatrices de l'époque. »¹ Cette idée de rupture entre les générations, préfigurée par le « vague des passions » chez Chateaubriand et concrétisée par une jeunesse abîmée dans l'idéal bourgeois et la gérontocratie, semble nouvelle et vient entériner le constat balzacien d'une déperdition de forces immenses, dans le *Prince de Bohême* notamment. Vigny, dans *Servitude et Grandeur militaire*, se livrait aussi à un amer bilan d'une jeunesse privée d'idéal : « J'appartiens à cette génération née avec le siècle, qui, nourrie de bulletins par l'Empereur,

¹ G. Sand, *Indiana*, op. cit., p.58.

avait toujours devant les yeux une épée nue, et vint la prendre au moment même où la France la remettait dans le fourreau des Bourbons. »²

Au cœur d'une société répartie en classes et en castes, tout semble alors en place pour faire de la jeunesse une valeur absolue et sacrée en même temps que le haut-lieu du désenchantement et de la nostalgie. Cette dichotomie est manifeste dans l'œuvre de Musset mais obéit à une partition générique singulière. Quand il publie ses *Premières Poésies*, notre poète insiste, dès le poème liminaire intitulé « Au Lecteur », sur cette notion de jeunesse qui, tout en étant constitutive de son art poétique, résonne aussi comme une justification des insolences et des imperfections qu'on pourrait y relever :

« Ce livre est toute ma jeunesse;
Je l'ai fait sans presque y songer.
Il y paraît, je le confesse,
Et j'aurais pu le corriger.

Mais quand l'homme change sans cesse,
Au passé pourquoi rien changer?
Va-t'en, pauvre oiseau passager;
Que Dieu te mène à ton adresse!

Qui que tu sois, qui me liras,
Lis-en le plus que tu pourras,
Et ne me condamne qu'en somme.

Mes premiers vers sont d'un enfant,
Les seconds d'un adolescent,
Les derniers à peine d'un homme. »³

Le volume serait ainsi le résultat d'une expérience individuelle intime des jeunes années, dépouillée d'une contextualisation historique et sociale dont la voix lyrique n'a nul besoin. Le lyrisme mussétien s'apparente alors à une recherche poétique de l'intemporalité de la souffrance humaine, une expression personnelle et universelle de la « maladie de la jeunesse » qui transcende tous les déterminismes socioculturels. En évoquant le « type » du poète jeune, naïf et oisif, la plume de Musset n'entre-t-elle pas en résonance avec les clichés traditionnellement attachés aux errances de la jeunesse, au-delà de son expérience personnelle et au cœur d'une dialectique entre l'individuel et l'universel propre au Romantisme ? Dans son poème « A Julie », Musset, et à travers lui toute une frange de la génération romantique, répond ainsi aux accusations de paresse qui lui sont lancées :

« On me demande, par les rues,
Pourquoi je vais bayant aux grues,
Fumant mon cigare au soleil,
A quoi se passe ma jeunesse,
Et depuis trois ans de paresse
Ce qu'ont fait mes nuits sans sommeil. »⁴

Le poème en lui-même s'apparente alors à une récusation de cette oisiveté ou du moins de cette action sans but à laquelle l'Histoire le condamne. Il s'agit, dans une attitude psychologiquement très connotée, de rester lové dans cette jeunesse sacrée à l'infini, en refusant de « grandir » pour préserver les ressources de cet âge impétueux où l'élan de la

² A. de Vigny, *Servitude et Grandeur militaire*, op. cit., p.138.

³ A. de Musset, « Au Lecteur », *Poésies Complètes*, op. cit., p.3.

⁴ A. de Musset, « A Julie », *Poésies Complètes*, op. cit., p.126.

création poétique peut s'épanouir. Ainsi cette cure de jouvence éternelle de la poésie permet-elle de résister contre la sagesse sclérosante des têtes blanches et des « doctes cervelles » dans « Les Secrètes pensées de Raphaël » :

« Mais toi, moral troupeau, dont la docte cervelle
S'est séchée en silence aux leçons de Thénard,
Enfants régénérés d'une mère immortelle,
Qui savez parler vers, prose et naïf dans l'art,
O jeunesse du siècle! intrépide jeunesse!
Quitteras-tu pour moi le *Globe* ou les *Débats*?
Lisez un paresseux, enfant de la paresse...
Muse, reprends ta lyre, et rouvre-moi tes bras. »⁵

Le poète entend garder sa jeunesse intacte, en se défiant de toute entreprise moralisatrice ou systématique qui ne pourrait que nuire à la création poétique, pour laisser libre cours à l'essor pur et incontrôlé de la jeunesse. Il convient de préserver cette naïveté originelle, cette pureté ingénue qui laisse l'homme au plus près de lui-même et de sa sincérité. Pour autant, le traitement de ces sources vives de la jeunesse, garantes aux yeux de Musset de toute tentative artistique, trouve une expression bien plus noire et désenchantée dans ses œuvres en prose, comme en témoignent les premiers chapitres de *La Confession d'un enfant du siècle*. En prenant ses distances à l'égard de cette voix lyrique supposée exprimer l'authenticité, Musset, contextualisant son mal, en vient non plus à mettre en exergue les ressources vitales et créatrices de la jeunesse, mais au contraire à stigmatiser l'asthénie, l'aboulie d'une jeunesse vidée avant d'avoir vécu. Egaré dans un siècle qui ne lui laisse aucune place, l'enfant du siècle ne perçoit plus sa jeunesse comme la promesse d'un avenir radieux mais véritablement comme une maladie au sens physiologique du terme. La trame narrative qui replace le mal du siècle dans son contexte, dans une perspective autobiographique, ne peut se prévaloir de la sublimation que lui fait subir l'écriture poétique, comme s'il s'avérait impossible d'obérer l'ancrage historique délétère et que la désespérance parvenait même à envahir et annihiler les forces vives de la jeunesse. Alors que le poète chante la jeunesse, le prosateur tente de s'en guérir :

« Mais à quoi bon ces vains efforts? La solitude me renvoyait à la nature, et la nature à l'amour. Lorsqu'à la rue de l'observance, je me voyais entouré de cadavres, essuyant mes mains sur mon tablier sanglant, pâle au milieu des morts, suffoqué par l'odeur de la putréfaction, je me détournais malgré moi; je sentais flotter dans mon cœur des moissons verdoyantes, des prairies embaumées, et la pensive harmonie du soir. - Non, me disais-je, ce n'est pas la science qui me consolera; j'aurai beau me plonger dans cette nature morte, j'y mourrai moi-même, comme un noyé livide dans la peau d'un agneau écorché. Je ne me guérirai pas de ma jeunesse; allons vivre là où est la vie, ou mourons du moins au soleil. Je partais, je prenais un cheval, je m'enfonçais dans les promenades de Sèvres et de Chaville; j'allais m'étendre sur un pré en fleurs, dans quelque vallée écartée. Hélas! et toutes ces forêts, toutes ces prairies me criaient: Que viens-tu chercher? Nous sommes vertes, pauvre enfant, nous portons la couleur de l'espérance. »⁶

L'écriture de *La Confession* pourrait ainsi s'apparenter à une écriture du repli, perçue comme un réflexe de survie devant l'effondrement d'une Histoire qui broie le sujet à travers l'évocation de 1789, de l'Empire et de la Restauration. Le mouvement historique, ou plutôt son absence d'évolution, et les têtes chenuës qui l'incarnent empêchent l'enfant du siècle de s'emparer de l'Idéal qu'il réclame et qui lui demeure inaccessible. Et Musset d'utiliser dans ses œuvres en prose un ballet de figures mythiques plus ou moins détournées et dévoyées qu'on ne retrouvera que bien plus rarement dans sa production poétique : Napoléon, dont le

⁵ A. de Musset, « Les Secrètes pensées de Raphaël », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.120.

⁶ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, Prose, op. cit.*, p.123.

souvenir est cependant encore exalté par Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir*, devient chez Musset une sorte de Minotaure réclamant son lot de victimes sacrificielles, les mères éplorées ne sont pas sans rappeler les Troyennes sur leurs remparts, et l'intervention d'Azraël, l'ange de la mort, ne laisse pas d'être significative. Face à l'écriture poétique qui tente de noyer le mal-être dans une transfiguration salvatrice de la jeunesse, la prose laisse transparaître une magie du mythe pour le moins écornée chez un jeune homme qui n'y croit plus :

« C'est un des grands malheurs de la jeunesse sans expérience que de se figurer le monde d'après les premiers objets qui la frappent; mais il y a aussi, il faut l'avouer, une race d'hommes bien malheureux: ce sont ceux qui, en pareil cas, sont toujours là pour dire à la jeunesse: Tu as raison de croire au mal, et nous savons ce qui en est. J'ai entendu parler, par exemple, de quelque chose de singulier: c'était comme un milieu entre le bien et le mal, un certain arrangement entre les femmes sans cœur et les hommes dignes d'elles; ils appelaient cela le sentiment passager. Ils en parlaient comme d'une machine à vapeur inventée par un carrossier ou un entrepreneur de bâtiments. Ils me disaient: On convient de ceci ou de cela, on prononce telles phrases qui en font répondre telles autres, on écrit des lettres de telle façon, on se met à genoux de telle autre. Tout cela était réglé comme une parade; ces braves gens avaient des cheveux gris. »⁷

Il convient de se garder néanmoins d'établir une opposition trop schématique entre une écriture poétique décontextualisée, atemporelle et une œuvre en prose qui ancrerait le mal du siècle dans des références historiques précises. En effet, il est évident que le début de *La Confession* renvoie autant à la Restauration qu'à la Monarchie de Juillet et aux Trois Glorieuses, évoquées par Hugo dans *Les Chants du Crépuscule* ou par le fameux tableau de Delacroix. C'est là l'une des spécificités de la prose mussétienne que d'évoquer la difficulté d'être de la jeunesse dans un style éminemment allusif, quitte à donner à sa narration des allures de parabole. A l'instar de Lammenais dans *Les Paroles d'un croyant*, quoique de manière moins systématique, *La Confession* prend à certains égards des allures de fable que parcourent des « types » : le « prêtre », le « roi », les « pauvres », les « enfants », et que marque un style parfois prophétique qui s'adresse aux « siècles futurs », comme au cours du second chapitre :

« Ô peuples des siècles futurs ! lorsque, par une chaude journée d'été, vous serez courbés sur vos charrues dans les vertes campagnes de la patrie ; lorsque vous verrez, sous un soleil pur et sans tache, la terre, votre mère féconde, sourire dans sa robe matinale au travailleur, son enfant bien-aimé ; lorsque, essuyant sur vos fronts tranquilles le saint baptême de la sueur, vous promèneriez vos regards sur votre horizon immense, où il n'y aura pas un épi plus haut que l'autre dans la moisson humaine, mais seulement des bleuets et des marguerites au milieu des blés jaunissants ; ô hommes libres ! quand alors vous remercerez Dieu d'être nés pour cette récolte, pensez à nous qui n'y serons plus ; dites-vous que nous avons acheté bien cher le repos dont vous jouirez ; plaignez-nous plus que tous vos pères ; car nous avons beaucoup des maux qui les rendaient dignes de plainte, et nous avons perdu ce qui les consolait. »⁸

Entre ces deux perceptions de la jeunesse, entre cette exaltation et cette sublimation de l'écriture poétique et la contextualisation parabolique et mythique du mal du siècle, l'œuvre théâtrale occupe un statut particulier. Nous l'avons déjà mentionné, les protagonistes mussétiens ont tous en commun d'être jeunes, même si leurs destinées diffèrent. D'une manière générale, la jeunesse est considérablement malmenée dans le théâtre de Musset. Sa naïveté et son absence d'expérience, fréquemment tournées en ridicule, n'empêche pas sporadiquement une issue heureuse où l'innocence est récompensée, comme c'est le cas dans la pièce intitulée *Le Chandelier*, où Fortunio parvient *in fine* à obtenir la confession amoureuse de Jacqueline.

⁷ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, Prose, op ; cit., p.144.

⁸ *Ibid.*, p.95.

Néanmoins, ce type de dénouement heureux est bien loin d'être systématisé chez Musset et fait plutôt office d'exception. Sans être perçue de manière décevante, la jeunesse reste fréquemment l'objet de châtements multiples venus frapper les protagonistes qui l'incarnent. Ainsi l'issue d'*On ne badine pas avec l'amour* sonne-t-elle le glas de l'espérance amoureuse : Camille, précocement vieillie, retourne immoler sa jeunesse sur l'autel de la religion, Rosine meurt d'un amour non réciproque, comme Perdican, fût-ce sur le mode symbolique. Dans une optique proche, l'incarnation polymorphe de la jeunesse que permet l'écriture théâtrale offre une mise en scène de l'impossible action, de forces vives qui sont condamnées à tourner à vide, comme si les premiers chapitres de *La Confession* présentaient une valeur programmatique. Cette représentation de la jeunesse brisée est particulièrement sensible dans *Lorenzaccio* où la souillure de la débauche et la jeunesse oubliée d'une vieillesse inactive prive les jeunes personnages de tout espoir de transcendance. Il n'est qu'à songer à la vieille gloire de Philippe Strozzi, incapable de prendre les armes pour venger la mort de sa fille Louise, et qui se lamente sur ses forces et sa volonté enfuies :

« PHILIPPE—Depuis quand le Vieil aigle reste-t-il dans le nid, quand ses aiglons vont à la curée ? Ô mes enfants ! Ma brave et belle jeunesse ! Vous qui avez la force que j'ai perdue, vous qui êtes aujourd'hui ce qu'était le jeune Philippe, laissez-le avoir vieilli pour vous ! Emmène-moi, mon fils, je vois que vous allez agir, je ne vous ferai pas de longs discours, je ne dirai que quelques mots ; il peut y avoir quelque chose de bon dans cette tête grise : deux mots, et ce sera fait. Je ne radote pas encore ; je ne vous serai pas à charge ; ne pars pas sans moi, mon enfant ; attends que je prenne mon manteau. »⁹

Ainsi la vieillesse mise en scène n'appartient-elle plus qu'au domaine de la parole et a-t-elle fui depuis longtemps le champ de l'action... Dans cette forme d'objectivation fragmentée qui n'appartient qu'au théâtre, Musset oppose ainsi le vieux Strozzi inapte à l'action à l'action sans but, vaine, d'un Lorenzo qui pourtant n'a rien oublié de la soif intérieure et du feu sacré qui habitent la jeunesse, comme il le confie dans la scène 3 de l'acte III, qui suit immédiatement le triste constat de Philippe :

« Ma jeunesse a été pure comme l'or. Pendant vingt ans de silence, la foudre s'est amoncelée dans ma poitrine ; et il faut que je sois réellement une étincelle du tonnerre, car tout à coup, une certaine nuit que j'étais assis dans les ruines du Colisée antique, je ne sais pourquoi je me levai ; je tendis vers le ciel mes bras trempés de rosée, et je jurai qu'un des tyrans de ma patrie mourrait de ma main. J'étais un étudiant paisible, et je ne m'occupais alors que des arts et des sciences, et il m'est impossible de dire comment cet étrange serment s'est fait en moi. Peut-être est-ce là ce qu'on éprouve quand on devient amoureux. »¹⁰

Hélas, cette jeunesse insouciant et dorée de l'amoureux des arts n'a guère tardé à se salir au contact d'une débauche embrassée pour assouvir une soif d'action dévoyée, jusqu'à recevoir les stigmates physiques d'une orgie qui reprend plus qu'elle ne donne, comme le constate la propre mère de Lorenzo avec une amertume profonde :

« MARIE—Je dis que je ne veux pas parler de lui, et j'en parle sans cesse. Il y a de certaines choses, vois-tu, les mères ne s'en taisent que dans le silence éternel. Que mon fils eût été un débauché vulgaire ; que le sang des Soderini eût été pâle dans cette faible goutte tombée de mes veines, je ne me désespérerais pas ; mais j'ai espéré, et j'ai eu raison de le faire. Ah ! Catherine, il n'est même plus beau ; comme une fumée malfaisante, la souillure de son cœur lui est montée au visage. Le sourire, ce doux épanouissement qui rend la jeunesse semblable aux fleurs, s'est enfui de ses joues couleur de soufre, pour y laisser grommeler une ironie ignoble, et le mépris de tout. »¹¹

⁹ A. de Musset, *Lorenzaccio*, III, 2, *Théâtre Complet, op. cit.*, p.192.

¹⁰ *Ibid.*, pp.198-199.

¹¹ *Ibid.*, p.160.

Dans un autoportrait qui n'est pas sans rappeler la typologie de l'enfant du siècle que brosse Musset dans le début de *La Confession*, Marie pleure cette jeunesse à jamais disparue, l'oubli de ce fils qui n'est plus qu'un cœur de vieillard habitant un corps jeune. Le rejeton des Médicis dresse d'ailleurs un bilan assez proche, facilité par le jeu de masques propre au théâtre. Nulle part mieux qu'au cœur de l'écriture théâtrale n'apparaît aussi distinctement la lutte entre la nature foncière et l'apparence, le moi social et politique et la nature profonde de l'être. Il est un habitant dérangeant que Lorenzo doit accueillir et loger dans son cœur : son propre fantôme, les vestiges d'une jeunesse qui faisait le ravissement de sa mère :

« LORENZO—Seul. De quel tigre a rêvé ma mère enceinte de moi ? Quand je pense que j'ai aimé les fleurs, les prairies et les sonnets de Pétrarque, le spectre de ma jeunesse se lève devant moi en frissonnant. Ô Dieu ! Pourquoi ce seul mot, « à ce soir », fait-il pénétrer jusque dans mes os cette joie brûlante comme un fer rouge ? De quelles entrailles fauves, de quels velus embrassements suis-je donc sorti ? Que m'avait fait cet homme ? »¹²

Cette dichotomie de l'âme, plus rare dans ses œuvres poétiques, moins nette dans l'introspection contextualisée et allégorique de la prose, éclate au théâtre où la dimension nécessairement caricaturale du protagoniste livre de façon schématique mais plus frappante le combat intérieur du sujet. Dans la galerie foisonnante des personnages théâtraux on croise alors des types bien identifiables : le jeune naïf (Fortunio), le vieux bouffon (Blazius, Dame Pluche...), le vieillard vautré dans l'immobilisme (Philippe), et le « jeune vieux » qui ne croit plus à l'amour et se réfugie dans l'aporie du désespoir ou de l'action vaine (Octave et Lorenzaccio) et déserte ce qui faisait la beauté de la jeunesse : le sentiment amoureux et la création :

« ANDRE DEL SARTO Nous vieillissons, mon pauvre ami. La jeunesse ne veut plus guère de nous. Je ne sais si c'est que le siècle est un nouveau-né, ou un vieillard tombé en enfance. »¹³

Il va en effet de soi que le motif de la jeunesse déchu s'entrelace profondément dans la poésie mussétienne avec la thématique amoureuse et le problème de la création artistique : aux yeux de Musset, le poète comme l'amoureux—ce qui confine au pléonasmisme chez lui—sont jeunes. On se souviendra d'ailleurs du discours prononcé à L'Académie Française en 1852 dans lequel le génial et l'impertinent poète de la jeunesse laissera l'image d'un vieillard alcoolique et conservateur déserté par la Muse...

Dans la sphère poétique, comme nous avons pu le voir au sujet du poème liminaire des *Premières Poésies*, le cœur est à la fois le siège de la création et du sentiment amoureux, dans une transfiguration sublimatoire qu'on ne retrouvera que rarement au théâtre comme dans la prose. A son ami Edouard B., Musset confie et confirme, en chantre de l'amour et de la jeunesse, que le cœur humain est bien le lieu de cet épanchement qui ne peut que s'affaiblir avec l'âge :

« Ah! tu sauras alors ce que vaut la paresse;
Sur les rameaux voisins tu voudras revenir.
Edouard, Edouard, ton front est encor sans tristesse,
Ton cœur plein de jeunesse...
Ah! ne les frappe pas, ils n'auraient qu'à s'ouvrir! »¹⁴

¹² *Ibid.*, p.219.

¹³ A. de Musset, *André del Sarto, Théâtre Complet, op. cit.*, p.37.

¹⁴ A. de Musset, « A mon ami Edouard B. », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.129.

Par conséquent, la jeunesse du cœur prend des allures de panacée qui enjoint le sujet à une forme d'épicurisme systématique : l'amour ne peut avoir partie liée qu'avec la jeunesse, fût-elle reproduite artificiellement par l'alternance et la répétition avant de préserver cette jeunesse du cœur fragile qui tente de pallier la vieillesse du corps :

« Tant que mon pauvre cœur, encor plein de jeunesse,
A ses illusions n'aura pas dit adieu,
Je voudrais m'en tenir à l'antique sagesse,
Qui du sobre Épicure a fait un demi-dieu
Je voudrais vivre, aimer, m'accoutumer aux hommes
Chercher un peu de joie et n'y pas trop compter,
Faire ce qu'on a fait, être ce que nous sommes,
Et regarder le ciel sans m'en inquiéter.. »¹⁵

Préserver le cœur et sa jeunesse, c'est autant épargner leurs dispositions à l'amour que les sources les plus profondes de la poésie. On ne s'étonnera pas alors que l'écriture poétique ait précocement déserté un poète qui préférera, peu après sa trentième année, opter pour une forme d'expression moins immédiate, et peut-être moins sincère : la dramatisation théâtrale qui présente l'avantage de tenir le « moi » à distance respectable... Cependant, il est un fait qu'au centre même de l'écriture poétique cette sublimation primesautière de la jeunesse et de l'amour subit déjà quelques atteintes inhérentes à l'objet de son culte : la femme. Ainsi, bien que les occurrences en soient plutôt rares, on ne peut nier la présence d'une diabolisation de l'icône féminine qui ne peut aboutir qu'à un seul constat : c'est aussi et peut-être surtout par la femme que le poète perd sa jeunesse, tant il se trouve démuné devant les séductions du beau sexe. C'est en tout cas le bilan de « La Nuit d'Octobre » :

« Oui, je veux vous ouvrir mon âme,
Vous saurez tout, et je vais vous conter
Le mal que peut faire une femme ;
Car c'en est une, ô mes pauvres amis
(Hélas ! vous le saviez peut-être),
C'est une femme à qui je fus soumis,
Comme le serf l'est à son maître.
Joug détesté ! c'est par là que mon cœur
Perdit sa force et sa jeunesse ;
Et cependant, auprès de ma maîtresse,
J'avais entrevu le bonheur. »¹⁶

La jeunesse est bien le lieu d'une *acmé* poétique et amoureuse, mais qui demeure bien fragile quand sa divinité reste porteuse d'une mort à la fois effective et symbolique... On retrouve cette ambivalence du sentiment amoureux dans le théâtre mussétien, sans pour autant qu'un personnage défini opère un syncrétisme de cette double postulation. Si l'on prend l'exemple des *Caprices de Mariane*, on perçoit à quel point cette schizophrénie amoureuse qui frappe le sujet et la voix lyrique dans la création poétique tend à s'incarner dans deux protagonistes antithétiques qui assument qui l'idéalisme amoureux, qui le scepticisme rédhibitoire. Tout se passe comme si ce paradoxe ontologique du sentiment, par-delà la sublimation poétique, nécessitait une dissociation propre à le rendre supportable. D'un côté, on retrouve un jeune homme épris d'absolu, incapable d'accepter le relativisme de l'amour :

« COELIO, rentrant. Malheur à celui qui, au milieu de la jeunesse, s'abandonne à un amour sans espoir ! Malheur à celui qui se livre à une douce rêverie avant de savoir où sa chimère le mène et s'il

¹⁵ A. de Musset, « L'Espoir en Dieu », *Poésies Complètes*, op. cit., p.341.

¹⁶ A. de Musset, « La Nuit d'Octobre », *Poésies Complètes*, op. cit., p.322.

peut être payé de retour ! Mollement couché dans une barque, il s'éloigne peu à peu de la rive, il aperçoit au loin des plaines enchantées, de vertes prairies et le mirage léger de son Eldorado. Les vents l'entraînent en silence et, quand la réalité le réveille, il est aussi loin du but où il aspire que du rivage qu'il a quitté ; il ne peut ni poursuivre sa route ni revenir sur ses pas. (*On entend un bruit d'instruments*). Quelle est cette mascarade? N'est-ce pas Octave que j'aperçois ? (*Entre Octave.*) »¹⁷

De l'autre (deuxième facette de Musset...), la jeunesse désabusée qui ne voit dans l'amour qu'un moment d'absolu par essence insaisissable et qui ne mérite pas le sacrifice du mépris... Ainsi Octave, interprète de son ami, se fait-il le porte-parole désabusé de Coelio et confesse-t-il son incapacité à trouver les mots :

« OCTAVE Si jamais homme au monde a été digne de vous comprendre, digne de vivre et de mourir pour vous, cet homme est Coelio. Je n'ai jamais valu grand chose, et je me rends cette justice que la passion dont je fais l'éloge trouve un misérable interprète. Ah ! Si vous saviez sur quel autel sacré vous êtes adorée comme un dieu ! Vous, si belle, si jeune, si pure encore, livrée à un vieillard qui n'a plus de sens et qui n'a jamais eu de cœur ! Si vous saviez quel trésor de bonheur, quelle mine féconde repose en vous ! En lui ! Dans cette fraîche aurore de jeunesse, dans cette rosée céleste de la vie, dans ce premier accord de deux âmes jumelles ! Je ne vous parle pas de sa souffrance, de cette douce et triste mélancolie qui ne s'est jamais lassée de vos rigueurs, et qui en mourrait sans se plaindre. Oui, Marianne, il en mourra. Que puis-je vous dire? Qu'inventerais-je pour donner à mes paroles la force qui leur manque ? Je ne sais pas le langage de l'amour. »¹⁸

Si l'écriture poétique lyrique tente d'embrasser toutes les postulacions de l'âme humaine en les transfigurant, la dramaturgie mussétienne est bien loin de cette dialectique et investit chaque personnage d'une réalité intérieure tranchée et monolithique. Tout du moins, la dichotomie propre à l'amour, objectivation des ressources de la jeunesse, n'est mise en scène que sur le mode de l'alternance—c'est le cas de Valentin dans *Il ne faut jurer de rien* qui passe du déni à l'acceptation—ou de la dissociation, en déléguant les deux pendants à des personnages distincts. Par ailleurs, il convient de remarquer que ce n'est pas le seul paradoxe du sentiment qui hypothèque l'amour : à cette réalité intérieure qui vient contaminer la jeunesse s'ajoutent des déterminismes extérieurs qui l'obèrent tout autant. Le cadre social et religieux se charge aussi d'inséminer dans l'idéalisme du jeune âge son venin délétère, comme en témoigne le personnage de Camille dans *On ne badine pas avec l'amour* :

« PERDICAN Il y a deux cents femmes dans ton monastère, et la plupart ont au fond du cœur des blessures profondes; elles te les ont fait toucher; et elles ont coloré ta pensée virginale des gouttes de leur sang. Elles ont vécu, n'est-ce pas ? Et elles t'ont montré avec horreur la route de leur vie; tu t'es signée devant leurs cicatrices, comme devant les plaies de Jésus; elles t'ont fait une place dans leurs processions lugubres, et tu te serres contre ces corps décharnés avec une crainte religieuse, lorsque tu vois passer un homme. Es-tu sûre que si l'homme qui passe était celui qui les a trompées, celui pour qui elles pleurent et elles souffrent, celui qu'elles maudissent en priant Dieu, es-tu sûre qu'en le voyant elles ne briseraient pas leurs chaînes pour courir à leurs malheurs passés, et pour presser leurs poitrines sanglantes sur le poignard qui les a meurtries ? Ô mon enfant! Sais-tu les rêves de ces femmes qui te disent de ne pas rêver? Sais-tu quel nom elles murmurent quand les sanglots qui sortent de leurs lèvres font trembler l'hostie qu'on leur présente ? Elles qui s'assoient près de toi avec leurs têtes branlantes pour verser dans ton oreille leur vieillesse flétrie, elles qui sonnent dans les ruines de ta jeunesse le tocsin de leur désespoir, et qui font sentir à ton sang vermeil la fraîcheur de leurs tombes, sais-tu qui elles sont ? »¹⁹

Dans la même pièce, Perdican s'employait *a contrario* à célébrer en Rosine la fraîcheur d'un sentiment neuf, encore vierge de la souillure du monde et des interrogations existentielles :

¹⁷ A. de Musset, *Les Caprices de Marianne, Théâtre Complet, op. cit.*, p.73.

¹⁸ *Ibid.*, p.95.

¹⁹ A. de Musset, *On ne badine pas avec l'amour, Théâtre Complet, op. cit.*, pp.276-277.

« PERDICAN Sais-tu ce que c'est que l'amour, Rosette ? Ecoute! Le vent se tait; la pluie du matin roule en perles sur les feuilles séchées que le soleil ranime. Par la lumière du ciel, par le soleil que voilà, je t'aime! Tu veux bien de moi, n'est-ce pas ? On n'a pas flétri ta jeunesse ? On n'a pas infiltré dans ton sang vermeil les restes d'un sang affadi ? Tu ne veux pas te faire religieuse; te voilà jeune et belle dans les bras d'un jeune homme. Ô Rosette, Rosette! Sais-tu ce que c'est que l'amour ? »²⁰

D'une manière générale, l'œuvre mussétienne interroge ainsi le crépuscule de la jeunesse, à travers un lyrisme qui tend à se situer au plus proche de l'authenticité du sujet, comme au travers d'une dramatisation qui en isole les causes dans des protagonistes archétypaux. En quelque sorte, la fin de la jeunesse s'incarne dans l'allégorie de la Faucheuse et la sénescence s'apparente à une entrée dans le royaume des ombres : perdre la jeunesse reviendrait alors à mourir à l'amour, à la création, à l'action, à soi-même, voire à mourir tout court comme en témoigne André del Sarto...Et le mal d'amour, fût-ce par personne interposée, de condamner le sujet à une mort symbolique précoce qui sonne le glas de son idéalisme, comme le montre le dénouement des *Caprices de Marianne* après la mort de Coelio :

« OCTAVE Coelio m'aurait vengé Si j'étais mort pour lui comme il est mort pour moi. Ce tombeau m'appartient ; c'est moi qu'ils ont étendu sous cette froide pierre ; c'est pour moi qu'ils avaient aiguisé leurs épées ; c'est moi qu'ils ont tué. Adieu la gaieté de ma jeunesse, l'insouciance folie, la vie libre et joyeuse au pied du Vésuve! Adieu les bruyants repas, les causeries du soir, les sérénades sous les balcons dorés ! Adieu Naples et ses femmes, les mascarades à la lueur des torches, les longs soupers à l'ombre des forêts ! Adieu l'amour et l'amitié ! Ma place est vide sur la terre. »²¹

Contre l'idéalisme poétique, la mise en scène de l'amour et de la jeunesse confine bien au renoncement et à l'abandon de tout ce qui en représentait les sources vives, sur le mode du châtement, imposé par soi-même ou par des circonstances extérieures...

Ce culte effréné et ambigu de la jeunesse trouve alors tout naturellement à s'illustrer dans la thématique de la création artistique, dont elle semble chez Musset représenter l'origine même. Ainsi la poésie ne peut-elle se concevoir aux yeux du poète que comme l'expression privilégiée de la jeunesse éternelle :

« LA MUSE

Poète, prends ton luth ; le vin de la jeunesse
Fermente cette nuit dans les veines de Dieu.
Mon sein est inquiet ; la volupté l'opresse,
Et les vents altérés m'ont mis la lèvre en feu.
Ô paresseux enfant ! regarde, je suis belle.
Notre premier baiser, ne t'en souviens-tu pas,
Quand je te vis si pâle au toucher de mon aile,
Et que, les yeux en pleurs, tu tombas dans mes bras ?
Ah ! je t'ai consolé d'une amère souffrance !
Hélas ! bien jeune encor, tu te mourais d'amour.
Console-moi ce soir, je me meurs d'espérance ;
J'ai besoin de prier pour vivre jusqu'au jour.

[...]

LE POÈTE

Ô Muse ! spectre insatiable,
Ne m'en demande pas si long.

²⁰ *Ibid.*, p.287.

²¹ A. de Musset, *Les Caprices de Marianne, Théâtre Complet, op. cit.*, p.101.

L'homme n'écrit rien sur le sable
À l'heure où passe l'aiglon.
J'ai vu le temps où ma jeunesse
Sur mes lèvres était sans cesse
Prête à chanter comme un oiseau ; [...] »²²

Si la passion amoureuse est l'apanage de la jeunesse, il est tout naturel que l'écriture poétique devienne le mode d'expression privilégié des tourments sentimentaux qu'elle vient sanctifier, pallier et pérenniser. Le triptyque jeunesse-amour-poésie reste fondateur dans l'esthétique mussétienne, à un point tel que les trois termes sont presque interchangeable dans son esprit. Pour notre poète, perdre la jeunesse revient à renoncer à l'amour et donc à la poésie qui s'en fait le chantre. Doit-on s'étonner en effet que l'essentiel de son œuvre ait été publié avant sa trentième année ? Peut-on douter que sa vie sentimentale d'homme mûr n'ait été qu'une redite dévoyée de ses amours de jeunesse et que l'« académicien » vieillissant ne se soit plus contenté que d'exploiter des canevas écrits au temps de la jeunesse sacrée ? Ainsi la plume de Musset se nourrit-elle d'une communauté de douleur qui a orienté son art poétique de façon définitive. Comme son âme dans la perspective historique, sa jeunesse de « littéraire » semble avoir été contaminée dès ses prémices. Cet héritage esthétique, Musset le reconnaît et le revendique par exemple dans sa fameuse « Lettre à M. de Lamartine », en se plaçant délibérément sous cette autorité tutélaire :

« Qui de nous, Lamartine, et de notre jeunesse,
Ne sait par cœur ce chant, des amants adoré,
Qu'un soir, au bord d'un lac, tu nous as soupiré ?
Qui n'a lu mille fois, qui ne relit sans cesse
Ces vers mystérieux où parle ta maîtresse,
Et qui n'a sangloté sur ces divins sanglots,
Profonds comme le ciel et purs comme les flots ? »²³

Écrire la jeunesse, c'est aussi transmettre le legs d'une douleur intemporelle, à jamais source de poésie. Cette douleur flamboyante, qui est à la fois le prix à payer pour qui s'aventure sur le chemin de la passion amoureuse et le principe créateur par excellence, est-il possible de la ressentir et de la traduire au seuil de la vieillesse qui à cette tourmente fructueuse substitue un ennui stérile et désabusé ? La seule échappatoire à ce paradoxe affleurant dans l'œuvre de Musset semble alors de prétendre à une forme de jeunesse éternelle par l'écriture qui, en tentant de plonger jusqu'aux racines du cœur, est à la fois un palliatif, une quête de restitution et d'intemporalité. C'est bien là ce qui transparaît dans le poème intitulé « A Sainte-Beuve » :

« Tu ne prenais pas garde, en traçant ta pensée,
Que ta plume en faisait un vers harmonieux,
Et que tu blasphémais dans la langue des dieux.
Relis-toi, je te rends à ta Muse offensée ;
Et souviens-toi qu'en nous il existe souvent
Un poète endormi toujours jeune et vivant. »²⁴

Ce motif de la jeunesse retrouvée à volonté, par l'alchimie d'une poésie qui s'apparente à une cure de jouvence, se décentre quelque peu si l'on observe sa transposition sur la scène ou dans la prose, comme si le lyrisme et la quête d'authenticité qui l'accompagnent s'effaçaient devant une vision de la jeunesse bien plus sombre. La mise en

²² A. de Musset, « La Nuit de Mai », *Poésies Complètes, op. cit.*, pp.305-309.

²³ A. de Musset, « Lettre à M. de Lamartine », *Poésies Complètes, op. cit.*, pp.329-330.

²⁴ A. de Musset, « A Sainte-Beuve », *Poésies Complètes, op. cit.*, pp.378-379.

scène des jeunes artistes dans le théâtre et la prose mussétiens est en effet loin de transmettre la même foi et le même idéalisme...La thématique du jeune artiste ruiné et dégradé par un amour malheureux et indigne, mort avant d'avoir accompli son œuvre, est ainsi très présente dans une pièce en prose, la première de Musset : *André del Sarto*, publiée en 1833. La déchéance de l'artiste, liée à la mort de l'art en général, y est tout aussi palpable que la vision d'un amour de l'art inféodé aux amours terrestres ; à la déploration de la décadence artistique de la Renaissance se joint un constat sans appel : l'amour est un principe mortifère qui annihile probité, sincérité artistique et talent. Ainsi, son amour délétère pour Lucrece acculera André au reniement artistique, mort symbolique, et au suicide effectif. Bien plus que dans ses œuvres poétiques, Musset met ici en scène l'antithèse entre l'art et la vie, et ce qui était collusion en poésie devient collision au théâtre, opposition inhérente à une partition dichotomique des protagonistes :

« ANDRÉ. Mon père était un pauvre ouvrier... Penses-tu que Cordiani en meure ? Le peu de talent qu'on remarqua en moi fit croire au pauvre homme que j'étais protégé par une fée. Et moi, je regardais dans mes promenades les bois et les ruisseaux, espérant toujours voir ma divine protectrice sortir d'un antre mystérieux. C'est ainsi que la toute-puissante nature m'attirait à elle. Je me fis peintre, et, lambeau par lambeau, le voile des illustrations tomba en poussière à mes pieds.

LIONEL. Pauvre André !

ANDRÉ. Elle seule. Oui, quand elle parut, je crus que mon rêve se réalisait, et que ma Galatée s'animait sous mes mains. Insensé ! Mon génie mourut dans mon amour ; tout fut perdu pour moi... Cordiani se meurt, et Lucrece voudra le suivre... Oh ! Massacre et furie ! Cet homme ne vient point. »²⁵

Si dans le domaine poétique la jeunesse est représentée comme une valeur pure et absolue, il n'en va pas de même pour les autres champs de la création : en prose comme au théâtre, la jeunesse ne suffit pas, ou ne suffit plus...C'est en substance ce qui transparaît dans les propos de la maîtresse du fils du Titien, qui exhorte son amant à se montrer digne de la gloire paternelle et ne parviendra qu'à obtenir de lui l'ébauche d'un portrait inachevé et finalement détruit. Là encore, l'art et la vie semblent traités sur le mode antinomique : on raconte que le « Tizianello » ne peignit qu'un seul tableau : le portrait de sa maîtresse, comme si l'œuvre unique avait valeur de synecdoque. Et l'objet de ses feux de reprocher au descendant du peintre génial :

« Écoute-moi, dit-elle, et ne raille pas. Le seul tableau que tu aies fait a été admiré. Il n'y a personne qui n'en regrette la perte; mais la vie que tu mènes est quelque chose de pire que l'incendie du palais Dolfin, car elle te consume toi-même. Tu ne penses qu'à te divertir, et tu ne réfléchis pas que ce qui est un égarement pour les autres, est pour toi une honte. Le fils d'un marchand enrichi peut jouer aux dés, mais non le Tizianello. A quoi sert que tu en saches autant que nos plus vieux peintres, et que tu aies la jeunesse qui leur manque? Tu n'as qu'à essayer pour réussir, et tu n'essaies pas. Tes amis te trompent, mais je remplis mon devoir en te disant que tu outrages la mémoire de ton père; et qui te le dirait, si ce n'est moi? Tant que tu seras riche, tu trouveras des gens qui t'aideront à te ruiner; tant que tu seras beau, les femmes t'aimeront; mais qu'arrivera-t-il, si, pendant que tu es jeune, on ne te dit pas la vérité? Je suis votre maîtresse, mon cher seigneur, mais je veux être aussi votre amante; plutôt à Dieu que vous fussiez né pauvre ! Si vous m'aimez, il faut travailler. J'ai trouvé dans un quartier éloigné de la ville une petite maison retirée, où il n'y a qu'un étage. [...] Vous y ferez porter un chevalet; si vous me promettez d'y venir travailler seulement deux heures par jour, j'irai vous y voir tous les jours. Aurez-vous assez de patience pour cela? Si vous acceptez, dans un an d'ici, vous ne m'aimerez probablement plus, mais vous aurez pris l'habitude du travail, et il y aura un grand nom de plus en Italie. Si vous refusez, je ne puis cesser de vous aimer, mais ce sera me dire que vous ne m'aimez pas.»²⁶

²⁵ A. de Musset, *André del Sarto, Théâtre Complet, op. cit.*, pp.65-66.

²⁶ A. de Musset, *Le Fils du Titien, Prose, op. cit.*, pp.455-456.

Ecrasé par le poids de l'Histoire et de son histoire, préférant le modèle au tableau, l'artiste optera pour la procrastination, comme Musset plus tard pour le silence. La problématique esthétique de ce drame, jugée « trop métaphysique » par Buloz pour être adaptée au théâtre²⁷, contribue à faire de la jeunesse une puissance créatrice condamnée à l'échec ou à la non-réalisation, à la différence du « moi lyrique » de la poésie où le moindre vers résonne comme un désaveu de ce triste constat. Là encore, tout est affaire de distanciation par l'écriture prosaïque, qui ne recouvre pas les mêmes enjeux...

S'ajoute à cela la dimension politique de l'artiste, plus allusive dans les réalisations poétiques de Musset, et qui prend dans la prose comme au théâtre un autre relief, dans la mesure où elle ne souscrit pas à l'atemporalité du poème, mais s'oriente vers une forme de contextualisation plus nette. Puisqu'il est évident que la Florence des Médicis renvoie aux émeutes estudiantines de 1832, la figure du jeune peintre Tebaldeo présente dans *Lorenzaccio* une teneur particulière. Le jeu d'opposition, l'utilisation du contrepoint si propres au théâtre, permettent une mise en scène du jeune artiste moins idéaliste et sans doute plus proche de la réalité que sous les multiples transfigurations de l'écriture poétique. Comme pour le Tizianello, la disparition de Tebaldeo qui le laisse, lui et son tableau, inachevés peut être dès lors perçue comme un anathème jeté sur ce personnage, comme l'image de l'incapacité de l'artiste parfait qui prétend transcender le contexte historique. C'est bien cet ancrage dans la réalité politique et historique de son temps qui sépare Musset poète de Musset dramaturge ou de Musset prosateur... Tebaldeo, en tant qu'artiste, préfère l'isolement d'une chapelle à toute action sur le terrain. Il ne cherche rien d'autre que de vivre tranquillement loin de tout engagement social ou politique. Ce qui ne l'empêchera pas de se compromettre et d'écorner son idéalisme béat en acceptant de peindre nu le duc Alexandre, favorisant par là les desseins homicides d'un Lorenzo auquel le peintre rappelle la pureté de sa jeunesse et qu'il prend plaisir à souiller. A travers la figure du jeune peintre, c'est véritablement le statut même du poète qui est interrogé :

« TEBALDEO — Pourquoi m'en voudrait-on ? Je ne fais de mal à personne. je passe les journées à l'atelier. Le dimanche, je vais à l'Annonciade ou à Sainte-Marie ; les moines trouvent que j'ai de la voix ; ils me mettent une robe blanche et une calotte rouge, et je fais ma partie dans les chœurs, quelquefois un petit solo : ce sont les seules occasions où je vais en public. Le soir, je vais chez ma maîtresse, et quand la nuit est belle, je la passe sur son balcon. Personne ne me connaît, et je ne connais personne : à qui ma vie ou ma mort peut-elle être utile ?

LORENZO — Es-tu républicain ? Aimes-tu les princes ?

TEBALDEO — Je suis artiste ; j'aime ma mère et ma maîtresse. »²⁸

C'est sans doute là l'une des pierres d'achoppement de l'esthétique mussétienne : en mettant en scène ses propres interrogations sur le statut de l'artiste à travers le motif de la jeunesse prise entre compromission et inaction, Musset dénonce le crépuscule de la pensée et la vanité de la création artistique, quand bien même son œuvre viendrait témoigner du contraire. Il ne reste alors au poète que trois alternatives : fixer la magie de l'instant dans le vers, objectiver les tiraillements du créateur dans des personnages distincts et plus ou moins caricaturaux, ou exprimer le néant de la quête artistique dans une narration qui la dément pourtant, sous la houlette d'une ironie désenchantée...

²⁷ Voir note 1, *Prose, op. cit.*, p.1050.

²⁸ A. de Musset, *Lorenzaccio, Théâtre Complet, op. cit.*, p.169.

Ange du crépuscule et mise en scène de la nuit : une esthétique du transitoire

Il va de soi que cette jeunesse fuyante ne pouvait s'incarner que dans les limbes, les marges de l'existence : pour Musset et pour d'autres, l'enfant du siècle est bien ce spectre de l'aube aux yeux duquel la différence entre la nuit et le jour s'est estompée dans la monotonie de la souffrance. Par conséquent, l'heure du crépuscule et la tourmente indistincte de la nuit ne pouvaient que favoriser la mise en scène de ses douleurs. Les soleils couchants et les soleils levants sont des thèmes de prédilection de la poésie, et ceci depuis l'Antiquité, dès Homère... A l'époque de Sénèque aussi, un rhéteur était la cible favorite des quolibets en raison de sa tendance nette à « gaver » ses poèmes de soleils en tous genres. Mais c'est cependant, semble-t-il, au XIXe siècle que le soleil couchant devient véritablement un *leitmotiv* et un poncif littéraire, surtout chez les poètes romantiques. Qu'on s'attache à évoquer le soleil levant ou le soleil couchant, il s'agit dans les deux cas d'un " espace-temps ", de " moments " du paysage ; le temps est un élément indissociable du tableau, de l'évocation de la nature. Les soleils couchants illustrent souvent une sorte d'arrêt temporel propre à la cristallisation, en même temps qu'ils mettent en scène une préscience de la chute imminente. Moment double par essence, le crépuscule opère un syncrétisme entre pulsions érotiques et pulsions thanatiques, exprime la dualité humaine inaliénable de la naissance et de la mort comme celle du processus créateur, même si certains, comme Baudelaire, préfèrent une distinction entre « crépuscule du soir » et « crépuscule du matin »...

Par le biais d'une allégorie transparente à l'époque, Musset incarne ainsi le malaise d'une jeunesse désorientée et assise sur les ruines fumantes d'un monde à jamais disparu à travers la figure de l'« Ange du Crépuscule » qui plane sur tout le second chapitre de *La Confession d'un enfant du siècle* :

« Il leur restait donc le présent, l'esprit du siècle, ange du crépuscule, qui n'est ni la nuit ni le jour ; ils le trouvèrent assis sur un sac de chaux plein d'ossements, serré dans le manteau des égoïstes, et grelottant d'un froid terrible. L'angoisse de la mort leur entra dans l'âme à la vue de ce spectre moitié momie et moitié fœtus ; ils s'en approchèrent comme le voyageur à qui l'on montre à Strasbourg la fille d'un vieux comte de Saverdern, embaumée dans sa parure de fiancée. Ce squelette enfantin fait frémir, car ses mains fluettes et livides portent l'anneau des épousées, et sa tête tombe en poussière au milieu des fleurs d'oranger.

Comme à l'approche d'une tempête il passe dans les forêts un vent terrible qui fait frissonner tous les arbres, à quoi succède un profond silence, ainsi Napoléon avait tout ébranlé en passant sur le monde ; les rois avaient senti vaciller leur couronne, et, portant leur main à leur tête, ils n'y avaient trouvé que leurs cheveux hérissés de terreur. Le pape avait fait trois cents lieues pour le bénir au nom de Dieu et lui poser son diadème ; mais il le lui avait pris des mains. Ainsi tout avait tremblé dans cette forêt lugubre des puissances de la vieille Europe ; puis le silence avait succédé. »²⁹

Au-delà de l'attrait évident de Musset, véritable « oiseau de nuit », pour cette période charnière qui précède l'oubli et le silence de la nuit, il est important de remarquer que cette heure indistincte jouit en prose d'une certaine polyphonie sémantique, et renvoie tout aussi bien à l'aube qu'au couchant, c'est-à-dire simultanément à la renaissance et à la mort. Témoignant de l'incertitude d'une époque prise entre passé et futur, du mal-être générationnel profond d'une jeunesse qui ne comprend plus le sens de l'histoire, cette allégorie de l'Ange du Crépuscule rejoint évidemment celle de l'Ange de la Mélancolie, comme en témoignera le « premier rêve » de Nerval dans *Aurélia*, à travers une description relativement proche :

« Je me perdis plusieurs fois dans les longs corridors, et, en traversant une des galeries centrales, je fus frappé d'un spectacle étrange. Un être d'une grandeur démesurée, -- homme ou femme, je ne sais,

²⁹ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., pp.85-86.

-- voltigeait péniblement au-dessus de l'espace et semblait se débattre parmi des nuages épais. Manquant d'haleine et de force, il tomba enfin au milieu de la cour obscure, accrochant et froissant ses ailes le long des toits et des balustres. Je pus le contempler un instant. Il était coloré de teintes vermeilles, et ses ailes brillaient de mille reflets changeants. Vêtu d'une robe longue à plis antiques, il ressemblait à l'Ange de la *Mélancolie*, d'Albrecht Dürer. -- Je ne pus m'empêcher de pousser des cris d'effroi, qui me réveillèrent en sursaut. »³⁰

Ces deux figures qui se fondent pour exprimer la difficulté d'être n'ont cependant rien de nouveau en 1835 : un mois après la parution du second chapitre de *La Confession* dans *La Revue des deux Mondes* apparaissaient sur les étals des libraires les *Chants du Crépuscule* de Victor Hugo qui devaient donner à ce motif une certaine postérité. Ajoutons à cela que Michelet avait aussi théorisé cette ambivalence en 1831 dans son *Introduction à l'Histoire universelle*... On ne peut comprendre l'évocation mussétienne de cet Ange, absent par ailleurs de sa poésie comme de son théâtre, comme s'il nécessitait la contextualisation de la prose, sans un détour par l'œuvre de Victor Hugo. Livre du doute, les *Chants du crépuscule* brossent un tableau saisissant de cette ère intermédiaire à l'origine de *La Confession*, et Musset pourrait s'abandonner à la même interrogation que celle qui mine Hugo dans les vers liminaires de « Prélude », qui offrent un écho poétique à *La Confession* :

« De quel nom te nommer, heure trouble où nous sommes ?
Tous les fronts sont baignés de livides sueurs.
Dans les hauteurs du ciel et dans le cœur des hommes
Les ténèbres partout se mêlent aux lueurs.

Croyances, passions, désespoir, espérances,
Rien n'est dans le grand jour et rien n'est dans la nuit ;
Et le monde, sur qui flottent les apparences,
Est à demi couvert d'une ombre où tout reluit. »³¹

Pour Musset comme pour Hugo, cette crise du doute, les incertitudes de la politique et la crise religieuse jettent les bases d'un questionnement sociologique et poétique fondamental : le jour va-t-il renaître, ou la nuit va-t-elle tout emporter ? Ce crépuscule est-il du matin ou du soir ? Dans cette perspective, la préface de l'auteur d'*Hernani*, autre homme de l'ombre, ne laisse pas d'être programmatique, en mettant sur le même plan la pénombre de la société et celle qui gagne l'âme humaine :

« Tout aujourd'hui, dans les idées comme dans les choses, dans la société comme dans l'individu, est à l'état de crépuscule. De quelle nature est ce crépuscule ? De quoi sera-t-il suivi ? Question immense, la plus haute de toutes celles qui s'agitent confusément dans ce siècle où un point d'interrogation se dresse à la fin de tout. La société attend que ce qui est à l'horizon s'allume tout à fait ou s'éteigne complètement. Il n'y a rien de plus à dire. [...] Ce qui est peut-être exprimé parfois dans ce recueil, ce qui a été la principale préoccupation de l'auteur en jetant ça et là les vers qu'on va lire, c'est cet étrange état crépusculaire de l'âme et de la société dans le siècle où nous vivons ; c'est cette brume au dehors, cette incertitude au-dedans ; c'est ce je ne sais quoi d'à demi éclairé qui nous environne. »³²

Car ce n'est pas seulement au crépuscule de l'Histoire que l'enfant du siècle assiste, mais aussi à celui de sa propre conscience, desséchée par l'absence de perspectives individuelles et collectives. En cette période de troubles, on assiste alors à une forme de

³⁰ G. de Nerval, *Aurélia*, op. cit., p.23.

³¹ V. Hugo, *Les Chants du Crépuscule*, [1836], *Œuvres Poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », t.I, 1964, p. 813.

³² *Ibid.*, p.811.

messianisme tout romantique qui reste dans l'expectative et rêve d'un Sauveur. Musset lui-même se fera l'écho de cette attente dans « Rolla » :

« Regrettez-vous le temps où le ciel sur la terre
Marchait et respirait dans un peuple de dieux ;
Où Vénus Astarté, fille de l'onde amère,
Secouait, vierge encor, les larmes de sa mère,
Et fécondait le monde en tordant ses cheveux ?
[...]

Qui de nous, qui de nous va devenir un Dieu ? »³³

Néanmoins, ce qui chez Hugo ou encore chez Lamennais ressortissait encore à l'espoir, est placé chez Musset sous le signe de la dérision et de la vanité. Ainsi la métaphore de l'Ange du Crépuscule, qui chez Hugo symbolise la fusion des forces vitales et des puissances mortifères³⁴, tend-elle chez notre poète à nier cette bivalence, en occultant toute possibilité d'avenir, répondant en cela à la typologie de la littérature « cadavéreuse » stigmatisée à l'époque, venue illustrer les atteroiements de ce monde en décomposition. Souvenir de la *Melancholia* de Dürer, cet ange affaissé, assis, presque recroquevillé traverse toute l'œuvre de Musset : c'est le spleen de Mardoche, l'angoisse shakespearienne de Lorenzo-Hamlet, les regrets liminaires de Rolla, ou encore la solitude douloureuse du poète dans « La Nuit de Décembre »... La conception du crépuscule chez Musset est assez monolithique et reste l'objet d'une mise en scène funèbre bien éloignée de la renaissance physique et esthétique qu'il véhicule traditionnellement. Certes, on trouvera chez les successeurs de notre poète d'autres « poèmes-tableaux » évoquant la nostalgie et la mélancolie inhérentes au crépuscule, mais ils exploiteront davantage sa symbolique positive, en en faisant par exemple chez Hugo le point de départ d'une méditation sur l'Homme et sur l'acte créateur dans le poème intitulé « Soleils Couchants »³⁵. Chez Verlaine³⁶, c'est plus le « paysage-état d'âme » qui sera mis en exergue, tandis que chez Baudelaire³⁷, le vers incantatoire sacralise le crépuscule et développe une vision du temps aboli et de la chute. Nulle ambivalence comparable chez Musset qui occulte souvent cette phase transitoire pour

³³ A. de Musset, « Rolla », *Poésies Complètes, op. cit.*, pp.273-275.

³⁴ Ainsi Hugo écrit-il : « Tout crépuscule est double, aurore et soir. Cette formidable chrysalide qu'on appelle l'univers tréssaille éternellement de sentir à la fois agoniser la chenille et s'éveiller le papillon. », in *Philosophie, Commencement d'un livre, Œuvres Complètes*, Paris, Le Club français du livre, 1969, t.XII, p.27.

³⁵ « Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées ;
Demain viendra l'orage, et le soir, et la nuit ;
Puis l'aube, et ses clartés de vapeurs obstruées ;
Puis les nuits, puis les jours, pas du temps qui s'enfuit !

Tous ces jours passeront ; ils passeront en foule
Sur la face des mers, sur la face des monts,
Sur les fleuves d'argent, sur les forêts où roule
Comme un hymne confus des morts que nous aimons.

Et la face des eaux, et le front des montagnes,
Ridés et non vieillis, et les bois toujours verts
S'iront rajeunissant ; le fleuve des campagnes
Prendra sans cesse aux monts le flot qu'il donne aux mers.

Mais moi, sous chaque jour courbant plus bas ma tête,
Je passe, et, refroidi sous ce soleil joyeux,
Je m'en irai bientôt, au milieu de la fête,
Sans que rien manque au monde immense et radieux ! »

V. Hugo, « Soleils Couchants », *Les Feuilles d'Automne, Œuvres Poétiques*, t.I, *op. cit.*, p.789.

³⁶ Voir à ce titre le poème intitulé « Avant que tu ne t'en ailles », extrait du recueil *La Bonne Chanson*.

³⁷ Voir « Crépuscule du soir » et « Crépuscule du matin », in *Les Fleurs du mal*.

lui préférer l'oubli et le mirage morbide de la nuit totale, dont on trouve de bien plus nombreuses occurrences dans son oeuvre...

Au cœur de l'imaginaire romantique, et chez Musset en particulier, la nuit développe en effet une temporalité particulière, propice aux rêves, aux cauchemars et aux fantasmes. A la fois sereine et terrible, elle est simultanément le théâtre des ébats amoureux, de l'inconscient et de la sensibilité humaine, mais aussi l'espace euphémisé de la mort³⁸. Par essence, la nuit est liée à l'ambiguïté ontologique de l'être humain pris entre ciel et terre : elle est en même temps la chapelle de l'extase amoureuse et sensuelle et le lieu de la damnation, de la chute de l'ange. Ainsi Hugo débute-t-il son évocation du Malin dans son épopée consacrée à Satan par la formule : « Et nox facta est »³⁹. La nuit favorise ainsi le passage entre deux états, entre deux mondes et la rêverie mélancolique à laquelle se mêlent les morts, la réminiscence ressuscitant le souvenir de bonheurs perdus. Chez Musset, dont l'essentiel de l'activité sociale, artistique et amoureuse reste éminemment nocturne, la nuit est lourde de connotations et demeure un motif polyphonique.

Tout d'abord, Musset n'hésite pas à utiliser un *topos* romantique éculé, celui de la féerie nocturne d'une nature immobile et propre à l'essor de l'imaginaire, propice à la contemplation qui favorise la méditation. La nuit est alors cet instant privilégié d'apaisement où l'homme ressent une certaine forme d'harmonie et éprouve la légitimité de sa place dans le cosmos, plénitude que la cacophonie du jour ne lui permet guère d'atteindre, comme le prouve un large empan de l'œuvre poétique de Musset. Ainsi cette sérénité est-elle évoquée dans ces vers naïfs de « Suzon », à travers la description primesautière d'une nature qui prendra un tour plus inquiétant dans la prose et le théâtre :

« C'était par une nuit magnifique et sereine,
Où les vents embaumés frémissaient dans la plaine;
Et les grillons du soir, sous le pied du passant,
Chantaient dans la rosée aux feux du ver luisant;
La lune, à son lever, sur la cime des arbres
Balançait mollement les ombres des saints marbres,
Et plongeait dans le fleuve aux flots étincelants
Des lourds dieux de granit les colosses tremblants. »⁴⁰

Moment béni où la tourmente du jour s'apaise, la nuit résonne comme un prélude lénifiant où le temps s'abolit, comme un avant-goût des festivités sensuelles et créatrices. Elle symbolise un moment de suspension, un hors-temps riche de promesses et d'espérances. Cette vision archétypale de la paix nocturne en fait donc le lieu de la pureté onirique, fût-elle en passe d'être souillée, comme c'est le cas dans « Rolla » :

« Les songes de tes nuits sont plus purs que le jour,
Et trop jeunes encor pour te parler d'amour. »⁴¹

Il s'agit bien d'une temporalité particulière, à mi-chemin entre rêve et réalité, veille et endormissement, qui contient le champ de tous les possibles, au-delà de la simple transfiguration poétique, puisqu'on la retrouve aussi dans *La Confession*, au cours d'un extrait où Octave contemple amoureusement Brigitte à la fenêtre de la chambre. Et le temps

³⁸ Ainsi Charles Nodier écrit-il dans *Smarra* : « Il fait nuit !...et l'enfer va se rouvrir ! ».

C. Nodier, *Smarra, ou Les démons de la nuit, songes romantiques*, Paris, Ponthieu, 1822, p.37.

³⁹ Voir le poème de V. Hugo intitulé « La Fin de Satan ».

⁴⁰ A. de Musset, « Suzon », *Poésies Complètes, op. cit.*, pp. 111-112.

⁴¹ A. de Musset, « Rolla », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.279.

d'interrompre sa course pour figer dans la mémoire du poète la plénitude du sentiment amoureux et la beauté fugitive de l'être aimé :

« Il faisait la plus belle nuit du monde; la lune se couchait et les étoiles brillaient d'une clarté plus vive sur un ciel d'un azur foncé. Pas un souffle de vent n'agitait les arbres; l'air était tiède et embaumé.

Elle était appuyée sur son coude, les yeux au ciel; je m'étais penché à côté d'elle, et je la regardais rêver. »⁴²

L'évocation de la nuit se fait ici plus intimiste, dans la mesure où elle renvoie à un référent biographique précis et transparent pour les contemporains. Il s'agit bien d'une écriture de l'expérience qui s'éloigne du simple lieu commun esthétique. Les nuits de *La Confession* sont bien plus agitées que celles qui réunissent le poète et sa muse...Il est néanmoins un trait définitoire de la nuit commun à son traitement poétique, prosaïque et théâtral, même s'il convient d'envisager des inflexions et des nuances : c'est le thème du rêve éveillé. Ainsi Mardoche évoque-t-il ces nuits sans sommeil où dans le silence onirique de la pénombre, tout semblait possible :

« M'en croira qui voudra, mais depuis qu'en décembre
La volonté du ciel est qu'on garde la chambre,
A coup sûr, paresseux et fou comme je suis,
A rêver sans dormir j'ai passé bien des nuits.
Le soir, au coin du feu, renversé sur ma chaise,
Mon menton dans ma main et mon pied dans ma braise,
Pendant que l'aquilon frappait à mes carreaux,
J'ai fait bien des romans, - bâti bien des châteaux;
J'ai, comme Prométhée, animé d'une flamme
Bien des êtres divins portant des traits de femme ; »⁴³

A l'inverse, la rêverie éveillée de la mère de Lorenzo ne s'oriente pas vers des perspectives d'avenir fantasmagoriques mais cherche la paix dans un retour au passé enchanteur de son fils irrémédiablement perverti. Ainsi la nuit favorise-t-elle aussi une introspection, comme dans l'écriture poétique, mais orientée vers un passé à jamais perdu :

« MARIE — Sais-tu le rêve que j'ai eu cette nuit, mon enfant?

LORENZO — Quel rêve ?

MARIE — Ce n'était point un rêve, car je ne dormais pas. J'étais seule dans cette grande salle ; ma lampe était loin de moi, sur cette table auprès de la fenêtre. Je songeais aux jours où j'étais heureuse, aux jours de ton enfance, mon Lorenzino. Je regardais cette nuit obscure, et je me disais : il ne rentrera qu'au jour, lui qui passait autrefois les nuits à travailler. Mes yeux se remplissaient de larmes, et je secouais la tête en les sentant couler. J'ai entendu tout d'un coup marcher lentement dans la galerie ; je me suis retournée ; un homme vêtu de noir venait à moi, un livre sous le bras: c'était toi, Renzo : « Comme tu reviens de bonne heure ! » me suis-je écriée. Mais le spectre s'est assis auprès de la lampe sans me répondre; il a ouvert son livre, et j'ai reconnu mon Lorenzino d'autrefois. »⁴⁴

Rappelons pour mémoire que la nuit est aussi le moment privilégié de l'apparition du double autoscopique, comme le montre aussi « La Nuit de décembre »...On constate par ailleurs que la rêverie nocturne, au-delà de la réminiscence ou de la vague fantasmagorie, peut engager le sujet sur la voie de la folie. La nuit est aussi le moment de l'explosion intérieure, de la révélation des forces ténébreuses de l'inconscient. Et la réalité intérieure du sujet

⁴² A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, Prose, op. cit.*, pp.200-201.

⁴³ A. de Musset, « Mardoche », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.91.

⁴⁴ A. de Musset, *Lorenzaccio, II, 4, Théâtre Complet, op. cit.*, p.175.

d'envahir le paysage et de le colorer de ses obsessions. Ainsi trouve-t-on cette étrange confession de Lorenzo, accoudé à la balustrade, juste après l'assassinat du Duc de Médicis :

« LORENZO — S'asseyant sur le bord de la fenêtre. Que la nuit est belle ! Que l'air du ciel est pur !
Respire, respire, cœur navré de joie !
SCORONCONCOLO — Viens, maître, nous en avons trop fait. Sauvons-nous.
LORENZO — Que le vent du soir est doux et embaumé ! Comme les fleurs des prairies
s'entrouvrent ! Ô nature magnifique ! Ô éternel repos ! »⁴⁵

Etrange nuit printanière, quand l'on sait que la scène se passe en plein hiver... La nuit est donc l'espace de la révélation des ressources les plus dissimulées de l'être et la nature se mue brutalement en véritable « paysage psychologique » ; elle est le réceptacle des angoisses, des névroses et des idéaux de qui la contemple. Ce principe vaut aussi pour la prose narrative de *La Confession*, qui évoque aussi ce sentiment d'éternité paradoxalement fugace, non plus d'un point de vue politique, mais dans la perspective sentimentale que véhiculent la vie et la rêverie nocturne. Ainsi « l'Ange de la nuit » porte-t-il sous ses ailes l'infini amoureux extatique, même si celui-ci s'estompe souvent au matin pour Musset :

« Ange éternel des nuits heureuses, qui racontera ton silence? O baiser, mystérieux breuvage que les lèvres se versent comme des coupes altérées! ivresse des sens, ô volupté! oui, comme Dieu, tu es immortelle! Sublime élan de la créature, communion universelle des êtres, volupté trois fois sainte, qu'ont dit de toi ceux qui t'ont vantée? Ils t'ont appelée passagère, ô créatrice! et ils ont dit que ta courte apparence illuminait leur vie fugitive. Parole plus courte elle-même que le souffle d'un moribond! »⁴⁶

C'est là une constante de l'esthétique mussétienne que de placer l'absolu amoureux au cœur de la nuit. Guère original, serait-on tenté de penser, mais il convient de constater que ce n'est pas sur le seul plan de la sensualité que Musset envisage l'entrecroisement de ces deux motifs... Au-delà de la fusion amoureuse, l'atmosphère nocturne se teinte en effet de magie et devient le théâtre d'une réalisation possible de l'Idéal. Dans le poème dédié à son ami Alfred Tattet, Musset sous-entend ainsi que c'est bien dans les méandres de la nuit et de la débauche que, tel un chercheur d'or, le poète garde l'espoir de découvrir les bribes d'un absolu insaisissable :

« C'est ainsi que les fleurs sur les coteaux fertiles
Etalent au soleil leur vulgaire trésor;
Mais c'est au sein des nuits, sous des rochers stériles,
Que fouille le mineur qui cherche un rayon d'or. »⁴⁷

La nuit, les belles de nuit et leurs faux-semblants semblent nécessaires à l'enfant du siècle qui peine à entrevoir le jour, et opte pour les ténèbres de la conscience, dans une forme d'idéalisme inversé que nous avons déjà évoqué. L'éclat de l'Idéal est toujours plus frappant dans une pénombre qui lui sert de révélateur... A l'extrême, pour un poète qui ne se démarquait pourtant pas par son assiduité aux offices religieux, c'est même la transcendance divine que le sujet peut entrapercevoir dans le calme de la nuit et l'introspection qu'elle suppose. Ainsi peut-on lire dans le long poème intitulé « Le Saule » :

« Oh! qui n'a pas senti son cœur battre plus vite
A l'heure où sous le ciel l'homme est seul avec Dieu?
Qui ne s'est retourné, croyant voir à sa suite

⁴⁵ *Ibid.*, IV, 10, p.236.

⁴⁶ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, Prose, op. cit.*, p.201.

⁴⁷ A. de Musset, « A Alfred Tattet », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.129.

Quelque forme glisser, - quand des lignes de feu,
 Se croisant en tous sens, brillent dans les ténèbres,
 Comme les veines d'or du mur d'airain des nuits!
 Lorsque l'homme effrayé, soulevant les tapis
 Qui se froissent sur lui, croit que des cris funèbres
 De courir à son or sont venus l'avertir... »⁴⁸

Au cœur de la poésie mussétienne plus que dans son théâtre et dans sa prose, la nuit est bien le moment du questionnement métaphysique, de la révélation plus que de la dissimulation et de la tromperie. Nous verrons qu'il n'en va pas de même dans *La Confession* et dans ses œuvres théâtrales. Par un lien de causalité fort logique chez Musset, cet appel nocturne de la divinité ne pouvait que s'incarner dans celle qui la matérialise le mieux ici-bas : la figure féminine. Ainsi le paysage nocturne et sa sérénité croisent-ils la tourmente de l'alcôve et l'union des cœurs dans l'entité féminine qui, sublimée par les ténèbres, offre un abrégé de l'existence céleste. C'est naturellement au détour de l'écriture poétique, dont le « je lyrique » n'a cessé de chanter la femme, que l'on trouve les plus nombreuses occurrences de cette transfiguration. Dans « Don Paez », la nuit semble ainsi nimber la femme de merveilleux, en servant de contrepoint à sa splendeur :

« Comme elle est belle au soir, aux rayons de la lune,
 Peignant sur son col blanc sa chevelure brune!
 Sous la tresse d'ébène on dirait, à la voir,
 Une jeune guerrière avec un casque noir!
 Son voile déroulé plie et s'affaisse à terre.
 Comme elle est belle et noble! et comme, avec mystère,
 L'attente du plaisir et le moment venu
 Font sous son collier d'or frissonner son sein nu!
 Elle écoute. - Déjà, dressant mille fantômes,
 La nuit comme un serpent se roule autour des dômes;
 Madrid, de ses mulets écoutant les grelots,
 Sur son fleuve endormi promène ses falots.
 - On croirait que, féconde en rumeurs étouffées,
 La ville s'est changée en un palais de fées,
 Et que tous ces granits dentelant les clochers
 Sont aux cimes des toits des follets accrochés. »⁴⁹

On est bien loin de la violence sensuelle des nuits baudelairiennes, même si les prouesses nocturnes de *Gamiani* ne sont pas sans l'annoncer... Pour autant, Musset semble vouloir conserver à leur transcription poétique une certaine pureté⁵⁰, du moins en apparence. La comparaison et le lien sont poussés plus loin au théâtre, puisque la femme elle-même devient une allégorie de la nuit, comme le montre cette tirade de Marianne à Octave dans *Les Caprices de Marianne* :

« MARIANNE Qu'est-ce après tout qu'une femme? L'occupation d'un moment, une coupe fragile qui renferme une goutte de rosée, qu'on porte à ses lèvres et qu'on jette par-dessus son épaule. Une femme ! C'est une partie de plaisir ! Ne pourrait-on pas dire, quand on en rencontre une : voilà une belle nuit qui passe ? Et ne serait-ce pas un grand écolier en de telles matières que celui qui

⁴⁸ A. de Musset, « Le Saule », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.143.

⁴⁹ A. de Musset, « Don Paez », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.15.

⁵⁰ Ainsi peut-on lire dans « Portia », in *Poésies Complètes, op. cit.*, p.61. :

« Qui ne sait que la nuit a des puissances telles,
 Que les femmes y sont, comme les fleurs, plus belles,
 Et que tout vent du soir qui les peut effleurer
 Leur enlève un parfum plus doux à respirer? »

baisserait les yeux devant elle, qui se dirait tout bas : “ Voilà peut-être le bonheur d’une vie entière”, et qui la laisserait passer ? (*Elle sort.*) »⁵¹

Certes, la métaphore filée est loin d’être laudative en assimilant la femme au mirage éphémère d’une nuit...La sublimation poétique de la femme cède alors le pas à une vision plus noire de son association à la nuit dans le théâtre, et parfaitement perverse dans le cas de la nouvelle *Gamiani* que nous avons déjà largement évoquée. Là encore, la poésie semble tenir la femme réelle à distance respectueuse...L’ambivalence est bien plus prudente au travers de son traitement poétique, alors que dans *La Confession*, Musset illustre parfaitement ce hiatus, ce paradoxe amoureux de la nuit et du jour : « Qu’y a-t-il de plus cruel pour une femme que de voir un homme qui sort de ses bras tourner en dérision, par une bizarrerie sans excuse, ce que les nuits heureuses ont de plus sacré et de plus mystérieux? »⁵² La sacralisation de la femme, auréolée de sa gloire et de sa splendeur nocturnes, est bien souvent incapable de pallier la froide réalité de la vie diurne qui lève le voile sur tout le mystère qui en faisait le charme et semblait en assurer l’éternité...Cette distorsion entre la transfiguration du vers, du théâtre et de la prose est palpable dans de nombreux poèmes de jeunesse de Musset, qui tend dans ses poèmes à sacraliser la nuit pour en faire le lieu de tous les possibles et surtout d’une fusion physique et morale qui prétend conquérir l’éternité :

« [...] Serrer un ruban noir sur un beau flanc qui ploie,
Jeter d’un balcon d’or une échelle de soie,
Suivre l’imbroglio de ces amours mignons,
Poussés en une nuit comme des champignons.
Si charmantes, d’ailleurs! aimant en enragées
Les moustaches, les chiens, la valse et les dragées. »⁵³

Il convient de se garder toutefois d’établir une dichotomie simpliste qui déléguerait à l’écriture poétique le soin de chanter naïvement la femme sublimée et presque surhumaine, tandis que le théâtre et la prose offriraient une image plus amère, mais plus réaliste de l’être aimé. Pas plus que le Musset dramaturge ou prosateur, le Musset poète n’est dupe de la duplicité de la femme humaine et de la versatilité masculine. Cet extrait de « Don Paez » évoque d’ailleurs dans une terminologie très proche le passage de *La Confession* cité ci-dessus :

« JUANA
Dieu! vrai Dieu! quelle folie étrange
Vous a frappé l’esprit, mon bien-aimé! mon ange!
C’est moi, c’est ta Juana. - Tu ne le connais pas,
Ce nom qu’hier encor tu disais dans mes bras?
Et nos serments, Paez, nos amours infinies!
Nos nuits, nos belles nuits! nos belles insomnies!
Et nos larmes, nos cris dans nos fureurs perdus!
Ah! mille fois malheur, il ne s’en souvient plus! »⁵⁴

On en revient alors à cette ambivalence de la nuit, temps du mirage amoureux, divin, royaume du mystère et des espérances les plus folles, mais aussi terre propice aux faux-semblants, à la trahison, au jeu pervers des apparences et de la mort, qui semble à la fois transcender toute partition générique et jouer des ressorts propres aux différentes approches scripturales...

⁵¹ A. de Musset, *Les Caprices de Marianne, Théâtre Complet, op. cit.*, pp.86-87.

⁵² A. de Musset, *La Confession d’un enfant du siècle, Prose, op. cit.*, p.217.

⁵³ A. de Musset, « Don Paez », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.4.

⁵⁴ A. de Musset, « Don Paez », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.17.

Comme souvent chez Musset, l'Idéal n'est jamais très loin de la boue, et l'asile du repos, de la méditation contemplative et de la joute amoureuse dissimule souvent bien des turpitudes... La pénombre abrite en effet bien des secrets et favorise la dissimulation. Dans la poésie mussétienne, hantée par la première trahison, la nuit est le royaume du masque, du mensonge et de la profanation :

« Mais, silence! écoutez. - Sur leur sein qui se froisse,
Pourquoi ce sombre éclair, avec ces cris d'angoisse?
Tout se tait. - Qui les trouble, ou qui les a surpris?
- Pourquoi donc cet éclair, et pourquoi donc ces cris?
- Qui le saura jamais? - Sous une nue obscure
La lune a dérobé sa clarté faible et pure. -
Nul flambeau, nul témoin que la profonde nuit
Qui ne raconte pas les secrets qu'on lui dit. »⁵⁵

Le motif de la lune est ainsi fréquemment associé aux ébats des amants qui s'entrecroisent sous sa lumière spectrale et ambiguë. Les lueurs lunaires sont souvent évoquées en toile de fond du doute amoureux et du mensonge de l'alcôve. Dans le poème « A Laure », le poète chante avec amertume ces faux serments faciles à échanger dans l'obscurité, quand la vérité des visages s'estompe dans les ténèbres qui la voilent. Bien des mots d'amour ne résistent pas à l'épreuve du soleil qui se lève :

« Si tu ne m'aimais pas, dis-moi, fille insensée,
Que balbutiais-tu dans ces fatales nuits?
Exerçais-tu ta langue à railler ta pensée?
Que voulaient donc ces pleurs, cette gorge oppressée,
Ces sanglots et ces cris?
[...]
Ah! Laurette! ah! Laurette, idole de ma vie,
Si le sombre démon de tes nuits d'insomnie
Sans ce masque de feu ne saurait faire un pas,
Pourquoi l'évoquais-tu, si tu ne m'aimais pas? »⁵⁶

Au travers du *leitmotiv* de la nuit, on observe ainsi que les ressources habituelles de l'écriture théâtrale tendent à s'immiscer dans la poésie : la nuit, comme l'existence entière, est avant tout un jeu de masques qui contrevient à la vérité affective de l'être. Par conséquent, si elle représente le moment de l'épiphanie sentimentale, elle peut se muer aussitôt en instant de révélation délétère. Cette dichotomie est encore plus frappante au théâtre, dans *Lorenzaccio* en particulier, où la nuit « révèle » à Lorenzo sa mission politique⁵⁷ autant qu'elle demeure la scène privilégiée de son jeu de dupe. A de multiples égards, la nuit favorise un renversement de la taxinomie ordinaire des valeurs. Ainsi les badauds florentins l'assimilent-ils à la

⁵⁵ *Ibid.*, p.18.

⁵⁶ A. de Musset, « A Laure », *Poésies Complètes*, op. cit., pp.127-128.

⁵⁷ « LORENZO — Ma jeunesse a été pure comme l'or. Pendant vingt ans de silence, la foudre s'est amoncelée dans ma poitrine, et il faut que je sois réellement une étincelle du tonnerre, car tout à coup, une certaine nuit que j'étais assis dans les ruines du Colisée antique, je ne sais pourquoi je me levai, je tendis vers le ciel mes bras trempés de rosée, et je jurai qu'un des tyrans de la patrie mourrait de ma main. J'étais un étudiant paisible, je ne m'occupais alors que des arts et des sciences, et il m'est impossible de dire comment cet étrange serment s'est fait en moi. Peut-être est-ce là ce qu'on éprouve quand on devient amoureux. »
A. de Musset, *Lorenzaccio*, III, 3, *Théâtre Complet*, op. cit., pp.198-199.

malhonnêteté, à l'espace sadique de la dépravation affichée par une poignée de Médicis dévoyés :

« LE BOURGEOIS — Faire du jour la nuit, et de la nuit le jour, c'est un moyen commode de ne pas voir les honnêtes gens. Une belle invention, ma foi, que des hallebardes à la porte d'une noce ! Que le bon Dieu protège la ville ! Il en sort tous les jours de nouveaux, de ces chiens d'Allemands, de leur damnée forteresse. »⁵⁸

Sur un ton plus intimiste et personnel, on retrouve cette ambivalence de l'union et du duel amoureux dans la prose mussétienne. La pénombre envahit la conscience, et le jeu sentimental se mue en torture psychologique : l'*apex* du doute affectif a bien lieu la nuit et la seule révélation à laquelle puisse parvenir le sujet est celle d'une fracture de l'unité de l'être, de l'abominable et inéluctable constat du relativisme attaché aux amours terrestres. L'utilisation du chiasme et de l'antithèse en prose est d'ailleurs significative de ce dilemme nocturne dont la hantise peut librement s'étaler dans le silence inquiétant de la nuit, dans un face à face douloureux avec soi-même. La nuit est-elle alors le terrain du mensonge ou de la révélation d'une vérité ontologique que l'enfant du siècle aurait préféré éluder ? Quelle est la nature de cette nuit du cœur ? C'est là l'interrogation qui mine le narrateur de *La Confession* :

« Tandis qu'elle jouait, je me promenais de long en large, je passais ma main sur mon front comme pour en écarter un brouillard, je frappais du pied, je haussais les épaules de ma propre démençe; enfin je m'assis à terre sur un coussin qui était tombé; elle vint à moi. Plus je voulais lutter avec l'esprit de ténèbres qui me saisissait en ce moment, plus l'épaisse nuit redoublait dans ma tête. »⁵⁹

Rien d'étonnant par conséquent que nombre de scènes de jalousie aient lieu la nuit, quand les vestiges de la souffrance diurne se parent des illusions délétères d'un demi-sommeil venu dramatiser sa portée, dans une forme d'auto-intoxication mentale. Le songe se dépouille de ses vertus apaisantes pour sombrer dans le cauchemar masochiste :

« Tandis que, du jour au lendemain, je remettais sans cesse ce départ, je perdais la force et le sommeil, et peu à peu, sans que je m'en aperçusse, toute la vie m'abandonnait. Lorsque je m'asseyais à table, je me sentais un mortel dégoût; la nuit, ces deux pâles visages, celui de Smith et de ma maîtresse, que j'observais tant que durait le jour, me poursuivaient dans des rêves affreux. »⁶⁰

Qu'elle soit imaginaire ou avérée, la nuit demeure alors propice à la profanation. Elle peut être fictive (la tentation d'Octave d'assassiner Brigitte est, heureusement pour George Sand, restée à l'état de fantasme morbide...), effective d'un point de vue biographique⁶¹, ou littéraire. Les meurtres d'amour, les suicides, empoisonnements ou autres assassinats ont presque toujours lieu la nuit dans l'œuvre de Musset : il est permis de songer à Rolla, Mardoche, Lorenzo, Don Paez et à bien d'autres encore. Sans aller jusqu'à la mort réelle, la nuit reste en tout cas le théâtre d'une mort symbolique, à travers la souillure sexuelle par exemple, comme c'est le cas dans « Portia » :

« Cette fleur avait mis dix-huit ans à s'ouvrir.
A-t-elle pu tomber et se faner si vite,
Pour avoir une nuit touché ma main maudite? »⁶²

⁵⁸ A. de Musset, *Lorenzaccio*, I, 2, *Théâtre Complet*, op. cit., pp.144-145.

⁵⁹ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, Prose, op. cit., p. 204.

⁶⁰ *Ibid.*, p.267.

⁶¹ Les turpitudes nocturnes de Musset en témoignent tout au long de sa vie, comme les viols ancillaires évoqués par Frank Lestringant dans sa biographie du poète.

⁶² A. de Musset, « Portia », *Poésies Complètes*, op. cit., p.68.

Il s'ensuit logiquement que les débauches de tous acabits vont régner sur le royaume nocturne : l'obscurité se marie aisément avec la crue des sentiments les plus inavoués et les perversions les plus inavouables. L'enfant du siècle et son désir de dépravation s'épanouissent dans l'inconnu vespéral qui semble une extension de sa propre nuit intérieure, de la pénombre qui habite irrémédiablement son cœur. Elle est le moment de toutes les tentations dyonisiaques qui viennent mettre un baume sur sa difficulté d'être. C'est le cas de Rolla qui, ruiné au jeu, cherche l'ultime lupanar où achever sa douleur :

« Il peut s'assimiler au débauché vulgaire,
Celui que le ciseau de la commune mère
A taillé dans les flancs de ses plus purs granits.
Il peut pendant trois ans étouffer sa pensée.
Dans la nuit de son cœur la vipère glacée
Déroule tôt ou tard ses anneaux infinis. »⁶³

Assimilable aux motifs du froid et du vide, la « nuit du cœur » centralise toutes les aspirations contradictoires de l'enfant du siècle, illustre à loisir l'aboulie généralisée et le néant qui le gagnent peu à peu. Plus encore, dans la vision quelque peu hugolienne d'une nuit envahissant le monde, l'Histoire et les hommes, la débauche et les puissances thanatiques peuvent sembler pour la jeunesse la seule échappatoire à une époque sombrant dans le chaos. On s'aperçoit ici que la perspective adoptée par la prose de *La Confession* est bien plus globalisante et entraîne dans son marasme une génération entière :

« Il y a là un mot à savoir. Il souffle là-dessous le vent de ces forêts lugubres qu'on appelle corporations secrètes, un de ces mystères que les anges de destruction se chuchotent à l'oreille lorsque la nuit descend sur la terre. Cet homme est pire ou meilleur que Dieu ne l'a fait. Ses entrailles sont comme celles des femmes stériles: ou la nature ne les a qu'ébauchées, ou il s'y est distillé dans l'ombre quelque herbe vénéneuse. »⁶⁴

C'est à travers cette même attraction mortifère des plaisirs nocturnes que l'esthétique mussétienne rejoint le poncif littéraire d'une parenté entre la nuit et la mort. L'absence de lumière symbolisant la désertion de toute forme de vie prend néanmoins une couleur singulière et équivoque chez notre poète. Il reste bien en effet quelques vestiges d'une vie souterraine, celle des spectres décaqués qui peuplent tout le théâtre et l'œuvre en prose de Musset, comme l'affirme Cordiani dans *André del Sarto* :

« CORDIANI Je pense au coin obscur d'une certaine taverne où je me suis assis tant de fois, regrettant ma journée. Je pense à Florence qui s'éveille, aux promenades, aux passants qui se croisent, au monde, où j'ai erré vingt ans comme un spectre sans sépulture, à ces rues désertes où je me plongeais au sein des nuits, poussé par quelque dessein sinistre ; je pense à mes travaux, à mes jours de découragement ; j'ouvre les bras, et je vois passer les fantômes des femmes que j'ai possédées, mes plaisirs, mes peines, mes espérances ! Ah ! mon ami, comme tout est foudroyé, comme tout ce qui fermentait en moi s'est réuni en une seule pensée : l'aimer ! C'est ainsi que mille insectes épars dans la poussière viennent se réunir dans un rayon de soleil. »⁶⁵

On pourrait voir dans cette réplique un simple effet de style propre à l'écriture théâtrale qui use de la dichotomie parfois caricaturale, propre à la mise en scène de protagonistes tranchés. Il s'agit pourtant d'une constante de la poétique mussétienne au sein de laquelle, dans tous les sens de la locution, la nuit est bien le « royaume des ombres ». Plus profondément, elle a partie liée avec le motif de la Chute et de la mort effective. La nuit semble libérer les instincts

⁶³ A. de Musset, « Rolla », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.289.

⁶⁴ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, Prose, op. cit.*, p.148.

⁶⁵ A. de Musset, *André del Sarto, Théâtre Complet, op. cit.*, p.34.

les plus bas et primitifs, elle est le moment d'accession à une forme de vérité par la mort, que ce soit dans une perspective politique, symbolique, ou simplement édifiante. Ainsi Philippe éprouve-t-il ce règne nocturne du mal en pressentant le meurtre du Duc Alexandre, par le biais de l'ironie tragique si fréquente au théâtre :

« PHILIPPE — N'en doute pas ; Pierre le tuera, ou il se fera tuer. (*Il ouvre la fenêtre.*) Où sont-ils maintenant ? Voilà la nuit; la ville se couvre de profondes ténèbres; ces rues sombres me font horreur ; - le sang coule quelque part, j'en suis sûr. »⁶⁶

Mais à la différence de *Lorenzaccio*, où la mort du Duc ne sera qu'un contretemps dans l'accession au trône d'un autre Médicis, la mort prend une dimension édifiante dans l'esthétique poétique, où les personnages sont très rapidement devenus des « types » pour la jeunesse désenchantée. La dernière nuit de Rolla reste, à ce titre, fort significative :

« Et cette triste nuit, - nuit de mort, - la dernière, -
Celle où l'agonisant fait encor sa prière,
Quand sa lèvre est muette, - où, pour le condamné,
Tout est si près de Dieu, que tout est pardonné, -
Il venait la passer chez une fille infâme,
Lui, chrétien, homme, fils d'un homme ! Et cette femme,
Cet être misérable, un brin d'herbe, un enfant,
Sur son cercueil ouvert dormait en l'attendant. »⁶⁷

Au cœur de cette atmosphère pétrie d'impureté, de remords et de regrets, il est bien évident que les interactions entre nuit naturelle et nuit psychologique, espoir de transcendance et perversité nocturne, sont l'objet d'un syncrétisme qui s'incarne dans le concept d'auto-châtiment et d'auto-damnation et conclut nombre de pièces poétiques. Toute la situation psychologique, historique et ontologique affleure dans cette conception mussétienne de la nuit. Ainsi Musset décrit-il son ami Edouard B., dans lequel il décèle une douleur jumelle et dont le portrait vaudrait pour la génération tout entière :

« Tu te frappais le front en lisant Lamartine,
Edouard, tu pâlassais comme un joueur maudit;
Le frisson te prenait, et la foudre divine,
Tombant dans ta poitrine,
T'épouvantait toi-même en traversant ta nuit. »⁶⁸

Ce portrait à valeur de synecdoque traverse toute l'œuvre de Musset, même si *La Confession* tente de le replacer dans une perspective plus historique et philosophique. A ses yeux, l'autre nom de cette nuit glaciale qui a étendu ses voiles sur l'enfant du siècle condamné dès la naissance, c'est la froide Raison. On goûte le paradoxe d'une raison symbolisée par tout ce qui s'y oppose, tout ce qui lui échappe : le monde nocturne. Et la locution « siècle des Lumières » de prendre une autre saveur :

« Aussitôt parut dans le ciel l'astre glacial de la raison ; et ses rayons, pareils à ceux de la froide déesse des nuits, versant de la lumière sans chaleur, enveloppèrent le monde d'un suaire livide. »⁶⁹

⁶⁶ A. de Musset, *Lorenzaccio*, II, 5, *Théâtre Complet, op. cit.*, p.181.

⁶⁷ A. de Musset, « Rolla », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.281.

⁶⁸ A. de Musset, « A mon ami Edouard B. », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.128.

⁶⁹ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, Prose, op. cit.*, p.87.

La nuit symbolise bien alors ce moment particulier où l'être, inquiet et plein d'espérance, va au devant de sa propre vérité intérieure, miné par l'héritage de ses chimères et de son passé... Abîmé dans sa propre *psyché*, le poète se retrouve face à lui-même au moment où la pénombre s'installe et où la pensée, débarrassée du vacarme du jour, étend son empire :

« Le jour et la lumière
Des sinistres projets sont mauvais confidents.
Là, les audacieux sont nommés imprudents.
La pensée, évitant l'oeil vulgaire du monde,
S'enfuit au fond du cœur. - La nuit, la nuit profonde
Vient seule relever, à l'heure du sommeil,
Les fronts qui s'inclinaient aux rayons du soleil.

Pâle étoile du soir, messagère lointaine,
Dont le front sort brillant des voiles du couchant,
De ton palais d'azur, au sein du firmament,
Que regardes-tu dans la plaine?
La tempête s'éloigne, et les vents sont calmés. »⁷⁰

C'est au milieu du silence nocturne que le poète explore les méandres de son cœur et qu'il se situe au plus proche des sources de son être et de sa vérité subjective, comme le montre le dialogue des « Nuits ». C'est une constante de la poésie mussétienne que de placer les moments de révélation, quels qu'ils soient, amour, doute, trahison, au centre des ténèbres apaisées. Plus encore, la nuit est le lieu de la rencontre, ou des retrouvailles avec soi-même. On n'est donc pas surpris d'y retrouver le double autoscopique : la fameuse scène de crise de la vallée de Franchard, relatée dans *La Confession, Elle et Lui, Lui et Eux* se déroule bien la nuit, comme les apparitions prophétiques qui hantent la mère de Lorenzo :

« MARIE — [...] Mais le spectre s'est assis auprès de la lampe sans me répondre; il a ouvert son livre, et j'ai reconnu mon Lorenzino d'autrefois.

LORENZO — Vous l'avez vu?

MARIE — Comme je te vois.

LORENZO — Quand s'est-il en allé ?

MARIE — Quand tu as tiré la cloche ce matin en rentrant.

LORENZO — Mon spectre, à moi ! Et il s'en est allé quand je suis rentré ?

MARIE — il s'est levé d'un air mélancolique, et s'est effacé comme une vapeur du matin.

LORENZO — Catherine, Catherine, lis-moi l'histoire de Brutus.

CATHERINE — Qu'avez-vous? Vous tremblez de la tête aux pieds.

LORENZO — Ma mère, asseyez-vous ce soir à la place où vous étiez cette nuit, et si mon spectre revient, dites-lui qu'il verra bientôt quelque chose qui l'étonnera. (*On frappe.*) »⁷¹

On perçoit donc aisément que la nuit est le moment du retour sur soi : dans la forêt de Fontainebleau, Musset entr'aperçoit son spectre vieilli, rongé par les orgies et la débauche, dans ce qui lui apparaît comme un cauchemar prémonitoire. C'est l'inverse dans *Lorenzaccio* où le double nocturne et spectral restitue au contraire la pureté du jeune Lorenzo ; néanmoins la transposition de l'expérience autoscopique au théâtre n'atténue pas la portée de l'épisode : se contempler soi-même entraîne la nostalgie de l'âge d'or et l'angoisse de la décrépitude. L'individualité devient même aussi indistincte que la nuit qui l'enveloppe, jusqu'à tendre vers

⁷⁰ A. de Musset, « Le Saule », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.139.

⁷¹ A. de Musset, *Lorenzaccio*, II, 4, *Théâtre Complet, op. cit.*, pp.175-176.

une forme de schizophrénie où l'être se perd pour mieux se retrouver, comme le montrent les curieuses apparitions de l'« orphelin vêtu de noir » dans la « Nuit de Décembre » :

« Mais tout à coup j'ai vu dans la nuit sombre
Une forme glisser sans bruit.
Sur mon rideau j'ai vu passer une ombre ;
Elle vient s'asseoir sur mon lit.
Qui donc es-tu, morne et pâle visage,
Sombre portrait vêtu de noir ?
Que me veux-tu, triste oiseau de passage ?
Est-ce un vain rêve ? Est-ce ma propre image
Que j'aperçois dans ce miroir ? »⁷²

D'une certaine manière, plus flagrante au théâtre et dans la poésie qu'en prose, la nuit favorise l'exploration de tous les masques du moi et permet paradoxalement d'atteindre une autre vérité de l'être, comme si les multiples voiles arborés par le poète étaient aussi sincères et authentiques que sa nature profonde. On peut par exemple songer aux personnages de Lorenzo ou de Fantasio pour lesquels le masque devient une seconde nature. Mais plus profondément, autant qu'elle révèle les multiples virtualités de l'individu, fussent-elles les plus maléfiques, la nuit symbolise aussi la part d'obscurité, d'opacité de l'autre. Cette frange inaccessible de l'altérité absolue plane d'ailleurs sur nombre de chapitres de *La Confession* :

«- Vous parlerez. Croyez-vous par hasard que je sois dupe de vos mensonges? Quand je vous vois, du soir au lendemain, plus différente de vous-même que le jour ne l'est de la nuit, croyez-vous donc que je m'y trompe?

Quand vous me donnez pour raison je ne sais quelles lettres qui ne valent seulement pas la peine qu'on les lise, vous imaginez-vous que je me contente du premier prétexte venu, parce qu'il vous plaît de n'en pas chercher d'autre?

Votre visage est-il de plâtre, pour qu'il soit si difficile d'y voir ce qui se passe dans votre cœur? Quelle opinion avez-vous donc de moi? Je ne m'abuse pas autant qu'on le pense, et prenez garde qu'à défaut de paroles, votre silence ne m'apprenne ce que vous cachez si obstinément. »⁷³

Entre révélation et dissimulation, la nuit offre au poète le spectacle d'un paradoxe ontologique fondateur : la vérité du masque, l'authenticité dans le masque...Bonheur profond ou désespoir amoureux, jeu sensuel ou jeu de dupe, la nuit fonctionne comme un abrégé de l'existence humaine, elle est l'espace d'une tragicomédie où les rôles sont réversibles et éphémères, où chacun est esclave de son rôle autant qu'il le sublime. Ainsi le motif de la nuit devient-il le haut-lieu de la cristallisation du souvenir dans une écriture poétique dont le lyrisme et la concision renforcent l'intemporalité :

« Rappelle-toi, quand l'Aurore craintive
Ouvre au Soleil son palais enchanté ;
Rappelle-toi, lorsque la nuit pensive
Passe en rêvant sous son voile argenté ;
A l'appel du plaisir lorsque ton sein palpite,
Aux doux songes du soir lorsque l'ombre t'invite,
Ecoute au fond des bois
Murmurer une voix :
Rappelle-toi. »⁷⁴

Au-delà de la simple mémoire du corps qui se souvient de sa jouissance, l'âme du poète conserve une trace des trances synchrones qui ont peuplé ses nuits et son cœur. La nuit

⁷² A. de Musset, «La Nuit de Décembre », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.315.

⁷³ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, Prose, op. cit.*, p.276.

⁷⁴ A. de Musset, « Rappelle-toi », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.419.

peut ainsi prendre le tour inquiétant d'un bal des fantômes où toutes les maîtresses passées se rappellent à son souvenir dans une angoisse qui confine à la hantise. Il est intéressant de constater que la sacralisation du souvenir propre à l'écriture poétique prend une connotation moins positive dans la prose où il centralise toutes les névroses du poète et hypothèque l'avenir sentimental :

« Tous les souvenirs du passé me refluaient au cœur quand j'y pensais. Il me semblait voir se lever l'un après l'autre les spectres de nos nuits d'amour; ils se penchaient sur un abîme sans fond, éternel, noir comme le néant; et sur les profondeurs de l'abîme voltigeait un éclat de rire doux et moqueur: Voilà ta récompense! »⁷⁵

En se mêlant à l'imaginaire nocturne, le souvenir se peuple de toutes les chimères fantomatiques qui en infléchissent la portée, l'objectivité et le sens. La promiscuité qui s'établit au cœur de la nuit entre le rêve, les restes diurnes et l'imaginaire favorise ainsi l'expression d'une souffrance amoureuse réelle ou fantasmatique et a par conséquent, surtout chez Musset, poète de l'amour, partie liée avec le processus créatif. La nuit est par essence le moment privilégié de l'écriture, comme en témoignent de nombreux protagonistes du poète, par exemple Tiburce dans « Le Saule » :

« Autrefois ignoré, mais content de son sort,
Il marcha sur les pas de ceux à qui la mort
Révèle les secrets de l'être et de la vie.
Incliné sous sa lampe, infatigable amant
D'une science aride et longtemps poursuivie,
On le voyait, la nuit, écrire assidûment; [...] »⁷⁶

Le crépuscule et la nuit qui s'étend favorisent l'épanchement de l'imaginaire et des ressources créatrices comme libérées par le silence et l'introspection qui en sont le corollaire. Moment serein ou tourmenté, propice au tête à tête avec soi-même, la nuit libère les virtualités de la *psyché* qui viennent naturellement s'incarner dans l'écriture, parfois même au cours d'un véritable cérémonial. Selon la légende, quelque peu hagiographique, véhiculée par son frère, Musset aimait parfois à faire dresser, la nuit tombée, une riche table illuminée par un nombre spectaculaire de chandeliers. Deux assiettes, vides, se faisaient face, comme pour convoquer la Muse à des agapes et Alfred, immergé dans cette atmosphère romantique, commençait à composer, une bouteille de champagne à portée de main bien entendu...Ce rituel présida, toujours selon Paul, à l'écriture des « Nuits ». Que l'anecdote soit avérée ou non, on trouve néanmoins un écho de cette ambiance presque magique lors de l'invocation de « La Nuit de Mai » :

« Poète, prends ton luth ; la nuit, sur la pelouse,
Balance le zéphyr dans son voile odorant.
La rose, vierge encor, se referme jalouse
Sur le frelon nacré qu'elle enivre en mourant.
Écoute ! tout se tait ; songe à ta bien-aimée.

LE POÈTE

Est-ce toi dont la voix m'appelle,
Ô ma pauvre Muse ! est-ce toi ?
Ô ma fleur ! ô mon immortelle !
Seul être pudique et fidèle
Où vive encor l'amour de moi !

⁷⁵ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, Prose, op. cit.*, p.138.

⁷⁶ A. de Musset, « Le Saule », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.137.

Oui, te voilà, c'est toi, ma blonde,
C'est toi, ma maîtresse et ma sœur !
Et je sens, dans la nuit profonde,
De ta robe d'or qui m'inonde
Les rayons glisser dans mon cœur. »⁷⁷

Comme ont pu le relever de nombreux commentateurs, la nuit est donc le théâtre d'une éclosion spontanée de l'inspiration poétique, d'une confession et d'un retour sur soi : dans la douceur de cette atmosphère nocturne, le poète prostré, velléitaire et stérile écoute les exhortations de la Muse et accepte de se remettre au travail. Il est à ce titre révélateur de noter que la création littéraire de Musset ira *decrecendo* au fur et à mesure que sa vie sociale essentiellement nocturne, de tavernes glauques en lupanars accueillants, prendra le pas sur l'écriture. En choisissant l'insomnie orgiaque, Musset opte précocement pour d'autres chimères que celles de l'art, moins nobles à coup sûr... On observera par ailleurs que si Musset poursuit encore un temps ses travaux littéraires, il ne s'agira plus en majeure partie que d'œuvres en prose ou de pièces de théâtre, comme si la Muse avait peu à peu déserté les nuits consacrées au stupre et les jours, dédiés à la comédie sociale. Nulle doute que cette douleur consolatrice de l'art, cette fièvre de la création nocturne, ne sont plus qu'un vague souvenir peu après la trentième année :

« Les arts, ces dieux amis, fils de la solitude,
Sont rois sous cette voûte; auprès d'eux l'humble étude
Vient d'un baiser de paix rassurer la douleur;
Et toi surtout, et toi, triste et fidèle amie,
A qui l'infortuné, dans ses nuits d'insomnie,
Dit tout bas ses secrets qui dévorent le cœur,
Toi, déesse des chants, à qui, dans son supplice,
La douleur tend les bras, criant: - Consolatrice! »⁷⁸

Insensiblement en effet, le poète de l'amour, de la jeunesse et de la nuit enchanteresse et inspiratrice, écorné par les frasques de l'homme, va se choisir une autre panoplie de douleur à travers des « types » certes fort en vogue à l'époque romantique, mais que Musset contribuera à pérenniser et à infléchir au travers de sa propre configuration psychologique...

Le poète au carrefour des masques : la figure du bouffon, du dandy et de la statue dans l'œuvre de Musset

Le bouffon, figure de l'artiste moderne

Au cœur de cette crise à la fois intérieure et générationnelle, que traversent le poète et l'homme, s'impose en effet une galerie de figures de l'artiste, que Jean Starobinski nomme les « répondants allégoriques » et qui tentent d'apporter une solution à la solitude et aux paradoxes du poète. Au travers de ce qu'on a coutume de nommer « l'ironie romantique », qui laisse une empreinte profonde dans l'esthétique mussétienne, il est un personnage qui semble synthétiser toutes les virtualités de l'artiste selon Musset : la place de l'action politique dans la création, l'inaliénable difficulté d'être, le choix entre la légèreté grave ou la gravité légère, l'inéluctable vanité de l'œuvre d'art, l'alternative entre le *confiteor* et la dissimulation revendiquée de l'artiste. C'est paradoxalement dans une comédie qu'il faut aller chercher ce

⁷⁷ A. de Musset, « La Nuit de Mai », *Poésies Complètes, op. cit.*, pp.305-306.

⁷⁸ A. de Musset, « Le Saule », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.137.

protagoniste investi d'une si ambitieuse mission, puisqu'il semble que le personnage de Fantasio, au-delà du ton burlesque et trivial qui l'habite, propose bien une véritable réflexion sur le statut de l'artiste, à travers le motif du bouffon. Ainsi, cet axe d'analyse s'orientera plus spécifiquement vers le théâtre, mais on pourrait étendre nombre de remarques aux autres pans de l'œuvre dans laquelle elle reste prégnante.

Abordée sans faux-semblants dans *Le Poète déchu* et *Le Roman par lettres*, la question de l'isolement du poète moderne n'a cessé de tarauder Musset, qui entrevoit rapidement la stérilité d'une opposition manichéenne entre société matérialiste et moi créateur. *Lorenzaccio* apportera d'ailleurs des bribes de réponse en orientant le héros vers l'action, fût-elle sans but. Néanmoins, aucun de ce qu'on a coutume d'appeler les écrits théoriques de Musset ne semble prendre une mesure totale de la nouvelle dimension de l'artiste... La « parabole » du funambule développée par l'Octave des *Caprices de Marianne*, autre figure de l'artiste, est révélatrice de cet entre-deux qui régit toute entreprise créatrice :

« Figure-toi un danseur de corde, en brodequins d'argent, le balancier au poing, suspendu entre le ciel et la terre ; à droite et à gauche, de vieilles petites figures racornies, de maigres et pâles fantômes, des créanciers agiles, des parents et des courtisans ; toute une légion de monstres se suspendent à son manteau et le tiraillent de tous côtés pour lui faire perdre l'équilibre ; des phrases redondantes, de grands mots enchâssés cavalcadent autour de lui ; une nuée de prédictions sinistres l'aveugle de ses ailes noires. Il continue sa course légère de l'orient à l'occident. S'il regarde en bas, la tête lui tourne ; s'il regarde en haut, le pied lui manque. Il va plus vite que le vent, et toutes les mains tendues autour de lui ne lui feront pas renverser une goutte de la coupe joyeuse qu'il porte à la sienne, voilà ma vie, mon cher ami ; c'est ma fidèle image que tu vois. »⁷⁹

Tendu entre les cimes de l'idéal et la boue de la réalité, entre ses aspirations artistiques et la sclérose de la société, le poète s'incarne naturellement dans une figure qui sous les dehors de la trivialité, de la joie insouciant et vaguement amère, dissimule un dégoût du monde profond qu'il s'agit d'éluder par une forme d'ironie joviale et d'épicurisme qui ne sont que la conséquence de son désenchantement.

Ainsi la figure du bouffon passant par le prisme de l'écriture mussétienne synthétise-t-elle ces aspirations contradictoires, à travers le personnage de Fantasio. Musset lui-même « fut » Fantasio, comme en témoignent les farces de potache qu'il s'ingénia à mettre en scène pendant toute une partie de sa vie. Le « salon » de George Sand quai Malaquais résonne encore des facéties du poète qui se plaisait à endosser des rôles burlesques. Derrière Fantasio hameçonnant la perruque du Prince de Mantoue, on retrouve Musset et ses espiègleries que rapporte le *Journal* de Juste Olivier. On verra ainsi le poète des « Nuits » se travestir en servante normande lors d'un « dîner esthétique », selon l'expression de Paul de Musset, où étaient conviés plusieurs rédacteurs de la *Revue des Deux Mondes* et lors duquel il renversa force carafes d'eau sur le chef des cuistres. On sait d'autre part son goût pour les tours de cartes, les jongleries et autres tours de magie dont il régalaient fréquemment l'assistance. Mais loin de ne relever que du simple « phénomène de foire », cette légèreté apparente et dissolue masque une philosophie plus essentielle et inquiétante, dont *Fantasio* livre la clef.

Depuis l'origine, le bouffon est par essence lié à la folie (on parle de « fou du roi ») et au rire dont il a la charge de répandre les délices parmi les aristocrates qui l'emploient. Volontiers insolent, le bouffon peut aussi jouer le rôle de conseiller des Grands, comme si leur « démente » n'était qu'apparence et dissimulait quelques enseignements précieux... On assiste d'ailleurs à la construction d'une « Ecole des fous » sous François Ier, car c'est là l'une des prérogatives du fou que de pouvoir ironiser sur le souverain sans conséquences et de verser dans la satire, dans une forme d'humour trivial et proche de la *commedia dell'arte*.

⁷⁹ A. de Musset, *Les Caprices de Marianne, Théâtre Complet, op. cit.*, p.74.

Selon Erasme dans son *Eloge de la folie*, le bouffon présente aussi une fonction moins comique : celle de miroir déformant, grotesque mais révélateur. Ainsi cette profession semble-t-elle pour lui plus adaptée aux personnes d'esprit... Rappelons aussi que dans l'alchimie, le fou est un symbole utilisé pour les dissolvants ou les produits permettant les actions de décomposition ou encore qu'il représente dans la cartomancie l'errance et la folie, mais aussi la liberté et l'insouciance. Concernant les influences de Musset, il y a fort à parier que l'allusion à Triboulet, bouffon du *Roi s'amuse* joué à Paris en 1832, aiguille le lecteur vers un héritage shakespearien. Néanmoins, il est permis de songer aussi aux fous de *Cromwell* (1827) aux encore aux bouffons des « petits théâtres » et du Vaudeville dont Musset était friand. Tous ces traits définitoires, cette symbolique chargée, se retrouvent dans *Fantasio* comme autant de voiles de l'artiste moderne selon Musset, sur un mode bien moins badin qu'il n'y paraît...

Certes, *Fantasio* ne semble pas s'imposer d'emblée comme un artiste au sens propre, même s'il éprouve un moment la tentation bien passagère et ironique d'écrire une élogie qui renversera le monde :

« FANTASIO Je fais en ce moment une élogie qui décidera de mon sort.

ELSBETHS En quelle façon ?

FANTASIO Elle prouvera clairement que je suis le premier homme du monde, ou bien elle ne vaudra rien du tout. Je suis en train de bouleverser l'univers pour le mettre en acrostiche ; la lune, le soleil et les étoiles se battent pour entrer dans mes rimes, comme des écoliers à la porte d'un théâtre de mélodrames. »⁸⁰

Si Musset lance au passage un trait aux poètes dits « cosmiques », aux adeptes du mysticisme, comme dans *Dupont et Durand*, il est bien évident que c'est aussi tout le statut de la poésie et la place de l'écrivain qui sont en jeu. Pour en bien goûter la portée, il paraît essentiel de rapprocher *Fantasio* du *Roman par lettres*, écrit en 1833, comme « Rolla » et *Lorenzaccio* du reste... On trouve en effet bien des similitudes entre la pièce et le roman : le cadre, le nom récurrent de Spark, la boutade concernant le homard à la moutarde... L'intrigue des deux œuvres présente en effet bien des points communs : à l'intérieur du roman, l'artiste Prévan et un officier noble se disputent les faveurs d'une princesse. Dénouement peu glorieux pour Prévan : il sera chassé du palais de façon aussi expéditive que Candide du château de Thunde-Ten-Tronck. Dans *Fantasio*, qui prend place aussi dans une principauté allemande, nous avons davantage affaire à un oisif abîmé dans une mélancolie que seule l'ivresse continue parvient à masquer et qui, par défi et désœuvrement, endosse littéralement le costume de Saint-Jean, bouffon adoré de la cour et mort peu de temps auparavant. Certes, l'hypothétique amour qui lierait *Fantasio* à la princesse n'est jamais énoncé clairement et reste même difficile à concevoir. Il faut donc y voir plus que le lieu commun de l'artiste rejeté par la société du roman. Il s'agit là d'un poète stérile déjà situé dans les marges du monde, abîmé dans un insondable ennui :

« FANTASIO Ah ! Pour être revenu de tout, mon ami, il faut être allé dans bien des endroits.

SPARK Eh bien donc ?

FANTASIO Eh bien donc ! Où veux-tu que j'aie ? Regarde cette vieille ville enfumée ; il n'y a pas de place, de rues, de ruelles où je n'aie rôdé trente fois ; il n'y a pas de pavés où je n'aie traîné ces talons usés, pas de maison où je ne sache quelle est la fille ou la vieille femme dont la tête supide se dessine éternellement à la fenêtre ; je ne saurais pas faire un pas sans marcher sur mes pas d'hier ; eh bien, mon cher ami, cette ville n'est rien auprès de ma cervelle. »⁸¹

⁸⁰ A. de Musset, *Fantasio, Théâtre Complet, op. cit.*, p.119.

⁸¹ *Ibid.*, p.109.

C'est véritablement ce même mal-être générationnel qui traverse *Fantasio*, le *Roman par lettres*, « Rolla », *Lorenzaccio* et même *La Confession*, et qui confère, en proposant une vision désabusée du statut de l'artiste, son unité à l'œuvre de Musset. Les allégories du mal du siècle restent par ailleurs très proches, et tournent autour du motif de l'aiglon aux ailes brisées, qui ne s'élanche plus comme dans « Rolla ». Le même regard désespéré plane sur la société, et annonce clairement l'analyse sociologique amère qui se dégage des premiers chapitres de *La Confession* :

« Ce que tu dis là [...], c'est l'histoire du siècle tout entier. L'éternité est une grande aire, d'où tous les siècles, comme de jeunes aiglons, se sont envolés tour à tour pour traverser le ciel et disparaître ; le nôtre est arrivé à son tour au bord du nid ; mais on lui a coupé les ailes, et il attend la mort en regardant l'espace dans lequel il ne peut s'élaner. »⁸²

Le poète n'est plus alors que le simple spectateur ennuyé de sa propre existence, plus rien ne justifie l'élan créateur. Il est tentant de voir dans la réunion de ces œuvres un portrait en creux de l'artiste Musset. Comme mort à lui-même, *Fantasio*, à l'instar de Musset, est l'homme du paradoxe, des élans lyriques et des rechutes fangeuses, du rêve d'action et de la procrastination la plus totale, de la jovialité de surface et de la sécheresse du cœur : il a « le mois de mai sur les joues » et « le mois de janvier dans le cœur »...D'où cette ironie romantique négative qui, sous les dehors de la badinerie, annihile toute entreprise humaine, légitimée par la fonction de bouffon : faire rire les autres de soi pour ne pas en pleurer soi-même, feindre un détachement et un mépris joyeux qui ne sont que le paravent social de l'impossibilité d'être au monde. Certes, *Fantasio* n'est pas un simple esprit contemplatif qui respire les miasmes innommables du vacarme humain, il connaît même une sorte d'état de grâce, tout au moins de sursaut de sa volonté en voulant libérer la pauvre princesse de la « boucherie »⁸³ d'un mariage qui le révolte. Néanmoins, et même si son geste présente des similitudes avec le meurtre de Lorenzo quoique la connotation en demeure distincte, il sauve la pauvre demoiselle en « pêchant » la perruque du ridicule prétendant, juste avant de retomber dans son ennui sans fond. Seul le geste grotesque et vain semble être à la mesure de la vacuité du monde et de la solitude l'artiste. Comme Tebaldeo, le jeune peintre florentin de *Lorenzaccio*, *Fantasio* reste sur le bord du chemin, à l'écart d'un monde auquel il ne désire plus que par fulgurances mêler son individualité. Il a d'ailleurs choisi ce rôle de spectateur critique dès le début de la pièce en affirmant : « Cette nuit-même, si l'on veut de moi, je veux me donner la représentation de cette royale comédie qui se jouera demain, et de la loge du roi lui-même. »⁸⁴ On s'éloigne d'une conception plus grave et noire de l'artiste telle qu'ont pu la véhiculer Hugo et Lamartine, mais il ne s'agit que de revêtir le désenchantement des oripeaux d'une fantaisie désabusée...Ce détachement, ce désengagement face au sérieux de l'existence et de la création artistique amènent à se demander si finalement l'artiste lui-même n'est pas qu'un bouffon qui avance masqué et se heurte à la vanité de l'art comme à l'incommunicabilité entre les êtres :

« FANTASIO Comme ce soleil couchant est manqué ! La nature est pitoyable ce soir. Regarde-moi un peu cette vallée là-bas, ces quatre ou cinq méchants nuages qui grimpent sur cette montagne. Je faisais des paysages comme celui-là quand j'avais douze ans, sur la couverture de mes livres de classe. [...] Ce monsieur qui passe est charmant ; regarde : quelle belle culotte de soie ! Quelles belles fleurs rouges sur son gilet ! Ses breloques de montre battent sur sa panse, en opposition avec les basques de son habit qui voltigent sur ses mollets. Je suis sûr que cet homme-là a dans la tête un millier d'idées qui me sont absolument étrangères ; son essence lui est particulière. Hélas ! Tout ce que les hommes se disent entre eux se ressemble ; les idées qu'ils échangent sont presque toujours

⁸² *Ibid.*, p.111.

⁸³ *Ibid.*, p.124.

⁸⁴ *Ibid.*, p.113.

les mêmes dans toutes leurs conversations ; mais dans l'intérieur de toutes ces machines isolées, quels replis, quels compartiments secrets ! C'est tout un monde que chacun porte en lui ! Un monde ignoré qui naît et qui meurt en silence ! Quelles solitudes que tous ces corps humains ! »⁸⁵

En réduisant le monde à un réseau d'apparences trompeuses, les hommes à une galerie de personnages, Fantasio illustre bien en effet la dichotomie fondatrice de l'esthétique mussétienne : se cacher ne risque-t-il pas de contrevenir à la sacro-sainte quête d'authenticité et réduire l'œuvre à une simple bouffonnerie ? La sincérité absolue, à l'opposé, réserve-t-elle au poète autre chose qu'une issue toute christique et sacrificielle, à l'instar de la Malibran ? Certes, le masque peut être l'instrument d'un jeu sans conséquence, celui des intrigues carnavalesques qu'on retrouve entre autres, tous genres confondus, dans *La Confession*, *Lorenzaccio*, *Les Caprices de Marianne*, ou encore dans le poème intitulé « A la Mi-Carême » qui évoque une certaine nostalgie des bals du XVIIIe siècle :

« Le carnaval s'en va, les roses vont éclore ;
Sur les flancs des coteaux déjà court le gazon.
Cependant du plaisir la frileuse saison
Sous ses grelots légers rit et voltige encore,
Tandis que, soulevant les voiles de l'aurore,
Le Printemps inquiet paraît à l'horizon.
[...]
C'est alors que les bals, plus joyeux et plus rares,
Prolongent plus longtemps leurs dernières fanfares ;
À ce bruit qui nous quitte, on court avec ardeur ;
La valseuse se livre avec plus de langueur :
Les yeux sont plus hardis, les lèvres moins avares,
La lassitude enivre, et l'amour vient au cœur. »⁸⁶

Dans une optique proche, peu importe que la nature se confonde avec le masque, quand il n'est présent que pour caricaturer un statut social, qui tombe alors dans le « type » grotesque : c'est le cas de Bridaine, Blazius, ou encore de Dame Pluche et son âne récalcitrant dans *On ne badine pas avec l'amour*. Cependant, même dans le burlesque et sous la gaudriole, le masque ne laisse pas d'être inquiétant et de présager une dépossession de l'être qui sera le drame de Lorenzo et de bien d'autres, vampirisés par l'apparence qu'ils se sont eux-mêmes donnée :

« RODOLPHE Est-ce peine ou plaisir, une alcôve bien close,
Et le punch allumé, quand il fait mauvais temps ?
Est-ce peine ou plaisir, l'incarnat de la rose,
La blancheur de l'albâtre et l'odeur du printemps ?
Quand la réalité ne serait qu'une image,
Et le contour léger des choses d'ici-bas,
Me préserve le ciel d'en savoir davantage !
Le masque est si charmant, que j'ai peur du visage,
Et même en carnaval je n'y toucherais pas. »⁸⁷

C'est bien en effet toute la configuration identitaire du sujet et de l'artiste qui est en jeu à travers les motifs du masque et du bouffon. L'emprunt d'un rôle est tout à la fois un acte de libération et un dessèchement progressif de soi qui condamne le sujet à la haine de soi. Dans le cas de Fantasio, on peut penser que son masque réalise sa propre vérité intérieure, celle d'un désenchanté joyeux et facétieux, comme un poète qui tente de se trouver une forme

⁸⁵ *Ibid.*, p.108.

⁸⁶ A. de Musset, « A la Mi-Carême », *Poésies Complètes, op. cit.*, pp.347-348.

⁸⁷ A. de Musset, « Idylle », *Poésies Complètes, op. cit.*, pp.364-365.

fixe au détour d'un vers en stylisant ses propres fantasmes ; Fantasio n'évoque-t-il pas ainsi son souhait de danser sur les eaux :

« FANTASIO Jean-Paul n'a-t-il pas dit qu'un homme absorbé par une grande pensée est comme un plongeur sous sa cloche, au milieu du vaste Océan, Je n'ai point de cloche, Spark, point de cloche, et je danse comme Jésus-Christ sur le vaste Océan. »⁸⁸ ?

Comme l'écrivain, le bouffon reste continuellement maître de son masque, mais c'est un cas isolé dans l'œuvre de Musset où tant d'autres comme Lorenzo et son « masque de plâtre », Octave, sont irrémédiablement broyés par leur apparence, ou atteints d'une forme de schizophrénie... On serait donc tenté de voir dans le personnage de Fantasio la figure ultime de l'artiste chez Musset, dans la mesure où il synthétise toutes les interrogations du poète romantique et semble les résoudre : la question du moi et de sa sincérité dans l'écriture. C'est là tout le dilemme de l'esthétique mussétienne : si la nature de Fantasio passe par le masque, la création artistique aussi et elle renonce en cela à une certaine part d'authenticité. Il faut arriver à envisager une authenticité... de l'inauthentique, une sincérité qui se révèle d'autant plus qu'elle passe par le prisme d'un masque libérateur et cathartique. Ainsi la figure du bouffon apporte-t-elle des bribes de réponses à la dialectique de la vérité et du mensonge qui reste l'une des pierres angulaires de la poétique mussétienne. Le poème intitulé « Les Vœux stériles » évoquait déjà cette épineuse question de la vérité et du masque du créateur, avec un parti pris contre l'« histrion » dont Fantasio est bien éloigné :

« Puisque c'est ton métier, misérable poète,
Même en ces temps d'orage, où la bouche est muette
Tandis que le bras parle, et que la fiction
Disparaît comme un songe au bruit de l'action;
Puisque c'est ton métier de faire de ton âme
Une prostituée, et que, joie ou douleur,
Tout demande sans cesse à sortir de ton cœur;
Que du moins l'histrion, couvert d'un masque infâme,
N'aille pas, dégradant ta pensée avec lui,
Sur d'ignobles tréteaux la mettre au pilori;
Que nul plan, nul détour, nul voile ne l'ombrage.
Abandonne aux vieillards sans force et sans courage
Ce travail d'araignée, et tous ces fils honteux
Dont s'entoure en tremblant l'orgueil qui craint les yeux.
Point d'autel, de trépied, point d'arrière aux profanes!
Que ta muse, brisant le luth des courtisanes,
Fasse vibrer sans peur l'air de la liberté;
Qu'elle marche pieds nus, comme la Vérité. »⁸⁹

Contradiction de l'esthétique mussétienne ? Non. Tout d'abord parce que les théories esthétiques du poète restent finalement bien plus conformistes que ses œuvres et que leur corrélation ne laisse pas parfois d'être problématique. En outre, le fait que Fantasio incarne l'une des figures de l'artiste les plus réussies et complètes chez Musset n'en fait pas pour autant un principe esthétique. D'autre part, il serait bien naïf d'opposer de manière manichéenne le « je lyrique » de l'écriture poétique, garant de la sincérité et de la vérité de soi et un « je dramatique » qui ferait de la vie et de la création, dans une forme de mise en abyme, une vaste comédie où la vérité avancerait masquée et dévoyée. Musset lui-même peine à s'extirper de cette contradiction, lorsqu'il écrit à Sand en 1834 qu'il est habitué à porter autour de lui « des voiles bizarres » qu'il effeuille au gré de ses rencontres pour les reprendre

⁸⁸ A. de Musset, *Fantasio, Théâtre Complet, op. cit.*, p.110.

⁸⁹ A. de Musset, « Les Vœux stériles », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.113.

aussitôt, tout en regrettant cette part d'opacité de l'être. Dans son souci de communication et de communion, l'artiste doit-il avancer masqué comme le bouffon, ou opter pour la transparence de la parole poétique et lyrique ? Qu'importe finalement : en voilant d'un masque, fût-ce celui de la fantaisie ou en livrant sans fards son être intime aux foules, l'artiste ne risque-t-il pas tout autant de le mettre en pièces ?

Il est bien évident que Fantasio et sa légèreté ironique ne résument pas toute l'esthétique mussétienne, pas plus qu'ils n'en représentent un état arrêté et définitif ; souvenons-nous que le poète écrit *Lorenzaccio* presque en même temps et que d'autres pièces lui empruntent bien des traits et des caractéristiques... Il reste néanmoins un personnage significatif et offre un écho littéraire intéressant à ce paradoxe de l'« homme joyeux » qu'évoque Nietzsche dans *Par-delà bien et mal*, après d'ailleurs avoir cité Musset et Byron : « Il est des esprits libres et insolents, qui voudraient cacher et nier qu'ils sont des cœurs brisés, fiers et incurablement blessés ; la bouffonnerie elle-même est quelquefois le masque d'un savoir douloureux et trop lucide. »⁹⁰

Le Dandy mussétien : un poète de la froideur, de la pâleur et du vide ?

Parmi les référents allégoriques du poète qui concentrent les contradictions et les paradoxes du mal du siècle dans l'œuvre de Musset se détache une autre figure hautement symbolique, celle du dandy. Réceptacle des motifs de la froideur, de la pâleur et du vide, le dandy mussétien, avant d'essayer les quolibets de Baudelaire sur le « dandinisme » affecté de son créateur, est largement représenté à travers une typologie esquissée en filigrane dans tous les champs de la création et de l'existence même du poète. Il convient de rappeler que la réputation de dandy s'est d'abord attachée à l'auteur lui-même. Rolla, Mardoche, Hassan, Octave, Valentin Van Buck et bien d'autres encore sont souvent perçus en effet comme les reflets fragmentés d'une pose toute mussétienne qui s'enracine dans un héritage pour le moins prestigieux. Les fréquentations de Musset, sa volonté d'entrer au Jockey-Club, la morgue affichée à l'égard de ses amis les plus proches, son obsession empreinte de snobisme de l'aristocratie, tout, jusqu'à sa mise vestimentaire, incite le lecteur et le biographe à ranger le poète parmi les émules du « beau Brummel », annonceurs du dandysme baudelairien. Pour autant, il faudrait se garder de toute assimilation hâtive : s'il s'inscrit dans une indéniable filiation, le dandysme mussétien n'est pas celui de Brummel ou de Byron, et connaît des inflexions qui le distinguent clairement de « l'esthétisme fin de siècle » que Baudelaire mettra en exergue tout au long de son œuvre.

Né en Angleterre à la fin du XVIII^e siècle, le dandysme est à proprement parler une doctrine qui embrasse différents domaines : la mode vestimentaire, le comportement social, le champ idéologique, le langage et la métaphysique. S'il est bien loin d'être monolithique, le concept présente néanmoins une série de constantes de Brummel, courtisan estimé de la cour d'Angleterre qui imposa, jusqu'à nos jours la fameuse cravate comme signe distinctif, à Baudelaire qui en fait une sorte de héros métaphysique de la modernité, en passant par Oscar Wilde ou encore Barbey d'Aurevilly. Le dandysme excède largement le simple champ de l'élégance ou de l'arrogance en société, auxquelles il tend à se réduire de nos jours et à propos desquelles il conviendrait mieux de parler d'« esprit dandy ». Certes, le dandy a des prétentions à l'élégance et à l'insolence, mais il est aussi en quête d'un raffinement dans le langage, d'une originalité de la pensée qui, pour se montrer dédaigneuse du commun des mortels à travers une morgue savamment travaillée, n'en pose pas moins une question

⁹⁰ F. Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1971, pp.231-232.

essentielle de l'ontologie humaine : le rapport entre l'être et le paraître au cœur de la modernité. Recherche d'une supériorité aristocratique de l'habit comme de l'âme, le dandysme deviendra chez le poète des *Fleurs du mal* une affectation de distinction et de noblesse qui, bien au-delà de la pose figée et dans un contexte de décadence, est véritablement perçu comme un acte poétique d'opposition et de rébellion face à la médiocrité du monde. L'image devient acte de refus de l'expansion vulgaire des sentiments, dans une solitude choisie, une autarcie intellectuelle d'autant plus singulière qu'elle s'épanouit au cœur même de la (haute) société : « Le Dandy doit aspirer à être sublime sans interruption, il doit vivre et dormir devant un miroir »⁹¹ Caractérisé souvent à tort comme un caprice esthétique, une simple frivolité, le dandysme a tout, au contraire, de l'ascèse. Il ne s'agit pas d'une attitude impersonnelle, achetée à la galerie des bonnes manières ou au bazar des offices, ni d'un snobisme d'infatués dans la course au paraître, mais plutôt d'une discipline des plus exigeantes : « Le mot dandy implique une quintessence de caractère et une intelligence subtile de tout le mécanisme moral de ce monde. »⁹² Renaissant aux ères transitoires, cultivant la beauté et la froideur, le dandy protéiforme comporte aussi en lui-même les germes de sa propre destruction :

« Le dandysme est un soleil couchant; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie. Mais, hélas! La marée montante de la démocratie, qui envahit tout et qui nivelle tout, noie jour à jour ces derniers représentants de l'orgueil humain et verse des flots d'oubli sur les traces de ces prodigieux mirmidons. »⁹³

Au cœur de cette nébuleuse, où se situent le « dandy Musset » et les représentations littéraires qu'il en livre ? On se heurte d'emblée à un premier paradoxe : le poète a bien eu la tentation de poser à l'aristocrate exhibant sa supériorité intellectuelle tout en proposant dans ses œuvres une image plutôt péjorative du dandy. Il faut dire que ses fréquentations l'y incitaient : entre Ulrich Guttinguer et ses soirées mémorables dans son domaine de Honfleur, le riche Alfred Tattet, le comte d'Alton-Shée et le prince di Belgiojoso, il goûtait toutes les distractions de la jeunesse dorée de son époque et tentait de masquer son manque de fortune par un sentiment aigu de ses origines aristocratiques qu'il allait même jusqu'à faire remonter à Jeanne d'Arc... Son apparence étonnante et la froide distance qu'il instillait dans son amitié semblaient témoigner de sa noblesse intellectuelle, comme le montre cette lettre de Guttinguer à Sainte-Beuve, le 1^{er} novembre 1829, qui commente les agapes dans son domaine normand de Saint-Gatien. Alfred vient tout juste d'avoir dix-huit ans : « Il y a étonné, enfoncé toute la jeunesse de Honfleur, avec son gilet, sa cravate et son air d'aristocrate ; il a fait des toilettes admirables, et troublé la tête de deux ou trois femelles de province ; nous avons eu moisson de scènes ridicules et dramatiques. [...], et il était sublime et beau. »⁹⁴ Nul doute que le détachement affecté de l'aristocrate condescendant et sûr de lui n'ait par ailleurs confiné au snobisme. Comme prisonnier des préjugés de sa caste, Musset n'hésitait pas à afficher cette morgue et cette vanité toute nobiliaire. Ainsi d'Alton-Shée, de son côté converti à l'égalitarisme républicain, rapporte les propos de notre poète à son égard : « Vous êtes comte et pair de France ; pourtant je parie que vous êtes moins gentilhomme que moi. »⁹⁵ Au-delà de la boutade présomptueuse et quelque peu puérile transparait bien la certitude de sa supériorité qui habite le dandy, tout comme son ridicule et son tragique qui, au cœur du mal du siècle, ne manqueront pas, comme nous allons le voir, de marquer un large empan de son œuvre...

⁹¹ C. Baudelaire, *Mon Cœur mis à nu*, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 678.

⁹² C. Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », [1863], *Œuvres Complètes*, op. cit., p.711.

⁹³ *Ibid.*, p. 712.

⁹⁴ Lettre publiée dans *La Muse française*, avril 1934, citée par M. Allem, *Prose*, op. cit., p.1143.

⁹⁵ Edmond de Lignières, comte d'Alton-Shée, *Mes Mémoires (1826-1848)*, Paris, Librairie Internationale, 1869, cité par Frank Lestringant, in *Musset*, op. cit., p.142.

Pour autant, Musset n'hésite pas à tourner en ridicule les avatars dévoyés du dandysme qu'il nomme, sans pourtant les confondre tant il existe de nuances : les « petits-maîtres »⁹⁶, les « merveilleux »⁹⁷, les « élégants »⁹⁸, les « fashionables »⁹⁹, ou encore les « lions »¹⁰⁰. Pour trouver chez lui une définition plus complète et positive du dandy, même s'il se permet tout de même quelques saillies ironiques, il faut aller chercher dans l'introduction initialement prévue des *Deux maîtresses*, qui ne fut finalement pas publiée. On y retrouve tous les lieux communs de la jeune noblesse d'alors : le boulevard de Gand, Tortoni, le Jockey-Club... Il s'agit d'un tableau saisissant de l'effervescence oisive dans laquelle évoluent les jeunes dandys de tout poil :

« Vous ne connaissez sûrement pas, Madame, les mœurs de ce pays étrange qu'on a nommé boulevard de Gand. Il ne commence guère à remuer qu'à midi. Les garçons de café servent dédaigneusement quiconque déjeune avant cette heure. C'est alors qu'arrivent les dandys; ils entrent à Tortoni par la porte de derrière, attendu que le Perron est envahi par les barbares, c'est-à-dire les gens de la Bourse. Le monde dandy, rasé et coiffé, déjeune jusqu'à deux heures, à grand bruit, puis s'envole en bottes vernies. Ce qu'il fait de sa journée est impénétrable: c'est une partie de cartes, un assaut d'armes, mais rien n'en transpire au dehors et je ne vous le confie qu'en secret. [...] Si je vous dis que, pour un jeune homme, il peut y avoir une exquise jouissance à mettre une botte qui lui fait mal au pied, vous allez rire. Si je vous dis qu'un cheval d'allure douce et commode, passablement beau, restera peut-être chez le marchand, tandis qu'on se précipitera sur une méchante bête qui va ruer à chaque coin de rue, vous ne voudrez pas me croire. Si je vous dis qu'assister régulièrement à toutes les premières représentations, manger des fraises presque avant qu'il n'y en ait, prendre une prise de tabac au rôt, savoir de quoi on parle et quand on doit rire, et quelle est la dernière histoire d'une coulisse, parier n'importe sur quoi le plus cher possible et payer le lendemain en souriant, tutoyer son domestique et ne pas savoir le nom de son cocher, sentir le jasmin et l'écurie, lire le journal au spectacle aux endroits qu'il faut et à propos jouer le distrait et l'affairé en regardant les mouches, boire énormément ou pas du tout, couronner les femmes d'un air ennuyé avec une rose de Tivoli à sa boutonnière, avoir enfin pour maîtresse une belle dame qui montre pour trois francs à tout un parterre ce qu'il y a de plus de secret dans tout son ménage; si je vous dis que c'est là le bonheur suprême, vous allez vous moquer de moi. Eh bien! Vous avez tort; je vous assure que c'est la vérité. »¹⁰¹

Il est certain que Musset reste le tout premier à se moquer de son dandysme et à le tourner en dérision, mais il relèverait du contresens de le réduire à un vapoureux personnage dépouillé de toute gravité, à un fantoche snob et trivial dénué de toute profondeur. Toutefois, on ne peut nier que la figure du dandy fonctionne chez lui comme une sorte de paravent social et idéologique venu contrebalancer et adoucir un contenu trop leste ou trop séditieux. Ainsi commente-t-il dans une lettre à l'oncle Desherbiers les longues coupes qu'il a fait subir à *Mardoche*, amputé de près d'un tiers de sa longueur originelle, et notamment d'une longue scène où le débauché ironisait sur les *credo* du Christianisme : « J'ai retranché du dernier poème le long poème de Mardoche plusieurs choses un peu trop *matérialistes*, et je laisse dominer le *dandinisme*, qui est moins dangereux. »¹⁰² Moins dangereux ? Rien n'est moins

⁹⁶ D'après Littré : « Fig. et familièrement. Petit-maître, jeune homme qui a de la recherche dans sa parure, et un ton avantageux avec les femmes. »

⁹⁷ D'après Littré : « Dans le langage familier, un merveilleux, une merveilleuse, celui, celle qui affecte de belles manières, et qui a beaucoup de prétentions. Un jeune merveilleux. »

⁹⁸ D'après Littré : « Personne élégante dans son costume et dans ses manières ».

⁹⁹ D'après Littré : « Jeune homme, jeune femme qui est à la tête de la mode. »

¹⁰⁰ D'après Littré : « Terme venu d'Angleterre, et qui, par allusion aux lions de la tour de Londres visités par tous les voyageurs, a été appliqué d'abord à des personnages célèbres à un titre quelconque que la haute société invitait pour se faire honneur de leur présence. Le lion du jour. Se dit, par extension, de jeunes gens riches, élégants, libres dans leurs mœurs, et qui affectent une certaine originalité, et particulièrement font de grandes dépenses. »

¹⁰¹ Note de M. Allem à propos de la nouvelle intitulée *Les Deux maîtresses*, in *Prose, op. cit.*, pp.1044-1045.

¹⁰² Lettre citée par F. Lestringant, *Musset, op. cit.*, p.81.

sûr... Dans son apparente légèreté, le dandy mussétien trouve en effet un masque idéal pour dissimuler des projets bien plus obscurs et scandaleux, et la profession de foi cynique et libertine de Mardoche rapproche en cela le personnage des héros de Sade auxquels il n'a pas grand-chose à envier. Mardoche demande ainsi à un bedeau de sa famille de lui céder son presbytère pour y commettre un adultère ; devant les réticences de l'homme d'église, il menace de se suicider dans l'église même : et son parent de céder, croyant éviter un péché plus grand :

« [...] Nous n'avons pas, dit Mardoche, le crâne

XXXVII

Fait de même. - Attendez du moins jusqu'à demain,
Mon fils, et retirez ceci de votre main.
Songez-y donc: chez moi! dans ma chambre! une femme!
Mon enfant, un suicide! Ah! songez à votre âme.
- Henri huit, révérend, dit Mardoche, fut veuf
De sept reines, tua deux cardinaux, dix-neuf
Evêques, treize abbés, cinq cents prieurs, soixante-
Un chanoine, quatorze archidiacres, cinquante
Docteurs, douze marquis, trois cent dix chevaliers,
Vingt-neuf barons chrétiens, et six-vingt roturiers.

XXXVIII

Moi, je n'en tuerai qu'un, révérend; mais, de grâce,
Parlez, et dites-nous ce qu'il vous plaît qu'on fasse.
- Qu'on fasse! dit le prêtre; et l'enfer, mon cher fils!
L'enfer! - Monsieur, reprit Mardoche, je ne puis
Répondre là-dessus, n'ayant eu pour nourrice
Qu'une chèvre." Le bout de l'arme tentatrice
Brillait en plein soleil. "Eh bien! je le veux bien,
S'écria le vieillard, mais vous n'en direz rien.
Sur votre foi, mon fils! songez à ce qu'on pense...
- Touchez là, dit Mardoche, et Dieu vous récompense!"

XXXIX

[...]

De l'oncle ou du neveu qui fut le plus coupable?
Le neveu fut impie, et l'oncle fut trop bon.
L'un plaidait pour le ciel, l'autre pour le démon.
Le parallèle prête à faire une élégie:
Oncle, tu fus trop bon ; neveu, tu fus impie.
Mais n'importe ; il suffit de savoir pour l'instant,
Quel qu'en soit le motif, que Mardoche est content. »¹⁰³

Il est évident qu'au-delà de l'héritage du XVIIIe siècle et du marquis de Sade, le dandy de Musset obéit à des clichés éculés... Au flegme de son attitude s'ajoute une certaine anglomanie chez Mardoche : un chien anglais, le « How do you do » lancé au bedeau, le « spleen » quotidien, son apparence hautaine et quelque peu dédaigneuse, comme le montre son rapide portrait :

« Mardoche, habit marron, en landau de louage,
Par devant Tortoni passait en grand tapage.
- Gare! criait le groom. - Quoi! Mardoche en landau?
- Oui. - La grisette à pied, trottant comme un perdreau,
Jeta plus d'une fois sans doute à la portière
Du jeune gentleman l'oeillade meurtrière.

¹⁰³ A. de Musset, « Mardoche », *Poésies Complètes*, op. cit., pp.98-99.

Mais il n'y prit pas garde; un important projet
A ses réflexions semblait donner sujet.
Son regard était raide, et jamais diplomate
Ne parut plus guindé, ni plus haut sur cravate. »¹⁰⁴

La fameuse cravate, parure du dandy mussétien dans ses œuvres poétiques comme en prose—songeons à la onzième *Revue fantastique*—est à ce titre un élément révélateur de la duplicité du Dandy : en « rehaussant » le sujet, elle devient le symbole de la présomption et du mépris pour le *vulgum pecus*, d'une certaine forme de distinction, mais elle est aussi prison et engoncement, enfermement dans une attitude stérile qui marginalise : « [...] la délicieuse *fashion* nous défendra de tirer une parole de nos gosiers serrés par une cravate bien empesée [...] ». ¹⁰⁵ Cependant, à ce tableau pétri de lieux communs du dandy que propose sa transfiguration poétique et qui tend à rejoindre le dandy baudelairien dans sa solitude narcissique, la prose offre un pendant plus allégorique et nuancé. En effet, dans *l'Histoire d'un merle blanc*, le bestiaire mis en scène par Musset propose un comportement plus grégaire du dandy. Tout comme Musset avait besoin de courir les salons pour y étaler son dédain et son silence hautain, les volatiles de la nouvelle veulent un public pour être admirés, ne serait-ce que pour leurs toilettes, et une foule pour consacrer la supposée supériorité aristocratique de leur âme :

« Ils faisaient leur toilette de nuit avec un soin tout particulier, et je remarquai que la plupart d'entre eux avaient les ailes dorées et les pattes vernies : c'étaient les dandys de la forêt. Ils étaient assez bons enfants et ne m'honorèrent d'aucune attention. Mais leurs propos étaient si creux, ils se racontaient avec tant de fatuité leurs tracasseries et leurs bonnes fortunes, ils se frottaient si lourdement l'un à l'autre, qu'il me fut impossible d'y tenir. »¹⁰⁶

Si la fable du merle n'est pas sans rappeler Lafontaine, c'est aussi Edgar Poe et Baudelaire qu'elle annonce dans cette solitude paradoxale de « l'homme des foules »... Ainsi le dandy est-il à la fois concentration en soi-même et dispersion dans le vacarme du monde, dispersion d'autant plus douloureuse qu'il est représenté comme un homme jeune, une victime du « siècle au cœur brisé », qu'il s'agisse de la poésie, du théâtre ou de la prose... Les références biographiques plus nettes et transparentes que l'on retrouve dans les œuvres en prose s'orientent plus spontanément vers ce statut de victime métaphysique— c'est le cas du merle, ou d'Octave dans *Les Confessions*—, tandis que le dandy se transforme assez souvent en bourreau dans les œuvres poétiques ou au théâtre : c'est la cas de Mardoche, Hassan, Rolla (quand bien même ce dernier ne serait que le bourreau de lui-même !) ou encore de l'Octave des *Caprices de Marianne* et de Valentin Van Buck. Par définition pour Musset, le jeune dandy n'est pas un précurseur de la mode ou de la pensée comme il le sera chez Baudelaire où il compense ainsi la difficulté d'être, et son rapport à la toilette est, chez notre poète, symptomatique des liens qui se tissent entre le dandy et le mal du siècle. Simple émule, suiveur, imitateur plus ou moins heureux du modèle byronien, le dandy de Musset ne parvient pas à faire de sa vie une œuvre d'art : il constitue véritablement une étape intermédiaire et transitoire entre l'esthétique légère d'un Brummel et la profondeur métaphysique du dandy fin de siècle. Les esthètes abâtardis de Musset ne révèlent qu'une chose : leur incapacité à créer, ou tout simplement à vivre. S'il s'en sert de repoussoir ou de masque destiné à voiler sous une apparente trivialité la noirceur de son propos en poésie et au théâtre, sa prose en offre une vision bien plus pessimiste et ironique, à travers une conception du dandy sans doute plus proche de sa pensée et qui n'est pas sans rappeler certains commentaires de Stendhal dans *De l'Amour* :

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.93.

¹⁰⁵ A. de Musset, *Quatrième Revue fantastique, Prose, op. cit.*, p.784.

¹⁰⁶ A. de Musset, *Histoire d'un merle blanc, Prose, op. cit.*, p.717.

« Pour trouver l'amour à Paris, il faut descendre jusqu'aux classes dans lesquelles l'absence de l'éducation et de la vanité et la lutte avec les vrais besoins ont laissé plus d'énergie. [Des maisons d'éducation ne sortent que des] dandys, des espèces de jocrisses qui ne savent que bien mettre leur cravate et se battre avec élégance au bois de Boulogne. »¹⁰⁷

La vanité, maître mot du dandysme mussétien... Conséquence du mal du siècle et de l'atonie de l'histoire, ce « jocrisse » larmoyant est à la fois vaniteux et vain. Vaniteux, car l'aristocratie de son esprit ne réside souvent que dans le choix de ses habits et de son meilleur profil à exhiber en société, dans un silence hautain et faussement mystérieux qui ne dissimule qu'un vide intérieur, ou encore dans une comptabilité quelque peu indélicate de ses maîtresses. Vain, parce qu'il n'est chez Musset que l'expression d'un néant de l'être, d'une vacuité des valeurs, d'une indifférence totale qui n'est pas une posture métaphysique, mais la marque d'une déliquescence interne :

« Qu'est-ce qu'un dandy anglais ? C'est un jeune homme qui a appris à se passer du monde entier ; c'est un amateur de chiens, de chevaux, de coqs et de punch ; c'est un être qui n'en connaît qu'un seul, qui est lui-même ; il attend que l'âge lui permette de porter dans la société les idées d'égoïsme et de solitude qui s'amassent dans son cœur et le dessèchent durant sa jeunesse. »¹⁰⁸

Ce vide qui l'habite, le dandy tente alors de la revendiquer comme un signe distinctif, une différence absolue, un signe d'élection. Malheureusement, ce privilège n'est apparence et superficialité et réintroduit la dialectique de l'être et du paraître propre au masque : suffit-il de paraître supérieur pour l'être ? Comme pour Lorenzaccio, l'homme devient son masque, une coquille vide, un être réduit à sa seule extériorité. L'extinction existentielle du dandy représente alors bien ce péril qui guette à chaque détour de l'écriture les personnages de Musset, comme le cœur de l'artiste à travers eux.

A travers cette incarnation privilégiée du mal du siècle se dévoilent en corollaire des motifs littéraires étroitement liés à la figure du dandy et qui ne laissent pas d'être éminemment symboliques dans l'œuvre de Musset. Si ses créations n'offrent pas nécessairement une vision complète et synthétique des avatars qu'a subis le héros byronien, certaines caractéristiques qui lui sont propres traversent toute l'œuvre pour esquisser un portrait en creux du dandy mussétien dans toute sa singularité. Ainsi sa morgue légendaire trouve-t-elle à s'exprimer dans les *leitmotive* de la pâleur, de la froideur et du vide, trois déclinaisons possibles et intimement liées du mal du siècle au cœur de ses transfigurations littéraires.

Par essence, les motifs de la froideur et de la pâleur envahissent la sphère amoureuse et l'ensemble des relations humaines, comme si l'indifférence affichée par le dandy s'avérait contagieuse et minait l'espace intersubjectif. De la même manière que le dandy conserve en société un silence glacial, le thème du froid instaure d'emblée une incommunicabilité entre les sexes, comme on peut le pressentir dans *On ne badine pas avec l'amour* : « Vous n'ignorez pas que mon dessein était de marier mon fils avec ma nièce ; cela était résolu, convenu, j'en avais parlé à Bridaine, et je vois, je crois voir, que ces enfants se parlent froidement; ils ne se sont pas dit un mot. »¹⁰⁹ Plus encore, l'émule de Byron n'hésite pas à reprocher cette morgue à la femme, alors qu'il en fait lui-même un art de vivre... Manifestation féminine du dandy, la thématique de la « femme-statue » traverse ainsi tout autant la création poétique de Musset, son théâtre que ses œuvres en prose. Dans le poème intitulé « Souvenir », cette figure est alors

¹⁰⁷ Stendhal, *De l'Amour*, op. cit., p.38.

¹⁰⁸ A. de Musset, *Quatrième Revue fantastique*, *Prose*, op. cit., p.784.

¹⁰⁹ A. de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, *Théâtre Complet*, op. cit., p.261.

l'indice de l'amour perdu qui s'est comme pétrifié dans le souvenir et offre une image immatérielle et figée d'un festin des sens qui ne sera plus :

« Mais non plus cette voix, non plus ce doux langage,
Ces regards adorés dans les miens confondus;
Mon cœur, encor plein d'elle, errait sur son visage,
Et ne la trouvait plus.

Et pourtant j'aurais pu marcher alors vers elle,
Entourer de mes bras ce sein vide et glacé,
Et j'aurais pu crier : « Qu'as-tu fait, infidèle,
Qu'as-tu fait du passé ? »

Mais non : il me semblait qu'une femme inconnue
Avait pris par hasard cette voix et ces yeux ;
Et je laissai passer cette froide statue
En regardant les cieux. »¹¹⁰

Ce froid du cœur qui envahit le poète devant l'indifférence féminine est symptomatique de ce lien rompu qui engage le dandy plus en avant encore sur le chemin de l'indifférence généralisée. Il n'est qu'une étape supplémentaire sur la voie de la déshumanisation qui le conduira à cette morgue statuesque imposée par la femme, dans un jeu de vases communicants. C'est bien là la teneur de cette lettre écrite à Baden le 1^{er} septembre 1834 à l'intention d'une George Sand qui, pour un temps au moins, semble avoir décidé de l'avenir de leur relation :

« Sais-tu ce que c'est pour un pauvre cœur qui a senti pendant cinq mois, jour par jour, heure par heure, la vie l'abandonner, le froid de la tombe descendre lentement dans la solitude, la mort et l'oubli tomber goutte à goutte comme la neige, sais-tu ce que c'est pour un cœur serré jusqu'à cesser de battre, de se dilater un moment, de se rouvrir comme une pauvre fleur mourante, et de boire encore une goutte de rosée vivifiante ? Oh, mon dieu, je le sentais bien, je le savais, il ne fallait pas nous revoir. »¹¹¹

Ce cri du cœur devant la femme de marbre qui a renoncé à l'amour, Musset lui donne des allures d'allégorie quand il le transfigure dans sa création littéraire. Qu'elle résiste ou qu'elle renonce, la femme qui dit non est mise à distance, dans une sorte d'idéal marmoréen inversé qui se prête bien à l'approche caricaturale propre au théâtre et à la poésie chez Musset, tout en rejoignant l'idéalisme du dandy :

« CAMILLE Je veux aimer, mais je ne veux pas souffrir ; je veux aimer d'un amour éternel, et faire des serments qui ne se violent pas. Voilà mon amant. (*Elle montre son crucifix.*)

PERDICAN-Cet amant-là n'exclut pas les autres.

CAMILLE Pour moi, du moins, il les exclura. Ne souriez pas, Perdican ! Il y a dix ans que je ne vous ai vu, et je pars demain. Dans dix autres années, si nous nous revoyons, nous en reparlerons. J'ai voulu ne pas rester dans votre souvenir comme une froide statue ; car l'insensibilité mène au point où j'en suis. Ecoutez-moi ; retournez à la vie, et tant que vous serez heureux, tant que vous aimerez comme on peut aimer sur la terre, oubliez votre sœur Camille ; mais s'il vous arrive jamais d'être oublié ou d'oublier vous-même, si l'ange de l'espérance vous abandonne, lorsque vous serez seul avec le vide dans le cœur, pensez à moi qui prierai pour vous. »¹¹²

¹¹⁰ A. de Musset, « Souvenir », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.409.

¹¹¹ A. de Musset, lettre à G. Sand du 1^{er} septembre 1834, *Correspondance, op. cit.*, p.128.

¹¹² A. de Musset, *On ne badine pas avec l'amour, Théâtre Complet, op. cit.*, pp.277-278.

Pâleur et froideur ressortissent autant à la pose dédaigneuse de celui qui ne veut pas souffrir qu'à une réalité intérieure qui confine au dessèchement propre à la figure du dandy. Ainsi est-il piquant de lire sous la plume de Musset, qui aimait à souffler le chaud et le froid sur ses conquêtes d'une nuit comme sur les femmes aimées, que la femme qui résiste, en l'occurrence la princesse di Belgiojoso, n'est qu'une sorte d'inadaptée froide et sans cœur, passée à côté des délices de l'existence :

« Elle aurait pleuré, si sa main
Sur son cœur froidement posée
Eût jamais, dans l'argile humain,
Senti la céleste rosée.

Elle aurait aimé, si l'orgueil,
Pareil à la lampe inutile
Qu'on allume près d'un cercueil,
N'eût veillé sur son cœur stérile.

Elle est morte, et n'a point vécu.
Elle faisait semblant de vivre.
De ses mains est tombé le livre
Dans lequel elle n'a rien lu.»¹¹³

En objectivant dans son écriture ses propres tiraillements et en mettant en scène sous une forme sublimée ses tourments amoureux, c'est encore à l'encontre de l'entité féminine que le poète instruit un procès à charge : la froideur immobile et dédaigneuse du dandy est reportée sur la femme, selon le principe du « transfert » en psychanalyse, et il n'y a pas loin de la femme rebelle à la statue du commandeur. La morgue qu'il revendique pour lui-même, qu'il considère comme un art de vivre devient inacceptable quant elle se décline au féminin. Dans ses œuvres en prose, Musset ajoute en effet une dimension morale à cette « froideur », si ce n'est que la foudre mussétienne ne s'abat pas sur l'avatar de Don Juan, et que la réprobation frappe plutôt la femme infidèle :

« Or, toutes les fois que, durant ma vie, il m'est arrivé d'avoir cru pendant longtemps avec confiance, soit à un ami, soit à une maîtresse, et de découvrir tout d'un coup que j'étais trompé, je ne puis rendre l'effet que cette découverte a produit sur moi qu'en le comparant à la poignée de main de la statue. C'est véritablement l'impression du marbre, comme si la réalité, dans toute sa mortelle froideur, me glaçait d'un baiser ; c'est le toucher de l'homme de pierre. Hélas ! L'affreux convive a frappé plus d'une fois à ma porte ; plus d'une fois nous avons soupé ensemble. »¹¹⁴

On est bien loin de la vulgaire naturalité de la femme que stigmatisera Baudelaire, et on perçoit bien quelles inflexions subit la froideur du dandy en changeant de sexe : la femme n'exprime pas encore la stricte nature animale de la chair, mais elle évoque déjà le froid baiser de la réalité qui ruine les espoirs de transcendance. Néanmoins, ce motif présente toujours une fonction de dissimulation. A l'inverse du dandy, la femme ne doit pas cacher son mal-être et son mépris de toute chose, mais sa perfidie atavique. Ainsi la froideur et la pâleur font-elles tout naturellement partie de l'arsenal féminin, dont Octave fait une expérience précoce et douloureuse, qu'il place à l'origine de sa difficulté d'être :

¹¹³ A. de Musset, « Sur une morte », *Poésies Complètes, op. cit.*, pp.478-479.

¹¹⁴ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, Prose, op. cit.*, p.98.

« Elle se jeta à mon cou, me dit qu'elle avait été séduite, entraînée; que mon rival l'avait enivrée dans ce fatal souper, mais qu'elle n'avait jamais été à lui; qu'elle s'était abandonnée à un moment d'oubli, qu'elle avait commis une faute, mais non pas un crime; enfin, qu'elle voyait bien tout le mal qu'elle m'avait fait, mais que si je ne la reprenais, elle en mourrait aussi. Tout ce que le repentir sincère a de larmes, tout ce que la douleur a d'éloquence, elle l'épuisa pour me consoler; pâle et égarée, sa robe entrouverte, ses cheveux épars sur ses épaules, à genoux au milieu de la chambre, jamais je ne l'avais vue si belle, et je frémissais d'horreur pendant que, tous mes sens se soulevaient à ce spectacle. Je sortis brisé, n'y voyant plus et pouvant à peine me soutenir. Je ne voulais jamais la revoir; mais au bout d'un quart d'heure j'y retournai. »¹¹⁵

Si la pâleur traduit un trouble de la conscience, l'interprétation en reste difficile et l'amant est facilement berné. Il est significatif par ailleurs que dans un poème fondateur, « La Nuit de mai », Musset, par le biais de l'allégorie de la Muse, associe d'emblée le premier traumatisme amoureux à la naissance de sa vocation de poète, avec le motif de la pâleur pour trait d'union. En prolongeant le type du dandy, les motifs de la pâleur et de la froideur étendent cet espace paradoxal de la dissimulation et de la révélation :

« Ô paresseux enfant ! regarde, je suis belle.
Notre premier baiser, ne t'en souviens-tu pas,
Quand je te vis si pâle au toucher de mon aile,
Et que, les yeux en larmes, tu tombas dans mes bras ?
Ah ! je t'ai consolé d'une amère souffrance !
Hélas ! bien jeune encor, tu te mourais d'amour.
Console-moi ce soir, je me meurs d'espérance ;
J'ai besoin de prier pour vivre jusqu'au jour. »¹¹⁶

Indice de la barrière que place le dandy entre le monde et lui, la pâleur est aussi chez Musset, paradoxalement, l'indice d'une révélation douloureuse, d'une véritable effraction du cœur ; de là son lien avec la création poétique : elle peut être le signe du mensonge difficile à reconnaître comme la manifestation de la violence que l'on se fait à soi-même pour accoucher d'une vérité dérangeante. Mieux, elle est le signe extérieur de ceux qui ont vécu et que le cynisme n'a pas encore condamnés à la fixité de plâtre du masque, comme on peut le lire dans *La Confession* :

« Vous me rappelez, me dit-elle, que je vous dois l'histoire de ma vie; asseyez-vous là et vous la saurez. Vous ouvrirez ensuite ces tiroirs, et vous lirez tout ce qu'il y a ici de ma main ou de mains étrangères. Elle s'assit et me montra un fauteuil. Je vis l'effort qu'elle faisait pour parler. Elle était pâle comme la mort; sa voix altérée sortait avec peine, et sa gorge se contractait.- Brigitte! Brigitte! m'écriai-je, au nom du ciel, ne parlez pas! Dieu m'est témoin que je ne suis pas né tel que vous me croyez; je n'ai jamais été de ma vie ni soupçonneux ni défiant. On m'a perdu, on m'a faussé le cœur. Une expérience déplorable m'a conduit dans un précipice, et je n'ai vu, depuis un an, que ce qu'il y a de mal ici-bas. »¹¹⁷

Si l'on croise l'analyse des occurrences de la pâleur et de la froideur dans l'ensemble de l'œuvre mussétienne, il ressort que ces motifs s'épanouissent dans un entre-deux de l'âme qui semble ressortir au motif du dandy : dissimulation et révélation, mobilité et fixité, sentiment et doute, vie et mort, espérance de fusion et renfermement sur soi. Autant de paradoxes que symbolise bien l'acte sexuel, qui mêle simultanément toutes ces aspirations contradictoires dans *La Confession* :

« Durant ces nuits de volupté terrible, Brigitte ne paraissait pas se souvenir qu'il y eût en moi un autre homme que celui qu'elle avait devant les yeux. Lorsque je lui demandais pardon, elle haussait

¹¹⁵ *Ibid.*, p.100.

¹¹⁶ A. de Musset, « La Nuit de Mai », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.305.

¹¹⁷ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, Prose, op. cit.*, p.214.

les épaules, comme pour me dire: - Ne sais-tu pas que je te pardonne? Elle se sentait gagnée de ma fièvre. Que de fois je l'ai vue, pâle de plaisir et d'amour, me dire qu'elle me voulait ainsi, que c'était sa vie que ces orages; que les souffrances qu'elle endurait lui étaient chères ainsi payées, qu'elle ne se plaindrait jamais tant qu'il resterait dans mon cœur une étincelle de notre amour; qu'elle savait qu'elle en mourrait, mais qu'elle espérait que j'en mourrais moi-même; enfin que tout lui était bon, lui était doux, venant de moi, les insultes comme les larmes, et que ces délices étaient son tombeau. »¹¹⁸

Encore une fois, c'est au travers de l'amour physique et moral que les caractéristiques et les thèmes propres au dandy tendent à s'incarner, vraisemblablement, car c'est autour de ce point nodal que se joue la destinée de l'enfant du siècle. Pâleur, froideur, vide, autant de manifestations du dandy qui, au-delà de sa légèreté de surface, dévoilent des enjeux ontologiques et matérialisent dans l'écriture les racines mêmes du mal du siècle... Dans l'œuvre du poète, les occurrences polyphoniques de nos trois motifs dessinent bien en filigrane un tableau existentiel de la difficulté d'être selon Musset.

Du dandy à l'enfant du siècle

Pâleur, froideur, sentiment de vide intérieur et de la vacuité du monde, traits définitoires du dandy mussétien, semblent chez notre poète relever de la typologie de l'enfant du siècle telle qu'elle peut apparaître dans le long poème de *Rolla*. La face livide, signe de la malédiction qui pèse sur la génération, est bien l'apanage de l'enfant du siècle, comme un avant-goût du suaire qui enveloppera sa jeunesse désespérée :

« Quand Rolla sur les toits vit le soleil paraître,
Il alla s'appuyer au bord de la fenêtre.
De pesants chariots commençaient à rouler.
Il courba son front pâle, et resta sans parler.
En longs ruisseaux de sang se déchiraient les nues ;
Tel, quand Jésus cria, des mains du ciel venues
Fendirent en lambeaux le voile aux plis sanglants. »¹¹⁹

On retrouve cette caractéristique de la jeunesse égarée au théâtre, où le portrait d'André del Sarto comporte aussi ce stigmate de la difficulté d'être, véritable prolepse du drame à venir et signe d'une vieillesse prématurée :

« MONTJOIE. Qui ? Cet homme qui détourne la rue ? Le vieux ou le jeune ?
JEAN. Le plus jeune des deux.
MONTJOIE. Quel visage pâle et abattu ! Quelle tristesse profonde sur tous ses traits ! Et ses vêtements en désordre ! Est-ce là le peintre André del Sarto ? »¹²⁰

En prose, le motif du « front livide » est associé à la thématique du froid qui envahit toute la jeunesse désabusée à travers la métaphore spectrale qui annihile le cours du temps. La perspective est globalisante et l'approche historique permet de brosser un tableau qui dépasse largement les idiosyncrasies :

« L'angoisse de la mort leur entra dans l'âme à la vue de ce spectre moitié momie et moitié foetus ; ils s'en approchèrent comme le voyageur à qui l'on montre à Strasbourg la fille d'un vieux comte de Saverdern, embaumée dans sa parure de fiancée. Ce squelette enfantin fait frémir, car ses mains

¹¹⁸ *Ibid.*, p.238.

¹¹⁹ A. de Musset, « Rolla », *Poésies Complètes*, op. cit., p.287.

¹²⁰ A. de Musset, *André del Sarto*, III, 2, *Théâtre Complet*, op. cit., p.63.

fluettes et livides portent l'anneau des épousées, et sa tête tombe en poussière au milieu des fleurs d'oranger. »¹²¹

Les multiples allégories du mal du siècle qui traversent prose et poésie ont toutes partie liée avec le froid et la lividité, symptômes presque cliniques d'un mal du siècle perçu comme une maladie contagieuse et pandémique dans le poème intitulé « Le Saule » :

« La haine, - l'intérêt, - l'ambition, - l'amour,
Tiburce n'en connaît qu'une, - la plus terrible.
Jusqu'à ce jour, du moins, le sillon n'a senti
Des autres que le germe; une seule a grandi.
Quant à cette secrète et froide maladie,
Misérable cancer d'un monde qui s'en va,
Ce facile mépris de l'homme et de la vie,
Nul de l'avoir connu jamais ne l'accusa.
Mais pourquoi cherchait-il ainsi la solitude? »¹²²

Cette froideur livide et insidieuse qui entretient le vide intérieur et son corollaire, la solitude, est tout à la fois un vecteur et un signe apparent du mal qui frappe l'enfant du siècle de manière arbitraire et généralisée. Mais elle peut aussi avoir une origine moins imprécise et se transmettre entre les amants, comme le symptôme de l'incommunicabilité qui s'est installée dans le couple, vauté dans le mensonge et l'apostasie amoureuse. On perçoit alors plus nettement la contextualisation autobiographique facilitée par l'écriture prosaïque. Et George de s'écrier :

« Et vous, et vous, s'écria-t-elle, n'êtes-vous pas plus cruel cent fois? - Ah! bien insensé, dites-vous, qui veut savoir la vérité! - Folle, puis-je dire à mon tour, qui peut espérer qu'on la croie! Vous voulez savoir mon secret, et mon secret, c'est que je vous aime. Folle que je suis! Vous en cherchez un autre. Cette pâleur qui me vient de vous, vous l'accusez, vous l'interrogez. Folle! J'ai voulu souffrir en silence, vous consacrer ma résignation; j'ai voulu vous cacher mes larmes; vous les épiez comme des témoins d'un crime; folle! J'ai voulu traverser les mers, m'exiler de France avec vous, aller mourir, loin de tout ce qui m'a aimée, sur ce cœur qui doute de moi; folle! J'ai cru que la vérité avait un regard, un accent, qu'on la devinait, qu'on la respectait! Ah! Quand j'y pense, les larmes me suffoquent. Pourquoi, s'il en devait être ainsi, m'avoir entraînée à une démarche qui troublera à jamais mon repos? Ma tête se perd; je ne sais où j'en suis. »¹²³

Certes, le mal du siècle présente aussi des causes extérieures, comme les lectures délétères des poètes anglais et allemands, de Voltaire, qui ont jeté dans le ciel romantique « l'astre glacial de la Raison » ou les bases d'un idéal impossible à atteindre. Cette froideur et cette pâleur de marbre s'enracine dans un héritage douloureux, comme le montrent les premiers chapitres de *La Confession*, ou encore les références poétiques à Byron et Lamartine :

« Lorsque le grand Byron allait quitter Ravenne,
Et chercher sur les mers quelque plage lointaine
Où finir en héros son immortel ennui,
Comme il était assis aux pieds de sa maîtresse,
Pâle, et déjà tourné du côté de la Grèce,
Celle qu'il appelait alors sa Guiccioli
Ouvrit un soir un livre où l'on parlait de lui. »¹²⁴

¹²¹ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, Prose, op. cit.*, pp.85-86.

¹²² A. de Musset, « Le Saule », *Poésies complètes, op. cit.*, p.137.

¹²³ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, Prose, op. cit.*, pp.281-282.

¹²⁴ A. de Musset, « Lettre à M. de Lamartine », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.328.

Cette pâleur morbide et désabusée semble se transmettre de front en front, comme la marque d'un auto-châtiment dont on revendique la grandeur autant que le désastre. L'enfant du siècle s'inscrit dans la lignée des poètes précocement livides, morts de leur vivant, qui déploient leur solitude ennuyée aux pieds d'une maîtresse qui ne semble présente que pour rehausser le tableau. La pâleur est donc un signe d'élection inversé, la marque des grands esprits incapables de se satisfaire des limites du monde et des expériences humaines que sont l'amour et l'écriture. De la même manière qu'un teint pâle était révélateur d'une origine aristocratique, le front blafard révèle la noblesse d'âme du malheureux abîmé dans ses espoirs de transcendance et qui anticipe l'oubli de la nuit éternelle. La référence à Machiavel dans « Les Vœux stériles » est à ce titre significative :

« O Machiavel! tes pas retentissent encore
 Dans les sentiers déserts de San Casciano.
 Là, sous des cieux ardents dont l'air sèche et dévore,
 Tu cultivais en vain un sol maigre et sans eau.
 Ta main, lasse le soir d'avoir creusé la terre,
 Frappait ton pâle front dans le calme des nuits.
 Là, tu fus sans espoir, sans proches, sans amis;
 La vile oisiveté, fille de la misère,
 A ton ombre en tous lieux se traînait lentement,
 Et buvait dans ton coeur les flots purs de ton sang:
 "Qui suis-je? écrivais-tu; qu'on me donne une pierre,
 Une roche à rouler; c'est la paix des tombeaux
 Que je fuis, et je tends des bras las du repos." »¹²⁵

Mais au-delà de ce legs si lourd à porter, il est aussi une autre caractéristique propre au dandy comme à l'enfant du siècle : la pâleur et la sensation de vide sont aussi les manifestations d'une incapacité d'agir, d'une impossibilité de l'action et de sa vanité. On est cependant bien loin de l'oisiveté revendiquée de l'esthète baudelairien qui méprise toute forme d'activité qui ne serait pas artistique, c'est véritablement la légitimité ontologique de l'action et à travers elle de la vie qui est interrogée dans les protagonistes musséliens. Certes, il peut ne s'agir que d'un leurre ; ainsi la pâleur de Lorenzo, rongé par les nuits d'orgie, n'est que le voile qui enveloppe des desseins bien plus sombres et plus concrets. Il est cependant significatif de constater que dans l'esprit du Duc, qui aura à le regretter, elle est assimilée à la faiblesse physique et morale et devient l'apanage des rêveurs impénitents et vaguement efféminés :

« LE DUC — Et vous ne voyez pas que je plaisante encore ! Qui diable pense ici à une affaire sérieuse? Regardez Renzo, je vous en prie ; ses genoux tremblent ; il serait devenu pâle, s'il pouvait le devenir. Quelle contenance, juste Dieu ! Je crois qu'il va tomber. (*Lorenzo chancelle ; il s'appuie sur la balustrade et glisse à terre tout d'un coup.*)

LE DUC, (*riant aux éclats*) — Quand je vous le disais ! Personne ne le sait mieux que moi ; la seule vue d'une épée le fait trouver mal. Allons! Chère Lorenzetta, fais-toi emporter chez ta mère. (*Les pages relèvent Lorenzo.*) »¹²⁶

La duplicité, quelque peu caricaturale comme il se doit au théâtre, de Lorenzo s'accommode bien de cette pâleur protéiforme qui est la fois aveu de faiblesse et feinte de fragilité dissimulant les aspirations les plus profondes de l'être. On pourrait d'ailleurs mettre cette scène en parallèle avec ce commentaire de Desgenais dans *La Confession*, où l'enfant du siècle évoque la nécessité de faire de cette faiblesse une armure. Dans le cas contraire, la

¹²⁵ A. de Musset, « Les Vœux stériles », *Poésies Complètes, op. cit.*, pp.113-114.

¹²⁶ A. de Musset, *Lorenzaccio*, I, 5, *Théâtre Complet, op. cit.*, p.154.

moindre action serait aussi transparente et inutile que le front pensif et torturé qui l'a vu naître :

« Si vous êtes un homme faible, enclin à vous laisser dominer et à prendre racine là où vous voyez un peu de terre, faites-vous une cuirasse qui résiste à tout; car, si vous cédez à votre nature débile, là où vous aurez pris racine, vous ne pousserez pas; vous sécherez comme une plante oisive, et vous n'aurez ni fleurs, ni fruits. La sève de votre vie passera dans une écorce étrangère; toutes vos actions seront pâles comme la feuille du saule; vous n'aurez pour vous arroser que vos propres larmes, et pour vous nourrir que votre propre cœur. »¹²⁷

On perçoit aisément qu'à travers Lorenzo et cette réflexion à la fois intime et théorique, c'est un autoportrait partiel de Musset qui se dessine : portrait d'un poète versatile et faible, incapable d'une action soutenue, auquel il ne reste que les larmes et le cœur, c'est-à-dire les sources mêmes de l'écriture poétique. Cela nous amène à une dernière caractéristique de l'enfant du siècle et du dandy à travers cette analyse croisée des motifs de la pâleur et du froid, comme une ultime conséquence : la thématique du vide. Elle embrasse bien entendu toutes les données précédentes, mais présente une portée métaphysique plus ample encore. Au vide de l'histoire répond un vide intérieur que ni l'action politique, ni l'acte amoureux ne peut combler. De la même manière que Lorenzo se retrouve « plus vide qu'une statue de fer blanc », l'enfant du siècle ne peut que constater la déliquescence de sa volonté qui obère toute promesse de bonheur :

« On s'allait battre avec les gardes du corps sur les marches de la chambre législative, on courait à une pièce de théâtre où Talma portait une perruque qui le faisait ressembler à César, on se ruait à l'enterrement d'un député libéral. Mais des membres des deux partis opposés, il n'en était pas un qui, en rentrant chez lui, ne sentît amèrement le vide de son existence et la pauvreté de ses mains. »¹²⁸

Ce vide interne a besoin d'être comblé, par le vin, les femmes, l'action, fût-elle vaine, ou encore la transcendance divine. Mais là encore, le vide répond au vide, qu'il s'agisse de *La Confession*, du théâtre ou de l'œuvre poétique : les Cieux semblent aussi évidés que le cœur du dandy : « Je me précipitai vers ma fenêtre ouverte. - Est-ce donc vrai que tu es vide? criaï-je en regardant un grand ciel pâle qui se déployait sur ma tête. Réponds, réponds! Avant que je meure, me mettras-tu autre chose qu'un rêve entre ces deux bras que voici? »¹²⁹ On perçoit à quel point nos trois motifs servent de filigrane aux incarnations littéraires du mal-être, du dandy à l'enfant du siècle, avec pour constante une vacuité ontologique qui résiste à toutes les atteintes :

« De même que, dans la machine pneumatique une balle de plomb et un duvet tombent aussi vite l'une que l'autre dans la vide, ainsi les plus fermes esprits subirent alors le même sort que les plus faibles et tombèrent aussi avant dans les ténèbres. De quoi sert la force lorsqu'elle manque de point d'appui ? Il n'y a point de ressource contre le vide. Je n'en veux d'autre preuve que Goethe lui-même, qui, lorsqu'il nous fit tant de mal, avait senti la souffrance de Faust avant de la répandre, et avait succombé comme tant d'autres, lui, fils de Spinoza, qui n'avait qu'à toucher la terre pour revivre, comme le fabuleux Antée. »¹³⁰

Les derniers répondants allégoriques du poète à relever de cette triple influence thématique s'imposent comme une conséquence naturelle pour le poète désireux de combler cette vacuité : après le dandy léger et faussement trivial, après l'enfant du siècle desséché, la

¹²⁷ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, Prose, op. cit., p.115.

¹²⁸ *Ibid.*, p.88.

¹²⁹ *Ibid.*, p.121.

¹³⁰ *Ibid.*, p.90.

figure du libertin et celle du poète déchu viennent apporter un pendant ironique plus proche de la conception mussétienne de la difficulté d'être et de sa définition de l'artiste. Froideur, pâleur et vide font en effet aussi partie intégrante de l'archétype du débauché qui, empruntant sa morgue au dandy, cherche à remplir ce cœur vide dans l'excès des sens, dans les paradis artificiels, dans la mort, dans tout ce qui infléchit la courbe monotone de l'existence. La galerie des libertins qui hantent l'œuvre de Musset, qu'il s'agisse de Mardoche, de Don Paez, de Portia, de Rolla, de Valentin, de Lorenzo, ou d'Hassan, est d'ailleurs fortement marquée par cette typologie. Dans « Namouna », le portrait du « roué » froid et cruel renvoie le libertin à la Chute et l'assimile à une incarnation du Malin qui ne posséderait que l'apparence humaine :

« Deux sortes de roués existent sur la terre :
L'an, beau comme Satan, froid comme la vipère,
Hautain, audacieux, plein d'imitation,
Ne laissant palpiter sur son cœur solitaire
Que l'écorce d'un homme et de la passion ;
Faisant un manteau d'or à son ambition ;

Corrompant sans plaisir, amoureux de lui-même,
Et, pour s'aimer toujours, voulant toujours qu'on l'aime ;
Regardant au soleil son ombre se mouvoir ;
Dès qu'une source est pure, et que l'on peut s'y voir,
Venant comme Narcisse y pencher son front blême,
Et chercher la douleur pour s'en faire un miroir.»¹³¹

Possédé par la froideur du diable et la souffrance de l'enfant du siècle, le débauché porte sur son propre visage les stigmates d'une douleur impossible à apaiser, d'une déshumanisation par le stupre et l'orgie qui l'ont définitivement rivé à son vice et changé en une sorte de reflet grotesque, blême et glacial de ce qu'il était jadis, comme le remarque la mère de Lorenzo dans un passage que nous avons cité précédemment.

Chez Musset, pâleur, froideur et vide se confondent dans la figure du débauché pour traduire un véritable paroxysme du non-être, la crispation de l'individu sur son propre *ego*, sensibles jusque dans l'acte sexuel qui fonctionne comme une métonymie dans la poésie mussétienne. Véritablement, en fusionnant avec le corps de sa maîtresse, le libertin, pâle du désir assouvi, vient rechercher cette « petite » mort qui lui donne un avant-goût du tombeau, reproduit la souillure originelle qui l'a chassé du paradis :

« Bien qu'il traitât l'amour d'après un catéchisme,
Et qu'il mit tous ses soins à dorer son sophisme,
Hassan avait des nerfs qu'il ne pouvait railler.
Chez lui la jouissance était un paroxysme
Vraiment inconcevable et fait pour effrayer :
Non pas qu'on l'entendit ni pleurer ni crier. —

XLV

Un léger tremblement, — une pâleur extrême, —
Une convulsion de la gorge un blasphème, —
Quelques mots sans raison balbutiés tout bas,
C'es tout ce qu'on voyait sa maîtresse elle-même

¹³¹ A. de Musset, « Namouna », *Poésies Complètes, op. cit.*, pp.258-259.

N'en sentait rien, sinon qu'il restait dans ses bras
Sans haleine et sans force, et ne répondait pas. »¹³²

Cette lividité du débauché au front exsangue que le poète associe à la sexualité comporte bien une tache originelle, la marque d'une pureté disparue et d'un idéal amoureux qui s'est abîmé dans la seule valeur reine de l'ère moderne, l'argent, et son corollaire, la prostitution du corps et de l'âme. Le cours de l'histoire aussi est bien pâle, comme le montre *La Confession* qui, pour tenir le je lyrique à distance, n'engage pas moins l'intériorité du poète au-delà de la peinture sociale :

« La première fois que j'ai vu une assemblée quelconque, publique ou non, ouverte à quelqu'une des trente mille femmes qui ont, à Paris, permission de se vendre, j'avais entendu parler des saturnales de tout temps, de toutes les orgies possibles, depuis Babylone jusqu'à Rome, depuis le temple de Priape jusqu'au Parc-aux-Cerfs, et j'avais toujours vu écrit au seuil de la porte un seul mot: Plaisir. Je n'ai trouvé non plus de ce temps-ci qu'un seul mot: Prostitution; mais je l'y ai toujours vu ineffaçable, non pas gravé dans ce fier métal qui porte la couleur du soleil, mais dans le plus pâle de tous, celui que la froide lumière de la nuit semble avoir teint de ses rayons blafards, l'argent. »¹³³

Ce vide et cette atonie de l'existence, il convient de les combattre sur tous les fronts. Cela peut être sur le mode de la badinerie et de l'ironie légère au théâtre, comme en témoigne le duo Octave/Coelio des *Caprices de Marianne* dans lesquels les exégètes se sont plu à discerner un Musset « bifrons ». Le cœur est-il vide ? Il pourrait suffire de le remplir avec du vin :

« OCTAVE Faut-il vous dire ma pensée ? J'avais envoyé chercher une certaine Rosalinde, qui me sert de maîtresse ; elle soupe en ville comme une personne de qualité.
MARIANNE. C'est une fâcheuse affaire sans doute, et votre cœur en doit ressentir un vide effroyable.
OCTAVE. Un vide que je ne saurais exprimer, et que je communique en vain à cette large coupe. Le carillon des vêpres m'a fendu le crâne pour tout l'après-dîner. »¹³⁴

Au théâtre, où les grotesques côtoient les passionnés et les idéalistes, la distance ironique est aisée à trouver dans la valse de protagonistes aux types contrastés et le dialogisme qui lui donnent au genre tout son naturel et sa spontanéité. Dans la prose autobiographique ou la poésie lyrique, force est de constater qu'un tel détachement, une telle ironie romantique au sens propre ne sont guère de rigueur et que le vide mène plus à la mort qu'à la dive bouteille :

« Et nous, pauvres rêves sans nom, pâles et douloureuses apparences, imperceptibles éphémères, nous qu'on anime d'un souffle d'une seconde pour que la mort puisse exister, nous nous épuisons de fatigue pour nous prouver que nous jouons un rôle et que je ne sais quoi s'aperçoit de nous. »¹³⁵

Ainsi le motif de la pâleur et du vide explicitent-ils l'eschatologie et les tourments de la destinée humaine, mieux encore, il touche à l'essence même du genre humain et de sa finitude. Le visage blême de l'enfant du siècle, du dandy et du débauché, est peut-être alors la marque d'une conscience de l'ironie de la destinée, une façon de s'accoutumer prématurément à la conclusion inéluctable de l'existence. Dans un poème largement autobiographique, c'est bien dans cette perspective que Musset brosse un autoportrait significatif et prémonitoire (il n'a alors que vingt-deux ans !) :

¹³² A. de Musset, « Namouna », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.248.

¹³³ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, Prose, op. cit.*, p.142.

¹³⁴ A. de Musset, *Les Caprices de Marianne, Théâtre Complet, op. cit.*, p.90.

¹³⁵ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, Prose, op. cit.*, p.298.

« On dit que ma gourme me rentre,
Que je n'ai plus rien dans le ventre,
Que je suis vide à faire peur;
Je crois, si j'en valais la peine,
Qu'on m'enverrait à Sainte-Hélène,
Avec un cancer dans le cœur. »¹³⁶

Il ne faudrait pas croire pour autant que les pièces de théâtre ne traitent nos trois motifs que sur le mode badin, ironique ou comique : le froid, la pâleur et le vide sont aussi porteurs de mort chez Musset-dramaturge et participent même à la mise en place du tragique dans la mesure où ils préludent presque toujours à l'annonce du dénouement dramatique. Le courant d'air glacial qui parcourt l'échine du Duc Alexandre n'est pas dû qu'à sa nudité : c'est aussi celui de sa propre mort qui se profile :

« LE DUC — Je suis transi, - Il fait vraiment froid. (*Il ôte son épée.*) Eh bien ! mignon, qu'est-ce que tu fais donc ?
LORENZO — Je roule votre baudrier autour de votre épée, et je la mets sous votre chevet. Il est bon d'avoir toujours une arme sous la main. (*Il entortille le baudrier de manière à empêcher l'épée de sortir du fourreau.*)¹³⁷

Dans une optique voisine, la sensation de froid qui frappe Perdican à la fin d'*On ne badine pas avec l'amour*, résonne bien aux oreilles du lecteur comme une sorte de prescience de la catastrophe finale et du dénouement funeste de ses amours croisées :

« PERDICAN Non, en vérité, je n'entrerai pas; je sens un froid mortel qui me paralyse. Vas-y, Camille, et tâche de la ramener. »¹³⁸

La voix de Musset

Ainsi, au terme de ce modeste parcours transgénérique et de l'analyse des *leitmotive*, des allégories attachées au mal du siècle, on constate que l'apparente récurrence des motifs évoqués dissimule toutefois une polyphonie dans laquelle il est difficile de discerner la voix—et la voie—de Musset. Réside-t-elle dans la sincérité du « je lyrique » épris d'authenticité et de l'élan créateur spontané ? Gît-elle dans le dialogisme théâtral et le mélange des genres ? Peut-on la découvrir dans une prose qui tente de tenir une part de la subjectivité à distance ? Quelle figure de l'œuvre de Musset traduit le mieux sa vision intime du mal du siècle et son rapport au langage ?

En effet, dans la dialectique entre être et paraître que soulève notre analyse des motifs récurrents liés au mal du siècle, il convient de s'interroger sur la manière dont Musset lui-même investit le langage pour dire la difficulté d'être. Sa dernière option, précoce selon beaucoup et située au-delà de la simple stérilité créatrice de l'alcoolique trop souvent invoquée, pourrait relever du pur désengagement de la part d'un poète dégoûté de son siècle et de la part qu'il laisse à l'art. Et si, après tout, le silence était la seule réponse dans une société aux mœurs abâtardies ? C'est bien là la tentation du fils du Titien, conscient de la tâche à accomplir, mais incapable de réveiller le feu sacré de la création :

¹³⁶ A. de Musset, « A Julie », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.127.

¹³⁷ A. de Musset, *Lorenzaccio*, IV, 11, *Théâtre Complet, op. cit.*, pp.234-235.

¹³⁸ A ; de Musset, *On ne badine pas avec l'amour, Théâtre Complet, op. cit.*, p.298.

« Il eût regardé comme une chose honteuse de profiter de l'ignorance du vulgaire ; il se disait, avec raison, que le fils d'un architecte ne doit pas démolir ce qu'a bâti son père, et que, si le fils du Titien se faisait peintre, il était de son devoir se s'opposer à la décadence de la peinture. Mais, pour entreprendre une pareille tâche, il lui fallait sans doute y consacrer sa vie entière. Réussirait-il ? C'était incertain. Un seul homme a bien peu de force, quand tout un siècle lutte contre lui ; il est emporté par la multitude comme un nageur par un tourbillon. »¹³⁹

Ainsi Musset, dans de nombreux poèmes ayant pour thème l'impossibilité d'écrire, revendique-t-il le silence comme un pied-de-nez au siècle qui méprise la véritable pensée et qui a fait de la littérature un commerce. L'oisiveté du dandy n'est pas seulement l'indice d'un laisser-aller aristocratique, mais aussi le signe d'une rupture intellectuelle, d'un désenchantement face à l'art, d'une parole qui se referme sur elle-même pour ne pas se souiller et se vider de sa substance. C'est ce qu'affirme Musset dans son long poème consacré à la paresse, en se réfugiant derrière l'autorité de Mathurin Régnier :

« Il eût trouvé ce siècle indigne de satire,
Trop vain pour en pleurer, trop triste pour en rire,
Et, quel qu'en fût son rêve, il l'eût voulu garder,
[...]
Le mal des gens d'esprit, c'est leur indifférence,
Celui des gens de cœur, leur inutilité.
Mais à quoi bon venir prêcher la vérité,
Et devant les badauds étaler sa faconde,
Pour répéter en vers ce que dit tout le monde ? »¹⁴⁰

Dans ces conditions, le langage mérite-t-il d'accueillir la puissance poétique et de traduire l'intimité du poète ? Ce scepticisme à l'égard de la parole est intimement lié à sa fonction herméneutique. Une fois dépassée la tentation du silence (avant d'y céder à nouveau peu de temps après...), la question de l'apparence et de l'émergence de la subjectivité dans l'écriture se fait plus aiguë. De prime abord, la sincérité du cœur ne semble pouvoir s'incarner qu'au travers de l'écriture poétique, seule à saisir l'essence des choses, comme le montre la définition du poète que livre Musset dans *Le Poète déchu* :

« Souvenons-nous du proverbe ancien : on naît poète, on devient prosateur. Le romancier, l'écrivain dramatique, le moraliste, l'historien, le philosophe voient les rapports des choses ; le poète en saisit l'essence. Son génie, purement natif, cherche en tout les forces natives ; sa pensée est une source qui sort de terre. [...] Regarder, sentir, exprimer, voilà sa vie ; tout lui parle, il cause avec un brin d'herbe ; dans tous les contours qui frappent ses yeux, même dans les plus difformes, il puise et nourrit incessamment l'amour de la suprême beauté ; dans tous les sentiments qu'il éprouve, dans toutes les actions dont il est témoin, il cherche la vérité éternelle. »¹⁴¹

Aussi proche du *vates* antique qu'annonciateur du fameux « poète voyant », cette vision de l'artiste permet de tirer une série de conclusions préalables. Tout d'abord, seule l'écriture poétique semble pouvoir embrasser la toute-puissante vérité, dans la mesure où elle tente d'approcher l'essence même du monde intérieur et extérieur. De plus, le génie a partie liée avec un jaillissement spontané des ressources intérieures : on réaffirme le primat de l'inspiration. Enfin, écrire, c'est entrevoir le rapport secret, les associations mystérieuses entre les êtres et les choses : on sait quel avenir connaîtra cette théorie chez Baudelaire. Est-ce à dire que le dialogue théâtral est dénué de sincérité, déserté par la voix de l'auteur, et que le romancier se borne à disséquer des déterminismes extérieurs ? Un large empan de l'œuvre de

¹³⁹ A. de Musset, *Le Fils du Titien*, *Prose, op. cit.*, p.465.

¹⁴⁰ A. de Musset, « Sur la paresse », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.413.

¹⁴¹ A. de Musset, *Le Poète déchu*, *Prose, op. cit.*, p.334.

Musset contredit cette réflexion, somme toute assez conformiste, sur le statut de l'artiste. Reste à savoir où se situe le poète vis-à-vis de sa propre parole, de quelles fonctions il investit le langage, et de quelle manière son esthétique rend compte de son expérience individuelle du mal du siècle : ici se joue le véritable défi de l'expression, la pureté du « vouloir dire ».

Il semble évident que la parole du poète se trouve engagée à des niveaux bien différents selon le genre abordé. Ainsi le « je poétique » s'efforce-t-il de se situer au plus près du senti et de l'expérience brute, quand la distance introduite par la narration ou la fragmentation du moi au théâtre permet, à travers la distanciation, de déjouer les faux-semblants d'un langage qui se veut l'expression d'une unité de l'être. Ecrire un poème, c'est avant tout privilégier l'écoute de sa voix intérieure plus qu'établir une *mimésis* qui ne livrera jamais qu'une anamorphose de l'être. Nous touchons là à un idéal de poésie délesté du contrôle de la Raison, perçue comme pur jaillissement de l'âme. L'éprouvé gît dans l'âme du poète et réclame des mots pour naître au monde, mots que le poète transcrit en tentant de faire coïncider la sincérité et le spontané : « Mais ce que j'ai dans l'âme ne mourra pas sans en être sorti. »¹⁴² écrit Musset dans sa *Correspondance*. Cependant, cette authenticité même de la parole poétique est d'emblée mise en péril : le langage, imparfait par essence, effleure la réalité des choses, quand le poète romantique, lui, est épris de profondeur. Comment en effet trouver un nouvel idiome de l'amour quand tout a déjà été dit et que les amoureux volubiles puisent dans des déclarations éculées d'une banalité affligeante, dans une rhétorique sentimentale convenue et sans saveur ? Comme souvent, la violence des passions dépasse le pouvoir évocateur des mots, comme le constate Sand dans *Indiana* : « [...] c'est la violence de nos désirs, la précipitation de notre amour qui nous rend stupides auprès des femmes. L'homme qui a un peu usé ses émotions est plus pressé de plaire que d'aimer. »¹⁴³

Selon Musset, il est impossible d'écrire sans ressentir, et encore se heurte-t-on aux limites du langage quand on tente de traduire une émotion véritable...Ce paradoxe se pose avec moins d'acuité au théâtre, où un intermédiaire vient souvent pallier les difficultés qu'éprouve le protagoniste à mettre des mots sur ses sentiments : Laërte guide Silvio, Octave est l'entremetteur de Coelio, même si l'utilisation d'un plénipotentiaire occasionne fréquemment des *quiproquos* venus précipiter le dénouement dramatique. Les personnages eux-mêmes ne sont pas dupes de cette comédie du langage, comme le montre la Marquise de la pièce intitulée *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, qui impose le silence au Comte, lassée de ses discours mielleux qui sentent le réchauffé :

« C'est donc parce que je me suis trouvée seule que vous vous croyez tout à coup obligé, pour votre honneur, de me faire cette même cou, cette éternelle, insupportable cour, qui est une chose si inutile, si ridicule, si rebattue. Mais qu'est-ce que je vous ai donc fait ? Qu'il arrive ici une visite, vous allez peut-être avoir de l'esprit ; mais je suis seule, vous voilà plus banal qu'un vieux couplet de vaudeville ; et vite, vous abordez votre thème, et, si je voulais vous écouter, vous m'exhiberiez une déclaration, vous me réciteriez votre amour. Savez-vous de quoi les hommes ont l'air en pareil cas ? De ces pauvres auteurs sifflés qui ont toujours un manuscrit dans leur poche, quelque tragédie inédite et injouable, et qui vous tire cela pour vous en assommer dès que vous êtes seul un quart d'heure avec eux. »¹⁴⁴

Qu'il s'agisse du séducteur, du beau parleur ou du poète, l'interrogation reste la même : ce que je ressens, comment puis-je le traduire ? Comment donner à mes paroles la force qui leur manque ? Comment trouver cette « langue du cœur » si chère à Musset et qu'il

¹⁴² A. de Musset, *Correspondance*, I, *op. cit.*, p.97.

¹⁴³ G. Sand, *Indiana*, Paris, Garnier, 1962, p.62.

¹⁴⁴ A. de Musset, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, *Théâtre Complet*, *op. cit.*, p.460.

associe à la musique ? Pour découvrir cette mélodie de l'âme, il convient de se détacher de la médiation propre au théâtre et de trouver une adéquation entre le senti et l'exprimé :

« Fille de la douleur ! harmonie ! harmonie !
Langue que pour l'amour inventa le génie !
Qui nous vint d'Italie et qui lui vint des cieux !
Douce langue du cœur, la seule où la pensée,
Cette vierge craintive et d'une ombre offensée,
Passe en gardant son voile, et sans craindre les yeux ! »¹⁴⁵

Le mal du siècle, nous l'avons dit, est d'abord mal du langage, malaise de l'expression qui cherche sa voix et l'accent de la sincérité. Paradoxalement, c'est au travers de l'ironie et de son double langage que Musset parvient à dégager une parole située au plus près du senti, comme si la transitivité pure et directe était vouée à l'échec. Pour dire le mal du siècle et l'impossibilité de l'échange amoureux, notre poète va en effet placer l'ironie au centre de son esthétique, et c'est sans doute elle qui confère son unité à l'ensemble de son œuvre. Pourtant, on imagine mal au départ comment ce procédé pourrait s'accommoder du lyrisme poétique, ennemi chez Musset de toute forme de duplicité. C'est sans doute que l'ironie de surface qui marque ses *Premières Poésies* ne touche pas à la signification même du langage et à sa dimension métaphysique : la difficulté de dire n'est que la manifestation impalpable de la difficulté d'être. Il est troublant par ailleurs de constater que cette première forme d'ironie désertera dès « Namouna » le champ poétique pour s'appliquer insensiblement au théâtre. Les premières armes du « génie adolescent » dans les cénacles relèvent bien en effet d'une esthétique du détournement : Musset s'ingénie à prendre d'emblée ses distances à l'égard d'un lyrisme convenu en tournant ses procédés en ridicule. La désinvolture de ses premiers écrits, qui rappelle celle de Byron, prend la place du vécu qu'il n'a pas encore et lui permet de contrevenir aux effets de mode. Musset se joue ainsi avec l'insolence de sa jeunesse des règles prosodiques en distillant çà et là des enjambements fantaisistes, des rejets improbables, des rimes volontairement pauvres, des anglicismes, des ruptures d'unité strophiques qui ont dû faire bondir ses pairs. Pour preuve cet alexandrin disloqué du poème intitulé « Les Marrons du feu » qui s'étire sur six répliques :

« CYDELISE. Vous l'avez tué.
RAFAEL. Non
CYDELISE. Si fait
RAFAEL. Non.
CYDELIS. Si fait.
RAFAEL. Bah ! »¹⁴⁶

On imagine aisément l'angoisse du typographe... Dans une optique proche, ce sont aussi les thèmes privilégiés du Romantisme qui sont battus en brèche par l'ironie mussétienne : ainsi l'« orientalisme » est-il dans « Namouna » considéré comme un pur effet de mode dont on dénonce avec légèreté tous les clichés :

« Considérez aussi que je n'ai rien volé
A la Bibliothèque ; -et bien que cette histoire
Se passe en Orient, je n'en ai point parlé.
Il est vrai, que pour moi, je n'y suis point allé.
Mais c'est si grand, si loin ! -avec de la émoire
On se tire de tout :-allez voir pour y croire.

¹⁴⁵ A. de Musset, « Le Saule », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.134.

¹⁴⁶ A. de Musset, *Les Marrons du feu, Poésies Complètes, op. cit.*, p.50.

Si d'un coup de pinceau je vous avais bâti
 Quelque ville aux toits bleus, quelque blanche mosquée,
 Quelque tirade en vers d'or et d'argent plaquée,
 Quelque description de minarets flanquée,
 Avec l'horizon rouge et le ciel assorti,
 M'auriez-vous répondu : « Vous en avez menti. »¹⁴⁷

Par conséquent, ce type d'œuvre réclame une métalecture, ne prend son sens que dans l'intertextualité. Mais il reflète aussi une mise à distance du lyrisme, la création d'un espace entre le poète et sa propre parole, comme si celle-ci se dépouillait de sa valeur propre. Cependant, cette forme d'ironie, Musset la jugera rapidement facile et la récusera avant sa vingt-cinquième année : développant son esthétique du cœur, il prônera un « je lyrique » qui s'engage plutôt qu'un « je ironique » qui se cache et s'autodétruit... On voit toute la différence entre le « je » de Rolla engoncé dans les turpitudes du siècle de Musset, incarnation du mal-être de son créateur, et celui d'un Hassan, qui ne lui emprunte que sa sexualité débridée et son esprit de provocation. Et l'ironie d'être assumée par le théâtre, quand la poésie se voudra une pure et spontanée émanation de l'*ego* du poète. Si la création poétique postérieure de Musset n'avance pas totalement sans masque—le subterfuge de la Muse des « Nuits » en est un bon exemple—nous sommes bien loin de la distinction proustienne entre « moi social » et « moi créateur »... Pour Musset au contraire, l'écriture poétique et bien une libération du « je » et d'une parole qui s'assume.

Au théâtre en revanche, tout est affaire de médiatisation. En passant à la scène, le dialogisme des poèmes s'adjoint donc une troisième voix, celle de l'ironie romantique telle que nous l'avons définie précédemment, et dont l'association avec le lyrisme ne laisse pas de s'annoncer délicate... Sous la badinerie de l'échange et le comique de situation se dissimulent bien souvent l'expression apaisée d'un mal-être qui perdure. Nombre de motifs dits « lyriques » restent opératoires dans le théâtre mussétien, quand bien même ils s'éloignent de la rhétorique amoureuse établie. Ainsi Lorenzo perpétue-t-il la difficulté de trouver une place dans la société, Camille et Perdican le thème de l'amour impossible, ou encore Valentin l'impossibilité d'aimer au-delà des pitreries mercantilistes de son oncle. Il est bien sûr permis d'évoquer une dimension poétique du théâtre de Musset à travers cette continuité thématique, néanmoins, l'engagement du « je » de l'auteur semble bien différent. Le « je lyrique » s'offre en pâture au lecteur en se dépossédant de lui-même, muré dans un jeu de miroirs narcissique, tandis qu'au théâtre, c'est sans doute la spontanéité du dialogue entre des personnages qui assument chacun une partie du propos de l'auteur qui prend le pas sur la sacrosainte sincérité du cœur. De la même manière que les fantoches ne sont là que pour souligner, par effet de contrepoint, la ligne dramatique de l'ensemble, le lyrisme, qui emprunte le réseau métaphorique de la poésie, est contextualisé dans un échange de répliques qui, à défaut de refléter la sincérité pure du poète, tend vers un certain naturel de la conversation. Ce qui expliquerait, sans doute, que le théâtre de Musset, enlevé et pétillant, ait mieux résisté que sa poésie aux jugements de la postérité... La scène finale d'*Il ne faut jurer de rien* est à ce titre significative : on y retrouve nombre de lieux communs empruntés à la poésie, et relayés dans son œuvre en prose. Ainsi le dialogue entre Cécile et Valentin reproduit-il presque mot à mot la huitième lettre du *Roman par lettres*. De la même manière, l'idée de l'attraction des mondes par l'amour figure déjà dans « Rolla », la fleur menacée de flétrissure dans « A quoi rêvent les jeunes filles », jusqu'au scarabée endormi dans la fleur qui apparaît dans « La Nuit de Mai »... Ajoutons à cela les larmes du ciel et même une Diane égarée, les procédés stylistiques du lyrisme sont présents, mais sans cesse relancés par le dialogue et les

¹⁴⁷ A. de Musset, « Namouna », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.244.

stichomythies, incarnés par le contexte et la topographie, ce qui lui confère un certain réalisme, à défaut d'une authenticité certaine.

Ainsi l'équilibre entre lyrisme et ironie est-il délicat à découvrir, à travers ces interactions qui tendent à estomper les barrières génériques... Cette interrogation trouve une ébauche de réponse dans un personnage qui incarne à lui seul ce qu'il faut entendre par « ironie romantique », cette faculté de mêler le rire aux larmes, de dissimuler la tragédie sous le masque de la comédie afin d'élaborer une parole propre à traduire et à reproduire les aspirations contradictoires du cœur humain : il s'agit bien entendu de Fantasio. Homme des paradoxes, il est ce jeune homme désabusé de tout qui prend le costume du bouffon chenu pour réenchanter son monde. Souvent, les propos de Fantasio semblent déconnectés de la réalité même de la conversation, son discours paraît se résumer à des paraboles farfelues qui confinent à la démente. Ce serait mal connaître la fonction que revêt l'ironie aux yeux de Musset. Pour preuve, ce semblant de fable qui suit de près la tirade du sérieux Spark sur le mal du siècle :

« FANTASIO (*chantant*)

Tu m'appelles ta vie, appelle-moi ton âme,

Car l'âme est immortelle, et la vie est un jour.

Connais-tu une plus divine romance que celle-là, Spark ? C'est une romance portugaise. Elle ne m'est jamais venue à l'esprit sans me donner envie d'aimer quelqu'un.

SPARK Qui, par exemple ?

FANTASIO Qui ? je n'en sais rien ; quelque belle fille toute ronde comme les femmes de Miéris ; quelque chose de doux comme le vent d'ouest, de pâle comme les rayons de la lune ; quelque chose de pensif comme ces petites servantes d'auberge des tableaux flamands qui donnent le coup de l'étrier à un voyageur à larges bottes, droit comme un piquet sur un grand cheval blanc. Quelle belle chose que le coup de l'étrier ! Une jeune femme sur le pas de sa porte, le feu allumé qu'on aperçoit au fond de la chambre, le souper préparé ; les enfants endormis ; toute la tranquillité de la vie paisible et contemplative dans un coin du tableau ! Et là l'homme encore haletant, mais ferme sur la selle, ayant fait vingt lieues, en ayant trente à faire ; une gorgée d'eau-de-vie, et adieu. La nuit est profonde là-bas, le temps menaçant, la forêt dangereuse ; la bonne femme le suit des yeux une minute, puis elle laisse tomber, en retournant à son feu, cette sublime aumône du pauvre : Que Dieu le protège ! »¹⁴⁸

Parabolique au sens propre du terme, cette tirade n'est décalée qu'en apparence. Quoi qu'en pense Spark, Fantasio est bien dans le sujet : il n'est de beauté que dans le fugitif et le muable. Ce jeu perpétuel de Fantasio avec les mots n'est pas simple effet de théâtre, ni pur effet comique : laisser courir les mots, ne pas museler la logorrhée, est encore un moyen de ne pas être pris au piège des mots et du masque un instant arboré :

« Un calembour console de bien des chagrins ; et jouer avec les mots est un moyen comme un autre de jouer avec les pensées, les actions et les êtres. Tout est calembour ici-bas, et il est aussi difficile de comprendre le regard d'un enfant de quatre ans, que le galimatias de trois drames modernes. »¹⁴⁹

Homme de l'ironie et du mal-être joyeux, homme du refus de la rhétorique, Fantasio semble réunir en lui Octave et Coelio, dans une voix unique qui dénonce la tyrannie des mots tout en en jouant, qui bat en brèche toute l'esthétique figée des vieilles « perruques », et tente d'instiller une certaine fantaisie dans l'univers morose des enfants du siècle, au cœur de leurs maux et de leurs mots. Notons que cette fantaisie peut cohabiter avec une vision plus tragique, puisque *Fantasio* et *Lorenzaccio* sont à peu près écrits simultanément. En désengageant la parole, ou en restaurant sa puissance première et native, Musset tente d'échapper à un lyrisme grave, larmoyant et convenu, pour laisser s'épanouir une véritable poésie du cœur où

¹⁴⁸ A.de Musset, *Fantasio, Théâtre Complet, op. cit.*, p.112.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.121.

l'ironie n'est pas absente, seule constante d'une œuvre traversée par des courants bien divers et que les écrits théoriques ne permettent guère d'éclairer...Ainsi notre poète prend-il ses distances avec l'archétype du poète romantique pour créer un langage nouvelle, une véritable alchimie de la douleur avant la lettre...

UNIVERSITE CLERMONT-FERRAND II-BLAISE PASCAL
UFR LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

THESE DE DOCTORAT NOUVEAU REGIME
Présentée et soutenue publiquement le 20 janvier 2010

LITTERATURE FRANCAISE

SEBASTIEN MADRIASSE

LA DIFFICULTE D'ETRE DANS L'OEUVRE DE MUSSET

TOME II

SOUS LA DIRECTION DE MADAME LE PROFESSEUR
PASCALE AURAIX-JONCHIERE

MEMBRES DU JURY

Mme Pascale AURAIX-JONCHIERE, Professeur à l'université de Clermont II
Mme Simone BERNARD-GRIFFITHS, Professeur émérite à l'université de Clermont II
M. Michel BRIX, Maître de recherches à la Faculté de Lettres et Philosophie de Namur
Mme Béatrice DIDIER, Professeur émérite à l'ENS (Ulm)
M. Frank LESTRINGANT, Professeur à Paris IV Sorbonne

Chapitre II

L' « alchimie de la douleur »

Statut du poète et de la poésie selon Musset

« Cette poésie est à créer ; l'époque la demande, le peuple en a soif, il est plus poète par l'âme que nous, car il est plus près de la nature ; mais il a besoin d'un interprète entre cette nature et lui ; c'est à nous de lui en servir, et de lui expliquer par ses sentiments rendus dans sa langue, ce que Dieu a mis de bonté, de noblesse, de générosité, de patriotisme et de piété enthousiaste dans son cœur. Toutes les époques primitives de l'humanité ont eu leur poésie ou leur spiritualisme chanté ; la civilisation avancée serait-elle la seule époque qui fît taire cette voix intime et consolante de L'humanité ? Non, sans doute, rien ne meurt dans l'ordre éternel des choses, tout se transforme : la poésie est l'ange gardien de L'humanité à tous ses âges. »

A. de Lamartine, *Destinées de la poésie*, [1834]

Pour inaugurer cette approche typologique du poète romantique, des constantes et des inflexions qui la rapprochent et la séparent de Musset, il paraît pertinent de rappeler le portrait de l'artiste brossé par Sainte-Beuve dans son article sur Hoffman, qui entre en résonance avec les aspirations parfois paradoxales de « l'artiste Musset » :

« Il sait l'artiste à fond, et sous toutes ses formes [...], et dans ce qu'il fait, et dans ce qu'il ne fera jamais, et dans ses rêves, et dans son impuissance, et dans la dépravation de ses facultés aigries, et dans le triomphe de son esprit harmonieux, et dans le néant de son œuvre, et dans le sublime de ses misères. »¹

Bien que cette conception du poète soit plus baudelairienne que romantique, elle permet néanmoins de tisser la toile de fond de l'art poétique mussétien. Le romantisme n'a cessé d'interroger le commerce du poète avec les hommes et la vision sacerdotale de sa mission. Or, dans cette conception romantique de l'art, amour, politique, et esthétique sont pensés de concert, parfois jusqu'au non-sens d'ailleurs, tant la quête esthétique peut sembler chimérique, dérisoire et illusoire, et échappe à toute taxinomie, comme en témoigne ce poème en prose d'Aloysius Bertrand :

« -Poète, si c'est être poète que d'avoir cherché l'art !
-Vous avez cherché l'art ! Et l'avez-vous trouvé ?
-Plût au ciel que l'art ne fût pas une chimère !
-Une chimère !...et moi aussi je l'ai cherché. [...]
-J'avais résolu, dit-il, de chercher l'art comme au moyen-âge, les roses-croix cherchèrent la pierre philosophale ; l'art, cette pierre philosophale du XIXe siècle ! [...] Qu'est-ce que l'art ? L'art est la science du poète. Définition aussi limpide qu'un diamant de la plus belle eau. »²

On sera sensible à l'ironie qu'exhale l'idéalisme d'une telle conception, et que Musset poussera beaucoup plus loin dans les fameuses *Lettres de Dupuis et Cottonnet*. La place du poète au cœur même de son processus créateur reste encore à définir.

Dans ces liens équivoques qui unissent Poésie et Action, Musset a fort souvent joué les indifférents ou les désenchantés, lui qui, par tradition familiale, était plutôt libéral, c'est-à-dire pour l'époque dénué de tout attachement à l'Ancien Régime et à l'idéologie contre-révolutionnaire. A la différence de nombre de ses contemporains, Musset semble avoir très tôt

¹ Sainte-Beuve, article sur Hoffman, *Le Globe*, 7 décembre 1830, in *Premiers Lundis*, t.I., Pl., pp.384-385.

² A. Bertrand, *Gaspard de la nuit*, op. cit., pp.8-9.

renié le postulat romantique du *vates*, l'idéal du poète inspiré traducteur des desseins divins et prophète du devenir humain, ces ancêtres du « voyant » rimbaldien. Dans cette perspective, le poème intitulé « Les Vœux stériles », dans lequel le poète envisage la situation de l'artiste dans la société contemporaine, est très significatif. À ses yeux d'homme positif, la mission du poète se doit d'honorer deux « divinités », la liberté et la vérité :

« Point d'autel, de trépied, point d'arrière aux profanes !
Que ta muse, brisant le luth des courtisanes,
Fasse vibrer sans peur l'air de la liberté ;
Qu'elle marche pieds nus, comme la Vérité. »³

Certes, à l'égard du premier romantisme catholique et chrétien, Musset fait œuvre d'apostat, en remplaçant la mission sacrée de l'artiste par ce que Paul Bénichou appelle « une sorte de damnation du poète par lui-même »,⁴ qui illustre la mésentente de l'artiste et des hommes. Mais plus profondément, ce lien étroit entre poésie et action, rêve esthétique et réalité, Musset tend à le rompre, tout comme il répudie le sacre du poète moderne que ses illustres aînés professaient. L'amertume et la nostalgie qui se dégagent des écrits de Musset trouvent en effet l'une de leurs racines dans l'impossibilité de créer une harmonie entre le monde spirituel de la création et celui plus pragmatique de l'acte politique. Sa déception le pousse parfois à exalter les vertus de l'action au détriment du rêve :

« Heureux, trois fois heureux l'homme dont la pensée
Peut s'écrire au tranchant du sabre ou de l'épée !
Ah ! Qu'il doit mépriser ces rêveurs insensés
Qui, lorsqu'ils ont pétri d'une fange sans vie
Un vil fantôme, un songe, une froide effigie
S'arrêtent pleins d'orgueil, et disent : C'est assez !
Qu'est la pensée, hélas ! Quand l'action commence ? »⁵

Mais ces atteroiements ne sont que de courte durée, car à l'instar de Lorenzaccio, Musset peine à concevoir la légitimité d'une action politique en faveur de ses pairs, qu'il méprise profondément. Témoin idéalisé de la rupture spirituelle de Musset avec le commerce des hommes et la tourmente politique, la poésie doit se garder de toutes accointances avec l'idéologie dominante, et semble n'avoir d'autre but qu'elle-même et l'absolu hiératique de la Beauté : « Si la pensée veut être quelque chose par elle-même, il faut qu'elle se sépare en tout de l'action ; si la littérature veut exister, il faut qu'elle rompe en visière à la politique. »⁶ Assimilé au mensonge, l'acte politique ne renvoie pour Musset qu'à la vanité des aspirations humaines et à l'impossible communauté de pensée avec les autres hommes, comme il l'affirme dans la « Dédicace » de « La Coupe et les lèvres » :

« Je ne me suis pas fait écrivain politique,
N'étant pas amoureux de la place publique.
D'ailleurs il n'entre pas dans mes prétentions
D'être l'homme du siècle et de ses passions.
[...] Je n'ai jamais chanté ni la paix ni la guerre ;
Si mon siècle se trompe, il ne m'importe guère. »⁷

³ A. de Musset, « Les Vœux stériles », *Poésies Complètes*, op. cit., p.113.

⁴ P. Bénichou, *L'École du désenchantement*, op. cit., p.143.

⁵ A. de Musset, « Les Vœux stériles », *Poésies Complètes*, op. cit., p.116.

⁶ A. de Musset, « De la politique en littérature et de littérature en politique », *Prose*, op. cit., p.761.

⁷ A. de Musset, « Dédicace », « La Coupe et les lèvres », *Poésies Complètes*, op. cit., p.155.

Et le poète d'évoquer l'âge d'or de la Grèce, de la Rome antique, et de la Renaissance italienne où l'action et l'art s'unissaient sous la bannière du Beau, et de déplorer l'abaissement des mœurs de son siècle où l'artiste désorienté peine à cerner la légitimité de sa démarche esthétique sclérosée par des impératifs mercantiles :

« Triomphants, honorés, dieux parmi les mortels [...] Temps heureux, temps aimés! Mes mains alors peut-être, Mes lâches mains pour vous auraient pu s'occuper ; Mais aujourd'hui pourquoi ? Dans quel but ? Sous quel maître ? L'artiste est un marchand, et l'art est un métier. »⁸

Quelles conceptions peut-on alors attendre de Musset sur cette problématique obsédante de la fonction du poète ? C'est que pour lui, la fonction ultime de l'écriture est de toucher les cœurs, vise à mettre en exergue les passions de l'homme de son siècle tout comme les motifs universels et intemporels du sentiment. C'est en substance la teneur de l'un des poèmes de Marceline Desbordes-Valmore, adressé à l'auteur des *Méditations poétiques*, qui livre une profession de foi esthétique que ne désavouera pas Musset dans sa propre « Lettre à Mr de Lamartine » :

« Jamais, dans son errante alarme,
La *péri*, pour porter aux cieux,
Ne puisa de plus humble larme
Que le pleur plein d'un triste charme
Dont tes chants ont mouillé mes yeux !
Mais dans ces chants que ma mémoire
Et mon cœur s'apprennent tout bas,
Doux à lire, plus doux à croire,
Oh ! N'as-tu pas dit le mot gloire ?
Et ce mot, je ne l'entends pas.
Car je suis une faible femme,
Je n'ai su qu'aimer et souffrir ;
Ma pauvre lyre, c'est mon âme,
Et toi seul découvres la flamme
D'une lampe qui va mourir.
Devant tes hymnes de poète,
D'ange, hélas ! Et d'homme à la fois,
Cette lyre inculte, incomplète,
Longtemps détendue et muette,
Ose à peine prendre une voix.
Je suis l'indigente glaneuse
Qui d'un peu d'épis oubliés
A paré sa gerbe épineuse,
Quand ta charité lumineuse
Verse du blé pur à mes pieds. »⁹

Le cœur, siège de la sensibilité romantique et de la création poétique, est véritablement perçu comme la source du jugement esthétique. Ainsi, après avoir assisté à la performance de Rachel dans *Bajazet* : « Mon esprit peut porter un faux jugement, mais, quand je suis ému, je ne saurais me tromper ; je puis lire et écouter une pièce de théâtre et m'abuser sur sa valeur, mais, eussé-je le goût le plus faux et le plus déraisonnable du monde, quand mon cœur parle, il a raison. [...] Le cœur n'est point sujet aux méprises de l'esprit, [...] il décide à coup sûr. »¹⁰

⁸ A. de Musset, « Les Vœux stériles », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.115.

⁹ M. Desbordes-Valmore, « A Mr de Lamartine », *Elégies*, in *Œuvres Poétiques, op. cit.*, p.265.

¹⁰ A. de Musset, *Reprise de « Bajazet » au Théâtre-Français, Prose, op. cit.*, p.909.

En conséquence, s'inspirant du spiritualisme romantique, c'est tout naturellement que l'enfant du siècle élève la souffrance au rang d'expérience providentielle ; le poète est alors transfiguré en avatar messianique s'immolant sur l'autel de l'art pour l'édification de ses pairs :

« Quel que soit le souci que ta jeunesse endure,
Laisse-la s'élargir, cette sainte blessure
Que les noirs séraphins t'ont faite au fond du cœur :
Rien ne nous rend si grand qu'une grande douleur. »¹¹

Décentrant le débat moral sur le plan de la création artistique, Musset livre une profession de foi sans équivoque, une véritable alchimie esthétique de la douleur :

« Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots. »¹²

La création esthétique s'enracine donc profondément dans les affres d'une tempête intérieure, elle est la translation éprouvante et sacrificielle, presque christique, d'un épanchement du cœur. Réponse anachronique à la parabole baudelairienne de l'albatros, la figure du Pélican véhicule chez Musset une vision allégorique du poète qui, à l'instar de l'oiseau altruiste, apporte ses entrailles sanglantes à la table du festin public :

« Pêcheur mélancolique, il regarde les cieux.
Le sang coule à longs flots de sa poitrine ouverte ;
[...]
Pour toute nourriture il apporte son cœur.
Sombre et silencieux, étendu sur la pierre
Partageant à ses fils ses entrailles de Père. »¹³

Cette métaphore animalière du sacerdoce poétique trouve l'une de ses plus sombres, de ses plus funestes expressions chez Musset. Cependant, dès les premiers siècles du christianisme, le pélican apparaît comme une figure du Christ qui offre sa vie et son sang pour racheter l'humanité : dans les rétables de la Passion, un nid de pélican est parfois planté au sommet de la croix.¹⁴ Selon la tradition, avatar du Phénix, le pélican est capable de réanimer ses enfants morts par le contact de son sang. Certes, cette symbolique sacrée prend chez Musset un tour très personnel et profane : le pélican est une figure du poète qui se frappe le cœur pour offrir son sang à ses enfants, c'est-à-dire le public. A la Malibran, disparue en pleine gloire à l'âge de vingt-huit ans, il adresse cette remontrance posthume :

« Connaisais-tu si peu l'ingratitude humaine ?
Quel rêve as-tu donc fait de te tuer pour eux ?
[...]
Oui, oui tu le savais, qu'au sortir du théâtre,
Un soir dans ton linceul il faudrait te coucher.
Lorsqu'on te rapportait plus froide que l'albâtre,
Lorsque le médecin, de ta veine bleuâtre,
Regardait goutte-à-goutte un sang noir s'épancher,
Tu savais quelle main venait de te toucher. »¹⁵

¹¹ A. de Musset, « La Nuit de Mai », *Poésies Complètes*, op. cit., p.308.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Comme c'est le cas dans ce triptyque du XIV^e siècle conservé au musée Correr à Venise. A ce sujet, consulter le *Musset* de Frank Lestringant.

¹⁵ A. de Musset, « A la Malibran », *Poésies Complètes*, op. cit., pp.339-340.

Nous touchons là à un fondement de la conception mussétienne du rôle du poète : une relation presque charnelle avec le reste de la communauté humaine, quand bien même celle-ci serait placée sous le signe du mépris. Chaque poème semble une cérémonie sacrificielle où l'artiste offre au public son cœur saignant, dans une forme d'eucharistie célébrant une harmonie retrouvée entre les hommes. Car si l'action n'est pas la sœur du rêve poétique, Musset conçoit son art comme un rapport « d'homme à homme », au sens générique du terme, avec le lecteur, un échange sans médiation, dénué de tout déterminisme extérieur, comme un écho intemporel résonnant dans la part d'humanité inaliénable qui survit dans chaque être. Par conséquent, il fustige la pose de nombreux artistes qui se perdent en lamentations sur le lien irrémédiablement rompu entre le poète et les hommes : « Que disais-je donc, que disions-nous tous, nous artistes insensés, qui osons prétendre qu'on ne nous comprend pas ? N'est-ce pas nous qui sortons de la route ? Et nous nous étonnons qu'on ne nous suive point ? [...] ce qui vient de l'âme y va, soyez-en certains. »¹⁶

L'art reconstitue alors ce lien affectif perdu entre les hommes, mais, plus encore, il émane chez Musset d'une vision véritablement anthropocentriste de la poésie. Le poète n'est ni esclave de la contingence historique, ni le traducteur de dogmes religieux ou saint-simoniens, et encore moins le « fou du roi », quand bien même, à l'automne de son existence, il sombrera dans une littérature bien plus officielle et académique¹⁷. A ses yeux, l'art n'est pas le reflet bigarré d'une institution, il plonge ses racines dans l'humanité même de l'homme :

« Il n'y a pas d'art, il n'y a que des hommes. [...] Où est l'art, je vous prie ? [...] Est-ce le lointain murmure des conseils d'une coterie, des doctrines d'un journal, des souvenirs de l'atelier ? L'art, c'est le sentiment ; et chacun sent à sa manière. Savez-vous où est l'art ? Dans la tête de l'homme, dans son cœur, dans sa main, jusqu'au bout de ses ongles. »¹⁸

Musset ajoute sa voix au chœur des poètes répudiant l'art d'école, les cénacles dogmatiques sous tutelle intellectuelle qui proposent le « prêt-à-penser » de la Poésie : « Mais dans un siècle où il n'y a que l'homme, qu'on ferme les écoles, que la solitude plante son dieu d'argile sur son foyer, -l'Indépendance, voilà le dieu d'aujourd'hui (je ne dis pas la liberté).»¹⁹

La mission du poète consiste donc à professer en toute licence une vérité affective sensible à tous, au-delà de tout magistère stérilisant. Par essence, l'investigation esthétique du monde et des êtres vise à réconcilier l'humanité avec elle-même au lieu de n'être que le catalyseur d'une misérable gloriole littéraire :

« [...] de quoi se plaignent donc le poète et l'artiste ?
Tant que l'humanité se meurt, son âme existe
Aussi bien que son corps. – c'était votre métier,
Rêveurs, de la comprendre, au lieu de la nier ;
C'est à vous de frapper les entrailles du monde. [...] »²⁰

Les aspirations missionnaires du poète répondent alors au souci de toucher les cœurs en disséquant les passions humaines, les thèmes universels du sentiment, processus dont nous aurons à envisager les modalités. Rien d'étonnant dès lors à ce que la souffrance, les larmes, la désespérance, et surtout l'amour constituent les expériences cardinales, organiques, de

¹⁶ A. de Musset, *Revue fantastique, Prose, op. cit.*, p.808.

¹⁷ Alfred de Musset entre à l'Académie française en 1852.

¹⁸ A. de Musset, *Un mot sur l'Art moderne, Prose, op. cit.*, p.882

¹⁹ *Ibid.*, p.886.

²⁰ A. de Musset, *Fragments*, publication posthume, *Poésies Complètes, op. cit.*, pp.579-580.

l'esthétique de Musset. A ce titre, on trouve sous la plume d'Alphonse Brot, « petit romantique » déjà évoqué, un saisissant portrait de Byron, archétype et quintessence du poète romantique, qui, à travers le prisme du mal du siècle, ne laisse pas de rappeler Musset :

« [...] un homme traversait à six heures du matin la place Saint-Marc ; il était vêtu de brun et recouvert d'un vaste manteau. La démarche de cet étranger faisait pressentir la dignité de son origine ; son visage pâle portait ce caractère qui étonne sans que l'on sache pourquoi, et qui force au respect, comme si un homme en dehors des autres hommes avait empreint sur le front ce qu'il doit léguer de génie à son nom, d'immortalité à son siècle. [...] Ses cheveux noirs et rares garnissaient à peine ses tempes amaigries ; ses grands yeux fixes dans leurs orbites resplendissaient encore ; mais un cercle noir trahissait la jeunesse tumultueuse de cet homme, l'abus des passions et l'abus du travail. Sa bouche et ses lèvres amincies révélaient un amer sarcasme, une profonde dérision de l'humanité. [...] Byron, qui, blasé d'orgies, saturé de femmes, près de mourir en Angleterre, s'exilait de son château natal afin de trouver de nouvelles sensations sous un nouveau climat, afin de se recréer lui-même comme un Dieu ! »²¹

Les larmes de pitié, de tendresse, de douleur ou de joie, défiant toute exégèse, justifient alors l'artiste dans sa création et le public dans son goût. C'est peut-être là toute la noblesse, tout le génie de Musset, et simultanément la raison du discrédit dont est frappée une partie de son œuvre, que d'avoir postulé une alchimie poétique de la souffrance amoureuse, transfigurée en principe esthétique, un « art poétique » de l'intimité et de l'intériorité :

« Chanter, rire, pleurer, seul, sans but, au hasard ;
D'un sourire, d'un mot, un soupir, d'un regard
Faire un travail exquis, plein de crainte et de charme,
Faire une perle d'une larme :
Du poète ici-bas voilà la passion,
Voilà son bien, sa vie et son ambition. »²²

La souffrance, les larmes et les lèvres : un bien duplice

« Oui, femmes, quoi qu'on puisse dire,
Vous avez le fatal pouvoir
De nous jeter par un sourire
Dans l'ivresse ou le désespoir.

Oui, deux mots, le silence même,
Un regard distrait ou moqueur,
Peut donner à qui vous aime
Un coup de poignard dans le cœur. »²³

Au-delà de ses plus claironnantes dénégations, un large empan de l'œuvre de Musset semble animé d'une taraudante quête de l'*indubitable* et n'a de cesse de traquer la pureté du sentiment dans le corps féminin voluptueusement interrogé. Résumant cette ambiguïté trouble du désir, de la parole et de la vérité, ce sont les larmes, les lèvres, si souvent célébrées par le poète des « Nuits », et leur corollaire, le baiser, qui composent cet espace intime de la révélation et de l'investigation amoureuses. En effet, face au doute ontologique et amoureux, ce qui confine au pléonasme chez Musset, les lèvres symbolisent tout d'abord le lieu charnel privilégié de l'exigence sensuelle la plus vraie, souvent sur le mode du dessèchement ou de la

²¹ A. Brot, « Hélène la vénitienne », in *Un Coin du salon*, op. cit., pp.31-32.

²² A. de Musset, « Impromptu en réponse à cette question : qu'est-ce que la poésie ? », *Poésies Complètes*, op. cit., p.388.

²³ A. de Musset, « A Mademoiselle+++ », *Poésies Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p.388.

brûlure ; ainsi la Muse de « La Nuit de Mai » associe-t-elle l'acte créateur à la sensualité la plus brute :

« Mon sein est inquiet, la volupté l'opresse,
Et les vents altérés m'ont mis la lèvre en feu »²⁴

De la même manière, au cœur de l'imaginaire mussétien, cette même lèvre recueille et figure la quintessence extatique du rapport amoureux, concrétise le rêve de fusion sentimentale en devenant l'espace euphémisé de la jonction : c'est l'acte du *baiser*²⁵ dont Musset se fait le chantre, source inépuisable où s'abreuvent deux cœurs dans l'ivresse de l'instant : « Ô baiser ! mystérieux breuvage que les lèvres se versent comme des coupes altérées... »²⁶ Comme souvent chez le poète, cette union charnelle peut être vécue sur le mode de la simple pulsion animale et mimer l'acte sexuel :

« Donne-moi tes lèvres, Julie ;
Les folles nuits qui t'ont pâlie
Ont séché leur corail luisant.
Parfume-les de ton haleine ;
Donne-les moi, mon Africaine,
Tes belles lèvres de pur sang. »²⁷

Mais elle peut également refléter une forme de communion plus éthérée et pérenniser ainsi la plénitude et l'harmonie originelles de l'androgynisme platonicien :

« Ah ! brûlante, brûlante, ô nature ! est la flamme
Que d'un être adoré la main laisse à la main,
Et la lèvre à la lèvre, et l'âme au fond de l'âme ! »²⁸

Révéléateur, au sens photographique du terme, de la quête amoureuse de l'enfant du siècle, l'acte même du baiser participe au désir de reconquête d'une unité ontologique perdue et se trouve élevé au rang de principe vital qui ne tarde pas à interroger le mutisme de l'entité divine. A l'horizon du mal être romantique s'esquisse alors un espace intime de rédemption, tout à la fois profane et métaphysique, venu pallier la désespérance qui frappe le sujet dans sa chair. Reprenant à son compte le motif connu de la « mort des amants » qui trouvera chez Baudelaire une expression bien plus inquiétante, Musset évoque cette portée salvatrice du baiser dans les derniers vers de *Silvia*, qui ne laissent pas de rappeler l'issue tragique qui conclut les errances des amants de Véronne :

« Celui dont un baiser eût conservé la vie,
Le voulant voir encore, elle s'en fut.
Il est étrange, il est presque incroyable
Combien c'est chose inexplicable
Que la puissance de l'amour. »²⁹

Cependant, au-delà du salut du corps, c'est véritablement la question de la rédemption de l'âme romantique que soulève la conception mussétienne du *baiser*, minée de l'intérieur par l'ombre obsédante de la Faute et par les stigmates d'une débauche érigée en art de vivre. Les lèvres féminines favorisent alors une prise de conscience amère et rédhibitoire de la

²⁴ A. de Musset, « La Nuit de Mai », *Poésies Complètes*, op. cit., p.305.

²⁵ A ce sujet, voir l'ouvrage d'Alain Montandon, *Le Baiser*, Paris, Autement, 2005.

²⁶ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.199.

²⁷ A. de Musset, « A Julie », *Poésies Complètes*, op. cit., p.127.

²⁸ A. de Musset, « Le Saule », *Poésies Complètes*, op. cit., p.145.

²⁹ A. de Musset, « Silvia », *Poésies Complètes*, op. cit., p.374.

dépravation du poète désenchanté, de l'inaliénable souillure qui contamine son cœur et hypothèque sa vie sentimentale passée, présente et future. C'est en substance la teneur du *mea culpa* consenti par Octave à Brigitte dans *La Confession d'un enfant du siècle* : « Qui sait par quelles épreuves, par quels affreux moments de douleur il ne va pas falloir que je passe ! [...] Depuis que vous êtes à moi, je m'aperçois de ce que j'ai fait ; j'ai senti en vous embrassant combien mes lèvres s'étaient souillées. Au nom du ciel, aidez-moi à vivre ! Dieu m'a fait meilleur que cela. »³⁰ A bien des égards, au terme de ce constat désabusé, la jonction des lèvres devient la pierre de touche de l'innocence perdue, du souvenir de ce « vert paradis des amours enfantines » que Baudelaire appellera de ses vœux, autant qu'elle délivre un espoir de salut. Ainsi Frank, dans « La Coupe et les lèvres », évoque-t-il ce sentiment de pureté perdue qui lui a inspiré la belle Déidamia :

« De quel rêve enfantin ses rêves étaient bercés,
Je l'ignore. On eût dit qu'en tombant sur sa couche,
Elle avait à moitié laissé quelque chanson,
Qui revenait encore voltiger sur sa bouche,
Comme un oiseau léger sur la fleur d'un buisson.
Nous étions seuls. J'ai pris ses deux mains dans les miennes,
Je me suis incliné,-sans l'éveiller pourtant.-
Ô Gunther ! J'ai posé mes lèvres sur les siennes,
Et puis je suis parti, pleurant comme un enfant. »³¹

Dans une optique jumelle, le motif des larmes s'inscrit dans le même schéma de purification et de sanctification, qu'elles soient d'essence divine ou relèvent de l'artifice littéraire. Au-delà de la simple effusion lacrymale, les pleurs humains confirment l'existence du Démiurge et tirent leur légitimité de leur origine même. Par conséquent, les larmes concrétisent une prière muette, seule digne de s'élever jusqu'aux nuées pacifiées du Créateur, selon le catéchisme mussétien. A cet égard, Paul de Musset rapporte les propos révélateurs de son frère cadet, qui précèdent de peu la rédaction du célèbre poème « L'Espoir en Dieu » : « J'ai assez lu, assez cherché, assez regardé. Les larmes et la prière sont d'essence divine. C'est un Dieu qui nous a donné la faculté de pleurer et, puisque les larmes viennent de lui, la prière retourne à lui. »³² Cette divinisation trouve alors tout naturellement un terrain d'expression privilégié dans l'œuvre et la correspondance amoureuse du poète, tant nul autre écrivain peut-être que Musset n'a lié de façon si étroite et intime le sentiment, la quête d'une transcendance divine, et l'acte même d'écriture. En 1834, au moment de se séparer à nouveau de George Sand, il écrit :

« Je t'envoie un dernier adieu, ma bien-aimée, et je te l'envoie avec confiance, non sans douleur, mais sans désespoir. [...] Notre amitié est consacrée, mon enfant. Elle a reçu hier, devant Dieu, le saint baptême de nos larmes. Elle est immortelle, comme lui. [...] Mais je ne mourrai pas sans avoir fait mon livre, sur moi et sur toi (sur toi surtout). Non, ma belle, ma sainte fiancée, tu ne te coucheras pas dans cette froide terre sans qu'elle sache qui elle a porté. »³³

Louanges à Dieu, langue divine transfigurée par l'écriture, le baiser et les larmes semblent ainsi transcender la rouerie verbale et les infirmités du langage pour devenir un pur idiome de l'âme humaine, un vecteur naturel, originel et intime qui déjoue les faux-semblants d'une rhétorique amoureuse souvent duplice et sujette à caution aux yeux de Musset :

« Une larme a son prix, c'est la sœur d'un sourire

³⁰ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p.199.

³¹ A. de Musset, « La Coupe et les lèvres », *Poésies Complètes*, op. cit., pp.182-183.

³² P. de Musset, *Biographie d'Alfred de Musset*, Paris, Charpentier, 1877 ; rééd., 1884, p.178.

³³ A. de Musset, lettre à G. Sand, 30 avril 1834, *Correspondance*, t. I, Paris, 1985, p.91.

Avec deux yeux bavards, parfois j'aime à jaser ;
Mais le seul vrai langage au monde est un baiser. »³⁴

Cette vision minimaliste d'un dialogue sentimental à la pureté retrouvée s'applique selon les mêmes modalités aux sacro-saintes larmes encensées par le poète : « Une larme en dit plus que tu ne pourrais dire. »³⁵ Larmes et lèvres répondent alors au même type de jonction absorbante entre des êtres désirants et emportés, avec, pour corollaire pudique, la danse, ou plus précisément la valse qui actualise le mouvement de la torsion, si cher à l'érotique mussétienne, et cette intimité fusionnelle du couple, fût-il de passage.

Cependant, le baiser ne ressortit pas uniquement à ce processus unificateur, il est aussi facteur de révélation, lien restauré avec la part la plus profonde, la plus ténébreuse, la moins aliénée de la *psyché* humaine et des limbes de l'être : « Je croyais, dit Brigitte, que je n'avais qu'à vouloir, et que tout ce qu'il y avait de bon dans ton cœur allait te venir sur les lèvres à mon premier baiser. Tu le croyais toi-même, et nous nous sommes trompés tous deux. »³⁶ Et déjà s'esquisse une fracture, dans cette mystique du baiser et des larmes, dans cette idéalisation de la jonction charnelle. Certes, dans *La Quenouille de Barberine*, les lèvres symbolisaient à travers le sourire le chemin du cœur et le truchement de la vérité :

« ULRIC [...] Ne viens-tu pas de m'arracher un secret que j'avais résolu de cacher ? Et que t'a-t-il fallu pour cela ? Un sourire.

BARBERINE Et un baiser.

ULRIC Ah ! Que tes baisers m'appartiennent ! Qu'ils soient comme une source fraîche, et que tu me la verses goutte à goutte jusqu'à la mort ! [...] »³⁷

Mais l'illusion fait long feu... Si les deux amants se sont fourvoyés, c'est que, comme la langue dans le *Banquet* de Platon, les lèvres constituent le siège originel, natal du langage et supposent donc un risque permanent de duperie, de jeu pervers et de mensonge. Pour paraphraser Epictète, la langue est bien la meilleure et la pire des choses... Si à l'époque courtoise de la « Carte du tendre », les yeux étaient les « fenêtres de l'âme », la bouche tend chez Musset à se rapprocher du hiéroglyphe indéchiffrable : à l'amant-herméneute d'apprécier la sincérité d'un sourire, la teneur d'un rictus, la signification d'une moue désinvolte. Car sur cette bouche adorée palpitent simultanément les désirs sensuels, la promesse d'une communion sentimentale, et l'ombre portée du baiser de Judas. Et les protagonistes mussétiens de tenter de décrypter cette gestuelle trompeuse et énigmatique qui assimile la femme au Sphinx ; ainsi Razetta, dans *La Nuit vénitienne* : « Ah ! Rusée Vénitienne, ce mot n'a pu passer sur tes lèvres sans leur arracher un sourire. » De la même manière, Fortunio, qui prend conscience de son rôle de « chandelier », c'est-à-dire de dupe, dans les intrigues tortueuses de Jacqueline dont il est épris, semble entrevoir dans la bouche, qui participe à l'arsenal de la séduction féminine, une contradiction de nature : « Et qu'en ferez, cruelle que vous êtes ? Vous me parlez depuis un quart d'heure, et rien du cœur ne vous sort des lèvres. »³⁸ Haut lieu de l'amour charnel et révélateur des méandres de l'âme, les lèvres inaugurent autant le rêve de pureté qu'elles présagent sa chute : tout dépend de l'intégrité de l'âme qu'on y boit.³⁹ Dans cette perspective, Lorenzaccio récolte sur la bouche du duc Alexandre de Médicis, son cousin, le lait amer d'une débauche qui contaminera jusqu'aux racines les plus profondes de son être. Dans sa touchante confession à Philippe Strozzi, il lève

³⁴ A. de Musset, « Idylle », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.365.

³⁵ A. de Musset, *ibid.*

³⁶ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, op. cit.*, p.180.

³⁷ A. de Musset, *La Quenouille de Barberine, Théâtre Complet, op. cit.*, pp.300-301.

³⁸ A. de Musset, *Le Chandelier, Théâtre Complet, op. cit.*, p.370.

³⁹ A. de Musset, *Fantasio, Théâtre Complet, op. cit.*, p.112.

ainsi le voile sur la possibilité constante d'un renversement des valeurs transcendantes assignées aux lèvres et aux larmes : « Pour plaire à mon cousin, il fallait arriver à lui, porté par les larmes des familles ; pour devenir son ami, et acquérir sa confiance, il fallait baiser sur ses lèvres épaisses tous les restes de ses orgies. »⁴⁰ Et le masque de prendre le pas sur l'être...

A l'extrême, le baiser va même jusqu'à revêtir une dimension sacrilège, qui bat en brèche amours humaines et Religion, termes interchangeables chez Musset : « L'amour n'existe plus, mon cher ami. », confie Fantasio à Spark, « [...] L'amour est une hostie qu'il faut briser en deux au pied d'un hôtel et avaler ensemble dans un baiser ; il n'y a plus d'autel, il n'y a plus d'amour. »⁴¹ Ainsi, ce « site corporel » opère un syncrétisme entre l'émergence sensuelle de l'authentique et le bourgeonnement pervers de l'inauthentique, condamnant l'amant suspicieux à une périlleuse exégèse qui paralyse le commerce sentimental.

Cette insoluble dualité frappe de la même manière le motif obsédant des *larmes* qui, de pure effusion du cœur, d'appel intime à la compassion, se trouve transfiguré en simple épanchement lacrymal et mercantile, en subterfuge avéré destiné à s'attirer les bonnes grâces de l'amant autant qu'à l'entraîner insensiblement dans un jeu de dupes. Dans « La Nuit d'Octobre », le poète se plaît ainsi à jeter l'anathème sur la veulerie de la première femme à avoir partagé sa couche :

« C'est ta jeunesse et tes charmes
Qui m'ont fait désespérer,
Et si je doute des larmes,
C'est que je t'ai vu pleurer. »⁴²

Manifestation extérieure et physiologique du « mal du siècle », les larmes, qui participent à la séduction féminine, font office de miroir aux alouettes, et le poète tombe sous le coup de la sensibilité dévoyée, théâtralisée, instrumentalisée de l'« infâme » simulatrice. La promesse d'une configuration amoureuse sereine et débarrassée de ses scories, que véhiculaient baisers et larmes, semble donc bien rester lettre morte. L'entrave essentielle qui hypothèque et propose simultanément la jonction, reste sans doute l'équivoque inhérente aux larmes et aux lèvres elles-mêmes, métaphores cardinales qui traverse en l'interrogeant toute l'aventure personnelle et littéraire de Musset. De la représentation onirique à la réalité des corps et des êtres, il y a tout le gouffre infranchi de la subjectivité et des contingences terrestres, l'abîme qui sépare la quête héroïque d'un salut spirituel aux pieds de l'icône féminine et la polyphonie du langage corporel. Certes, les pleurs relèvent de l'influx vital, participent à l'essence même de l'homme :

« Car sais-tu, seulement pour vivre,
Combien il m'a fallu pleurer ?
De cet ennui qui désenivre
Combien en mon cœur dévorer ? »⁴³

Mais, là aussi, la désillusion guette, comme le signale le vieil adage romain mis en exergue dans « La Coupe et les lèvres » : « Entre la coupe et les lèvres, il reste encore de la place pour un grand malheur. »⁴⁴ C'est là le pendant obscur de ce siège de l'amour que de revêtir, implacablement, une *aura* mortifère. La *mors osculi* la mort dans un baiser qui conclut la pitoyable odyssée de Rolla n'est pas une thématique d'une grande originalité

⁴⁰ A. de Musset, *Lorenzaccio* ; *Théâtre Complet*, op. cit., p.200.

⁴¹ A. de Musset, *Fantasio*, *Théâtre Complet*, op. cit., p.112.

⁴² A. de Musset, « La Nuit d'Octobre », *Poésies Complètes*, op. cit., p.324.

⁴³ A. de Musset, « Madame la Marquise », *Poésies Complètes*, op. cit., pp.77-78.

⁴⁴ A. de Musset, exergue de « La Coupe et les lèvres », *Poésies Complètes*, op. cit., p.153.

puisqu'elle ressortit à un motif pétrarquiste très en vogue à la Renaissance (on peut songer, par exemple, au sonnet XIII de Louise Labé). Cependant, ce poncif semble chez Musset perdre un peu de la dimension édifiante et rédemptrice qui lui est traditionnellement associée, elle ne relève que d'une forme de réconciliation avec la part féminine de son être, donc avec l'amour lui-même : « Dans ce chaste baiser, son âme était partie/Et, pendant un moment, tous deux avaient aimé. »⁴⁵ Au cœur de ce chassé-croisé entre *eros* et *thanatos*, le baiser de l'amant est incapable de ramener à la vie une bien-aimée pétrifiée dans sa douleur ; il n'existe pas de *Belle au bois dormant* chez Musset :

« [...] Tu pleurais ; sur ta bouche adorée
Tu laissas tristement mes lèvres se poser,
Et ce fut ta douleur qui reçut mon baiser.
Telle je t'embrassai, froide et décolorée,
Telle, deux mois après, tu fus mise au tombeau »⁴⁶

Autant qu'il est porteur du féminin sacré, ce baiser « marmoréen » est aussi un viatique pour le néant du sépulcre. Qu'importe qu'elle soit chienne ou madone, la femme qui reçoit les baisers et les larmes du poète l'aiguille inexorablement vers l'inexistence. Dans « La Coupe et les lèvres », qu'il s'agisse des lèvres de la pure Déidamia ou de celles de la sensuelle Belcolore, la sanction reste la même pour Frank :

« Et quelquefois la nuit mon spectre m'apparaît,
Mon Dieu ! si jeune hier, aujourd'hui je succombe.
C'est toi qui m'as tué, ton beau corps est ma tombe.
Mes baisers sur ta lèvre en ont usé le seuil. »⁴⁷

L'acte même du baiser, métaphore vivante du dépérissement, semble ressusciter dans le corps de toute femme l'ombre de Lilith, l'être charnel si désirable et délétère à la fois, et qui ne peut mener le mâle qu'à sa propre perte :

« Voilà bien ce beau corps, cette épaule charnue,
Cette gorge superbe et toujours demi-nue,
Sous ces cheveux plaqués ce front stupide et fier,
[...] Je me souviens encore de ces spasmes terribles,
De ces baisers muets, de ces muscles ardents,
De cet être absorbé, blême et serrant les dents. »⁴⁸

Par conséquent, centralisant les figures de l'amour, de l'éternel féminin, de l'espoir en une transcendance divine, et de la mort, autant de thématiques obsédantes venues hanter l'œuvre de Musset, le motif des lèvres et celui des larmes ne pouvaient manquer d'être érigés en véritable principe créateur, en pure source de transfiguration esthétique. Comme de bien entendu, Musset feint d'adopter un ton désinvolte et un mépris de l'art au profit des jouissances moins éthérées de la gaudriole et de la séduction ; et le poète de confier à sa Muse :

« Ô Muse ! que m'importe ou la mort ou la vie ?
J'aime, et je veux pâlir ; j'aime, et je veux souffrir ;
J'aime, et pour un baiser je donne mon génie ; [...] »⁴⁹

⁴⁵ A. de Musset, « Rolla », *Poésies Complètes*, op. cit., p.292.

⁴⁶ A. de Musset, « Lucie », *Poésies Complètes*, op. cit., p.304.

⁴⁷ A. de Musset, « La Coupe et les lèvres », *Poésies Complètes*, op. cit., p.174.

⁴⁸ *Ibid.*, p.190.

⁴⁹ A. de Musset, « La Nuit d'Août », *Poésies Complètes*, op. cit., p.319.

Néanmoins, il convient de ne pas se méprendre, car sous l'apparente badinerie pointe une réalité de l'esthétique mussétienne : larmes et lèvres, défiant l'analyse, participent intimement au processus de création littéraire. Elles sont même, aux yeux de Musset, le véhicule principal de la littérature et légitiment l'artiste dans son écriture comme le public dans son goût :

« Je vous dirai : sachez que les larmes humaines
Ressemblent dans nos yeux aux flots de l'Océan :
Qu'on ne fait rien de bon en les analysant ;

Et quand vous en auriez deux tonnes toutes pleines,
En les laissant sécher, vous n'en aurez demain
Qu'un méchant grain de sel dans le creux de la main. »⁵⁰

Finalement, au sein de cette « poétique du cœur » qui est celle de Musset, les larmes humaines et la jonction des lèvres, actualisant la quête sentimentale, dessinent un espace intérieur dans lequel vient puiser le génie du poète, pour devenir les composants presque organiques de son art poétique. En témoigne ce dialogue entre le poète et sa Muse :

« LA MUSE

Prends ton luth ! prends ton luth ! je ne peux plus me traire ;
[...] Le vent va m'emporter, je vais quitter la terre.
Une larme de toi ! Dieu m'écoute ; il est temps.

LE POETE

S'il ne te faut, ma sœur chérie,
Qu'un baiser d'une lèvre amie
Et qu'une larme de mes yeux,
Je te les donnerai sans peine ;
De nos amours qu'il te souviennne,
Si tu remontes dans les cieux. »⁵¹

Puissance du génie et capacité d'aimer semblent donc se rejoindre au cœur de cette étrange mythologie des larmes, dans le désir du poète de se lover au plus près de l'*Indubitable*, de sacraliser l'intimité, et de lier l'amour à l'authenticité éternelle. C'est peut-être là le dernier mot de Musset : « J'aime et je veux sentir sur ma joue amaigrie/Ruisseler une source impossible à tarir. »⁵²

La voie du Salut : une épuration du cœur dans la souffrance

Toute la création lyrique de Musset tend en effet à toucher, puis à faire naître par la virtuosité même du langage une sorte d'*apex*, de point ultime d'où découle enfin la vérité rêvée. Cette instance sans cesse interrogée, à la fois originelle et conclusive, c'est ce que Musset nomme le plus souvent le *cœur*. Conçu comme un *alter ego*, un « autre que moi », il demeure l'écho de ce moi profond, presque inconscient, qu'il faut frapper sans procès pour que surgisse le génie :

« C'est là qu'est la pitié, la souffrance et l'amour ;
C'est là qu'est le rocher du désert de la vie,
D'où les flots d'harmonie,

⁵⁰ A. de Musset, « Aux critiques du *Chatterton* d'Alfred de Vigny », *Poésies Complètes*, op. cit., pp.528-529.

⁵¹ A. de Musset, « La Nuit de Mai », *Poésies Complètes*, op. cit., pp.307-308.

⁵² Voir note 28, *Ibid.*

Quand Moïse viendra, jaillissant quelque jour. »⁵³

Cette rédemption que signe le cœur délibérément supplicié, prescience de l'alchimie de la douleur baudelairienne, exige alors un pur jaillissement, une crue des ressources intérieures de l'âme, qui semble ne pouvoir s'épanouir que dans une effraction douloureuse de l'être, dans une forme de viol existentiel. En quelque sorte, il convient de briser le cœur pour le laisser s'épancher, comme en témoigne le poème intitulé « Misère », extrait des *Rhapsodies* de Pétrus Borel :

« A mon air enjoué, mon rire sur la lèvre,
Vous me croyez heureux, doux, azime et sans fièvre,
Vivant, au jour le jour, sans nulle ambition,
Ignorant le remords, vierge d'affliction ;
A travers les parois d'une haute poitrine,
Voit-on le cœur qui sèche et le feu qui le mine ?
Dans une lampe sourde on ne saurait puiser ;
Il faut, comme le cœur, l'ouvrir ou le briser. »⁵⁴

Comme une bombe à retardement, le cœur réclame une déflagration qui laissera échapper en chants séraphiques les tourments invisibles de l'être qui appellent une transcendance. Plus encore, cette rupture existentielle, alimentée par la détresse amoureuse, peut véritablement être conçue comme l'expiation de péchés plus ou moins conscients et entre de plain-pied dans la genèse du mal du siècle, avant de trouver une expression littéraire. Ainsi peut-on lire sous la plume de George Sand cette plainte tout élégiaque, tirée de son *Journal intime*, après sa seconde rupture avec Musset :

« Quelle fièvre avez-vous fait passer dans la moelle de mes os, esprits de la vengeance céleste ? Quel mal avais-je fait aux anges du ciel pour qu'ils descendissent sur moi et pour qu'ils missent en moi pour châtement, un amour de lionne ? Pourquoi mon sang s'est-il changé en feu, et pourquoi ai-je connu au moment de mourir des embrassements plus fougueux que ceux des hommes ? Quelle furie t'anime donc contre moi, toi qui me pousses du pied dans le cercueil, tandis que ta bouche s'abreuve de mon corps et de ma chair ? [...] Si je ne puis passer une nuit sans crier après toi, et me tordre dans mon lit, que ferai-je quand je t'aurai perdu pour toujours ? Pâlirai-je comme une religieuse dévorée par les désirs ? Devenirai-je folle, et réveillerai-je les hôtes des maisons, par mes hurlements ? Ô tu veux que je me tue ! »⁵⁵

Ainsi le désespoir affectif pousse-t-il l'être dans ses retranchements, le confronte-t-il à ses limites ontologiques, lui procure-t-il une extase de la vie en le faisant tendre vers la mort.

Au-delà du simple désir sensuel inassouvi et des séductions mortifères, il s'agit bien de glorifier le malheur amoureux, qui n'est pas seulement vécu sur le mode du masochisme, et d'affirmer que l'amour est au cœur de la vie et l'accomplit sans la détruire, la fortifie par l'expérience même de la douleur : « Le cœur, écrit Musset à sa maîtresse Aimée d'Alton, blessé dans son essence même, dans son premier élan, saigne et semble à jamais déchiré. Cependant on vit et il faut aimer pour vivre encore. »⁵⁶ C'est aussi ce qu'affirme en substance le poète de « La Nuit d'Août » :

« [...] Dépouille devant tous l'orgueil qui te dévore,
Cœur gonflé d'amertume et qui t'es cru fermé.
Aime, et tu renaîtras ; fais-toi fleur pour éclore.
Après avoir souffert, il faut souffrir encore ;

⁵³ A. de Musset, « A mon ami Edouard B. », *Poésies Complètes*, op. cit., p.128.

⁵⁴ P. Borel, « Misère », in *Rhapsodies*, op. cit., p.105.

⁵⁵ G. Sand, *Journal intime*, in *Œuvres autobiographiques*, t.2, op. cit., p.964.

⁵⁶ A. de Musset, Lettre à Aimée d'Alton du 31 mars 1837, *Correspondance*, t.I, op. cit., p.197.

Il faut aimer sans cesse, après avoir aimé. »⁵⁷

Cet ébranlement libérateur et fondateur de l'être, c'est bien sûr la majestueuse souffrance, perçue à la fois comme une extase de la vie, une *catharsis* salvatrice et un véritable principe poétique :

« Je ne chante ni l'espérance,
Ni la gloire, ni le bonheur,
Hélas ! Pas même la souffrance.
La bouche garde le silence
Pour écouter parler le cœur. »⁵⁸

Souffrir pour Musset, c'est sentir palpiter en soi, sous l'écorce de la défiance qui se lézarde, la reviviscence du foyer intime qu'on croyait soufflé par les turpitudes de l'existence. Dans cette conjuration de la Douleur vraie, la vérité peut surgir soudain par la sincérité retrouvée d'un amour figé dans les souvenirs qui s'égrènent, douce amertume, en autant de purs sanglots :

« Ah ! Laissez-les couler, elles me sont bien chères,
Ces larmes que soulève un cœur encore blessé !
Ne les essuyez pas, laissez sur mes paupières
Ce voile du passé. »⁵⁹

Au cœur de ces limpides épanchements de la souffrance cultivée par le poète, Musset touche aux sources les plus intimes et authentiques de l'être, imperméables aux atteintes de la méfiance et du doute. En effet, à bien des égards, la souffrance elle-même est le corollaire de l'Idéal que les enfants du siècle poursuivent de leurs vœux. Pour mieux dire, la douleur *est* Idéal, comme semble le penser Flaubert dans sa correspondance. Ainsi écrit-il à Mademoiselle de Chantepie, le 4 novembre :

« Quelle pauvre chose que l'humanité, n'est-ce pas ? Il y a des jours où tout m'apparaît lamentable, et d'autres où tout me semble grotesque. La vie, la mort, la joie et les larmes, tout cela se vaut, en définitive. [...] Avez-vous remarqué comme nous aimons nos douleurs ? Vous vous cramponnez à vos idées religieuses qui vous font tant souffrir, et moi à ma chimère de style qui m'use le corps et l'âme. Mais nous ne valons peut-être quelque chose que par nos souffrances, car elles sont toutes des aspirations. Il y a tant de gens dont la joie est immonde et l'idéal si borné, que nous devons bénir notre malheur, s'il nous fait plus dignes. »⁶⁰

Accepter sa souffrance, la chérir serait donc le privilège des âmes d'exception et l'obole que doit verser le poète dans son inlassable quête d'absolu, en se faisant pélican. La conscience aiguë de sa propre douleur et son acceptation reste l'indice même de l'humanité au-delà des fluctuations historiques de l'être et des idiosyncrasies. La « maladie de l'idéal », avatar du mal du siècle, représente une forme de jeunesse éternelle, l'indice d'une enfance retrouvée à volonté qui contraint la morne réalité à conserver une part de rêve inaliénable, quand bien même un retour aux canons de la raison demeure nécessaire pour l'objectiver et la transcender. C'est là le sens de cette réflexion de George Sand, proche de la pensée de Musset, sur la destinée humaine dans *Histoire de ma vie* :

« Je vois dans mon passé, comme dans celui de tous les êtres aimants que j'ai connus, des déchirements terribles, des déceptions accablantes, des heures d'agonie véritable ; mais je fais la

⁵⁷ A. de Musset, « La Nuit d'Août », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.319.

⁵⁸ A. de Musset, « La Nuit de Mai », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.308.

⁵⁹ A. de Musset, « Souvenir », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.405.

⁶⁰ G. Flaubert, Lettre à Mademoiselle de Chantepie, *Correspondance, op. cit.*, p.351.

part de la personnalité, qui est violente dans la jeunesse. C'est le propre de la jeunesse de vouloir saisir et fixer le rêve de bonheur. Si elle y renonçait facilement, si elle ne le poursuivait avec âpreté, si, au lendemain d'une catastrophe, elle ne se relevait du désespoir avec une assurance nouvelle, si elle ne vivait de chimères, de croyances ardentes, de dévouements enthousiastes, d'amers dédains, de chaudes indignations, en un mot de tous les abattements et de tous les renouvellements de la volonté, elle ne serait pas la jeunesse, et cette fatalité qui la pousse à découvrir le monde de son imagination et l'idéal de son cœur à travers l'imminence des naufrages, c'est presque un droit qu'elle exerce, puisque c'est une loi qu'elle subit. »⁶¹

Non seulement la difficulté d'être semble inévitable, mais elle reste aussi une source de reviviscence de l'âme au cours du parcours initiatique de l'existence terrestre. Inévitable et inévitée, le mal du siècle contient aussi dans la douleur qu'il propage la quintessence même de son enseignement :

« Tu as une heureuse famille, je suppose, d'excellents amis, un entourage de bonnes âmes comme la tienne. Tu as réussi à fuir le contact de l'humanité malade. Hélas ! Pauvre homme de bien, tu n'en es que plus seul ! Tu es doux, généreux, sensible ; tu ne peux lire l'histoire sans frémir à chaque page, et le sort des victimes innombrables que le temps dévore t'arrache de saintes larmes : hélas ! Pauvre bon cœur, à quoi servent les pleurs de ta pitié ? Elles mouillent la page que tu lis et ne font pas revivre un seul homme immolé par la haine ! »⁶²

Ainsi la conscience profonde du malheur universel aiguille-t-elle insensiblement et implacablement le sujet vers une solitude qui, pour marginaliser l'homme, n'en résonne pas moins comme un signe d'appartenance à la communauté humaine, et ouvre la voie d'une sublimation à rechercher dans l'épanchement du cœur.

Même la douleur de l'absence, de la mort de l'adorée, purge les amours défuntes de leurs souillures et laisse le cœur de l'amant vierge de tout regret, illuminé par le souvenir que cristallise la Mort. Ainsi, dans le poème intitulé « Souvenir », la bien-aimée (i.e. George Sand) ne survit que comme image du cercueil qui recèle, tel un tabernacle, l'amour enfui :

« J'ai vu ma seule amie, à jamais la plus chère,
Devenue elle-même un sépulcre blanchi,
Une tombe vivante où flottait la poussière
De notre mort chéri,
De notre pauvre amour [...] »⁶³

Les vanes ouvertes du cœur charrient alors dans leurs flots tout à la fois l'immortalisation littéraire et la mise à mort effective des sentiments devenus caducs. Ce « descellement ontologique » du cœur, cette forme d'atomisation du moi qui nourrissent de leurs faux-semblants la comédie humaine, servent tout naturellement une valorisation esthétique des tortures du sentiment amoureux. Acclamant le retour de l'Ange d'amour dans « La Nuit de Mai », le poète lui adresse une requête toute baudelairienne : approfondir la plaie béante de son cœur. Et la Muse de proposer un cordial singulier aux tourments de l'écrivain :

« Quel que soit le souci que ta jeunesse endure,
Laisse-la s'élargir, cette sainte blessure
Que les noirs séraphins t'ont faite au fond du cœur :
Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur. »⁶⁴

⁶¹ G. Sand, *Histoire de ma vie*, t. I, V, II, *op. cit.*, p.198.

⁶² G. Sand, *ibid.*, p.200.

⁶³ *Ibid.*, p.408.

⁶⁴ A. de Musset, « La Nuit de Mai », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.308.

Empreinte du spiritualisme romantique, la douleur mussétienne est alors perçue comme épreuve et enseignement providentiel, comme un signe de distinction. Au centre de ce mal qui ne veut pas de remède, le poète distingue un tremplin vers les sphères éthérées d'une béatification du cœur, à travers une vocation de martyr qui lui permet de recouvrer son idéal de pureté. Ainsi Trialph, héros éponyme du roman de Charles Lassailly, évoque-t-il cette nécessité d'exister, cette curiosité eschatologique, vécue chez lui sur le mode déceptif, qui engage le sujet à accepter cette gageure existentielle :

« Je me disais : je suis déplorablement malheureux ; la vie m'ennuie ; je hais la société. J'ai eu tort de manquer mon coup, lorsque j'essayai de me tuer à dix-huit ans : je pouvais alors mourir, car je croyais faire un sacrifice à quelqu'un, à quelque chose, à moi-même. Aujourd'hui, je ne puis plus avoir l'envie de me déshabituer de cette curiosité de vivre jusqu'au bout. [...] Pourquoi mourir avant l'heure où les vers viendront au devant de la matière ? »⁶⁵

Certes, l'espoir d'une transcendance semble ici absente, et la nécessité de vivre mue essentiellement par une morne curiosité de l'après. Néanmoins, Trialph semble cesser de considérer la mort et le vide ontologique comme l'ultime asile des désenchantés, et ouvre la voie, modestement, à ce qui devient chez Musset une véritable sacralisation de la douleur.

Dans cette souffrance sanctifiée, nul besoin de s'armer et de lutter contre les assauts lancinants du désespoir : il ne reste qu'à s'abandonner à lui jusqu'à ce que, de guerre lasse, il déserte l'âme malheureuse. Attendre les ravages du temps qui estompe les plaies, tel est le conseil de Minuccio à Perillo dans *Carmosine* :

« Tu as quelque blessure au cœur ; qui n'a la sienne ? Je ne te dis pas de combattre à présent ta tristesse, mais de ne pas t'attacher à elle et t'y enchaîner sans retour, car il viendra un temps où elle finira. [...] Souffre maintenant s'il le faut, pleure si tu veux, et ne rougis point de tes larmes ; montre-toi le plus malheureux et le plus désolé des hommes ; loin d'étouffer ce tourment qui t'opprime, déchire ton sein pour lui ouvrir l'issue, laisse-le éclater en sanglots, en plaintes, en prières, en menaces [...]. »⁶⁶

Avatar messianique souffrant au nom de l'humanité entière, figure du pélican lacérant ses entrailles pour nourrir ses enfants, le poète se livre à une ascèse sentimentale qui renverse l'axiologie traditionnelle et c'est au travers des amours répétitives, soumises au régime de l'alternance (ce qui n'est pas une contradiction chez Musset !), qu'il tente d'exorciser cette hantise qui conduit inéluctablement au fiasco, en s'abritant derrière ce culte forcené du cœur dont l'isotopie traverse toutes les productions romantiques. Incapable de réforme, Musset a chanté les délices du « change » comme on disait autrefois, c'est-à-dire de l'inconstance et des intrigues croisées. Péché au regard de l'idéalisme amoureux, cette propension n'en est plus un lorsqu'il s'agit de faire saigner et s'épancher le cœur et de multiplier ou de reproduire à l'envi le trésor amoureux et les souvenirs qui lui sont liés :

« J'ai dit à mon cœur, à mon faible cœur :
N'est-ce point assez d'aimer sa maîtresse ?
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse,
C'est perdre en désir le temps du bonheur ?

Il m'a répondu : ce n'est point assez,
Ce n'est point assez d'aimer sa maîtresse ;
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse,
Nous rend doux et chers les plaisirs passés ?

J'ai dit à mon cœur, à mon faible cœur :

⁶⁵ C. Lassailly, *Les Roueries de Trialph, notre contemporain avant son suicide*, op. cit., p.39.

⁶⁶ A. de Musset, *Carmosine, Théâtre Complet*, op. cit., p.570.

N'est-ce point assez de tant de tristesse ?
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse,
C'est à chaque pas trouver la douleur ?

Il m'a répondu : ce n'est point assez,
Ce n'est point assez de tant de tristesse ;
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse,
Nous rend doux et chers les chagrins passés ? »⁶⁷

Le chagrin peut multiplier ses attaques au gré des tribulations sentimentales, il trouve toujours une transfiguration quelconque. Et le poète d'inscrire sa souffrance dans la gémation de la Religion amoureuse qui laissera son empreinte dans tout le XIXe siècle. Il en découle une mythologie des larmes, précédemment évoquée, qui devient le relais symbolique d'une douleur amie, la pierre de touche d'une innocence et d'une sincérité retrouvées du cœur, qui tient le rôle de facteur liant entre les êtres. Etaler sa souffrance, l'inoculer dans les mélodées séraphiques de la lyre pour en préserver toute la substance, la beauté et l'intemporel écho, telle semble être aussi la démarche de Pétrus Borel dans le Prologue de *Rhapsodies* :

« Je veux, au siècle parâtre,
Etaler a nudité !

Je le veux, afin qu'on sache
Que je ne suis point un lâche,
Car j'ai deux parts de douleur
A ce banquet de la terre ;
Car, bien jeune, la misère
N'a pu briser ma verdure.

Je le veux, afin qu'on sache
Que je n'ai que ma moustache,
Ma chanson et puis mon cœur,
Qui se rit de la détresse ;
Et que mon âme maîtresse
Contre tout surgit vainqueur. »⁶⁸

Cette caractéristique inhérente au Romantisme dans l'imaginaire collectif induit alors une gémellité spirituelle entre des auteurs qui se rassemblent sous la bannière de la souffrance épurée de la parole originelle retrouvée, d'un amour auquel le poète consacre ses larmes, comme autant de prières. Ainsi Musset s'adresse-t-il à Lamartine :

« Poète, je t'écris pour te dire que je t'aime,
Qu'un rayon de soleil est tombé jusqu'à moi,
Et qu'en un jour de deuil et de douleur suprême,
Les pleurs que je versais m'ont fait penser à toi. »⁶⁹

Ce *leitmotiv* du cœur rédempteur et de la douleur universelle peut même s'élever chez le poète jusqu'à des sommets insoupçonnés. Le langage du cœur est souvent représenté comme le verbe originel et comme le seul idiome digne d'intérêt :

« Oh ! qui l'a bien connu, ce mouvement profond,
Ce charme irrésistible, intime, auquel se livre
Un cœur dans ces moments de lui-même surpris,
Qu'aux premiers battements un doux mystère enivre,

⁶⁷ A. de Musset, « Chanson », *Poésies Complètes, op. cit.*, pp.123-124.

⁶⁸ P. Borel, « Prologue », in *Rhapsodies, op. cit.*, p.3.

⁶⁹ A. de Musset, « Lettre à M. de Lamartine », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.329.

Jeune fleur qui s'entr'ouvre à la fraîcheur des nuits !
 Fille de la douleur ! harmonie ! harmonie !
 Langue que pour l'amour inventa le génie !
 Qui nous vint d'Italie et qui lui vint des cieux !
 Douce langue du cœur, la seule où la pensée,
 Cette vierge craintive et d'une ombre offensée,
 Passe en gardant son voile, et sans craindre les yeux ! »⁷⁰

Cette aventure brusque, ce torrent venu des profondeurs de l'être, cette adoption délibérée et revendiquée de l'éternelle souffrance font des larmes limpides, au-delà de nos analyses précédentes, la preuve et la monnaie humorales de la grande commotion qui atteint les fondements mêmes de l'âme, dans cette entreprise purgative. Toute la dureté froide et désenchantée de l'enfant du siècle, toute la sécheresse mimée du cœur éternellement souffrant se fondent, s'expriment, s'écoulent en larmes qui dévoilent à la fois l'épuration salvatrice d'un être gorgé de tourments, la résurrection de la capacité d'aimer, et les forces vives du génie poétique. Nous touchons là à un faux paradoxe fondateur du processus poétique cher au poète : un souhait invétéré d'amour désespérément humain qui se greffe sur le choix d'une authenticité à jamais souffrante et larmoyante. Ainsi cette lettre écrite à George Sand peu après le départ précipité de Venise témoigne-t-elle de cette alchimie qui élève le cœur du poète au rang de chapelle amoureuse où le souvenir de la maîtresse perdue sera sanctifié et honoré comme une divinité tutélaire :

« Adieu mon enfant. Je pense que tu resteras ici, et que tu m'enverras l'argent par Antonio. Quelle que soit ta haine ou ton indifférence pour moi, si le baiser d'adieu que je t'ai donné aujourd'hui est le dernier de ma vie, il faut que tu saches qu'au premier pas que j'ai fait dehors avec la pensée que je t'avais perdue pour toujours, j'ai senti que j'avais mérité de te perdre, et que rien n'est trop dur pour moi. S'il t'importe peu de savoir si ton souvenir me reste ou non, il m'importe à moi, aujourd'hui que ton spectre s'efface déjà, et s'éloigne devant moi, de te dire que rien d'impur ne restera dans le sillon de ma vie où tu as passé, et que celui qui n'a pas su t'honorer quand il te possédait, peut encore y voir clair à travers ses larmes, et t'honorer dans son cœur, où ton image ne mourra jamais. Adieu mon enfant. »⁷¹

Sur fond de remords et de regrets, Musset livre là une touchante confession, l'expression d'un retour sur soi qui débarrasse l'amour humain de ses scories et de ses inaliénables imperfections. Seule échappatoire pour le poète : chanter l'amour, fussent les souffrances que ses imperfections imposent, envers et contre tout, au-delà des contingences terrestres, comme en témoigne aussi Alphonse Brot dans l'épilogue des *Chants d'amour* :

« Surtout ne blâmez pas le barde insouciant
 D'avoir chanté toujours un ciel pur et riant,
 Ou d'avoir éveillé sur la lyre inactive
 Une note amoureuse et rarement plaintive ;
 Il voudrait, maudissant ses indignes loisirs,
 Arracher sans pitié la corde des plaisirs,
 Et soudain s'élançant dans la mêlée altière,
 Chante la gloire au bruit d'une marche guerrière,
 Aux cris de nos soldats enlevant des drapeaux :
 Mais où chercher la gloire et ses nobles travaux
 Dans le siècle bâtard, dans le siècle où nous sommes,
 Où les hommes nouveaux sont à peine des hommes ? »⁷²

⁷⁰ A. de Musset, « Le Saule », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.134.

⁷¹ A. de Musset, Lettre à G. Sand, 27 mars 1834, in *Correspondance, op. cit.*, p.128.

⁷² A. Brot, *Chants d'amour et poésies diverses, op. cit.*, p.147.

Ainsi cette poétique du cœur décline-t-elle nombre de traits définitoires du lyrisme, les diverses manifestations d'un moi qui s'épanche dans une douleur érigée en principe poétique. Il conviendrait à ce titre d'évoquer les réticences de Flaubert à l'égard de cette poétique du moi qu'il jugeait indécente, impropre à s'incarner et contrevenant à sa vision pure du style. Certes, Flaubert avait ses raisons de haïr Musset et par contrecoup l'art poétique dont il était le représentant. Alfred, vieillissant, fantomatique et confit dans l'alcool, était néanmoins parvenu à lui souffler le cœur de Louise Colet. Annonçant le mépris de Baudelaire et Rimbaud pour leur illustre aîné, Flaubert semblait considérer le vers mussétien comme une esthétique facile, sans envergure, proche de la prose parlée et rongé par un moi hypertrophié : « C'est pourquoi je déteste la poésie parlée, la poésie en phrases. Pour les choses qui n'ont pas de mots, le regard suffit. Les exhalaisons d'âme, le lyrisme, les descriptions, je veux tout cela en style. Ailleurs, c'est une prostitution, de l'art, et du sentiment même. »⁷³ Exprimer les émois, les élans de son propre cœur, voilà l'hérésie esthétique pour l'auteur de *Madame Bovary*. Foin de la « littérature du sentiment »...Et Flaubert de se répandre en invectives contre le poète des « Nuits », alors que Musset, intellectuellement parlant, n'était déjà plus de ce monde. Néanmoins, une femme prit sa défense, la même Louise Colet, dans sa version de *La Confession* intitulée sobrement *Lui, roman contemporain*. Voici la réaction d'Albert-Alfred à la lecture de la correspondance de Léonce, alias Flaubert, fustigeant la littérature venue du cœur : « Rappelez-vous la vie de tous les grands hommes : ils n'ont conquis leur génie qu'à force d'amour ! Que veulent donc ces petits Origènes de l'art pour l'art qui s'imaginent qu'en se mutilant ils deviendront féconds ! »⁷⁴ On se doute que Flaubert ne dut que médiocrement goûter la comparaison avec Origène, ce docteur de l'Eglise qui s'émascula pour se consacrer à l'étude...Et Albert de s'élever contre la littérature froide, impersonnelle et égoïste, pour prôner un art fait de chair et de sang, irrigué par le sentiment, revivifié par l'amour. Comme on peut le deviner, vexé dans son amour propre, Gustave se déclara, dans une lettre à Louise qui suivit la publication de *Lui*, « arrangé de belle façon ! ».

Et pourtant, au-delà de cette quête absolue du style, Gustave ne reconnaissait-il pas à la suite de Musset, à la même époque, dans sa *Correspondance* que la douleur, le cœur, étaient intrinsèquement de véritables principes créateurs :

« Voilà ce que tous les socialistes du monde n'ont pas voulu voir, avec leur éternelle prédication matérialiste. Ils ont nié la Douleur, ils ont blasphémé les trois-quarts de la poésie moderne, le sang du Christ qui se remue en nous. Rien ne l'extirpera, rien ne la tarira. Il ne s'agit pas de la dessécher, mais de lui faire des ruisseaux. Si le sentiment de l'insuffisance humaine, du néant de la vie venait à périr [...], nous serions plus bêtes que les oiseaux, qui au moins perchent sur les arbres. »⁷⁵

⁷³ G. Flaubert, lettre à Louise Colet, 1852, *Correspondance, op. cit.*, p. 354.

⁷⁴ L. Colet, *Lui, roman contemporain*, Paris, Librairie Nouvelle A. Bourdillat, 1860, p.327.

⁷⁵ G. Flaubert, lettre à Louise Colet, 4 septembre 1852, *Correspondance, op. cit.*, p.198.

Chapitre III

Alchimie du verbe

La voie du souvenir

Statut du souvenir chez Musset

Les voies de la création semblent donc bien impénétrables... Alfred de Musset paraît même capable de plaider en faveur de la suprême faiblesse, pour le « change » comme on disait autrefois, c'est-à-dire l'inconstance et les liaisons successives, péché majeur au regard du *credo* amoureux, mais qui ne constituerait pas à ses yeux un obstacle à la pleine réalisation du moi créateur. Si la perfection de la figure féminine ne parvient plus en tant que telle à entrer en résonance avec l'Absolu poétique, si la débauche relève du sacerdoce, comment concevoir les modalités de la démarche artistique du poète ? Et si son art poétique, par-delà l'imperfection ontologique du mythe amoureux, trouvait son salut dans une alchimie teintée de la nostalgie du souvenir sentimental ? L'esthétique mussétienne consiste-t-elle en un réseau de glorifications des larmes de l'amour enfui, seul refuge du cœur foudroyé de l'enfant du siècle ?

Il semble pourtant qu'au premier abord les vertus curatives du souvenir demeurent problématiques, tant il s'entrelace avec les motifs de la souffrance, de la folie et de la mort. En effet, le souvenir reste en premier lieu le gage d'un manque, d'un désir au sens étymologique du terme, pourvoyeur d'une tristesse vague et irréparable : la nostalgie. Au cœur de ce monde en pleine dérégulation, le souvenir ne semble pas permettre la résurrection d'une présence ou d'une époque enfuie, mais matérialise au contraire tout ce qui n'est plus et s'en est allé descendre « où tout se désassemble », comme l'amour de George dans « Souvenir des Alpes », à travers l'image du promeneur désolé qui revient dans le théâtre de ses anciennes amours :

« Fatigué, brisé, vaincu par l'ennui,
Marchait le voyageur dans la plaine altérée,
Et du sable brûlant la poussière dorée
Voltigeait devant lui.

Devant la pauvre hôtellerie,
Sous un vieux pont, dans un site écarté,
Un flot de cristal argent
Caressait la rive fleurie.

[...]

Là, le cœur plein d'un triste et doux mystère,
Il s'arrêta silencieux,
Le front incliné vers la terre ;
L'ardent soleil séchait les larmes de ses yeux. »¹

C'est aussi le cas dans le poème de Gautier intitulé « Le Château du souvenir », extrait d'*Emaux et camées*, qui par le biais de l'allégorie illustre à loisir la décadence infligée par le temps aux lieux mémoriaux, symbolique d'une âme humaine évanescence :

« La main au front, le pied dans l'âtre,
Je songe et cherche à revenir,
Par delà le passé grisâtre,
Au vieux château du Souvenir.

¹ A. de Musset, « Souvenir des Alpes », *Poésies Complètes, op. cit.*, pp.461-462.

Une gaze de brume estompe
Arbres, maisons, plaines, coteaux,
Et l'oeil au carrefour qui trompe
En vain consulte les poteaux.

J'avance parmi les décombres
De tout un monde enseveli,
Dans le mystère des pénombres,
A travers des limbes d'oubli.

Mais voici, blanche et diaphane,
La Mémoire, au bord du chemin,
Qui me remet, comme Ariane,
Son peloton de fil en main.

[...]

Le porche à la lune se ronge,
Le temps le sculpte à sa façon,
Et la pluie a passé l'éponge
Sur les couleurs de mon blason.

Tout ému, je pousse la porte
Qui cède et geint sur ses pivots ;
Un air froid en sort et m'apporte
Le fade parfum des caveaux. [...] »²

Tout ce que le souvenir tentera de restituer ne peut être qu'une sensation fulgurante amenée elle aussi à disparaître dans les limbes de l'oubli.³ Outre les implications créatrices d'un tel point de vue—le but de l'écrivain n'est-il pas de créer des rêves avec du vent ?—, force est de reconnaître que le souvenir a partie liée avec la souffrance et un incommensurable sentiment de vide qui peine à adoucir la douloureuse fuite du temps. Quel que soit le sentiment invoqué par la mémoire, heureux ou malheureux, le souvenir semble inapte à perpétuer le bonheur passé et à le faire renaître de ses cendres.⁴ Est-ce donc là sa seule vertu que de pérenniser jusqu'au tombeau l'inacceptable difficulté d'être ? L'évocation des heures passées ne servirait alors qu'à raviver les plaies présentes et à multiplier à l'infini les douleurs anciennes chez Musset.⁵

² T. Gautier, « Le Château du souvenir », *Emaux et camées*, Paris, Charpentier, 1872, pp.15-16.

³ Comme semble le pressentir Jules Supervielle : « Les souvenirs sont du vent, ils inventent les nuages. » J. Supervielle, *Le Corps tragique*, Paris, Galimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959 et 1996, p. 591-654 pour l'ensemble du poème.

⁴ C'est en substance le sens de cette phrase de Byron tirée de *Marino Falieri* : « Le souvenir du bonheur n'est plus du bonheur ; le souvenir de la douleur est de la douleur encore. »

G. Byron, *Marino Falieri*, Oeuvres complètes de lord Byron. Traduction nouvelle de Louis Barré, Librairie centrale des publications populaires, 1856, p.310.

⁵ Même constat chez Marceline Desbordes-Valmore dont le poème intitulé « L'Arbrisseau » n'est pas sans rappeler la correspondance Sand-Musset après le naufrage de Venise:

« La tristesse est rêveuse, et je rêve souvent ;
La nature m' y porte, on la trompe avec peine ;
Je rêve au bruit de l' eau qui se promène,
Au murmure du saule agité par le vent.
J'écoute : un souvenir répond à ma tristesse ;
Un autre souvenir s' éveille dans mon coeur ;
Chaque objet me pénètre, et répand sa couleur
Sur le sentiment qui m' oppresse.
Ainsi le nuage s'enfuit,
Pressé par un autre nuage ;

C'est ainsi que le paysage extérieur envahit le paysage intérieur pour y instiller son venin d'un autre temps et assurer la survie de l'inaliénable souffrance. D'où un paradoxe inhérent à la nature même du souvenir : l'évocation d'une époque révolue mais heureuse empêche le bonheur présent.⁶ Se plonger dans les affres ou les jouissances du passé ne serait qu'un moyen d'éluder le présent et d'hypothéquer le futur. Mieux encore, sans pour autant faire de l'amnésie totale la seule condition du bonheur car l'être se résumerait alors à une suite de sensations fugaces sans la moindre continuité, chérir un souvenir reviendrait à obérer l'une des seules transcendances qui puisse apporter un baume aux tourments du mal du siècle, l'espérance : « Le souvenir est l'espérance inversée. On regarde le fond du puits comme on a regardé le sommet de la tour. »⁷ Peut-on être heureux quand on a de la mémoire ? Telle semble être l'interrogation de Musset et de Flaubert.

Notre poète, qui pourtant se fait le chantre du souvenir, évoque avec amertume une anecdote touchante et pathétique qui lui laisse entrevoir les limites des bienfaits de la réminiscence. Apercevant George Sand au théâtre des Italiens bien des années après leur rupture, il ne peut que constater la collision douloureuse entre la représentation idéalisée de son ancien amour et l'image réelle, qui, comme tout un chacun, a subi l'outrage du temps, entre le passé transfiguré et le présent qui ne livre plus qu'un spectre du sentiment perdu :

« Je l'ai vue, et ses yeux brillaient comme autrefois.
Ses lèvres s'entr'ouvraient, et c'était un sourire,
Et c'était une voix ;

Mais non plus cette voix, non plus ce doux langage,
Ces regards adorés dans les miens confondus ;
Mon coeur, encor plein d'elle, errait sur son visage,
Et ne la trouvait plus.

Et pourtant j'aurais pu marcher alors vers elle,
Entourer de mes bras ce sein vide et glacé,
Et j'aurais pu crier : " Qu'as-tu fait, infidèle,
Qu'as-tu fait du passé? "

Mais non : il me semblait qu'une femme inconnue
Avait pris par hasard cette voix et ces yeux ;
Et je laissai passer cette froide statue
En regardant les cieux. »⁸

Induisant un véritable phénomène de dissociation entre le réel ancré dans la temporalité et l'imaginaire béatifié par la mémoire, le souvenir entraîne une forme de schizophrénie en confrontant le sujet à la réalité du passage du temps et en l'emportant sur les rives de la folie et de son corollaire : la mort.

Ainsi chez Musset comme chez Nerval est révélée l'extrême fragilité du rêve d'amour, contrôlé et menacé par la marche du temps. Afin de contraindre la réalité à conserver une part de leurs rêves, les poètes optent délibérément pour l'illusion, dans une quête existentielle et littéraire de son paradis perdu auquel Aurélia, alias Jenny Colon, ou Brigitte, alias George

Ainsi le flot fuit le rivage,
Cédant au flot qui le poursuit. »

« L'Arbrisseau », *Idylles*, op. cit., pp.3-4.

⁶ Comme on peut le lire sous la plume d'André Gide dans *L'Immoraliste* : « Rien n'empêche le bonheur comme le souvenir du bonheur. » A. Gide, *L'Immoraliste*, Paris, Gallimard, 1991, p.97.

⁷ G. Flaubert, *Mémoires d'un fou*, *Œuvres*, op. cit., t.I, p.476.

⁸ A. de Musset, « Souvenir », *Poésies Complètes*, op. cit., p.409.

Sand, participant. Alors l'écriture d'*Aurélia* ou de *La Confession* est-elle perçue comme une tentative de guérison, une fusion du rêve, du souvenir et de la réalité permettant de restaurer l'unité de l'être et d'unifier le passé au présent. Incarner une héroïne adorée du passé revient alors à donner de la substance au temps. Comme chez Marcel Proust, le souvenir est l'instrument principal du rêve et de la reconstitution du moi, partagé entre celui d'autrefois et celui d'aujourd'hui. En réunissant les parcelles du moi dissocié, le souvenir efface la dissemblance entre rêve et réalité, quand bien même la folie guette au tournant. Rêve, souvenir, voyage, trois déclinaisons d'une expérience qui tente de superposer les lieux et les époques, une destinée individuelle et l'histoire humaine, en réalisant un « épanchement du songe dans la vie réelle ».⁹ Souvenir, rêve, imaginaire, trois facettes d'une même vérité pour Nerval et Musset, trois manières différentes d'exister, de tendre vers un surcroît d'être dévoilant la réalité intérieure du sujet, parfois aux confins de la folie. On entrevoit aisément que le souvenir est alors intimement lié à la mort, fût-elle métaphorique : on ne se souvient que de ce qui n'est plus, être ou sentiment. A l'écrivain de combler cette irrémissible béance...

Est-ce à dire qu'il convient pour Musset et d'autres de vivre *malgré* et non *grâce* à ses souvenirs ? Ne sont-ils qu'un tombeau sans corps à fuir pour ne pas peupler de spectres une existence déjà hypothéquée par l'angoisse devant la finitude humaine ? Se souvenir revient-il à se peupler de solitude avant de devenir soi-même un souvenir pour les autres ? La réminiscence résonnerait donc comme un avant-goût de la mort... Dans cette perspective, il semble intéressant de citer un poème de Leconte de L'Isle au titre évocateur : « Le Dernier souvenir », qui n'est pas sans rappeler l'amertume qu'exhale le poème « Tristesse » chez notre poète :

« J'ai vécu, je suis mort. - Les yeux ouverts, je coule
 Dans l'incommensurable abîme, sans rien voir,
 Lent comme une agonie et lourd comme une foule.

Inerte, blême, au fond d'un lugubre entonnoir
 Je descends d'heure en heure et d'année en année,
 À travers le Muet, l'Immobile, le Noir.

Je songe, et ne sens plus. L'épreuve est terminée.
 Qu'est-ce donc que la vie ? Étais-je jeune ou vieux ?
 Soleil ! Amour ! - Rien, rien. Va, chair abandonnée !

Tournoie, enfonce, va ! Le vide est dans tes yeux,
 Et l'oubli s'épaissit et t'absorbe à mesure.
 Si je rêvais ! Non, non, je suis bien mort. Tant mieux.

Mais ce spectre, ce cri, cette horrible blessure ?
 Cela dut m'arriver en des temps très anciens.

⁹ C'est ce qu'annonce Nerval dans la première partie d'*Aurélia* : « Le rêve est une seconde vie. Je n'ai pu forcer sans frémir ses portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort ; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le moi, sous une autre forme continue l'œuvre de l'existence. C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu et où se dégage de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres ; -le monde des Esprits s'ouvre pour nous. Je vais essayer [...] de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée toute entière dans les mystères de mon esprit ; -et je ne sais pourquoi je me sers de ce terme maladie, car jamais, quant à ce qui est de moi-même, je ne me suis senti mieux portant. Parfois, je croyais ma force et mon activité doublée ; il me semblait tout savoir, tout comprendre ; l'imagination m'apportait des délices infinies. En recouvrant ce que les hommes appellent la raison, faudra-t-il regretter de les avoir perdues ? »

G. de Nerval, *Aurélia*, Ière partie, *op. cit.*, p.17.

Ô nuit ! Nuit du néant, prends-moi ! - La chose est sûre :

Quelqu'un m'a dévoré le cœur. Je me souviens. »¹⁰

Amour, mort et souvenir s'entremêlent ici dans les pensées de ce pur esprit à peine évadé de la prison de la chair, comme chez Musset, si ce n'est que le souvenir amoureux revêt une dimension mortifère qu'il n'a pas, du moins pas sous cette forme, chez le poète des « Nuits », qu'au contraire il aide à vivre. Le souvenir pousse dans la tombe, métaphoriquement ou non, ou alors il alimente l'existence et la plume d'un vivant dégouté de vivre, l'enfant du Siècle...

En effet, si Musset se fait le chantre du souvenir d'amour, ce n'est pas pour autant que cette dialectique est absente de son œuvre. Même chez lui, la mémoire peut être porteuse de souffrance. Certes, le manque que sous-tend toute réminiscence peut se présenter sous une forme euphémisée et refléter un élan et une nostalgie vaguement patriotiques, comme dans *Les Lettres d'un voyageur* de George Sand, où l'auteur, demeuré à Venise après le départ d'Alfred, évoque la France avec des regrets teintés d'amertume :

« Ah ! tu m'appelles donc ! lui dis-je. Je sentis un étrange mouvement de désir et de répugnance. Ô patrie ! Nom mystérieux à qui je n'ai jamais pensé, et qui ne m'offre encore qu'un sens impénétrable ! Le souvenir des douleurs passées que tu évoques est-il donc plus doux que le sentiment présent de la joie ? Pourrais-je t'oublier si je voulais ? et d'où vient que je ne le veux pas ? »¹¹

Cette « attraction-répulsion » semble constitutive du souvenir, et frappe la chair même, comme si le corps conservait les stigmates de ses errances passées. Aux yeux de Sand, dans la première des *Lettres d'un voyageur* dédiée à Musset, c'est même cette mémoire corporelle qui a empoisonné l'existence et les amours de Musset : comment croire en un amour pur et immaculé quand l'esprit et le corps sont souillés des turpitudes d'autrefois ? C'est ce paradoxe, douloureux pour elle, dont Sand fait tristement le constat :

« L'amitié s'était enfin révélée à ton cœur solitaire et superbe. [...] Le torrent s'apaisa et s'endormit sous un ciel tranquille. Mais il avait amassé, dans son onde, tant de débris arrachés à ses rives sauvages, qu'elle eut bien de la peine à s'éclaircir. Comme celle de la Brenta, elle fut longtemps troublée, et sema la vallée qui lui prêtait ses fleurs et ses ombrages, de graviers stériles et de roches aiguës. Ainsi fut longtemps tourmentée la vie nouvelle que tu venais essayer. Ainsi le souvenir des turpitudes que tu avais contemplées vint empoisonner, de doutes cruels et d'amères pensées, les pures jouissances de ton âme encore craintive et méfiante. Ainsi ton corps, aussi fatigué, aussi affaibli que ton cœur, céda au ressentiment de tes anciennes fatigues, et *comme un beau lis se pencha pour mourir.* »¹²

La « schizophrénie mussétienne » que nous évoquions précédemment dans notre étude, et, par-delà, le mal du siècle, plongeraient alors l'une de leurs racines dans cette incapacité de nature à se détacher moralement et physiquement de ces souvenirs. Ce que, par ailleurs, les dernières années d'un Musset spectral et confit dans l'alcool, se contentant de réutiliser des canevas ou des lambeaux de pièces écrits bien des années auparavant semblent confirmer, comme si le jeune Alfred avait écrit en exploitant sa vie, tandis que le Musset vieillissant avait vécu en exploitant son œuvre. Sans pour autant verser dans une critique inspirée de Sainte-Beuve, dont Proust a montré les limites dans son *Contre Sainte-Beuve* en introduisant la fameuse distinction entre le moi-social et le moi-créateur, force est de constater

¹⁰ C. Leconte de L'Isle, « Le Dernier souvenir », *Poèmes barbares*, Paris, A ; Lemerre, 1925, pp.233-234.

¹¹ G. Sand, Lettre d'un voyageur, 3^{ème} lettre, in *Œuvres autobiographiques*, T.II, *op. cit.*, pp.734-735.

¹² *Ibid.*, (1^{ère} lettre), p.663.

que rares sont les écrivains à avoir opéré une telle imbrication entre la vie et l'œuvre¹³. A ce titre, le statut du souvenir et son traitement littéraire s'avèrent déterminants. Il est une composante à part entière de l'esthétique du poète, à la fois *leitmotiv* et principe d'écriture. Ainsi le début de cette lettre de Sand à Musset, peu après la rupture de Venise, semble-t-elle programmatique :

« Non, mon enfant chéri, ces trois lettres ne sont pas le dernier serrement de main de l'amante qui te quitte, c'est l'embrassement du frère qui te reste. Ce sentiment-là est trop beau, trop pur, et trop doux, pour que j'éprouve jamais le besoin d'en finir avec lui. Es-tu sûr, toi mon petit, de n'être jamais forcé de le rompre ? [...] Que mon souvenir n'empoisonne aucune des jouissances de ta vie, mais ne laisse pas tes jouissances détruire et mépriser mon souvenir. Sois heureux, sois aimé. Comment ne le serais-tu pas ? Mais garde-moi dans un petit coin secret de ton cœur, et descends-y dans tes jours de tristesse pour y trouver une consolation ou un encouragement. »¹⁴

Source de toutes les consolations, l'écriture, tout en s'élevant contre l'oubli, ne tente-t-elle pas d'appriivoiser le souvenir en le sublimant pour permettre au poète de vivre avec et d'en supporter le poids ? Nous touchons là à l'un des points cardinaux de l'esthétique mussétienne.

En effet, aux yeux du poète des « Nuits », la lâcheté humaine ressortit moins à une sujétion aux délices trompeuses de la Tentation, qu'à la sécurité pusillanime d'une mémoire vide. Certes, le passé idéalisé par une lente décantation mnémonique peut sembler un éclair fulgurant et douloureux dans la grisaille du présent, mais la réminiscence délicieuse d'un amour perdu demeure une souffrance salvatrice :

« Déjà le jour s'enfuit, le vent souffle, silence.
La terreur brise, étend, précipite les sons.
Sous le brouillard du soir le meurtrier s'avance,
Invisible combat de l'homme et des démons !
A l'action, Iago ! Cassio meurt sur la place.
Est-ce un pêcheur qui chante, est-ce le vent qui passe ?
Ecoute, moribonde ! il n'est pire douleur
Qu'un souvenir heureux dans les jours de malheur. »¹⁵

clame Musset, évoquant trois vers de *L'Enfer* de Dante, chantés par un gondolier dans *Otello* de Rossini. Nous touchons ici à l'une des particularités psychologiques et esthétiques de la psyché du poète, au plus touchant de ses paradoxes : la transfiguration de l'aura traditionnellement mortifère de la course du temps. Alors que les poètes le tiennent de toute tradition pour l'ennemi universel, il suffit de songer aux effusions mélancoliques du « Lac » de Lamartine pour s'en convaincre, Musset ne renie pas ses atteintes, pas plus qu'il ne revendique la suspension du temps. Sa lutte contre la fuite du temps passe plutôt par une cristallisation du souvenir amoureux qui rend inopérante la linéarité temporelle et sublime jusqu'à la souffrance même :

« O puissance du temps ! ô légères années !
Vous emportez nos pleurs, nos cris et nos regrets ;
Mais la pitié vous prend, et sur nos fleurs fanées
Vous ne marchez jamais.

Tout mon coeur te bénit, bonté consolatrice !
Je n'aurais jamais cru que l'on pût tant souffrir

¹³ A ce sujet, voir la biographie de Frank Lestringant, *Musset, op. cit.*

¹⁴ G. Sand, lettre à Musset du 12 mai 1834, *Correspondance, op. cit.*, p.543.

¹⁵ A. de Musset, « Le Saule », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.133.

D'une telle blessure, et que sa cicatrice
Fût si douce à sentir. »¹⁶

Face à cet implacable tyran qui participe aux affres du mal du Siècle et à la difficulté d'être intemporelle de l'être humain, Musset préconise le recours à la mémoire, seule capable de fixer le bonheur dans sa fugacité, véritable cure de jouvence pour le poète précocement flétri :

« [...]
En est-il donc moins vrai que la lumière existe,
Et faut-il l'oublier du moment qu'il fait nuit ?
Est-ce bien toi, grande âme immortellement triste,
Est-ce toi qui l'as dit ?

Non, par ce pur flambeau dont la splendeur m'éclaire,
Ce blasphème vanté ne vient pas de ton cœur.
Un souvenir heureux est peut-être sur terre
Plus vrai que le bonheur. »¹⁷

Plus encore, en fixant le *moment* par excellence, en proposant un instantané de l'amour perdu, le souvenir s'offre à la mémoire comme un concentré de vie, un bonheur éphémère qui a valeur d'existence entière et qui semble fonctionner de manière autonome. Chez Musset, un souvenir affectif, heureux ou funeste, vaut pour toute une vie, car ce sont les seules péripéties dignes de mémoire à le rapprocher de sa nature profonde, tant aimer et vivre tendent vers la synonymie dans son univers. Ainsi la réminiscence a-t-elle valeur de synecdoque :

« [...] Mais, lorsque par hasard le destin vous ramène
Vers quelque monument d'un amour oublié,
Ce caillou vous arrête, et cela vous fait peine
Qu'il vous heurte le pied.

Et vous criez alors que la vie est un songe ;
Vous vous tordez les bras comme en vous réveillant,
Et vous trouvez fâcheux qu'un si joyeux mensonge
Ne dure qu'un instant.

Malheureux ! cet instant où votre âme engourdie
A secoué les fers qu'elle traîne ici-bas,
Ce fugitif instant fut toute votre vie ;
Ne le regrettez pas ! [...] »¹⁸

Le traitement du souvenir ne prend pas encore la dimension théorique des « Intermittences du cœur » proustiennes, même si la temporalité mussetienne n'a que faire de la chronologie linéaire et fonctionne essentiellement à travers une esthétique de la nostalgie et de l'instantané. Néanmoins, le temps reste chez Musset l'ultime et noble consolateur plus qu'une promesse de néant et de décadence stigmatisée par tant d'autres poètes :

« Je vous ai vue enfant, maintenant que j'y pense,
Fraîche comme une rose et le cœur dans les yeux,
Je vous ai vu bambin, boudeur et paresseux ;
Vous aimiez Lord Byron, les grands vers et la danse. »

¹⁶ A. de Musset, « Souvenir », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.405.

¹⁷ A. de Musset, « Souvenir », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.406.

¹⁸ A. de Musset, « Souvenir », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.407.

Ainsi nous revenaient les jours de notre enfance,
Et nous parlions déjà le langage des vieux ;
Ce jeune souvenir riait entre nous deux,
Léger comme un écho, gai comme l'espérance.

Le lâche craint le temps parce qu'il fait mourir ;
Il croit son mur gâté lorsqu'une fleur y pousse.
Ô voyageur ami, père du souvenir !

C'est ta main consolante, et si sage et si douce,
Qui consacre à jamais un pas fait sur la mousse,
Le hoquet d'un enfant, un regard, un soupir. »¹⁹

Paradoxe d'optimisme que le dernier vers du premier tercet, et élégante allégorie de la fuite du Temps, teintée d'une douce nostalgie. Par cette subtile alchimie poétique du souvenir, les souffrances amoureuses prennent un sens et une valeur insoupçonnés qui ouvrent la voie de la transcendance par-delà le cataclysme intérieur qu'elles ont orchestré. Chez Lamartine, le souvenir constitue ainsi un véritable paysage intérieur qui aide à supporter l'automne de l'existence, les remords, les regrets et l'amertume qui en sont souvent le corollaire. Loin d'estomper les détails d'un amour caduc et enfui, la course du temps semble au contraire en renforcer l'éclat par la transfiguration qu'il lui fait subir dans la mémoire subjective du poète :

« En vain le jour succède au jour,
Ils glissent sans laisser de trace ;
Dans mon âme rien ne t'efface,
Ô dernier songe de l'amour !

Je vois mes rapides années
S'accumuler derrière moi,
Comme le chêne autour de soi
Voit tomber ses feuilles fanées.

Mon front est blanchi par le temps ;
Mon sang refroidi coule à peine,
Semblable à cette onde qu'enchaîne
Le souffle glacé des autans.

Mais ta jeune et brillante image,
Que le regret vient embellir,
Dans mon sein ne saurait vieillir
Comme l'âme, elle n'a point d'âge. »²⁰

En exaltant le souvenir, Lamartine, comme Musset, se découvre paradoxalement une seconde jeunesse. Glorifier la mémoire sanctifiée par l'acte d'écriture, c'est élever au rang de principe créateur la seule entité inaccessible aux outrages du temps, tout en tendant vers une forme d'immortalité.

Ainsi le sonnet « Tristesse » brosse-t-il un tableau remarquablement concis de la totalité de l'expérience de Musset, en quelques éclairs fugaces qui respirent cet optimisme du cœur :

« J'ai perdu ma force et ma vie,
Et mes amis, et ma gaieté.
J'ai perdu jusqu'à la fierté
Qui faisait croire à mon génie.

¹⁹ A. de Musset, « Sonnet à Madame M.N », *Poésies Complètes*, op. cit., p. 437.

²⁰ A. de Lamartine, « Souvenir », *Méditations poétiques*, Paris, Hachette, 1922, pp.112-113.

[...]
Dieu parle, il faut qu'on lui réponde.
Le seul bien qui me reste au monde
Est d'avoir quelquefois pleuré. »²¹

Comme l'affirmait sa maîtresse George Sand, « le souvenir est le parfum de l'âme »... C'est à la fois ce qui élève l'âme humaine et, dans une perspective moins ontologique, ce qui lui donne toute sa singularité. Chaque être humain n'est-il donc qu'une somme de souvenirs et d'espérances confuses ? A travers cette dialectique de l'épreuve et de la récompense s'esquisse une transcendance divine, entrevue dans le kaléidoscope du souvenir : ce Dieu romantique venu régaler ses ouailles des vertus curatives des larmes et du souvenir est surtout une transfiguration mystique des lois occultes de la vie et de l'amour. Si les délices de la réminiscence prennent une dimension quasi surnaturelle, c'est qu'au-delà d'une dynamique de rédemption, le souvenir permet de renouer avec l'Eden perdu de l'innocence première, celle d'une jeunesse idéalisée au travers de ses tumultes :

« Ainsi de cette terre, humide encor de pluie,
Sortent, sous tes rayons, tous les parfums du jour ;
Aussi calme, aussi pur, de mon âme attendrie
Sort mon ancien amour.

[...] Que sont-ils devenus, les chagrins de ma vie ?
Tout ce qui m'a fait vieux est bien loin maintenant ;
Et rien qu'en regardant cette vallée amie
Je redeviens enfant. [...] »²²

Par un jeu de déterminismes réversibles, le paradoxe du temps dans le souvenir consiste à offrir à l'être fini les moyens de dépasser cette finitude : en quelque sorte, la réminiscence est une entorse, une négation de l'écoulement linéaire du temps qu'elle fixe dans les limites de la mémoire humaine. Ainsi la mémoire favorise-t-elle la conquête d'une enfance retrouvée à volonté, d'une jeunesse éternellement sacrée.²³

Ce retour à l'âge d'or de l'insouciance enfantine est une constante de la littérature en général et des enfants du Siècle en particulier, même si elle prend une tonalité plus aiguë chez ces derniers. Ainsi le souvenir est-il le point de rencontre d'éclairs de bonheur fugitifs qui viennent réchauffer le cœur du poète blanchi, chez Musset comme chez le « romantique mineur » Frédéric Soulié dans *Les Mémoires du diable*, ouvrage qui frappa tant Balzac qu'il se sentit obligé d'y répondre par *Splendeurs et misères des courtisanes* :

« De tous les souvenirs de la jeunesse qui, lorsque nous devenons solitaires et froids dans notre existence, nous jettent de si doux sourires et de si brûlantes chaleurs du passé ; de tous ces heureux enfants de notre bel âge qui dressent leurs têtes blondes près de nos cheveux blancs, et qui appuient leurs mains tièdes sur les glaces de notre cœur, de tous ces souvenirs, les souvenirs les plus vivants et les plus enivrants ne sont pas ceux qui, mêlés de joie et de peine, nous ont demandé des années entières pour ne laisser qu'un mot après eux. Les plus puissants sont ces moments de bonheur inouï qui éclatent dans la vie comme un incendie, qui l'éclairent et la brûlent durant quelques heures,

²¹ A. de Musset, « « Tristesse », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.402.

²² A. de Musset, « Souvenir », *Poésies Complètes, op. cit.*, pp ;405-406.

²³ A cet égard, le début du poème de Rimbaud intitulé « Mémoire » est significatif :

« L'eau claire ; comme le sel des larmes d'enfance,
L'assaut au soleil des blancheurs des corps de femmes ;
La soie, en foule et de lys pur, des oriflammes
Sous les murs dont quelque pucelle eut la défense; [...] »
A. Rimbaud, « Mémoire », *Vers Nouveaux, op. cit.*, p.118.

et qui, lorsqu' ils sont éteints, se représentent à nous affranchis de tous soins endurés pour les obtenir, libres de tout désespoir de les avoir perdus. »²⁴

La fulgurance de ces souvenirs bénis et la nostalgie que leur évocation suppose placent alors l'âme qui se souvient au cœur d'une dichotomie qui peut sembler insoluble. Cependant, la nature même du souvenir chez notre poète le garde de toute approche manichéenne et réductrice : le souvenir ne relève ni de la simple douleur, ni du pur plaisir. En effet, ces interférences entre la puissance évocatrice du passé, la vacuité stérilisante du présent, et l'incertitude angoissante de l'avenir redoublent alors le paradoxe de la jouissance dans la douleur :

« Tout mon coeur te bénit, bonté consolatrice !
Je n'aurais jamais cru que l'on pût tant souffrir
D'une telle blessure, et que sa cicatrice
Fût si douce à sentir. »²⁵

La tragédie de la condition humaine s'entrelace alors subtilement avec les multiples dimensions du Temps, pour faire du souvenir un acte d'allégeance à la puissance transcendante de l'esprit. Se rappeler une douleur chère, c'est à la fois s'élever contre l'oubli et conjurer la hantise d'un devenir précaire. « Dieu a donné une sœur au souvenir, il l'a appelée espérance », écrivait Michel-Ange, prouvant s'il est besoin que le souvenir n'est pas une entité figée, enferrée dans le passé, mais ouvre la voie à de nouvelles jouissances ou tout du moins rassérène l'âme humaine dans ses instants de doute. La nostalgie, paradoxalement, peut être perçue comme une force positive susceptible d'influencer l'avenir, un garde-fou conjurant l'angoisse du lendemain en composant l'histoire individuelle du sujet. Au cœur de cet « exorcisme », le rôle de l'écriture s'avère, bien entendu, prépondérant.

Rien d'étonnant alors à ce que le souvenir d'une maîtresse adorée devienne le support providentiel de la quête esthétique. A la juger au travers du motif presque névrotique de la trahison et de la souffrance amoureuse dans l'œuvre de Musset, la réminiscence est le premier palier d'une sublimation poétique de la douleur érigée en axiome, promise à la transfiguration ultime de l'acte d'écriture. Dans la même perspective, les *Mémoires du diable* de Frédéric Soulié évoquent aussi la consolation salvatrice que véhicule la mémoire affective ancrée jusque dans la chair du protagoniste :

« Ô frêles et doux souvenirs de ce saint amour que je lui ai voué, descendez dans ma tombe, jeunes et tendres comme vous avez été ! Revenez tous pour que mon oeil arrêté sur votre ombre légère s'y repose de ses larmes et de l'aspect glacé de cette prison muette. Faites-moi regarder doucement en arrière, moi devant qui l'espérance ne marche plus. Souvenirs heureux ! Oh ! Que vous m'avez doucement bercé le coeur, lorsque je vous ai compris plus tard, lorsque, arrivée à l'aimer de toute la puissance de mon âme, j'ai senti que toutes ces fugitives inspirations avaient été les premiers tressaillements de la passion qui devait s'emparer de moi ! Oui, oui, cet amour qui m'a pénétrée et brûlée dans toute la profondeur de mon âme, cet amour qui m'a égarée, c'est lui qui déjà me troublait du vent tiède de son aile. Depuis l'arrivée de Félix j'avais froid hors moi et en moi, et j'ai fait comme l'enfant qui a froid ; j'ai ouvert les plis de ma robe pour me réchauffer le sein à cette chaude haleine. »²⁶

Le souvenir qui permet au poète de s'évader hors des inamovibles enceintes terrestres en pérennisant la passion amoureuse semble ainsi le viatique d'un voyage hors de l'univers carcéral du mal du siècle. Il peut rejouer et mimer une scène à l'infini en soufflant sur des braises encore chaudes.

²⁴ F. Soulié, *Les Mémoires du diable*, op. cit., p.12.

²⁵ A. de Musset, « Souvenir », *Poésies Complètes*, op. cit., pp.405-406.

²⁶ F. Soulié, *Les Mémoires du diable*, op. cit., p.262.

De la même manière, Musset perpétue le fantôme de son amour pour Sand en quittant Venise, dans un poème déjà cité....

Sa confession touchante et édifiante élève le cœur du poète au rang de chapelle endeuillée, de lieu de culte d'un amour qui pour avoir cessé ne laisse pas de tendre vers l'éternité, comme c'est le cas, selon des modalités différentes, au cœur de la métempsychose évoquée dans « La Vie antérieure » chez Baudelaire. La pérennité du souvenir amoureux supplée alors la relativité des amours humaines et résiste aux atteintes de la vieillesse oublieuse, quand bien même la mémoire se ferait douloureuse : « Il est doux de pleurer, il est doux de sourire au souvenir des maux qu'on pourrait oublier »²⁷, s'exclame Musset dans « La Nuit d'Octobre ». Aux yeux du poète, il n'est de pire fléau que l'oubli, fût-ce celui des blessures. Dans une certaine mesure, la réminiscence inlassablement sollicitée est la monnaie d'échange vers la transcendance par-delà le froid néant du tombeau. Il est cette part inaliénable d'humanité que l'enfant du siècle emporte derrière le marbre du sépulcre, une forme d'extrême-onction rachetant les turbulences de l'existence temporelle. Dans une optique proche, dans un poème intitulé « Souvenir d'avril », extrait de son recueil *Le Coffret de santal*, Charles Cros évoque avec tendresse la réminiscence d'un amour enfui que, le moment venu, il emportera derrière le tombeau :

« Le rythme argentin de ta voix
Dans mes rêves gazouille et tinte.
Chant d'oiseau, bruit de source au bois,
Qui réveillent ma joie éteinte.
[...]
Parfois le vent m'apporte encor
L'odeur de ta blonde crinière.
Et je revois tout le décor
D'une folle nuit, printanière ;
.[...]
Ainsi ton image me suit,
Réconfort aux heures glacées,
Sereine étoile de la nuit
Où dorment mes splendeurs passées.
[...]
Et, dans l'écrin du souvenir
Précieusement enfermée,
Perle que rien ne peut ternir,
Tu demeures la plus aimée. »²⁸

A ce titre, les derniers quatrains de « Souvenir », chez Musset, sont significatifs et symptomatiques de cette victoire *post mortem* du cœur humain sur les contingences terrestres, quand l'écriture elle-même vient fixer l'éternité du souvenir, dans la mémoire du poète comme aux yeux de la postérité:

« Je ne veux rien savoir, ni si les champs fleurissent ;
Ni ce qu'il adviendra du simulacre humain,
Ni ces vastes cieus éclaireront demain
Ce qu'ils ensevelissent.
Je me dis seulement : « A cette heure, en ce lieu,
Un jour, je fus aimé, j'aimais, elle était belle. »
J'enfouis ce trésor dans mon âme immortelle,
Et je l'emporte à Dieu ! »²⁹

²⁷ A. de Musset, « La Nuit d'Octobre », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.321.

²⁸ C. Cros, « Souvenir d'avril », *Le Coffret de santal*, Paris, Tresse, 1879, p.61.

²⁹ A. de Musset, « Souvenir », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.409.

Le souvenir opère donc une jonction entre l'idéal amoureux et le néant de la mort, en sanctifiant un regard, en signifiant à celui qui a déserté sa pureté originelle la voie de sa propre rédemption ; au sujet de *La Confession d'un enfant du siècle*, voici ce qu'écrivit Musset à son ange du Berry : « Je m'en vais faire un roman. J'ai bien envie d'écrire notre histoire ; il me semble que cela me guérirait et m'élèverait le cœur. Je voudrais te bâtir un autel, fût-ce avec mes os. »³⁰ Car c'est bien là l'ultime prérogative du Souvenir que d'être érigé en valeur absolue et rédemptrice par l'incomplétude et l'imperfection du monde qu'il s'entête à combler. On sait la postérité de cette distinction entre « calendrier temporel » et « calendrier affectif », qui fondera toute l'esthétique d'*A la recherche du temps perdu*...

Chez Alfred de Musset, la mémoire participe à l'écriture créatrice, mais le souvenir ne peut être qu'amoureux et inféodé à la quête d'unicité, fondatrice chez le poète et que nous évoquions au début de notre étude. Au privilège d'unicité que sa maîtresse doit lui réserver répond une esthétique de la « première fois », venue sanctifier, rendre unique la relation du poète, et donc vaincre l'abominable *doute* qui a empoisonné sa *psyché* tout au long de son existence :

« [...] Oui, sans doute, tout meurt ; ce monde est un grand rêve,
Et le peu de bonheur qui nous vient en chemin,
Nous n'avons pas plus tôt ce roseau dans la main,
Que le vent nous l'enlève.

Oui, les premiers baisers, oui, les premiers serments
Que deux êtres mortels échangèrent sur terre,
Ce fut au pied d'un arbre effeuillé par les vents,
Sur un roc en poussière. [...] »³¹

Plus encore, au-delà des turpitudes, des errances, des belles de nuits qui chassent les purs amours, par-delà l'alternance des êtres qui se croisent et se décroisent dans toute vie humaine, les souvenirs transfigurés par l'acte d'écriture, ceux qu'il emporte comme ceux qu'il laisse, semblent, aux yeux de Musset, la seule parcelle d'humanité qu'il reste à l'individu, ultime preuve qu'il n'a pas vécu pour rien...

L'ultime échappatoire : glorifier l'illusion de l'amour par le souvenir

En effet, la souffrance amoureuse peut multiplier ses assauts, d'une courtisane ou d'une maîtresse à une autre, elle subit toujours la transfiguration du souvenir : les tortures du passé sont propices à une exaltation enfiévrée de la mémoire sélective :

« J'ai dit à mon cœur, à mon faible cœur :
N'est-ce point assez d'aimer sa maîtresse ?
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse,
C'est perdre en désirs le temps du bonheur ?

Il m'a répondu : Ce n'est point assez,
Ce n'est point assez d'aimer sa maîtresse ;
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse
Nous rend doux et chers les chagrins passés ? »³²

Le souvenir est-il alors l'ultime manne, la panacée face au naufrage humain et aux atteintes inexorables du Temps ? Permet-il de débarrasser l'être de toutes ses scories, comme

³⁰ A. de Musset, Lettre du 30 avril 1834, *Correspondance, op. cit.*, p.242.

³¹ A. de Musset, « Souvenir », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.408.

³² A. de Musset, « Chanson », in *Poésies Complètes, op. cit.*, pp.123-124.

si l'évocation d'un disparu nous délivrait finalement la quintessence de son être. Au-delà de cette approche subjective, il faut reconnaître que la mémoire humaine tend à rompre les frontières temporelles et géographiques, en se situant dans un « hors-temps » qui surclasse la pauvre et froide réalité de l'enfant du siècle. Ainsi l'esthétisation du souvenir peut-elle devenir une arme véritable pour réformer ce réel, notamment dans le champ de l'action politique, assez peu exploité chez Musset. Au contraire le souvenir—très présent et actuel pour Hugo !—de Napoléon III résonne-t-il dans *Les Châtiments* comme un réquisitoire venu dénoncer et infléchir la réalité politique de l'époque :

« Donc c'est fait. Dût rugir de honte le canon,
 Te voilà, nain immonde, accroupi sur ce nom !
 Cette gloire est ton trou, ta bauge, ta demeure !
 Toi qui n'as jamais pris la fortune qu'à l'heure,
 Te voilà presque assis sur ce hautain sommet !
 Sur le chapeau d'Essling tu plantes ton plumet ;
 Tu mets, petit Poucet, ces bottes de sept lieues ;
 Tu prends Napoléon dans les régions bleues ;
 Tu fais travailler l'oncle, et, perroquet ravi,
 Grimper à ton perchoir l'aigle de Mondovi !
 Thersite est le neveu d'Achille Péliade !
 C'est pour toi qu'on a fait toute cette Iliade !
 C'est pour toi qu'on livra ces combats inouïs ! »³³

Mais, au-delà de la tourmente historique qui fait de la mémoire une arme de guerre, cultiver le souvenir est, d'une manière générale, une façon d'éviter le présent, voire de mépriser une certaine conception du réel.³⁴ Le culte d'un amour sublimé par la mémoire tourne alors en désir d'immortalité, et ce désir en espérance, à mesure que s'éloigne le spectre de la perfection amoureuse et de l'absolu féminin. La « Lettre à M. de Lamartine » est, entre autres, révélatrice de cette reviviscence du souvenir, de la survivance d'une plénitude passée qui contrevient au cruel constat de la relativité des affections humaines et transcende le mal du siècle comme la finitude humaine :

« Ton corps est abattu du mal de ta pensée ;
 Tu sens ton front peser et tes genoux fléchir.
 Tombe, agenouille-toi, créature insensée :
 Ton âme est immortelle, et la mort va venir.

Tes os dans le cercueil vont tomber en poussière,
 Ta mémoire, ton nom, ta gloire vont périr,
 Mais non pas ton amour, si ton amour t'est chère :
 Ton âme est immortelle, et va s'en souvenir. »³⁵

Ainsi, le poème intitulé « Souvenir », filant la métaphore de cette angoisse, est tout entier absorbé par une variation sur la caducité du bonheur terrestre dans l'Univers et son corollaire, le postulat d'une incurable absence de la transcendance divine. Le « Dieu d'amour » judéo-chrétien paraît bien muet et devient cette puissance obscure qui sur fond de

³³ V. Hugo, « Napoléon III », *Les Châtiments*, Liv.VI, Librairie Générale Française, 1985, p.219.

³⁴ C'est ce que montre l'incipit du « Voyage » de Baudelaire :

« Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,
 L'univers est égal à son vaste appétit.
 Ah ! que le monde est grand à la clarté des lampes !
 Aux yeux du souvenir que le monde est petit ! »

C. Baudelaire, « Le Voyage », *Œuvres Complètes*, op. cit., p.129.

³⁵ A. de Musset, « Lettre à M. de Lamartine », in *Poésies Complètes*, op. cit., p.334.

sadisme se repaît sans broncher du spectacle éternel des vicissitudes de l'homme ; il est « cet être immobile/Qui regarde mourir ! »³⁶ Dans *On ne badine pas avec l'amour*, déjà, Perdican opposait à une Camille empreinte de condescendance et d'une sévérité de cénobite confit en dévotion, la douceur et la sérénité des amours enfantines que chantera Baudelaire dans « Moesta et errabunda », qu'un paysage bucolique suffit à faire ressurgir :

« PERDICAN Tu me fends l'âme. Quoi ! Pas un souvenir, Camille ? Pas un battement de cœur pour notre enfance, pour tout ce pauvre temps passé, si bon, si doux, si plein de niaiseries délicieuses ? Tu ne veux pas venir voir le sentier par où nous allions à la ferme ?
 CAMILLE Non, pas ce soir.
 PERDICAN Pas ce soir ! Et quand donc ? Toute notre vie est là.
 CAMILLE Je ne suis ni assez jeune pour m'amuser de mes poupées, ni assez vieille pour aimer le passé.
 PERDICAN Comment dis-tu cela ?
 CAMILLE Je dis que les souvenirs d'enfance ne sont pas de mon goût.
 PERDICAN Cela t'ennuie ?
 CAMILLE Oui, cela m'ennuie.
 PERDICAN Pauvre enfant ! Je te plains sincèrement. »³⁷

Comme si la réminiscence favorisait l'enfance retrouvée à volonté et répondant aux agressions répétés du temps destructeur, l'enfant du siècle opère une sacralisation de la mémoire, au prix d'une glorification de l'illusion de l'amour. De la même manière, chez Mallarmé, le souvenir mêle les douces réminiscences du paradis enfantin, le rêve et les délices d'un amour retrouvé pour illuminer un présent qui ne laisse d'être morose:

« La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
 Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
 Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
 De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.
 - C'était le jour béni de ton premier baiser.
 Ma songerie aimant à me martyriser
 S'enivrait savamment du parfum de tristesse
 Que même sans regret et sans déboire laisse
 La cueillaison d'un Rêve au coeur qui l'a cueilli.
 J'errais donc, l'oeil rivé sur le pavé vieilli
 Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue
 Et dans le soir, tu m'es en riant apparue
 Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
 Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
 Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
 Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées ! »³⁸

Perpétuer la magie et l'insouciance de l'enfant au regard neuf et pur devant le monde, telle est l'une des tâches que s'assigne le poète. Il tombe alors sous le sens qu'il partira rechercher cette pureté envolée entre les bras d'une maîtresse adorée qui fonctionnera parfois comme un avatar maternel (la *Correspondance* entre Sand et Musset est par ailleurs limpide à cet égard...).

Pour qui rapproche le souvenir d'une vision eschatologique de la Providence, le salut passe donc par le truchement d'une permanence des sentiments humains dans l'âme immortelle. Nul besoin en outre d'invoquer des souvenirs amoureux hors du commun ou exceptionnels : la vérité des sentiments gît souvent dans les anecdotes les plus futiles, et

³⁶ A. de Musset, « Souvenir », in *Poésies Complètes*, op. cit., p.408.

³⁷ A. de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, I, 4, in *Théâtre Complet*, op. cit., pp.261-262.

³⁸ S. Mallarmé, « Apparition », *Poésies*, Paris, Gallimard, 1992, p.7.

pourtant les plus essentielles. C'est bien là ce qu'affirme George Sand à Musset dans la première de ses *Lettres d'un voyageur*, qui commémore leurs noces brisées de Venise : « Tu te souviens aussi qu'au bout de peu de jours tu fus rassasié de statues, de fresques, d'églises et de galeries. Le plus doux souvenir qui te resta fut celui d'une eau limpide et froide où tu lavas ton front chaud et fatigué dans un jardin de Gênes. C'est que les créations de l'art parlent à l'esprit seul, et que le spectacle de la nature parle à toutes les facultés. »³⁹ C'est là toute la puissance du sentiment amoureux que de parer de toutes les perfections les instants les plus anodins et de les élever au rang de souvenirs.

Un large empan de l'esthétique mussétienne plonge en effet ses racines dans cette divinisation de l'amour, cette propension invétérée à en célébrer autant les postulations positives que les virtualités les plus démoniaques. Cette célébration, au sens religieux du terme, peut même prendre des proportions mythiques, comme le montre notre poète qui glorifie en Ulric Guttinger la légende d'un amour malheureux :

« Ainsi, nul œil, Ulric, n'a pénétré les ondes
De tes douleurs sans borne, ange du ciel tombé ;
Tu portes dans ta tête et dans ton cœur deux mondes,
Quand le soir, près de moi, tu vas triste et courbé.

Mais laisse-moi du moins regarder dans ton âme,
Comme un enfant craintif se penche sur les eaux ;
Toi si plein, front pâli sous des baisers de femme,
Moi, si jeune, enviant ta blessure et tes maux. »⁴⁰

La sublimation, puis l'esthétisation par la refonte de l'acte d'écriture que permet la cristallisation de la mémoire dépouillent les actions humaines de leurs déchets et de leur contingence en mettant en scène l'image purifiée, décantée, la quintessence d'un amour humain dont seul l'écoulement du temps assure l'objectivité. Comment emprisonner la beauté et celle qui l'incarne dans un vers ? Comment la fixer dans l'éternité ? C'est la question que se pose Musset sans y répondre et plus tard Albert Samain, ancien commensal des réunions des cercles hirsutistes et « hydropathiques », dans son poème intitulé « Ton souvenir est comme un livre bien aimé » :

« Ton Souvenir est comme un livre bien aimé,
Qu'on lit sans cesse, et qui jamais n'est refermé,
Un livre où l'on vit mieux sa vie, et qui vous hante
D'un rêve nostalgique, où l'âme se tourmente.

Je voudrais, convoitant l'impossible en mes vœux,
Enfermer dans un vers l'odeur de tes cheveux ;
Ciseler avec l'art patient des orfèvres
Une phrase infléchie au contour de tes lèvres ;

Emprisonner ce trouble et ces ondes d'émoi
Qu'en tombant de ton âme, un mot propage en moi ;
Dire quelle mer chante en vagues d'élégie
Au golfe de tes seins où je me réfugie ;
Dire, oh surtout ! tes yeux doux et tièdes parfois
Comme une après-midi d'automne dans les bois ;
De l'heure la plus chère enchâsser la relique,
Et, sur le piano, tel soir mélancolique,

³⁹ G. Sand, *Lettres d'un voyageur* (I), in *Œuvres autobiographiques*, t.II, op. cit., p.652.

⁴⁰ A de Musset, « A Ulric G. », in *Poésies Complètes*, op. cit., p.79.

L'entreprise de captation de l'existence par l'écriture éclate dans ce poème dont le rythme et la forme tentent de restituer le visage doublement divinisé de l'élue à travers une forme de vie supérieure, la littérature. Pour Samain, moins nostalgique et obsédé par le passé que Musset, on aime un souvenir comme le chapitre d'un bon roman : on l'abandonne, on l'oublie, on y revient pour ressusciter le plaisir qu'on a ressenti à sa lecture. Cependant, on sent poindre déjà un doute qui ressortit à la nature même du langage : le vocabulaire, le style, l'art ne souffrent-ils pas d'une infirmité essentielle qui les rendrait inaptes à reproduire la magie de l'instant ? Comment un idiome créé par des êtres imparfaits et finis pourrait-il prétendre perpétuer l'infini et prétendre à l'éternité, comme si l'homme ne disposait pas des moyens de ses ambitions ?⁴² Pauvre poète qui doit œuvrer au centre des faiblesses de son langage et des limites de son imagination... Il apparaît clairement pourtant que le poème lui-même sonne comme un désaveu de cette impuissance, ce qui n'est pas un phénomène nouveau : combien Musset a-t-il produit de vers sur l'impossibilité d'écrire !

Par le prisme d'une mémoire recomposée et créatrice, les amours « décomposées » prennent un relief symbolique, la saveur surannée d'un passé mythifié par l'ennui qu'exhale le temps présent. Ainsi Musset, rentré en France, exprime-t-il la jalousie qui le ronge après avoir laissé Sand dans les bras de Pagello :

« Puisque ta parole m'est retirée, puisqu'il est bien clair que toute cette amitié, toutes ces promesses, au lieu d'amener une consolation simple et douce au jour de la douleur, tombent net devant elle, eh bien ! puisque je perds tout, adieu les larmes, adieu, eh ! non pas adieu l'amour. Je mourrai en t'aimant. Mais adieu la vie, adieu l'amitié, la pitié, ô mon Dieu ! est-ce ainsi ? J'en aurai profité. Par le ciel, en fermant cette lettre, il me semble que c'est mon cœur que je ferme. Je le sens qui se resserre, et s'ossifie. Adieu. »⁴³

⁴¹ A. Samain, « Ton souvenir est comme un livre... », *Au Jardin de l'infante*, Paris, Mercure de France, 1924, p.51.

⁴² Le parnassien François Coppée va plus loin encore en doutant que les métaphores offertes par la nature puissent un jour restituer la beauté perdue d'une maîtresse et en se heurtant aux limites de la sublimation littéraire :

« Souvent, lorsque la main sur les yeux je médite,
Elle m'apparaît, svelte et la tête petite,
Avec ses blonds cheveux coupés courts sur le front.
Trouverai-je jamais des mots qui la peindront,
La chère vision que malgré moi j'ai fuie ?
Qu'est auprès de son teint la rose après la pluie ?
Peut-on comparer même au chant du bengali
Son exotique accent, si clair et si joli ?
Est-il une grenade entr'ouverte qui rende
L'incarnat de sa bouche adorablement grande ?
Oui, les astres sont purs, mais aucun, dans les cieux,
Aucun n'est éclatant et pur comme ses yeux ;
Et l'antilope errant sous le taillis humide
N'a pas ce long regard lumineux et timide.
Ah ! devant tant de grâce et de charme innocent,
Le poète qui veut décrire est impuissant ;
Mais l'amant peut du moins s'écrier : "Sois bénie,
O faculté sublime à l'égal du génie,
Mémoire, qui me rends son sourire et sa voix,
Et qui fais qu'exilé loin d'elle, je la vois ! »

F. Coppée, « La Mémoire », *L'Exilée*, in *Les Récits et les élégies*, Paris, A. Lemerre, 1891, p.113.

⁴³ A. de Musset, Lettre à George Sand, 15 septembre 1834, Correspondance, op. cit., p.

Cependant, par-delà cette réaction d'orgueil, reniant l'aura chimérique qui semble enrober un passé perçu subjectivement, Musset fait de la galerie des souvenirs amoureux le seul panthéon terrestre où résonne l'écho de ses aspirations hédonistes :

« Non, par ce pur flambeau dont la splendeur m'éclaire,
Ce blasphème vanté ne vient pas de ton cœur.
Un souvenir heureux est peut-être sur terre
Plus vrai que le bonheur. »⁴⁴

La distance du temps consolateur et de la stylisation littéraire entraîne une élévation séraphique, la naissance d'un regard surplombant le passé, et, aux confins de la nostalgie, la certitude d'avoir fui la perfidie du corps, la versatilité des affections humaines, pour placer sous la bannière du souvenir la pureté initiale et retrouvée de l'amour, comme si la mémoire effaçait les stigmates cuisants de l'imperfection de l'homme. Musset gardera toujours au cœur l'inscription chérie du cri qu'il adresse à Sand, restée à Venise dans les bras de Pietro Pagello : « Ramenta il nostr'amor »⁴⁵, avatar romantique du « Memento quia pulvis es » biblique, la déchéance d'un amour relevant autant du néant de la mort que de la disgrâce physique aux yeux du poète. Dans la première des *Lettres d'un voyageur*, Sand fait du souvenir la quintessence même de l'âme humaine qui vient endiguer les assauts du mal du siècle venu la frapper sur la route du Tyrol. Ce trésor, enfoui dans le cœur de celui qui s'y abandonne, flotte alors autour de l'être esseulé comme une promesse de rédemption : la certitude de n'avoir conservé de l'autre que sa plus subtile essence, débarrassée des incompréhensions, de l'amertume, de la jalousie, et des souffrances partagées :

« Le parfum de l'âme, c'est le souvenir. C'est la partie la plus délicate, la plus suave du cœur, qui se détache pour embrasser un autre cœur et le suivre partout. L'affection d'un absent n'est plus qu'un parfum ; mais qu'il est doux et suave ! qu'il apporte, à l'esprit abattu et malade, de bienfaisantes images et de chères espérances ! Ne crains pas, ô toi qui as laissé sur mon chemin cette trace embaumée, ne crains jamais que je la laisse se perdre. Je la serrerai dans mon cœur silencieux, comme une essence subtile dans un flacon scellé. Nul ne la respirera que moi, et je la porterai à mes lèvres dans les jours de détresse, pour y puiser la consolation et la force, les rêves du passé, l'oubli du présent. »⁴⁶

Remarquable et complète définition du statut du souvenir, qui mêle douleur, ivresse d'un bonheur restitué, rêverie, mépris des bornes temporelles et qui touche à l'essence (dans tous les sens du terme !) même de la nature humaine...Le paradoxe inhérent au souvenir, fait de nostalgie et d'espérance, de plaisir et de douleur, transparaît largement dans cette confession touchante.

Par conséquent, du point de vue masculin, le salut d'un cœur meurtri par la perfidie féminine, d'un cœur flétri par les excès, se conquiert alors dans cet amalgame subtil et énigmatique d'attraction et de répulsion, de bonheur et de nostalgie, d'émotion sincère et de souffrance, de joie indicible et de tristesse insondable que met en exergue la transfiguration littéraire d'un souvenir béni :

« Aveugle, inconstante, ô fortune !
Supplice enivrant des amours !
Ôte-moi, mémoire importune,
Ôte-moi ces yeux que je vois toujours !
Pourquoi dans leur beauté suprême,

⁴⁴ A. de Musset, « Souvenir », in *Poésies Complètes*, op. cit., p.406.

⁴⁵ A. de Musset, Lettre à George Sand, 30 avril 1834, in *Correspondance*, op. cit., p.188.

⁴⁶ G. Sand, *Lettres d'un voyageur* (I), *Œuvres autobiographiques*, op. cit., p.669.

Pourquoi les ai-je vus briller ?
Tu ne veux plus que je les aime,
Toi qui me défends d'oublier ! »⁴⁷

C'est cette douce et douloureuse duplicité du souvenir qui en fait l'une des composantes essentielles de l'esthétique mussétienne : la mémoire sollicitée par le créateur est à la fois le *medium* de la présence retrouvée et de l'absence constatée d'un amour à jamais disparu. Le règne d'une maîtresse adulée dans le cœur du poète creuse un sillon cher et immémorial, mais suscite la nostalgie d'une incarnation qui ne vit plus que dans un passé enfui. C'est là toute la richesse du désir amoureux, au sens étymologique du terme, que de dévoiler une fusion avec l'être aimé autant que la béance intérieure léguée par son absence. Marcel Proust s'en souviendra, bien des années plus tard... Comment, à ce titre, ne pas citer « Le Lac » de Lamartine, ouvertement inspiré de *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau et des œuvres de Byron ? Ainsi le retour sur les lieux d'un premier amour peut-il être de nature à restituer le souvenir de merveilleux instants, comme à faire jaillir les remords et les regrets :

« [...] Ô lac ! l'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde ! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir !

[...]

Tout à coup des accents inconnus à la terre
Du rivage charmé frappèrent les échos ;
Le flot fut attentif, et la voix qui m'est chère
Laissa tomber ces mots :

"Ô temps ! suspends ton vol, et vous, heures propices !

Suspendez votre cours :

Laissez-nous savourer les rapides délices

Des plus beaux de nos jours !

[...]

Temps jaloux, se peut-il que ces moments d'ivresse,

Où l'amour à longs flots nous verse le bonheur,

S'envolent loin de nous de la même vitesse

Que les jours de malheur ?

[...]

Ô lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure !

Vous, que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,

Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,

Au moins le souvenir !

[...]

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,

Que les parfums légers de ton air embaumé,

Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,

Tout dise : Ils ont aimé ! »⁴⁸

Ainsi, comme chez Musset, le présent entraîne la naissance du souvenir, sans que la pensée humaine puisse interrompre la fuite du temps sur un instant de bonheur. Tel un navigateur, l'homme traverse la vie, poussé çà et là par un temps capricieux qui efface certains souvenirs en en sauvant d'autres d'un irrémédiable oubli. Motif romantique s'il en est, la nature bienveillante accueille alors, en fidèle confidente, les plaintes élégiaques, dans une prise de possession véritablement géographique de l'intimité de ces deux êtres, auxquels il ne reste plus que ce lieu évocateur et des regrets.

⁴⁷ A. de Musset, « Souvenir des Alpes », in *Poésies Complètes, op. cit.*, p.462

⁴⁸ A. de Lamartine, « Le Lac », *Méditations poétiques*, éd. De Gustave Lanson, Paris, Hachette, 1922, p.131.

L'invocation de la mémoire rime donc avec une béatification de l'amour par les mots. Cette « canonisation » de la Muse est l'un des desseins privilégiés de Musset quand il entame la rédaction de *La Confession d'un enfant du siècle*. Tout son art poétique tient peut-être à cette alchimie miraculeuse du souvenir qui invoque les Mânes d'un amour caduc et ressuscite une présence surgie de l'oubli, dans une tension constante et impalpable entre la joie d'une résurrection et la douleur nostalgique qu'elle suppose, dans une discordance fondatrice de la *poïesis* mussétienne :

« Mais je ne mourrai pas, moi, sans avoir fait mon livre sur moi et sur toi (sur toi surtout). Non ma belle, ma sainte fiancée, tu ne te coucheras pas dans cette froide terre sans qu'elle sache qui elle a porté. [...] La postérité répétera nos deux noms comme ceux de ces amants immortels qui n'en ont plus qu'un à eux deux, comme Roméo et Juliette, comme Héloïse et Abélard [...], je terminerai mon histoire par mon hymne d'amour ; je ferai un appel du fond d'un cœur de vingt ans, à tous les enfants de la terre [...], et peut-être les générations futures répéteront-elles quelques-unes de mes paroles, peut-être béniront-elles un jour ceux qui auront frappé avec le myrte de l'amour aux portes de la liberté. »⁴⁹

Culte du souvenir et création sont donc indissociables au cœur de l'esthétique romantique. Que l'on songe à la formule de Victor Hugo devenue célèbre, « Créer, c'est se souvenir », ou encore à Alphonse Karr qui écrit dans *Les Guêpes* : « On n'invente qu'avec le souvenir », force est de constater que chez les Romantiques, la création pure, cérébrale et abstraite n'existe pas : elle doit restituer les échos passés d'un cœur qui se découvre éternellement souffrant, pour tenter de recouvrer une espérance, quelle qu'elle soit... On entrevoit aisément les limites d'une telle perspective, *a fortiori* quand elle se trouve exaltée et exacerbée à l'extrême, comme c'est le cas chez Musset. Quand elle échappe à la littérature et qu'elle s'applique à des objets, elle peut rapidement virer à un fétichisme plus ou moins malsain et anxiogène, comme le prouve une anecdote narrée par Maxime Ducamp, qui décrit l'attitude de Musset dans la forêt de Fontainebleau après qu'il a retrouvé une pièce de cinq francs, enfouie du temps de ses amours avec George dans une anfractuosité de la roche.⁵⁰

À l'extrême, chanter le souvenir peut entraîner des dérives névrotiques, détourner le sujet d'un présent qui le dégoûte et d'un futur qui l'inquiète. L'individu, définitivement retourné et muré dans un passé qui seul le rassure, tourne alors le dos à l'existence et se trouve réduit à une errance spectrale, non comme une coquille vide, mais au contraire comme une coquille trop pleine de souvenirs qui hypothèquent le présent. Le Musset précocement fantomatique et stérile qui monte sa pièce intitulée *Bettine* pense-t-il à lui-même quand il place ces paroles dans la bouche du marquis : « C'est que je commence à aimer mes souvenirs plus qu'il ne faudrait ; c'est un grand tort. »⁵¹ ? Excellent diagnostic de Musset sur lui-même, par personnage de théâtre interposé... Est-ce cependant étonnant chez celui qui arborait tous les masques, jusqu'au dernier, celui du Don Juan vieillissant et alcoolique admis à l'Académie Française, et pour qui la vie elle-même était une pathétique pièce de théâtre ?

⁴⁹ A. de Musset, Lettre à George Sand, 24 août 1834, *Correspondance, op. cit.*, p.234.

⁵⁰ Voir l'ouvrage de F. Lestringant, *Musset, op. cit.*, p.344.

⁵¹ A. de Musset, *Bettine, Théâtre Complet, op. cit.*, p.615.

« Ecrire la mort » : un rêve de survivance face à l'idéal mensonger ?

Mais au-delà du souvenir, il est une forme suprême d'évasion qui lui est intimement liée, que nous n'avons abordée précédemment que dans une optique phénoménologique chez Musset et qu'il conviendrait d'embrasser à présent dans une perspective esthétique. Qu'il s'agisse du terme douloureux d'une histoire d'amour, de la perte physique de l'être aimé, ou de la disparition effective, métaphorique ou fantasmatique du poète lui-même, la mort et son spectre obsessionnel qui planent au-dessus de la feuille blanche engagent l'écrivain avide de sensations nouvelles à se rapprocher de la fixité des plus belles statues en tentant de la saisir par l'acte d'écriture. Fixer la mort par l'écriture revient à tenter de capturer le caractère inéluctable de la finitude humaine. « Ecrire la mort » au cœur du mal-être romantique, c'est tout d'abord sublimer sous la plume la tentation ultime de ceux que la réalité a déçus, broser un tableau de cet asile sûr qui mettra fin aux turpitudes de l'existence temporelle. Parallèlement, la décadence de la vie et du corps trouvera un terrain d'expression privilégié dans l'art qui tente d'en contrôler et d'en maîtriser le cours. On observera aussi, en négatif, la tendance inverse d'une écriture conjuratrice s'ingéniant, dans une optique moins ténébreuse, à saisir par un travail d'écrivain le moindre instant de vie et à transfigurer la mort en une extase de la vie. Le propre de l'esthétique romantique n'est-il pas de tenter de figer tout ce qui échappe ? Rétablir par le processus de création poétique la plénitude de l'hermaphrodite de Platon brisée par la mort ou chanter l'amour pour tendre vers un infini qui se dérobe, toute expérience scripturale concourt à forger une esthétique de l'exorcisme qui vise à atteindre une beauté moins périssable que celle des femmes mortelles : celle de l'Art, impavide, moins vulnérable et accessible aux atteintes du néant.

A l'image des représentations des danses macabres, la littérature romantique se plaît en effet à multiplier les « tableaux » de la mort dont la mise en scène protéiforme participe à la constitution de son esthétique. Au cœur d'une tension entre l'individuel et l'universel fondatrice du Romantisme, la mort dépeinte est souvent sans objet, anonyme, comme pour mieux embrasser l'humanité entière dont elle conclut irrémédiablement l'existence. Dans une écriture de la dédramatisation, elle apparaît sous une forme euphémisée : la mort n'est rien, puisque pour l'enfant du siècle chaque instant passe dans le dégoût et la monotonie. Musset est ainsi coutumier de ce type d'écriture qui semble s'être dépouillée de tout espoir. Il n'hésite pas à inverser la portée du champ lexical de l'absolu qui, par le biais de l'ironie, est alors vécu et utilisé sur le mode déceptif. *La Confession d'un enfant du siècle* tout entière résonne ainsi de cette écriture du désespoir, au sens littéral du terme, que même l'hypothèse d'une transcendance divine ne saurait racheter⁵². Quand Dieu persiste à demeurer muet, il ne reste

⁵² Ainsi Jean Richepin conjure-t-il de son côté l'angoisse de sa propre disparition en écrivant ce poème au titre évocateur, « Epitaphe pour n'importe qui » :

« On ne sait pourquoi cet homme prit naissance.
Et pourquoi mourut-il ? On ne l'a pas connu.
Il vint nu dans ce monde, et, pour comble de chance,
Partit comme il était venu.

[...]

Il fit le bien, et vit que c'étaient des chimères.
Il fit le mal ; le mal le laissa sans remords.
Il avait des amis ; amitiés éphémères !
Des ennemis ; mais ils sont morts.
Il aima. Son amour d'une autre fut suivie,
Et de plusieurs. Sur tout le dégoût vint s'asseoir.
Et cet homme a passé comme passe la vie
Entrez, sortez, et puis bonsoir ! »⁵²

« Epitaphe pour n'importe qui », *La Chanson des gueux*, Paris, M.Dreufous, 1881, p.232.

au poète qu'à laisser la parole au seul devenir qui soit une certitude : la mort. C'est là la teneur des pensées d'Octave-Musset qui songe un instant, couteau à la main, à assassiner Brigitte pour qu'elle ne puisse appartenir à un autre :

« Peur, lâcheté, superstition! qu'en savent-ils, ceux qui le disent? C'est pour le peuple et les ignorants qu'on nous parle d'une autre vie; mais qui y croit au fond du coeur? Quel gardien de nos cimetières a vu un mort quitter son tombeau et aller frapper chez le prêtre? C'est autrefois qu'on voyait des fantômes; la police les interdit à nos villes civilisées, et il n'y crie plus du sein de la terre que des vivants enterrés à la hâte. Qui eût rendu la mort muette, si elle avait jamais parlé? Est-ce parce que les processions n'ont plus le droit d'encombrer nos rues, que l'esprit céleste se laisse oublier? Mourir, voilà la fin, le but. Dieu l'a posé, les hommes le discutent; mais chacun porte écrit au front: "Fais ce que tu veux, tu mourras." Qu'en dirait-on, si je tuais Brigitte? Ni elle ni moi n'en entendrions rien. »⁵³

L'écriture permet ici d'incarner un fantasme mortifère, de vivre par procuration les pulsions les plus noires de la *psyché* sans passer à l'acte, en même temps qu'elle semble abolir l'écoulement même du temps : tout doit périr ici-bas, et puisque le divin est une chimère pour faibles d'esprits et que la postérité est oublieuse, qu'importe de hâter ou non la venue de la mort? Ainsi une esthétique de la vacuité se développe-t-elle, renversant la taxinomie habituelle, le questionnement éternel de l'homme et rejoignant l'interrogation d'Hamlet : et la question « pourquoi la mort ? » de devenir « pourquoi la vie ? ». Et le spectre du suicide de planer au-dessus de notre poète tout au long de son existence... Dans une perspective voisine de celle de Musset, c'est là le sens de cette allégorie de la mort que livre Gérard de Nerval dans son poème intitulé « Epitaphe », l'une de ses dernières productions avant son suicide :

« Il a vécu tantôt gai comme un sansonnet,
Tour à tour amoureux insoucieux et tendre,
Tantôt sombre et rêveur comme un triste Clitandre.
Un jour il entendit qu'à sa porte on sonnait.

C'était la Mort ! Alors il la pria d'attendre
Qu'il eût posé le point à son dernier sonnet ;
Et puis sans s'émouvoir, il s'en alla s'étendre
Au fond du coffre froid où son corps frissonnait.

Il était paresseux, à ce que dit l'histoire,
Il laissait trop sécher l'encre dans l'écritoire.
Il voulait tout savoir mais il n'a rien connu.

Et quand vint le moment où, las de cette vie,
Un soir d'hiver, enfin l'âme lui fut ravie,
Il s'en alla disant : « Pourquoi suis-je venu ? »⁵⁴

Si cette lugubre entrevue est loin de la cérémonie sacrificielle que met en scène la rencontre entre Don Juan et la statue du Commandeur, elle reste un *leitmotiv* romantique dénonçant les vanités de l'existence terrestre, l'impuissance humaine, et l'inutilité même de la vie. Sous une forme apaisée, Nerval met en lumière le fondamental « pourquoi ? », débarrassé de la crainte du Jugement Dernier. Par conséquent, au cœur de cet appel du néant, de cette

Remarquable résumé de l'existence humaine, ce poème propose au lecteur une leçon de relativisme. A la fatalité qui pèse sur les fragiles épaules humaines répond le fatalisme de la forme poétique qui, reposant sur l'utilisation du chiasme, illustre bien le caractère implacable de la mort dans la formulation lapidaire et faussement désinvolte du dernier vers. Le régime de l'alternance propre au mal du siècle que nous avons évoqué précédemment trouve ainsi à s'exprimer dans cette stylisation du lieu et du lot communs.

⁵³ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, V, 6, *op. cit.*, p.296.

⁵⁴ G. de Nerval, « Epitaphe », *Poésies diverses, Œuvres Complètes, op. cit.*, p.345.

inexorable finitude, de cette revendication prématurée de la mort, le poète met en œuvre une esthétique de l'attente et de la suspension.⁵⁵

Au cœur de ces tableaux mortifères tour à tour apaisants, angoissants et désenchantés se déploie alors une écriture de l'antithèse propre à reproduire de façon mimétique la dualité de l'âme humaine au sein de laquelle cohabitent pulsions de vie et pulsions de mort, fini et infini, absolu et imperfection. Au motif romantique de la Nature, figée dans son éternité, son immensité et sa perfection, qui semble un avant-goût des félicités de l'au-delà, l'écrivain oppose un véritable « type », celui du poète contemplatif qui, face à son spectacle, ressent douloureusement la relativité de ses aspirations humaines. Au contraire de Lorenzo qui goûte la plénitude de la nuit, accoudé à une fenêtre, après l'assassinat d'Alexandre de Médicis, Leconte de L'Isle, dans son poème « Les Rêves morts », évoque ainsi ce douloureux hiatus fondateur du mal-être romantique :

« Vois ! cette mer si calme a comme un lourd bélier
Effondré tout un jour le flanc des promontoires,
Escaladé par bonds leur fumant escalier,
Et versé sur les rocs, qui hurlent sans plier,
Le frisson écumeux des longues houles noires.
Un vent frais, aujourd'hui, palpite sur les eaux,
La beauté du soleil monte et les illumine,
Et vers l'horizon pur où nagent les vaisseaux,
De la côte azurée, un tourbillon d'oiseaux
S'échappe, en arpentant l'immensité divine.
Mais, parmi les varechs, aux pointes des îlots,
Ceux qu'a brisés l'assaut sans frein de la tourmente,
Livides et sanglants sous la lourdeur des flots,
La bouche ouverte et pleine encore de sanglots,
Dardent leurs yeux hagards à travers l'eau dormante.
Ami, ton cœur profond est tel que cette mer
Qui sur le sable fin déroule ses volutes :
Il a pleuré, rugi comme l'abîme amer,
Il s'est rué cent fois contre des rocs de fer,
Tout un long jour d'ivresse et d'effroyables luttes.
Maintenant il reflue, il s'apaise, il s'abat.
Sans peur et sans désir que l'ouragan renaisse,
Sous l'immortel soleil c'est à peine s'il bat ;
Mais génie, espérance, amour, force et jeunesse
Sont là, morts, dans l'écume et le sang du combat. »⁵⁶

Ainsi la fusion traditionnelle entre l'homme et la nature s'opère-t-elle, mais sur le mode déceptif, dans la figure du marin abîmé en mer, puis de la vague lassée d'agresser les côtes et condamnée au reflux, à l'image du cœur humain. Musset, pour sa part, semble moins sensible à cette angoisse de l'infini de la nature, qui semble plutôt chez lui constituer le réceptacle de ses espoirs. Il n'en demeure pas moins qu'à cette dichotomie de l'âme répond celle de la mort : aux yeux du poète, le cortège des espérances et des aspirations de l'homme

⁵⁵ C'est aussi le cas chez Verlaine dans son poème intitulé « Mort ! » :

« La mort que nous aimons, que nous eûmes toujours
Pour but de ce chemin où prospèrent la ronce
Et l'ortie, ô la mort sans plus ces émois lourds,
Délicieuse et dont la victoire est l'annonce ! »

P. Verlaine, « Mort ! », *Poèmes divers, Album Verlaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p.1039.

⁵⁶ C. M. Leconte de L'Isle, « Les Rêves morts », *Poèmes barbares, op., cit.*, p.250.

est contraint de mourir parfois bien avant le corps lui-même. L'être humain apparaît par conséquent comme un mort-vivant qui porte en lui sa propre décadence.

A ce triste constat répond nécessairement un désir d'apaisement qui trouve à s'incarner dans une écriture de la distance et de la sérénité, dans une forme d'écriture lyrique de la distanciation qui, loin de cacher la difficulté d'être, en offre un témoignage sincère pour tendre vers une sorte de sérénité, fût-elle artificielle au sens propre du mot ; c'est là le sens de la célèbre « Complainte de Minuccio » de Musset :

« Va dire, Amour, ce qui cause ma peine,
A mon seigneur, que je m'en vais mourir,
Et, par pitié, venant me secourir,
Qu'il m'eût rendu la Mort moins inhumaine.

[...]

La Mort m'attend, et s'il ne me relève
De ce tombeau prêt à me recevoir,
J'y vais dormir, emportant mon doux rêve ;
Hélas ! Amour, fais-lui mon mal savoir.

Depuis le jour où, le voyant vainqueur,
D'être amoureuse, Amour, tu m'as forcée,
Fût-ce un instant, je n'ai pas eu le coeur
De lui montrer ma craintive pensée,
Dont je me sens à tel point oppressée,
Mourant ainsi, que la Mort me fait peur.
Qui sait pourtant, sur mon pâle visage,
Si ma douleur lui déplairait à voir ?
De l'avouer je n'ai pas le courage.
Hélas ! Amour, fais-lui mon mal savoir.

Puis donc, Amour, que tu n'as pas voulu
A ma tristesse accorder cette joie
Que dans mon coeur mon doux seigneur ait lu,
Ni vu les pleurs où mon chagrin se noie,
Dis-lui du moins, et tâche qu'il le croie,
Que je vivrais, si je ne l'avais vu.
Dis-lui qu'un jour, une Sicilienne
Le vit combattre et faire son devoir.
Dans son pays, dis-lui qu'il s'en souvienne,
Et que j'en meurs, faisant mon mal savoir. »⁵⁷

Dans cette mise à distance de la mort tout élégiaque réside peut-être une clef de l'esthétique de Musset, contenue dans le dernier vers : à l'angoisse taraudante de la mort, il n'est pour lui qu'une compensation : « faire son mal savoir ». C'est, sous une forme plus brève et poétique, le pendant du message que Musset véhicule à travers toute *La Confession d'un enfant du siècle*. Puisque le mal et la mort sont tous deux inaliénables, il ne reste qu'à les traduire dans les méandres tortueux de l'écriture pour en prolonger l'écho.

Il s'impose donc comme une évidence que le poète semble avoir partie liée avec le néant, tant il est coutumier de l'exploration des profondeurs. Dans une certaine mesure, l'écrivain jaillit d'outre-tombe pour nous délivrer son message, comme un voyageur rescapé d'un périple exotique et périlleux que les spectateurs profanes ne pourront jamais tout à fait comprendre. Pour Victor Hugo aussi, le poète se livre à une véritable catabase, comme si l'écriture constituait un viatique, une obole inversée permettant la sortie des enfers :

⁵⁷ A. de Musset, « Complainte de Minuccio », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.481.

« Moi qu'on nomme le poète,
Je suis dans la nuit muette
L'escalier mystérieux ;
Je suis l'escalier Ténèbres ;
Dans mes spirales funèbres
L'ombre ouvre ses vagues yeux. »⁵⁸

Dans une optique jumelle, c'est bien sur les ruines d'un monde moribond qu'est signé l'acte de naissance des enfants du siècle, condamnés à porter la mort avant même d'avoir vécu et de s'en faire l'écho dans leurs poèmes maladifs. Musset brosse dans le premier chapitre de *La Confession d'un enfant du siècle* un portrait saisissant de cette génération sacrifiée qui puisera son inspiration poétique dans l'absinthe et l'obsession de la mort, seul héritage d'un mythe napoléonien exsangue et d'un monde en déliquescence :

« L'angoisse de la mort leur entra dans l'âme à la vue de ce spectre moitié momie et moitié fœtus ; ils s'en approchèrent comme le voyageur à qui l'on montre à Strasbourg la fille d'un vieux comte de Saverdern, embaumée dans sa parure de fiancée. »⁵⁹

Le poète romantique n'est-il pas lui-même ce « spectre moitié momie moitié fœtus », dont les élans poétiques et les espérances restent sous le joug pesant des souvenirs douloureux ? Vaincre cette paralysie, cette sclérose du passé et de l'avenir, telle semble être la tâche que s'assigne le poète en sublimant la mort par l'écriture. Quitte à mettre en œuvre une véritable esthétique de la décrépitude.

Cette lente déliquescence de l'âme et du corps que l'écriture tente de mimer ne relève pas seulement d'une poétisation plus ou moins complaisante de l'agonie et de la déchéance physique, mais surtout d'une tentative de captation de tous les petits renoncements, de toutes les petites morts, de tous les échecs venus jalonner l'existence humaine et dont la mort effective n'est que la pathétique et ultime réalisation. Ainsi Sainte-Beuve, dans un texte qui frappera fortement Musset, évoque-t-il ces « meurtres en série » qui affectent l'âme humaine assujettie à la course du temps :

« Chaque jour je change ; les années se succèdent, mes goûts de l'autre saison ne sont déjà plus ceux de la saison d'aujourd'hui ; mes amitiés elles-mêmes se dessèchent et se renouvellent. Avant la mort finale de cet être mobile qui s'appelle de mon nom, que d'hommes sont déjà morts en moi ? Tu crois que je parle de moi personnellement, Lecteur ; mais songe un peu, et vois s'il ne s'agit pas de toi. »⁶⁰

La portée universalisante de la maxime transparait dans de nombreux poèmes, dont le message pourrait se traduire ainsi : naître, c'est commencer à mourir. A l'écriture donc de traduire cette mort à la fois présente et différée, souvent par le biais de d'une allégorie qui, pour être éculée, n'en demeure pas moins efficace et hautement symbolique : celle de l'horloge, venue euphémiser le néant en fractionnant ses attaques : on peut songer par exemple à « L'Horloge » de Gautier dans *España...*

Chaque cœur humain semble donc une chapelle ardente qui brûle de s'épancher, et dans laquelle les parcelles d'un moi douloureux viennent s'allonger à tour de rôle jusqu'à la seconde dernière, comme en témoigne de manière patente *La Confession*. On constatera cependant que le *carpe diem* épicurien qui accompagne traditionnellement ce triste constat est absent chez Gautier comme chez Musset à la fin de sa vie, comme si l'écriture imposait le silence à l'espoir temporel aussi bien que terrestre. Le parallèle entre la fuite des secondes et

⁵⁸ V. Hugo, « Je suis fait d'ombre et de marbre », *Les Quatre vents de l'esprit*, op. cit., t.II, pp.645-646.

⁵⁹ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., pp ;85-86.

⁶⁰ C. A. Sainte-Beuve, *Pensée et maximes*, Paris, Grasset, 1954, p.47.

le cœur humain qui se vide lentement de sa substance est à ce titre révélateur, quand on sait que celui-ci reste chez notre poète le siège même de l'inspiration. Aucun espoir de transcendance dans cette « lutte avec l'ange » à l'issue implacable : chaque être, comme le montre le réseau d'antithèses, porte en lui sa propre mort et sa propre condamnation en venant au monde.⁶¹

Dans une sorte d'esthétique du vide, Musset, comme le poète de *La Comédie de la mort*, considère l'âme humaine comme une coquille exsangue, vide, où erre le souvenir des chers disparus, comme un cimetière vivant, du moins en apparence, plus émouvant et douloureux que le marbre des mausolées. L'écriture elle-même est significative de cette difficulté à saisir le motif de la mort, qui, au-delà des masques qu'elle arbore au gré des métaphores, est tout à la fois une entité objective palpable dans la pourriture de la chair et une entité subjective intériorisée par le sujet qui, quotidiennement, imperceptiblement, meurt à lui-même, comme en témoigne le poème de Musset intitulé « A sainte-Beuve ». Et cette esthétique du vide d'envahir un art poétique qui fait de l'écriture un écho de l'âme, d'une âme perçue comme un misérable catafalque.

Parallèlement à ce cœur prématurément vidé de sa substance se développe logiquement une poétique du corps délabré, qui passera de l'allusion discrète et métaphorique chez Musset à une évocation bien plus explicite chez ses successeurs. Ainsi Baudelaire met-il en scène une vision de la putréfaction de sa propre enveloppe charnelle, qui résonne autant comme un attrait irrésistible pour la décadence que comme un exorcisme qui n'est pas sans rappeler certaines danses macabres. Si l'esprit déserte souvent le corps avant l'heure dans la littérature romantique et parnassienne, le corps n'est plus poétisé pour figer sa beauté et sa jeunesse dans la mort : le poète n'hésite plus à recourir aux métaphores de l'ordure qui attend chacun d'entre nous :

« Dans une terre grasse et pleine d'escargots
Je veux creuser moi-même une fosse profonde,
Où je puisse à loisir étaler mes vieux os
Et dormir dans l'oubli comme un requin dans l'onde,
Je hais les testaments et je hais les tombeaux ;
Plutôt que d'implorer une larme du monde,

⁶¹ Ainsi, filant la métaphore, Gautier assimile dans un autre poème l'esprit et la mémoire humaine à une vaste nécropole accueillant cette mort protéiforme

« La mort est multiforme, elle change de masque
Et d'habit plus souvent qu'une actrice fantasque ;
Elle sait se farder,

Et ce n'est pas toujours cette maigre carcasse,
Qui vous montre les dents et vous fait la grimace
Horrible à regarder.

Ses sujets ne sont pas tous dans le cimetière,
Ils ne dorment pas tous sur des chevets de pierre
À l'ombre des arceaux ;

Tous ne sont pas vêtus de la pâle livrée,
Et la porte sur tous n'est pas encor murée
Dans la nuit des caveaux.

[...]

Toute âme est un sépulcre où gisent mille choses ;
Des cadavres hideux dans des figures roses
Dorment ensevelis.

On retrouve toujours les larmes sous le rire,
Les morts sous les vivants, et l'homme est à vrai dire
Une nécropolis. [...] »

T. Gautier, « La Mort est multiforme », *La Comédie de la mort, Œuvres poétiques Complètes, op. cit.*, p.112.

Vivant, j'aimerais mieux inviter les corbeaux
A saigner tous les bouts de ma carcasse immonde.

Ô vers ! noirs compagnons sans oreille et sans yeux,
Voyez venir à vous un mort libre et joyeux ;
Philosophes viveurs, fils de la pourriture,

A travers ma ruine allez donc sans remords,
Et dites-moi s'il est encor quelque torture
Pour ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts ! »⁶²

Au-delà de la complaisance baudelairienne pour la pourriture, qu'on ne retrouve jamais chez un Musset plus délicat et au romantisme plus éthéré, c'est bien l'acte d'écriture lui-même qui, explorant d'autres voies, est en jeu ici. Faire de l'or avec la boue, voilà bien la secrète alchimie qui transparait dans ces vers. En imaginant un devenir physique par-delà le sépulcre, Baudelaire transcende le simple effet de style et confère justement une pérennité et une éternité venues pallier sa propre disparition. Le corps lui-même devient cette horloge inexorable égrenant les bribes d'une existence et d'une poétique qui, justement, ne « dormiront pas dans l'oubli ». Chanter la mort ne suppose-t-il pas la mise en exergue d'une extase de la vie, comme chez Musset quand il tente d'en saisir le moindre joyau, même fugitif ? C'est là tout le paradoxe de cette esthétique mortifère que de styliser le retour à la poussière et le vide du cœur en recourant justement aux sources créatrices mêmes de ce cœur qui pour être vacant, n'en trouve pas moins la force de briser le silence et de peupler la page blanche. Cette tension entre la vacuité, le silence et la création est par ailleurs fondatrice de l'acte d'écriture chez Musset, dont l'œuvre semble contredire la pensée. Si le cœur est mort, comment, pourquoi écrire ? A quelle source puiser son inspiration ? Finalement, toute l'oeuvre de Musset dément cette infirmité du cœur blessé, soi-disant muet et voué au néant :

« Quand la pudeur, la grâce et l'innocence
Viendraient en toi me plaindre et me charmer,
Non, chère enfant, si belle d'ignorance,
Je ne saurais, je n'oserais t'aimer.

Un jour pourtant il faudra qu'il te vienne,
L'instant suprême où l'univers n'est rien.
De mon respect alors qu'il te souviennne !

Tu trouveras, dans la joie ou la peine,
Ma triste main pour soutenir la tienne,
Mon triste coeur pour écouter le tien. »⁶³

Chez le poète des « Nuits », le cœur mort peut encore chanter et écouter...Etrangement, la poésie frappée à sa source même est encore vectrice de poésie, seule forme d'éternité accessible à l'homme. Cette dichotomie traverse par ailleurs toute *La Confession d'un enfant du siècle*, où alternent cette vision pathétique de la mort stérilisante et le foyer de création intarissable qu'elle représente, prouvant, s'il est besoin, que toute création a partie liée avec le néant : il s'agit, dans tous les sens du terme, de reconstruire un monde nouveau sur les ruines de l'ancien, d'élaborer un moi idéalisé sur les cendres de la finitude humaine. En témoigne ce portrait tragique de son ami Desgenais, qui n'est pas sans rappeler Musset : « C'était un homme plein de coeur, mais sec comme la pierre ponce. Une précoce

⁶² C. Baudelaire, « Le Mort joyeux », *Les Fleurs du mal, Oeuvres Complètes, op. cit.*, p.70.

⁶³ A. de Musset, « Non, quand bien même une amère souffrance... », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.386.

expérience l'avait rendu chauve avant l'âge; il connaissait la vie et avait pleuré dans son temps, mais sa douleur portait cuirasse ; il était matérialiste et attendait la mort. »⁶⁴

A contrario, la promiscuité de la mort est aussi vécue comme une pure cure de jouvence qui ouvre le champ de tous les possibles. Plonger sa plume dans le cadavre de ses prédécesseurs revient à profiter de la terre brûlée léguée par l'Histoire. A une souffrance nouvelle correspond un art nouveau qui, pour s'enraciner dans le néant, n'en délivre pas moins de nouvelles perspectives d'écriture :

« La mort elle-même était si belle alors, si grande, si magnifique, dans sa pourpre fumante ! Elle ressemblait si bien à l'espérance, elle fauchait de si verts épis qu'elle en était comme devenue jeune, et qu'on ne croyait plus à la vieillesse. Tous les berceaux de France étaient des boucliers ; tous les cercueils en étaient aussi ; il n'y avait vraiment plus de vieillards ; il n'y avait que des cadavres ou des demi-dieux. »⁶⁵

Conscience du temps mort de l'Histoire, espoir d'une nouvelle esthétique qui saurait traduire l'universelle difficulté d'être, omniprésence de la mort planant sur le moindre dessein humain, comment l'enfant du siècle trouve-t-il un palliatif dans l'écriture et l'herméneutique d'un monde qu'il n'a pas choisi ?

Une première réponse à cette question fondatrice semble résider dans un processus créatif désireux de fixer sous la plume le moindre instant de vie. Par bien des aspects, l'esthétique romantique paraît privilégier une écriture de l'instantané, supposée capturer dans le vers le moindre flux vital émis par ces cœurs désenchantés. Certes, la mort peut résonner aux oreilles du poète comme la fin de tout espoir de réalisation, de toute aspiration, mais dans cette perspective même, il lui reste toujours à chanter le désespoir. Les chants désespérés sont décidément les plus beaux...⁶⁶

Le poème lui-même semble néanmoins un désaveu de cette vanité d'écrire. Devant la page, trois solutions se dessinent donc pour le sujet immergé dans la tourmente de sa condition : considérer que le silence est la seule réponse, devenir le coryphée de l'éternelle douleur, ou fixer par le vers le moindre instant de vie. C'est aux deux dernières options, conjointement, que se rangent Musset et bien d'autres, soucieux d'exprimer à travers les âges cette dualité ontologique de l'homme. Pour embrayer le processus créateur, il convient tout d'abord de dédramatiser la vision même de la mort, dont la perspective oblitère par nature toute velléité créatrice : à travers une écriture qui prend allure d'exutoire, le poète relègue la mort au rang d'asile serein et sûr ; en effet, comment jouir de la vie et la chanter quand le sujet est paralysé par la seule idée de sa propre fin ?⁶⁷

⁶⁴ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, Prose, op. cit., p.108.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ En témoigne aussi ce poème de Théophile Gautier :

« [...] »

Ah ! Que de nobles cœurs et que d'âmes choisies,
Vainement, à travers toutes les poésies,
Toutes les passions,
Ont poursuivi le mot de la page fatale,
Dont les os gisent là sans pierre sépulcrale
Et sans inscriptions !
Leur cœur, comme une orfraie au fond d'une ruine,
Râle piteusement dans leur maigre poitrine
L'hymne du désespoir. »

T. Gautier, « La Spirale sans fin dans le vide s'enfoncé », *La Comédie de la mort*, op. cit., p.138.

⁶⁷ C'est ce que montre aussi cette allégorie de Philotée O'Neddy qui laisse la parole à un voluptueux squelette évoquant les douceurs du tombeau :

Si la mort n'est qu'un sommeil paisible, plutôt que de véhiculer l'angoisse de sa venue et que de se résoudre à un statut de « mort-vivant », le poète n'a-t-il pas pour devoir de pratiquer une écriture vivante, dépouillée du ton parfois larmoyant et nombriliste des amoureux de la mort ? Fixer ce qui passe, écrire le fugace qui contredit l'éternité du néant, poétiser le transitoire, telle semble être la devise de Musset que théoriserait André Gide dans *Les Nourritures terrestres* : « Le plus petit instant de la vie est plus fort que la mort, et la vie. »⁶⁸ Là réside sans doute le sacerdoce du poète : figer dans un poème la vie qui coule inexorablement entre ses doigts. Il s'agit à la fois d'un aveu de faiblesse et de l'indice tangible de la suprême grandeur de l'écrivain.

Ecrire l'instant de vie revient ainsi à maintenir le désir et à préserver son souvenir. En s'opposant à une esthétique de la déliquescence pure qui fera les beaux jours de certains décadents, le poète romantique exalte la magie de l'éphémère au cœur d'un mal du siècle qui ne lui donne que plus de relief et de valeur. Il en découle alors une forme d'épicurisme désenchanté qui, au-delà de l'ironie et du fatalisme qu'il revêt, est l'un des points cardinaux de l'esthétique mussétienne :

« Parlons de nos amours ; la joie et la beauté
Sont mes dieux les plus chers, après la liberté.
Ebauchons, en trinquant, une joyeuse idylle.
Par les bois et les prés, les bergers de Viriles
Fêtaient la poésie à toute heure, en tout lieu ;
[...]
Faisons ce qu'il te plaît. Parfois, en cette vie,
Une chanson nous berce et nous aide à souffrir,
Et, si nous offensois l'antique poésie,
Son ombre même est douce à qui sait la chérir. »⁶⁹

C'est dans l'implacabilité même de la mort et sa venue aléatoire que ce culte de l'instant vital trouve sa justification, filant la métaphore du jeu et de la loterie. Aux forces maléfiques qui l'entourent, aux pulsions érotiques irrépessibles, au dégoût de l'existence, se mêle une certaine appétence qui compose une sincère extase de la vie, placée sous le sceau de l'ironie. Musset découvre ainsi une sorte d'harmonie dans une existence tenue à distance respectable. Tout se passe comme si le poète ne jouissait jamais mieux d'un plaisir que lorsque le penchant inverse vient l'enrichir. Jamais plus que dans la proximité de la mort le poète ne ressent la douceur céleste du jour. C'est peut-être moins par haine de la vie que par une exigence du « plus-vivre » et du « mieux-vivre » qu'il exalte la douleur :

« [...]
Quand on m'entendra dire : Hélas ! il est trop tard ;
Quand ce sang, qui bouillonne aujourd'hui dans mes veines
Et s'irrite en criant contre un lâche repos,
S'arrêtera, glacé jusqu'au fond de mes os...
O vieillesse ! à quoi donc sert ton expérience ?
Que te sert, spectre vain, de te courber d'avance
Vers le commun tombeau des hommes, si la mort
Se tait en y rentrant, lorsque la vie en sort ?
N'existait-il donc pas à cette loterie
Un joueur par le sort assez bien abattu

« Sous la tombe muette oh ! comme on dort tranquille !
Sans changer de posture, on peut, dans cet asile,
Des replis du linceul débarrassant sa main,
L'unir aux doigts poudreux du squelette voisin. »

P. O'Neddy, « Nuit quatrième », *Feu et Flamme*, op. cit., pp.39-40.

⁶⁸ A. Gide, *Les Nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, Folio no 117, p.30.

⁶⁹ A. de Musset, « Idylle », *Poésies Complètes*, op. cit., pp.361-362.

Pour que, me rencontrant sur le seuil de la vie,
Il me dît en sortant : N'entrez pas, j'ai perdu ! »⁷⁰

Ainsi, les plus hautes valeurs existentielles, tout comme sa perception du Beau se repaissent de la souffrance acceptée et combattue et du vertige de la mort. Puisque la vie terrestre est vouée à l'insatisfaction, Musset cherche dans la douleur et le commerce avec la mort le terreau spirituel qui lui permettra d'opérer cette reconquête du goût de vivre. Tout se passe comme si le poète restait à deux pas du non-être pour lui dérober une moisson, maigre certes, mais suffisante pour s'arracher à la bassesse ambiante et au niais contentement de soi-même. Contempler et chanter la mort permet ainsi de garder les yeux levés vers la Muse céleste et de connaître les joies surhumaines de l'Idéal. Car Musset ne perçoit pas systématiquement l'imaginaire du non-être comme une fin en soi, un gouffre d'oubli dans lequel il engloutirait ses souffrances de manière définitive, il l'appréhende plutôt comme un tremplin vers les suprêmes valeurs. A travers un tel constat, l'écriture va donc tendre vers une poésie de la sérénité et de l'apaisement plus que vers l'auto-châtiment : pris entre deux mondes, l'esprit doit continuer de planer et se vouer à la contemplation. C'est dans une optique voisine que Victor Hugo compose le poème « Puisque nos heures sont remplies », extrait de son recueil *Les Chants du crépuscule* :

« [...]
Puisque nos pères et nos mères
Sont allés où nous irons tous,
Puisque des enfants, têtes chères,
Se sont endormis avant nous ;
[...]
Puisqu'à la voix de ceux qu'on aime
Ceux qu'on aime mêlent leurs voix ;
Puisque nos illusions même
Sont pleines d'ombres d'autrefois ;
[...],
Mets ton esprit hors de ce monde !
Mets ton rêve ailleurs qu'ici-bas !
Ta perle n'est pas dans notre onde !
Ton sentier n'est point sous nos pas !
[...]
Toi, demande au monde nocturne
De la paix pour ton coeur désert !
Demande une goutte à cette urne !
Demande un chant à ce concert !

Plane au-dessus des autres femmes,
Et laisse errer tes yeux si beaux
Entre le ciel où sont les âmes
Et la terre où sont les tombeaux ! »⁷¹

Ainsi, le poète ne peut-il jouir de la vie que dans la proximité du néant ? Chérir et écrire la mort est alors un moyen de réclamer à la vie un surcroît de vie : c'est s'abaisser pour mieux régner dans l'ordre spirituel par le biais d'une esthétique réconciliatrice. Le thème de la mort de l'artiste témoigne bien de cet idéal de la survivance : l'artiste, à la fois messie et victime sacrificielle, est immolé sur l'autel du siècle incapable d'embrasser l'étendue de son génie. Mais son âme immortelle et son amour du beau règnent d'autant mieux dans l'esprit de

⁷⁰ A. de Musset, « Les Vœux stériles », *Poésies Complètes*, op. cit., p.114.

⁷¹ V. Hugo, « Puisque nos heures sont remplies », *Les Chants du crépuscule*, [1836] ,in *Œuvres poétiques*, op. cit., p.887.

ses thuriféraires qu'ils leur ont été arrachés prématurément par la mort. C'est bien là le sens du poème de Musset dédié à la Malibran peu de temps après sa mort :

« [...]
Ô Maria-Felicia ! Le peintre et le poète
Laissent, en expirant, d'immortels héritiers ;
Jamais l'affreuse nuit ne les prend tout entiers.
À défaut d'action, leur grande âme inquiète
De la mort et du temps entreprend la conquête,
Et, frappés dans la lutte, ils tombent en guerriers.

Celui-là sur l'airain a gravé sa pensée ;
Dans un rythme doré l'autre l'a cadencée ;
Du moment qu'on l'écoute, on lui devient ami.
Sur sa toile, en mourant, Raphaël l'a laissée,
Et, pour que le néant ne touche point à lui,
C'est assez d'un enfant sur sa mère endormi.

Comme dans une lampe une flamme fidèle,
Au fond du Parthénon le marbre inhabité
Garde de Phidias la mémoire éternelle,
Et la jeune Vénus, fille de Praxitèle,
Sourit encor, debout dans sa divinité,
Aux siècles impuissants qu'a vaincus sa beauté. »⁷²

En effet, le culte du beau, les œuvres des disparus semblent inaccessibles aux attaques du temps et du néant. Ainsi l'écriture devient-elle un rempart contre l'oubli et, par là même, contre la mort. Dans cette mise en abyme de l'acte créateur, on peut tout autant déceler la divinisation d'une cantatrice qui s'est sacrifiée à son art que la perception d'une écriture qui se définit elle-même comme la seule forme d'éternité envisageable. Si « au commencement était le verbe », il est probable qu'il soit aussi le seul à survivre quand point le terme. Fixer dans le verbe la fulgurance de l'existence, c'est conférer au poète le statut de *vates* antique, qui seul sait saisir et figer la beauté de l'instant, au-delà des apparences sensibles, comme en témoignent les entretiens entre la Muse et le poète dans les « Nuits ». Au cœur de cette esthétique de la mort, l'écrivain accoutumé aux abîmes entrevoit de loin des vérités interdites au vulgaire, comme si le processus créateur constituait une passerelle vers un monde supérieur.⁷³ Tout comme le condamné à mort du *Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo auquel un argousin demande les numéros gagnants de la loterie, le poète, qui entretient un rapport privilégié avec la mort, semble seul capable de discerner les jouissances *post-mortem*, dont il s'entête à délivrer le sens au lecteur. C'est peut-être là le secret entrevu au seuil du tombeau : transmettre par le vers la jouissance de chaque instant de vie qui contredit l'éternité de la mort, ou encore traquer la magie et la beauté extatique du néant. Ainsi peut-on lire dans un poème tiré des *Contemplations*, intitulé « Ce que c'est que la mort », que la voie de l'au-delà et de la poésie opère une véritable divinisation de l'homme en le dépouillant des scories de son imperfection ontologique pour ne garder que la quintessence de l'ange retrouvé :

« On monte. Quelle est donc cette aube ? C'est la tombe.
Où suis-je ? Dans la mort. Viens ! Un vent inconnu
Vous jette au seuil des cieux. On tremble ; on se voit nu,

⁷² A. de Musset, « A la Malibran », *Poésies Complètes*, op. cit., p.335.

⁷³ Il n'est guère étonnant par conséquent de trouver cette remarque sous la plume d'Edgar Allan Poe : « Il est évident que nous nous précipitons vers quelque entraînante découverte, - quelque incommunicable secret dont la connaissance implique la mort. »

E. A. Poe, *Manuscrit trouvé dans une bouteille*, in *Histoires extraordinaires*, Paris, M. Lévy frères, Librairie nouvelle, 1875, p.220.

Impur, hideux, noué des mille noeuds funèbres
 De ses torts, de ses maux honteux, de ses ténèbres ;
 Et soudain on entend quelqu'un dans l'infini
 Qui chante, et par quelqu'un on sent qu'on est béni,
 [...]
 Tout notre être frémit de la défaite étrange
 Du monstre qui devient dans la lumière un ange. »⁷⁴

Qu'elle s'inscrive dans une perspective religieuse ou esthétique, la mort est à proprement parler une renaissance sous une forme plus pure et éthérée. Chaque poème fonctionnerait alors sur le principe de la palingénésie et enchâsserait dans ses vers un nouvel avatar du poète.

En effet, non seulement la mort entraîne une résurrection spirituelle sous une forme plus noble, mais elle a aussi partie liée avec le mythe de l'éternel retour.⁷⁵

Par cette dialectique traditionnelle entre la déchéance physique irrémédiable et l'intemporalité divine de l'âme, le poète entrouvre une porte donnant sur un monde et une existence nouveaux et supérieurs. Allégories de son propre sentiment de damnation, les petites vieilles de Baudelaire deviennent les symboles boitillants de l'absence de rédemption, en substituant, comme chez Musset, à la dimension religieuse une dimension artistique et poétique : « Le poème s'est fait le théâtre du vœu de résurrection...La seule renaissance promise est la renaissance poétique. »⁷⁶ Le devenir de ces figures fantomatiques transfigurées par l'art paraît être la seule forme d'accomplissement tangible pour le poète. La palingénésie reste une virtualité n'ayant de matérialisation possible que dans la parole poétique.⁷⁷

La dynamique vitale de la mort trouve donc son champ d'action dans le binôme mémoire-crédation, qui seul peut pallier par sa fixation intemporelle tout le tragique et l'absurde de la désagrégation physique et morale du poète. Des formes plus immatérielles prennent le relais des manifestations abjectes du réel vouées à une décrépitude et une disparition certaines. Ainsi Musset redessine-t-il le réel par un art venu estomper la souffrance du fini. Cette recomposition est sensible par exemple dans le poème posthume intitulé « A La sœur Marceline » et s'incarne sous les traits grossiers d'une bonne sœur, allégorie vivante de l'amour du prochain jusqu'au sacrifice de soi. A sœur Marceline qui l'a veillé pendant l'une de ses nombreuses affections pulmonaires qui devaient finir par l'emporter, Alfred de Musset écrit :

⁷⁴ V. Hugo, « Ce que c'est que la mort », *Les Contemplations, Œuvres poétiques*, t.II, *op. cit.*, p. 423.

⁷⁵ Ainsi Baudelaire écrit-il au sujet des petites vieilles dont il exacerbe et grossit la décrépitude :

« Et lorsque j'entrevois un fantôme débile
 Traversant de Paris le fourmillant tableau
 Il me semble toujours que cet être fragile
 S'en va tout doucement vers un nouveau berceau. »

C. Baudelaire, « Les Petites vieilles », *Les Fleurs du mal, Œuvres Complètes, op. cit.*, p.90.

⁷⁶ J. E. Jackson, « Vers un nouveau berceau ? », in *Baudelaire : figures de la mort, figures de l'éternité*, éd. Klincksieck, 1996, p.48.

⁷⁷ Comme en témoigne le fameux poème « Une Charogne », sans doute le plus mal compris de ses contemporains, et qui dépasse largement la simple « pétrarquisation de l'horrible », pour reprendre la formule de Sainte-Beuve. Partant d'une constatation tout à fait organique, le poète opère une transfiguration progressive de la charogne dans le sens de l'art. De celui de l'horrible, le lecteur passe au champ du naturel, puis à celui de l'esthétique ; cette dernière sphère reste l'indice d'une survie sous un avatar esthétisé par le souvenir et la création :

« Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
 Une ébauche lente à venir
 Sur la toile oubliée que l'artiste achève
 Seulement par le souvenir. »

C. Baudelaire, « Une Charogne », *Les Fleurs du mal, Œuvres Complètes, op. cit.*, p.31

« J'étais couché, pâle et sans vie
 Dans un linceul de sang glacé
 Où la douleur et l'insomnie
 Pendant trois nuits m'avaient bercé.
 [...]
 Mais la fatigue et le courage
 Font briller ce pâle visage,
 Au chevet de l'agonisant.
 Elle est douce, ta main grossière,
 Au pauvre blessé qui la serre
 Pleine de larmes et de sang. »⁷⁸

A l'extrême, pour le poète des « Nuits » comme pour Hugo se développe ainsi une véritable écriture de la reconquête, quel que soit le médiateur : la transposition littéraire de son statut perdu d'ange, d'une véritable sublimation de l'être. Cette écriture de la restitution, visant à conserver ce que la mort engloutit implacablement, est autant une tentative de retour à la matrice éternelle et séraphique qu'une manière pour les amants de reproduire la plénitude perdue de l'androgynisme platonicien, la fusion amoureuse que la disparition vient inévitablement briser. Le poncif de l'amour dans la mort qui réunit les amants dans l'éternité trouve un champ d'expression privilégié dans la poésie romantique, en prose notamment.⁷⁹ Il suffit de songer au dénouement édifiant de « Rolla », à celui d'*On ne badine pas avec l'amour*, ou encore à « La Coupe et les lèvres » pour s'en convaincre...

L'imaginaire angélique, s'il s'enracine dans une longue tradition, est symptomatique de cette écriture de la restitution pratiquée par les romantiques que heurtent la relativité des amours humaines, et la finitude du sentiment : écrire la mort, l'amour, l'amour à travers la mort, c'est, à proprement parler, se faire archange dans une *catharsis* à la fois divine et esthétique. En témoigne cet extrait de *La Confession d'un enfant du siècle*, qui n'est pas sans annoncer « La Mort des amants » de Baudelaire et dans lequel Octave-Musset envisage le meurtre de Brigitte-Sand et sa propre mort. Nulle angoisse existentielle, nulle crainte de la mort dans cette vision apaisée et salvatrice du sépulcre :

« Il y aurait demain dans un journal qu'Octave de T*** a tué sa maîtresse, et après-demain on n'en parlerait plus. Qui nous suivrait au dernier cortège? Personne qui, en rentrant chez soi, ne déjeunerait tranquillement; et nous, étendus côte à côte dans les entrailles de cette fange d'un jour, le monde pourrait marcher sur nous sans que le bruit des pas nous éveille. N'est-il pas vrai, ma bien-aimée, n'est-il pas vrai que nous y serions bien? C'est un lit moelleux que la terre; aucune souffrance ne nous y atteindrait; on ne jaserait pas dans les tombes voisines de notre union devant Dieu; nos ossements s'embrasseraient en paix et sans orgueil; la mort est conciliatrice, et ce qu'elle noue ne se délie pas. »⁸⁰

⁷⁸ A. de Musset, « A La sœur Marceline », *Poésies Complètes, op. cit.*, pp.536-537.

⁷⁹ Comme le montre ce poème d'A. Bertrand :

« La mort me la ravit échevelée et livrée au sommeil d'un
 évanouissement, tandis que, retombé dans la vie, je
 tendais en vain les bras à l'ange qui s'envolait.

[...]

Délirantes joies du départ pour l'ineffable bonheur de
 deux âmes qui, heureuses et s'oubliant partout où elles
 ne sont plus ensemble, ne songent plus au retour.

Mystérieux voyage de deux anges qu'on eût vus, au point
 du jour, traverser les espaces et recevoir sur leurs
 blanches ailes la fraîche rosée du matin !»

A. Bertrand, « Les Deux anges », *Gaspard de la nuit, op. cit.*, p.226.

⁸⁰ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, V, 6, *op. cit.*, p.296.

Saisir par la plume le moindre instant vital ou imaginer la plénitude du tombeau, deux manières de prétendre à l'éternité de l'âme et de l'amour, avec l'art pour seul sacrement et unique absorption.

Le moindre vers semble alors un passeport vers l'idéal, tant il est vrai que chanter l'amour, fût-il perdu, est aussi une ressource créatrice pour lutter contre la mort et tendre vers un autre infini que celui que postule la transcendance divine. De la même manière que certaines fleurs prospèrent sur les cadavres en décomposition, la poésie amoureuse se repaît de la disparition physique à laquelle la gloire vient disputer une parcelle d'éternité, de la même manière que *La Confession d'un enfant du siècle* s'élabore sur les ruines d'un amour enfui.⁸¹

Ainsi l'amour qui lie deux êtres et sa transposition artistique, ainsi cette esthétique toute romantique du sentiment humain tendent-ils vers un infini inaccessible à la solitude, fréquemment assimilée à la mort, comme si la sublimation de l'amour conférait l'éternité:

« [...] Rappelle-toi, quand sous la froide terre
Mon coeur brisé pour toujours dormira ;
Rappelle-toi, quand la fleur solitaire
Sur mon tombeau doucement s'ouvrira.
Je ne te verrai plus ; mais mon âme immortelle
Reviendra près de toi comme une soeur fidèle.
Ecoute, dans la nuit,
Une voix qui gémit :
Rappelle-toi. »⁸²

Certes, l'association paraît rebattue et manichéenne, mais elle reste fondatrice de « l'épicurisme romantique » qui se dégage à travers les divers réseaux d'antithèses. En substance, chaque heure doit être une vie entière, transfigurée par l'ivresse du vin et de la femme, seuls garants de l'oubli et d'une accession à une forme d'absolu poétique, dans une forme d'esthétique de l'instantané que nous avons déjà évoquée chez Musset. Dans une optique proche, la fin du « Ballet des heures » de Gérard de Nerval est à ce titre révélatrice :

« [...] Aimez, buvez, le reste est plein de choses vaines ;
Le vin, ce sang nouveau, sur la lèvre versé,
Rajeunit l'autre sang qui vieillit dans vos veines
Et donne l'oubli du passé.

Que l'heure de l'amour d'une autre soit suivie,
Savourez le regard qui vient de la beauté ;

⁸¹ Dans une perspective proche, on peut ainsi lire sous la plume d'Hérédia :

« Lorsque la sombre croix sur nous sera plantée,
La terre nous ayant tous deux ensevelis,
Ton corps reflleurira dans la neige des lys
Et de ma chair naîtra la rose ensanglantée.
Et la divine Mort que tes vers ont chantée,
En son vol noir chargé de silence et d'oublis,
Nous fera par le ciel, bercés d'un lent roulis,
Vers des astres nouveaux une route enchantée.
[...]

Cependant que sacrant le poète et l'ami,
La Gloire nous fera vivre à jamais parmi
Les Ombres que la Lyre a faites fraternelles. »

J. M. de Hérédia, « La Vie des morts », *Les Trophées*, op. cit., p.151.

⁸² A. de Musset, « Rappelle-toi », *Poésies Complètes*, op. cit., p.420.

Être seul, c'est la mort ! Être deux, c'est la vie !
L'amour c'est l'immortalité ! »⁸³

Par conséquent, sur le mode mineur, toute femme qui se refuse au poète le condamne à la solitude, et donc à la mort. Et l'écriture de se muer en expression et matérialisation de la revanche d'un amour déçu. Celle qui ne veut pas aimer ne sait pas vivre et pire, ne mérite pas de vivre. La femme qui a tenu le poète à distance est tout « naturellement » reléguée au rang de momie ambulante incapable du moindre sentiment et donc de la moindre étincelle de vie. C'est ainsi que Musset, dont l'orgueil ne supportait guère la vexation, *a fortiori* féminine, livre un poème rageur, gracieusement intitulé « Sur une morte » :

«[...]
Elle aurait pleuré si sa main,
Sur son coeur froidement posée,
Eût jamais, dans l'argile humain,
Senti la céleste rosée.

Elle aurait aimé, si l'orgueil
Pareil à la lampe inutile
Qu'on allume près d'un cercueil,
N'eût veillé sur son coeur stérile. »⁸⁴

Ecrits à l'intention de la princesse Christine Trivulce de Belgiojoso—ce rare écueil dans le tableau de chasse féminin de l'invétééré séducteur !— qui éprouva sans doute un certain plaisir à souffler le chaud et le froid sur le cœur fier et naturellement polygame du poète, ces vers assez vifs, au-delà de l'aspect purement anecdotique qu'ils revêtent, témoignent bien de cette propension à assimiler l'amour et sa transcription littéraire aux pulsions de vie, venus contrebalancer la solitude ontologique de l'homme qui lui offre un avant-goût du néant. Cette dialectique de l'amour et de la solitude, entendons « de la vie et de la mort », trouve logiquement à s'illustrer dans un motif que nous avons déjà longuement commenté chez Musset mais qui laisse son empreinte dans les œuvres de bien d'autres, comme Théodore de Banville : la *mors osculi* ou « mort dans un baiser ». L'art poétique qui se donne pour principe de fixer l'instant, l'éphémère dans toute sa symbolique, ne pouvait manquer de fixer cette sorte d'*apex*, de phase transitoire et de passage entre deux mondes dont l'amour est l'obole. La mort est niée par la puissance d'un amour qui cesse d'être humain pour subir une divinisation qui prend la couleur de l'Idéal :

« Aimons-nous et dormons
Sans songer au reste du monde !
Ni le flot de la mer, ni l'ouragan des monts,
Tant que nous nous aimons
Ne courbera ta tête blonde,
Car l'amour est plus fort
Que les Dieux et la Mort !
[...]
Et lorsque nos deux coeurs
S'en iront aux sphères heureuses
Où les célestes lys écloreont sous nos pleurs,
Alors, comme deux fleurs
Joignons nos lèvres amoureuses,
Et tâchons d'épuiser

⁸³ G. de Nerval, « Le Ballet des heures », *Poésies diverses, op. cit.*, p.208.

⁸⁴ A. de Musset, « Sur une morte », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.478.

Plus encore, pour paraphraser Pessoa, l'amour semble un échantillon mortel de l'immortalité, et c'est bien la conjonction de l'amour, de la mort et de l'écriture qui vient entériner ce constat consolateur. Considérer l'amour sans la perspective de la mort et de la finitude empêche de jouir intensément de toutes ses délices, la mort sans l'amour n'est plus qu'un vide abyssal sans transcendance. Enfin, l'amour et la mort que ne figerait pas la plume ne pourraient que sombrer dans l'inéluctable oubli et la souffrance du fini... Il est un sonnet fameux qui témoigne de façon éclatante de la portée esthétique d'une telle alliance, la célèbre « Mort des amants » de Baudelaire.⁸⁶ Rien ne manque à ce tableau mortifère et pourtant apaisé : sensualité et sentiment s'entremêlant sur la couche funèbre (pensons à « Rolla »), la fusion des cœurs et des corps révélant les vertus unificatrices de la mort, espoir de transcendance divine ou plus simplement artistique : l'« ange » venu « ranimer » les « miroirs ternis et les flammes mortes » n'est-il pas aussi le processus créateur, seul rempart de l'oubli ?

Ainsi l'écriture de l'amour à l'orée de la mort est-elle une fin en soi et justifie l'homme dans sa douleur comme le poète dans son art en brisant la dichotomie entre le néant et le sentiment. Chanter l'amour est bien suffisant pour qui ne peut moduler sa destinée ultime, comme le pressent Lamartine, dont Musset se fera l'écho :

« J'aimais, je fus aimé ; c'est assez pour ma tombe. »⁸⁷

Il s'impose alors comme une évidence que cette transfiguration poétique de la mort à travers l'amour obéit à une esthétique conjuratrice qui prend véritablement valeur d'exorcisme. A de multiples égards, il s'agit bien d'une écriture du deuil, littéral ou symbolique. Mort effective, mort aux autres ou à soi-même, ou plus largement disparition, manque originel ouvrant une blessure, autant de déclinaisons que le « siècle en habit noir » s'entête à adoucir, oublier, différer, ou simplement transcrire par le verbe. Le deuil et sa conjuration ressortissent bien à l'une des expériences cardinales du Romantisme. L'une des racines de la difficulté d'être mussétienne est à ce titre à rechercher autant dans le traumatisme initial imposé par la duplicité féminine que dans la perte du père, emporté par l'épidémie de choléra, comme en témoigne *La Confession d'un enfant du siècle* :

⁸⁵ T. de Banville, « Aimons-nous et dormons », *Odelettes*, in *Poésies Complètes*, t.II, Paris, G. Charpentier, 1899, p.184.

⁸⁶ « Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Ecloses pour nous sous des cieux plus beaux.

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux ;

Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes. »

C. Baudelaire, « La Mort des amants », *Les Fleurs du mal, Oeuvres Complètes, op. cit.*, p.126.

⁸⁷ A. de Lamartine, *Nouvelles méditations poétiques, avec commentaires. Le Dernier chant du Pèlerinage d'Harold. Chant du sacre*, Paris, Furne, Jouvet, Pagnerre, 1871, Hachette, p.228.

« Une petite grille de bois entourait la tombe de mon père. Selon sa volonté expresse, manifestée depuis longtemps, il avait été enterré dans le cimetière du village. Tous les jours j'y allais, et je passais une partie de la journée sur un petit banc placé dans l'intérieur du tombeau. Le reste du temps, je vivais seul, dans la maison même où il était mort, et je n'avais avec moi qu'un seul domestique. Quelque douleur que puissent causer les passions, il ne faut pas comparer les chagrins de la vie avec ceux de la mort. La première chose que j'avais sentie en m'asseyant auprès du lit de mon père, c'est que j'étais un enfant sans raison, qui ne savait rien et ne connaissait rien; je puis dire même que mon coeur ressentit de sa mort une douleur physique, et je me courbais quelquefois en tordant mes mains comme un apprenti qui s'éveille. »⁸⁸

Au-delà de la distanciation inhérente à l'écriture qui entraîne un certain relativisme, écrire le deuil, c'est tout d'abord renouer avec son statut d'enfant et les sources les plus profondes de l'être que la perte d'un être cher vient raviver. On observera au passage l'un des motifs caractéristiques du Romantisme, lorsque survient la mort : station éplorée dans le tombeau, complaisance pour les convois funèbres, les transports du chagrin, convulsions, pleurs, évanouissements...La mort et le deuil permettent en effet la fusion de deux moments étroitement liés : la perte effective, perçue comme une rupture radicale redéfinissant le rapport au temps, voué à la fracture et à la mémoire, et le souvenir névrotique de cet événement qui, tout en appartenant au passé, marque le présent et influence l'avenir. A travers le deuil, le sujet fait l'épreuve d'un point de non retour, affronte l'inéluctable. Seule la création poétique semble à même de pouvoir proposer une forme de résurrection, comme en témoignent de nombreux poèmes de Musset venus sanctifier l'immortalité du sentiment et comme le montre aussi, entres autres, le sonnet intitulé « El Desdichado » chez Nerval.

Evoluant entre le monde des vivants et celui des disparus—ce qui n'est pas sans rappeler le Musset des dernières années—le poète égrène aussi ses amours enfuies, mêlant jusqu'au vertige les époques, errant entre passé et présent. Cette dépersonnalisation, cette absence d'identité est symptomatique de l'écriture de la mort mais aussi d'une certaine forme d'espérance retrouvée à travers l'art. C'est bien la « lyre d'Orphée », qui prend le relais du « soleil noir de la mélancolie » arboré par le luth, qui reste l'instrument principal de son retour du royaume des morts, de sa renaissance, sur le mode allégorique, caractéristique prégnante chez notre poète. Cette forme d'exorcisme peut aussi emprunter d'autres voies, celles du romantisme noir qui tourne en dérision le lieu-commun romantique du tombeau-sanctuaire et les effusions lacrymales qui l'entourent, exaspérant les genuflexions larmoyantes d'un Musset devant le tombeau paternel. A ce titre, force est de constater que la fameuse ironie mussétienne qui envahit tous les champs de sa création laisse à peu près intact le motif du deuil et de l'inhumation, comme si un tabou, probablement lié à son expérience intime, subsistait... Ses successeurs feront montre de moins de délicatesse et n'hésiteront pas à prendre leurs distances à l'égard du *pathos* romantique que l'auteur des « Nuits », bon an mal an, perpétue à sa manière au-delà de ses réticences à l'égard des poncifs romantiques. Par exemple Gautier, qui met en scène le mariage d'une morte et d'un ver rongeur, Verlaine et bien d'autres, usent d'une ironie macabre qui décrédibilise et conjure l'idéalisation sentimentale de la mort en œuvre chez Musset. En témoigne cette scène étrange née sous la plume de Verlaine, qui met en présence deux pochards désireux de faire connaître les joies de la Dive Bouteille à un crâne lugubre qui les observe :

« Deux reîtres saouls, courant les champs, virent parmi
La fange d'un fossé profond, une carcasse
Humaine dont la faim torve d'un loup fugace
Venait de disloquer l'ossature à demi.

⁸⁸ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, III, 2, *Prose, op. cit.*, p.169.

La tête, intacte, avait un rictus ennemi
Qui nous attriste, nous énerve et nous agace.
Or, peu mystiques, nos capitaines Fracasse
Songèrent (John Falstaff lui-même en eût frémi)

Qu'ils avaient bu, que tout vin bu filtre et s'égoutte,
Et qu'en outre ce mort avec son chef béant
Ne serait pas fâché de boire aussi, sans doute.

Mais comme il ne faut pas insulter au Néant,
Le squelette s'étant dressé sur son séant
Fit signe qu'ils pouvaient continuer leur route. »⁸⁹

Bien loin de la déférence et de la sublimation mussétiennes de la mort, cette esthétique de la ruine humaine et de la bouffonnerie (la référence au Falstaff de Shakespeare est explicite) montre à quel point le « paysage romantique » a évolué, pour se dépouiller de sa sérénité d'antan et osciller entre le fantastique, le funèbre et le grotesque. Par le biais d'une écriture qui recourt volontiers au mélange des genres, le rapport au sacré que représente la mort s'est modifié à travers la nature même qui permet aux spectateurs, fussent-ils passablement avinés comme nos deux commensaux, de mesurer toute la vanité de la condition humaine, sous une apparente désinvolture qui résonne comme une conjuration. Musset, de son côté, tout empreint de la rhétorique lyrique qui marque son œuvre jusqu'à « Rolla », témoigne de l'influence du siècle des Lumières, évoque ainsi la mort et un espoir de transcendance divine dont nous avons vu les limites dans « L'Espoir en Dieu » :

« Maintenant que vos corps sont réduits en poussière,
J'irai m'agenouiller pour vous sur vos tombeaux.
Venez, rhéteurs païens, maîtres de la science,
Chrétiens des temps passés et rêveurs d'aujourd'hui ;
Croyez-moi, la prière est un cri d'espérance !
Pour que Dieu nous réponde, adressons-nous à lui.
Il est juste, il est bon ; sans doute il vous pardonne.
Tous vous avez souffert, le reste est oublié.
Si le ciel est désert, nous n'offensons personne ; [...] »⁹⁰

On est bien loin de l'apparente désinvolture qui marquera les émules ou détracteurs de notre poète. Mais l'écart qui les sépare pourrait n'être qu'apparent. Idéalisation, mise à distance, détournement burlesque, identification aux ruines de toute sorte, sanctification de l'amour dans la mort et le souvenir, autant de facettes d'une esthétique du néant qui, au-delà du désespoir qu'elles laissent entrevoir, semblent paradoxalement constituer une panacée contre la difficulté d'être. Chanter la mort opère évidemment une dédramatisation, une mise à distance, entraîne une conscience plus objective des voluptés fugaces de l'existence, mais constitue aussi l'antidote imparable au mal du siècle, comme le montre chez Leconte de L'Isle cette confession touchante d'un poète vivant à un poète mort qui rappelle assez les tourments de Musset après sa trentième année :

« Toi dont les yeux erraient, altérés de lumière,
De la couleur divine au contour immortel
Et de la chair vivante à la splendeur du ciel,
Dors en paix dans la nuit qui scelle ta paupière.

Voir, entendre, sentir ? Vent, fumée et poussière.
Aimer ? La coupe d'or ne contient que du fiel.

⁸⁹ P. Verlaine, « Le Squelette », *Jadis et naguère*, [1884], *Œuvres Complètes*, éditions de Cluny, 1939, p.65.

⁹⁰ A. de Musset, « L'Espoir en Dieu », *Poésies Complètes*, op. cit., p.344.

Comme un Dieu plein d'ennui qui déserte l'autel,
Rentre et disperse-toi dans l'immense matière.

Sur ton muet sépulcre et tes os consumés
Qu'un autre verse ou non les pleurs accoutumés,
Que ton siècle banal t'oublie ou te renomme ;

Moi, je t'envie, au fond du tombeau calme et noir,
D'être affranchi de vivre et de ne plus savoir
La honte de penser et l'horreur d'être un homme ! »⁹¹

Au cœur de cette écriture qui se définit elle-même comme palliatif à la souffrance existentielle, il ne reste que peu de place à l'absolu divin : l'art est érigé en seule transcendance accessible à l'homme, seule promesse de salut et de pérennité qui comble les lacunes de l'espoir placé en Dieu. Nombre d'écrivains du XIXe siècle, tout en y recourant ponctuellement, battent en brèche l'angélisme et l'espérance d'une vie supérieure venue pallier les insuffisances de l'existence temporelle.⁹² Car bien au-delà de l'espoir chrétien d'une résurrection, aléatoire et illusoire pour l'enfant du siècle qui a perdu la foi, le poète préfère choisir sa propre chimère et son propre infini : quitte à embrasser une illusion, celle de l'art lui apparaît infiniment supérieure. Finalement, l'idéal n'est peut-être pas une fin en soi : seule sa quête reste une justification suffisante et n'enlève rien à son lustre. Le poète se doit de chevaucher sa chimère, quelle que soit l'issue du parcours, ce qui a valeur d'adage chez Musset. Dans une perspective voisine, Gautier, dans *La Comédie de la mort*, assimile le vertige de l'absinthe aux « verts piliers » à l'ivresse poétique :

« Une jeune chimère, aux lèvres de ma coupe,
Dans l'orgie, a donné le baiser le plus doux
Elle avait les yeux verts, et jusque sur sa croupe
Ondoyait en torrent l'or de ses cheveux roux.

[...]

Elle se démenait, hurlante et furieuse,
Mais en vain. Je broyais ses flancs dans mes genoux ;
Alors elle me dit d'une voix gracieuse,
Plus claire que l'argent : Maître, où donc allons-nous ?

Par-delà le soleil et par-delà l'espace,
Où Dieu n'arriverait qu'après l'éternité ;
Mais avant d'être au but ton aile sera lasse :
Car je veux voir mon rêve en sa réalité. »⁹³

« Voir [son] rêve en sa réalité », contraindre la réalité à conserver une part de son rêve, n'est-ce pas en effet la tâche que s'assigne tout poète, au-delà de la mort ? La véritable renaissance est sans doute à rechercher dans cette survie de l'idéal à travers des vers qui s'affirment aussi comme une illusion, mais une illusion librement consentie... En quelque sorte, le processus créateur qui s'attache à une thématique mortifère engage la survie ou la renaissance du poète à travers l'homme désenchanté, abîmé dans son mal-être. On est tenté d'inverser par conséquent la portée de ces vers de Musset à propos de l'aphorisme de Sainte-Beuve qui commentait la mort précoce de l'état poétique en l'homme...

⁹¹ C. M. Leconte de L'Isle, « A un poète mort », *Poèmes tragiques*, Paris, INALF, 1961, p.105.

⁹² Sainte-Beuve, par exemple, s'emploie à dénoncer les faux-semblants d'une foi aveugle et puérile qui refuse de reconnaître ses propres contradictions : « De ce qu'il y a quelques poissons qui bondissent hors de leur élément et font mine de vouloir voler, en faut-il conclure que l'espèce entière est destinée à voler en effet et à passer, après la mort, à l'état d'oiseau ? C'est pourtant ainsi que l'homme a raisonné pour l'homme. »

C. A. de Sainte-Beuve, *Pensées et maximes*, Paris, Grasset, 1954, p.158.

⁹³ T. Gautier, *La Comédie de la mort*, Paris, Desessart, 1838, p.151.

En effet, le principe même de l'écriture peut être perçu comme une tentative de restauration d'un état poétique originel que l'existence quotidienne tend insidieusement à endormir. Que l'entreprise poétique mène au néant ou à une hypothétique vie céleste, elle ouvre en tout cas la voie d'une transcendance esthétique qui sauvegarde les facultés créatrices de l'artiste, et par-delà ses ressources les plus intimes qui survivront sur la page après la disparition physique. Plus encore, plonger sa plume dans les eaux du Styx confirme le poète dans sa tâche d'herméneute, même si l'écriture, semblable à l'existence humaine, demeure une aventure dont on ignore l'issue, comme le montre cette méditation d'Octave dans *La Confession d'un enfant du siècle* :

« Eh bien! Ni le travail ni l'étude n'ont pu te guérir, mon ami. Oublie et apprends, voilà ta devise. Tu feuilletais des livres morts; tu es trop jeune pour les ruines. Regarde autour de toi; le pâle troupeau des hommes t'environne. Les yeux des sphinx étincellent au milieu des divins hiéroglyphes; déchiffre le livre de vie! Courage, écolier, lance-toi dans le Styx, le fleuve invulnérable, et que ses flots en deuil te mènent à la mort ou à Dieu. »⁹⁴

En l'arrachant à son statut de simple mortel, l'art propose à l'homme, littéralement, de se forger un anti-destin...

En effet, le processus créateur tend véritablement vers une forme d'immortalité dans la mesure où la mort et la corruption organique se heurtent à l'éternité du Beau, impavide et inaccessible aux atteintes du temps. La mort n'atteint pas la beauté, à plus forte raison quand cette beauté s'exhale de la mort elle-même. Dans la mesure où l'acte poétique fige la beauté au moment de l'écriture, de quel pouvoir le néant peut-il jouir ? Ainsi cette description de Marion dans « Rolla », qui préfigure ce qu'elle est en passe de devenir, un cadavre immolé sur l'autel de l'amour, fût-il dévoyé, et dont la beauté enfantine et marmoréenne rappelle l'idéal statuesque :

« Est-ce sur de la neige, ou sur une statue,
Que cette lampe d'or, dans l'ombre suspendue,
Fait onduler l'azur de ce rideau tremblant?
Non, la neige est plus pâle, et le marbre est moins blanc.
C'est un enfant qui dort.-Sur ses lèvres ouvertes

Voltige par instants, un faible et doux soupir;
Un soupir plus léger que ceux des algues vertes
Quand, le soir, sur les mers voltige le zéphyr,
Et que, sentant fléchir ses ailes embaumées
Sous les baisers ardents de ses fleurs bien-aimées,
Il boit sur ses bras nus les perles des roseaux.

C'est un enfant qui dort sous ces épais rideaux,
Un enfant de quinze ans,-presque une jeune femme;
Rien n'est encor formé dans cet être charmant,
Le petit chérubin qui veille sur son âme
Doute s'il est son frère ou s'il est son amant.
Ses longs cheveux épars la couvrent tout entière.
La croix de son collier repose dans sa main,
Comme pour témoigner qu'elle a fait sa prière,
Et qu'elle va la faire en s'éveillant demain. »⁹⁵

⁹⁴ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, II, 3, *Prose, op. cit.*, p.148.

⁹⁵ A. de Musset, « Rolla », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.278.

Dans une optique proche, qui n'est pas sans évoquer le mythe d'Ophélie et le suicide de Noun dans *Indiana* qui avait inspiré des vers fameux à Musset, le poème de Gautier intitulé « A travers les soupirs, les plaintes et le râle », qui livre la description du cadavre d'une jeune vierge, ne laisse pas d'être significatif :

« [...]
Un souffle fait plier sa taille délicate ;
Ses bras, plus transparents que le jaspe ou l'agate,
Pendent languissamment ;
Sa main laisse échapper une fleur qui se fane,
Et, ployée à son dos, son aile diaphane
Reste sans mouvement.

Plus sombres que la nuit, plus fixes que la pierre,
Sous leur sourcil d'ébène et leur longue paupière
Luisent ses deux grands yeux,
Comme l'eau du Léthé qui va muette et noire,
Ses cheveux débordés baignent sa chair d'ivoire
A flots silencieux.[...] »⁹⁶

La jeunesse et la beauté, au seuil de la désagrégation du corps, semblent immémoriales et éternelles, saisies par le poète avant l'ultime décadence, et tendent vers un idéal figé dans l'éternité, offert à une contemplation sans fin. L'art perçoit et transcrit ainsi l'*acmé* d'une beauté qui, simultanément, ne sera plus et pourtant résonnera dans la postérité. C'est là tout le paradoxe de l'écriture de la mort que d'opérer un syncrétisme entre ce qui n'est déjà plus, ce qui est et ce qui demeurera inchangé. Au-delà du cadavre humain, le motif de la statue reste sans doute l'archétype de cette incapacité de la mort à porter atteinte à l'art.⁹⁷

Le syncrétisme observé précédemment est ici, plus que jamais, opératoire, tant la statue recouvrant la stèle semble se souvenir de la femme qui pourrit sous sa splendeur immaculée. Il s'agit bien d'une mise en abyme de l'acte d'écriture lui-même : les vers prospèrent sur les miasmes morbides comme la statue se dresse au-dessus de celle qu'elle rend éternelle. C'est en substance le message des premières strophes de l'hommage délivré par Musset à la Malibran tout juste enterrée :

« [...] Ô Maria-Felicia ! le peintre et le poète
Laissent, en expirant, d'immortels héritiers ;
Jamais l'affreuse nuit ne les prend tout entiers.
À défaut d'action, leur grande âme inquiète
De la mort et du temps entreprend la conquête,

⁹⁶ T. Gautier, « A travers les soupirs, les plaintes et le râle », *La Comédie de la mort, op. cit.*, p.28.

⁹⁷ Charles Cros évoque, dans cette perspective, l'image d'une statue mortuaire qui trône sur la tombe d'une femme, dans un poème au titre révélateur : « La Dame en pierre » :

« Sur ce couvercle de tombeau
Elle dort. L'obscur artiste
Qui l'a sculptée a vu le beau
Sans rien de triste.

[...]

Sous les plis lourds du vêtement,
La chair apparaît rebelle,
N'oubliant pas complètement
Qu'elle était belle.

La mort n'a pas atteint le beau.

La chair perverse est tuée,

Mais la forme est, sur un tombeau,

Perpétuée. »

C. Cros, « La Dame en pierre », *Le Coffret de santal, op. cit.*, pp.22-23.

Et, frappés dans la lutte, ils tombent en guerriers.

III

Celui-là sur l'airain a gravé sa pensée ;
Dans un rythme doré l'autre l'a cadencée ;
Du moment qu'on l'écoute, on lui devient ami.
Sur sa toile, en mourant, Raphaël l'a laissée,
Et, pour que le néant ne touche point à lui,
C'est assez d'un enfant sur sa mère endormi.

IV

Comme dans une lampe une flamme fidèle,
Au fond du Parthénon le marbre inhabité
Garde de Phidias la mémoire éternelle,
Et la jeune Vénus, fille de Praxitèle,
Sourit encor, debout dans sa divinité,
Aux siècles impuissants qu'a vaincus sa beauté. »⁹⁸

Une telle esthétique va bien au-delà de la simple attirance pour le macabre, elle tente, plus ou moins consciemment d'ailleurs, de circonscrire l'ensemble des interrogations qui touchent à l'eschatologie, à l'ultime destinée du genre humain : quelle espérance après le tombeau ? Que reste-t-il des sentiments humains ? Comment voler le feu sacré et saisir une parcelle d'éternité venue légitimer la brièveté de l'existence ? Autant de questions auxquelles l'art semble soumettre des bribes de réponses : c'est sans doute au plus proche de la mort que la poésie prend tout son sens et délivre sa quintessence humaine, esthétique et philosophique.⁹⁹

L'écriture comme anti-destin

L'art face au destin : une lutte contre les déterminismes

Face à ce caractère inéluctable de la décadence physique et morale, conformément à son rêve de survivance et à son besoin de transcendance, il va de soi que l'artiste romantique va devoir composer avec la douloureuse irréversibilité temporelle et les figures de l'infini qui tendent à l'asservir. Contre la fatalité qui marque sa condition, l'enfant du siècle doit se forger un anti-destin qui contrevienne à l'irréversible pourriture du corps et au relativisme de l'Histoire. André Malraux, bien plus tard, théoriserait cette aspiration de l'écrivain qui considère l'art comme un anti-destin :

« Mais nous avons découvert que les œuvres ressuscitées ne sont pas nécessairement immortelles. Et que si la mort ne contraint pas le génie au silence, ce n'est pas parce qu'il prévaut contre elle en

⁹⁸ A. de Musset, « A La Malibran », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.335.

⁹⁹ Comme le montre « La Mort des artistes » chez Baudelaire, que le rapprochement avec Musset n'eût certainement pas ravi :

« [...] Il en est qui jamais n'ont connu leur Idole,
Et ces sculpteurs damnés et marqués d'un affront,
Qui vont se martelant la poitrine et le front,
N'ont qu'un espoir, étrange et sombre Capitole !
C'est que la Mort, planant comme un soleil nouveau,
Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau ! »

C. Baudelaire, « La Mort des artistes », *Les Fleurs du mal, Œuvres Complètes, t.I, op. cit.*, p.127.

perpétuant son langage initial, mais en imposant un langage sans cesse modifié, parfois oublié, comme un écho qui répondrait aux siècles avec leurs voix successives : le chef-d'œuvre ne maintient pas un monologue souverain, il impose l'intermittent et invincible dialogue des résurrections. »¹⁰⁰

L'art n'est donc pas un musée poussiéreux qui garantit l'éternité des œuvres et le souvenir du génie ; il a plutôt pour rôle de le transfigurer, de le placer en adéquation avec un « *hic et nunc* », dans un jeu de va-et-vient entre l'instantané et le pérenne. Comment, dans ces conditions, peut-il s'opposer aux déterminismes de l'eschatologie humaine ? Il convient, pour tenter de répondre à cette question, de revenir à la notion même de « destin ».

L'étymologie même du terme reflète ce poids ontologique qui pèse sur les épaules de l'artiste. Déverbal de « destiner », issu du latin « destinare », la notion de destin recoupe quatre sens originels dominants : « assujettir », « arrêter, fixer », « résoudre », « former le dessein ». Sémiologiquement, le vocable est donc l'objet d'une dichotomie : le destin comporte à la base une dimension de fixité inaliénable comme la promesse d'une solution possible, dépendante de la volonté humaine. L'œuvre de Musset décline d'ailleurs les multiples virtualités sémantiques du terme, qu'il nomme souvent indifféremment « destin », « destinée », « hasard » et « providence » divine, comme on peut le pressentir dans la bouche d'Octave qui s'interroge sur le guignon qui semble s'acharner sur ses maigres épaules : « Quand je surprénais ces signes de douleurs je me levais et courais m'enfermer. - Et qu'est-ce donc ? qu'est-ce donc ? répétais-je. Puis je joignais les mains pour supplier... qui ? Je l'ignore ; peut-être mon bon ange, peut-être mon mauvais destin. »¹⁰¹

Pour bien saisir dans quelle mesure l'écriture peut être considérée comme une forme d'« anti-destin », il convient tout d'abord de s'interroger sur le sens que le destin revêt aux yeux de Musset. Conformément à la tradition, on retrouve bien le sens originel qui évoque une puissance énigmatique à laquelle les Anciens accordaient le pouvoir de déterminer de façon inéluctable et irrévocable la suite des événements. Musset pourtant ne l'associe que rarement à Dieu : le fameux poème intitulé « L'Espoir en Dieu » ne comporte d'ailleurs pas la moindre occurrence du vocable « destin ». Cependant, cette conception du *fatum* antique affleure dans l'œuvre de notre poète ; l'idée d'une transcendance obscure guidant la main de l'homme et faisant vaciller la notion même de « libre-arbitre » est même très prégnante dans une pièce comme *Fantasio* :

« LE PRINCE-Et ce père, ce roi de Bavière, ce monarque vanté dans tous les almanachs de l'année passée ! cet homme qui a un extérieur si décent, qui s'exprime en termes si mesurés, et qui se met à rire en voyant la perruque de son gendre voler dans les airs ! Car enfin, Marinoni, je conviens que c'est ta perruque qui a été enlevée. Mais n'est-ce pas toujours celle du prince de Mantoue, puisque c'est lui que l'on croit voir en toi ? Quand je pense que si c'eût été moi, en chair et en os, ma perruque aurait peut-être... Ah ! il y a une Providence ; lorsque Dieu m'a envoyé tout d'un coup l'idée de me travestir ; lorsque cet éclair a traversé ma pensée : « il faut que je me travestisse », ce fatal événement était prévu par le destin. C'est lui qui a sauvé de l'affront le plus intolérable la tête qui gouverne mes peuples. Mais, par le ciel, tout sera connu. C'est trop longtemps trahir ma dignité. Puisque les majestés divines et humaines sont impitoyablement violées et lacérées, puisqu'il n'y a plus chez les hommes de notions du bien et du mal, puisque le roi de plusieurs milliers d'hommes éclate de rire comme un palefrenier à la vue d'une perruque, Marinoni, rends-moi mon habit. »¹⁰²

Certes, on ne peut nier la dimension burlesque de cette intervention de la Providence...Le vol d'une perruque comme arrêt des puissances occultes du destin semble

¹⁰⁰ A. Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris, Gallimard, 1952, p.256.

¹⁰¹ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, Prose, op. cit., p.260.

¹⁰² A. de Musset, *Fantasio*, Théâtre Complet, op. cit., p.131.

relever de la parodie, mais n'en demeure pas moins symptomatique du tragique de la condition humaine assujettie au hasard et à la destinée : tout est écrit, fussent les facéties sans conséquence du bouffon...

Au-delà de cette conception d'un déterminisme divin qui reléguerait l'existence humaine au rang de théâtre de marionnettes, il faut aussi concevoir le destin comme sort d'un individu particulier, soumis aux idiosyncrasies, résultant de forces extérieures à sa volonté : la notion de hasard joue ici pleinement son rôle puisque le destin serait alors assimilable aux événements factuels, bons ou mauvais, qui jalonnent l'existence individuelle. Ces déterminismes exogènes peuvent alors emprunter bien des masques : la naissance, le pouvoir politique, l'environnement, l'histoire, l'amour, ou encore ce que Freud nomme les « névroses de destinée », cette tendance pathologique à reproduire inlassablement les mêmes erreurs, avec les mêmes conséquences. C'est bien dans cette perspective qu'il faut aborder l'évocation des prostituées que l'on peut lire dans « Portia » :

« As-tu, dit le jeune homme, autour des promenades,
Rencontré quelquefois, le soir, sous les arcades,
De ces filles de joie errant en carnaval,
Qui traînent dans la boue une robe de bal?
Elles n'ont pas toujours au bout de la journée
Du pain pour leur souper. Telle est leur destinée;
Car souvent de besoin ces spectres consumés
Prodiguent aux passants des baisers affamés.
Elles vivent ainsi. C'est un sort misérable,
N'est-il pas vrai? Le mien cependant est semblable. »¹⁰³

Ainsi le destin doit-il aussi être conçu comme l'ensemble des pesanteurs que la société et la nature même de l'existence font peser sur les hommes. Il ne toucherait pas seulement à l'essence immuable de l'être humain soumis à une transcendance, mais aux conditions mêmes de son existence temporelle et à la notion de choix, fût-elle limitée par les carcans imposés par la société. Par ce biais, la notion de destin rejoint la conception même du mal du siècle, puisqu'elle prendrait le sens d'« ensemble de la vie », d'« existence », irrémédiablement lié aux turpitudes du fini. Puisque l'existence de l'enfant du siècle est placée tout entière sous le signe de la douleur, la difficulté d'être devient l'incarnation même du destin : Dieu s'est muré dans le silence et semble s'être désintéressé du sort de ses ouailles, l'Histoire paraît s'être arrêtée en chemin : le sort de l'être humain se dépouille de toute idée de transcendance pour ne plus signifier que la douloureuse conscience de n'être qu'un homme, cerné par des apparences trompeuses...C'est le sens de cette réflexion désabusée d'Octave dans *La Confession* :

« Croyez-moi, lorsque, dans vos détresses, vous penserez à Abélard, vous ne verrez pas du même oeil les doux blasphèmes du vieux Voltaire et les badinages de Courier; vous sentirez que la raison humaine peut guérir les illusions, mais non pas guérir les souffrances; que Dieu l'a faite bonne ménagère, mais non pas sœur de charité. Vous trouverez que le cœur de l'homme, quand il a dit: Je ne crois à rien, car je ne vois rien, n'avait pas dit son dernier mot. Vous chercherez autour de vous quelque chose comme une espérance; vous irez secouer les portes des églises pour voir si elles branlent encore; mais vous les trouverez murées; vous penserez à vous faire trappistes, et la destinée qui vous raille vous répondra par une bouteille de vin du peuple et une courtisane. »¹⁰⁴

Par voie de conséquence, il est naturel que la perception mussétienne du destin décline tout le paradigme du mal du siècle. Ainsi, l'entité divine, abîmée dans son silence, est-elle

¹⁰³ A. de Musset, « Portia », *Poésies Complètes, op. cit.*, pp.68-69.

¹⁰⁴ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, Prose, op. cit.*, p.132.

rarement nommée ou interrogée sur le sens de la destinée humaine, néanmoins, nombre d'avatars divins brossent le portrait en creux d'une transcendance égarée qui elle-même semble ignorer les fins ultimes de l'homme et le sens de leur destinée. C'est dans cette catégorie que l'on peut ranger « La Vision » de la « Nuit de Décembre », comme image d'une déité qui ne dit pas son nom et qui semble bien perplexe face au sentiment d'incomplétude. Dans le curieux panthéon mussétien, ce qu'il nomme la « solitude », au-delà de l'allégorie, est bien l'incarnation littéraire d'un Dieu intermédiaire, contaminé par le mal-être humain, qui n'ose plus se déclarer comme tel et qui semble avoir perdu jusqu'au sens de l'eschatologie humaine :

« LA VISION :
- Ami, notre père est le tien.
Je ne suis ni l'ange gardien,
Ni le mauvais destin des hommes.
Ceux que j'aime, je ne sais pas
De quel côté s'en vont leurs pas
Sur ce peu de fange où nous sommes.
Je ne suis ni dieu ni démon,
Et tu m'as nommé par mon nom
Quand tu m'as appelé ton frère ;
Où tu vas, j'y serai toujours,
Jusques au dernier de tes jours,
Où j'irai m'asseoir sur ta pierre.

Le ciel m'a confié ton cœur.
Quand tu seras dans la douleur,
Viens à moi sans inquiétude.
Je te suivrai sur le chemin ;
Mais je ne puis toucher ta main,
Ami, je suis la Solitude. »¹⁰⁵

Dans cette optique, si l'on considère le mal du siècle comme une incarnation romantique du sort ou la Providence, il va de soi que l'Histoire, la mort et l'entité féminine, dans un jeu de déterminismes réversibles, peuvent véritablement être appréhendées comme des figures du destin. Pour s'en convaincre, il suffit d'évoquer les premiers chapitres de *La Confession* qui mettent en évidence le rôle mortifère joué par la désacralisation d'une Histoire qui ne peut mener qu'à une mort sans gloire et sans espoir, parfaitement opposée à la représentation qu'en avaient les Pères, avant la chute de l'Aigle :

« C'était l'air de ce ciel sans tache, où brillait tant de gloire, où resplendissait tant d'acier, que les enfants respiraient alors. Ils savaient bien qu'ils étaient destinés aux hécatombes ; mais ils croyaient Murat invulnérable, et on avait vu passer l'empereur sur un pont où sifflaient tant de balles, qu'on ne savait s'il pouvait mourir. Et quand même on aurait dû mourir, qu'était-ce que cela ? »¹⁰⁶

Ainsi le destin de l'enfant du siècle se nourrit-il du crépuscule des idoles : Dieu n'est que mutisme et peine à survivre sous les assauts du rationalisme voltairien, l'Histoire est morte : seule reste la perspective d'une disparition totale dans le néant dont la femme, autre figure de la destinée romantique, sera l'instrument privilégié. Les arrêts de la bien-aimée résonnent alors comme des décrets divins qui décident de la ruine ou de la rédemption d'un bonheur futur :

¹⁰⁵ A. de Musset, « La Nuit de Décembre », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.315.

¹⁰⁶ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, Prose, op. cit.*, p.82.

« Dors en paix, lui dis-je, Dieu veille sur toi! Pendant qu'un rêve te faisait sourire, tu viens d'échapper au plus grand danger que tu aies couru de ta vie. Mais la main qui t'a menacée ne fera de mal à personne; j'en jure par ton Christ lui-même, je ne tuerai ni toi ni moi. Je suis un fou, un insensé, un enfant qui s'est cru un homme. Dieu soit loué! tu es jeune et vivante, et tu es belle, et tu m'oublieras. Tu guériras du mal que je t'ai fait, si tu ne peux le pardonner. Dors en paix jusqu'au jour, Brigitte, et décide alors de notre destin; quel que soit l'arrêt que tu prononces, je m'y soumettrai sans murmure. Et toi, Jésus, qui l'as sauvée, pardonne-moi, ne le lui dis pas. Je suis né dans un siècle impie, et j'ai beaucoup à expier. Pauvre fils de Dieu qu'on oublie, on ne m'a pas appris à t'aimer. Je ne t'ai jamais cherché dans les temples; mais, grâce au ciel, là où je te trouve, je n'ai pas encore appris à ne pas trembler. »¹⁰⁷

Cependant, si les Parques sont bien des divinités féminines qui détiennent entre leurs mains les destinées humaines, il ne faudrait pas croire pour autant que l'enfant du siècle a totalement abdiqué de sa volonté, et qu'il a lâché les rênes de son propre destin. La notion de libre-arbitre, toute limitée qu'elle soit chez Musset, ne laisse pas de marquer son œuvre et de laisser entrevoir un espoir. Certes, cet espoir est bien proche de la débauche et de l'oubli, mais l'homme reste capable, fût-ce aux pieds de la statue du Commandeur, d'assumer une part de la portée de ses actes :

« Et le jour que parut le convive de pierre,
Tu vins à sa rencontre, et lui tendis la main ;
Tu tombas foudroyé sur ton dernier festin :
Symbole merveilleux de l'homme sur la terre,
Cherchant de ta main gauche à soulever ton verre
Abandonnant ta droite à celle du Destin ! »¹⁰⁸

Nous touchons là à l'un des paradoxes de la notion même de destin chez Musset : rebelle aux atteintes de la condition humaine, l'enfant du siècle préfère s'abandonner aux traits du sort, mais il s'agit là d'un choix délibéré, d'un acte de volonté, et non d'une soumission fataliste...L'homme veut bien sombrer, se laisser emporter par le néant de la marche du monde, mais il désire être l'artisan de sa propre chute ; quitte à être une victime, encore entend-il être son propre bourreau :

« Maintenant Dieu me garde! Où vais-je? Eh! que m'importe?
Quels que soient mes destins, je dis comme Byron:
"L'Océan peut gronder, il faudra qu'il me porte."
Si mon coursier s'abat, j'y mettrai l'éperon. »¹⁰⁹

Dans ces conditions, quelles sont les possibilités dont dispose l'être humain pour s'affranchir de ces déterminismes ? Selon quelles modalités peut-il mettre en œuvre une forme d'antidestin ? Musset nous donne dans *Lorenzaccio* l'exemple dramatique d'un individu désireux d'inverser le cours de l'Histoire, de « tenter la destinée » au sens propre :

« (Venise. - *Le cabinet de Strozzi. Entrent Philippe et Lorenzo, tenant une lettre.*)

LORENZO — Voilà une lettre qui m'apprend que ma mère est morte. Venez donc faire un tour de promenade, Philippe.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp.299-300.

¹⁰⁸ A. de Musset, « Namouna », *Poésies Complètes, op. cit.*, p. 267.

¹⁰⁹ A. de Musset, « A mon ami Alfred Tattet », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.129.

PHILIPPE — Je vous en supplie, mon ami, ne tentez pas la destinée. Vous allez et venez continuellement, comme si cette proclamation de mort n'existait pas contre vous. »¹¹⁰

On connaît la suite...Lorenzo sera assassiné peu après, un Médicis succédera à un Médicis, et la portée de son acte politique et existentiel disparaîtra avec lui, prouvant qu'il demeure vain de vouloir modifier le cours d'une Histoire qui n'a plus de sens, ou qui se borne à la répétition du même. A l'inverse, accepter le mal ontologique et la vanité de toute lutte pourrait pousser le sujet à ne plus être qu'un vecteur maléfique des turpitudes humaines : puisque la destinée nous torture, torturons la destinée...Or, le poète s'y refuse, incapable d'assumer cette « conscience dans le mal » que Baudelaire érigea en maxime :

« Faire le mal! tel était donc le rôle que la Providence m'avait imposé! Moi, faire le mal! moi à qui ma conscience, au milieu de mes fureurs mêmes, disait pourtant que j'étais bon! moi qu'une destinée impitoyable entraînait sans cesse plus avant dans un abîme, et à qui en même temps une horreur secrète montrait sans cesse la profondeur de cet abîme où je tombais! moi qui partout, malgré tout, eussé-je commis un crime et versé le sang de ces mains que voilà, me serais encore répété que mon cœur n'était pas coupable, que je me trompais, que ce n'était pas moi qui agissais ainsi, mais mon destin, mon mauvais génie, je ne sais quel être qui habitait le mien, mais n'y était pas né! moi! faire le mal! »¹¹¹

Difficile pour l'enfant du siècle de composer avec l'irréversibilité temporelle et la relativité de son libre-arbitre...Sans doute revient-il alors à l'art en général et à l'écriture en particulier de proposer une forme d'anti-destin au carrefour des déterminismes qui frappent la condition humaine. Une telle démarche consisterait alors pour le sujet à intérioriser la notion même de destin, pour tenter de proposer une expression personnelle de l'énigme de l'art dans l'intemporel. Conformément à ce qui a été dit sur le statut du souvenir chez Musset comme principe créateur et facteur de pérennisation, on constate ainsi qu'il semble possible de conjurer la destinée malheureuse d'un amour et la vanité des affections humaines par l'évocation d'un souvenir auquel cette même destinée nous ramène ironiquement.

Mais au-delà du simple référent individuel, c'est bien l'ensemble des expériences humaines qui semble embrassée dans cette perception de l'art comme antidestin. Bien plus tard, dans « Le Musée imaginaire », André Malraux écrira : « L'art est un anti-destin »¹¹², développant une conception du destin assez proche de son avatar romantique : « le destin est fait de tout ce qui impose à l'homme la conscience de sa condition »¹¹³. Survivant à leur créateur et à son époque, les œuvres artistiques contreviennent à la fatalité du destin dans la mesure où, emportées par le flux vital et le temps, elles offrent une réponse possible au figement irrémédiable opéré par la destinée. Ainsi l'art semble-t-il représenter un véritable pied-de-nez à la mort. Il contient toutes les modalités d'une forme de survivance ou de résurrection : « Tout musée imaginaire apporte à la fois la mort des civilisations et la résurrection de leurs œuvres »¹¹⁴ Cette transmission intemporelle d'un questionnement sur le monde se tisse au gré des formes subjectives de la littérature propres à chaque siècle, revenant de manière détournée à la conception baudelairienne de l'art, subtile alliage de temporalité et d'intemporalité. Pour Malraux comme pour bien d'autres, l'œuvre est la Création que les hommes jettent à la face des Dieux pour rivaliser avec eux au-delà de la décrépitude du corps.

¹¹⁰ A. de Musset, *Lorenzaccio*, V, 6, *Théâtre Complet, op. cit.*, p.249.

¹¹¹ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, *Prose, op. cit.*, pp.289-290.

¹¹² A. Malraux, « Le Musée imaginaire », *Psychologie de l'art*, in *Le Miroir des Limbes, 1, Antimémoires*, Paris, Gallimard, 1972, p.15.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

Contre le cours de la vie humaine, la naissance, la vieillesse et la mort, contre Dieu et l'Histoire, l'imaginaire propose « l'anti-destin, c'est-à-dire la plus grande création des hommes et le destin de notre civilisation »¹¹⁵, comme il le déclare dans le discours inaugural de la maison de la culture d'Amiens, en 1966.

Lutter contre les déterminismes divins, voilà bien l'une des tâches de l'art aux yeux de Musset, même si nous sommes encore bien loin de la mort de Dieu que clamera Nietzsche....Loin de le considérer comme une pure abstraction ou une simple allégorie morale, Musset entend au contraire, par l'acte d'écriture, se hisser à son niveau, dans la lignée du Prophète hugolien et avant le poète-voyant cher à Rimbaud. C'est au travers du bestiaire romantique que Musset élève, rappelons-le, le poète au symbole de sacrifice christique, dans la figure du pélican qui ne laisse pas de rappeler l'albatros de Baudelaire. Nous avons déjà longuement évoqué cette allégorie du pélican qui marque toute « La Nuit de Mai », mais il semble essentiel de rappeler que pour Musset, la création poétique, par les douleurs et le véritable sacerdoce qu'elle suppose, constituerait une vraie passion du poète, assimilable à la Passion du Christ. Tout le poème intitulé « A la Malibran » est à comprendre à la lumière de ce référent biblique, la notion d' « amour sublime » demeurant fort connotée :

« Meurs donc ! ta mort est douce, et ta tâche est remplie.
Ce que l'homme ici-bas appelle le génie,
C'est le besoin d'aimer ; hors de là tout est vain.
Et, puisque tôt ou tard l'amour humain s'oublie,
Il est d'une grande âme et d'un heureux destin
D'expirer comme toi pour un amour divin ! »¹¹⁶

La mort n'est rien, puisqu'en se dévouant pour ses pairs et en acceptant la souffrance de l'artiste, le poète se rapproche de Dieu et vole un morceau de l'étoffe dont l'infini est tissé, à la fois par sa valeur exemplaire et par son œuvre qui résonne dans l'éternité. Notons néanmoins la transfiguration que fait subir Musset au mythe biblique, pour livrer une image divinisée du poète qui évacue la transcendance divine et donne ainsi tout son lustre à la notion d'antidestin. Si le pélican reste le symbole du « Dieu fait homme », c'est-à-dire du poète, il est donc mortel, et la voie de sa résurrection prend un autre sens, valorise la portée du sacrifice. Dieu, lui, est immortel. La valeur de la Passion endurée par le poète jouit d'un autre lustre...En effet, son immolation, fût-elle consentie, résonne comme un arrêt définitif : elle est d'autant plus glorieuse qu'elle n'espère aucune forme de résurrection, si ce n'est l'éternité de la gloire artistique et la pérennité d'une vision du monde. Alors que Jésus-Christ subit une décision de son père, le choix d'une mort édifiante relève d'un acte de volonté que le pélican, comme le poète, assument librement. Donner un écho à ses vers dans la postérité des hommes, s'élever au rang de grand poète, c'est accepter la souffrance et le sacrifice :

« Poète, c'est ainsi que font les grands poètes.
Ils laissent s'égayer ceux qui vivent un temps ;
Mais les festins humains qu'ils servent à leurs fêtes
Ressemblent la plupart à ceux des pélicans.
Quand ils parlent ainsi d'espérances trompées,
De tristesse et d'oubli, d'amour et de malheur,
Ce n'est pas un concert à dilater le cœur.
Leurs déclamations sont comme des épées :
Elles tracent dans l'air un cercle éblouissant,
Mais il y pend toujours quelque goutte de sang. »¹¹⁷

¹¹⁵ Cité par J. F. Lyotard, *Signé Malraux*, Paris, Grasset, 1996, p.326.

¹¹⁶ A. de Musset, « A la Malibran », *Poésies Complètes*, op. cit., p.340.

¹¹⁷ A. de Musset, « La Nuit de Mai », *Poésies Complètes*, op. cit., p.309.

La récompense du sacrifice christique résidait en un retour glorieux à la droite du Père... Pour le poète, ce sera d'une certaine façon l'absolu à travers l'art. En acceptant de s'immoler, les grands poètes ne meurent jamais car ils survivent dans leurs créations dont les meilleures sont aussi les plus tristes, à l'image des destinées humaines...

L'autre déterminisme que la notion d'anti-destin s'attache à combattre et qui demeure problématique, comme le montrent les premiers chapitres de *La Confession*, semble avoir partie liée avec l'histoire. Dans quelle mesure l'écriture paraît-elle pouvoir contrebalancer les attermoissements de la course du temps humain, l'infléchir, ou lui opposer une réponse ?

Si depuis la fin du XIX^e siècle, l'espace semble se substituer au temps comme expérience première de l'être au monde, l'époque de Musset a considérablement influencé cette conception relativiste de l'Histoire et d'une littérature venue battre en brèche l'irréversibilité temporelle. Écrire l'Histoire ne revient pas seulement à la figer dans une subjectivité, mais ouvre aussi la voie d'un affranchissement, de la perspective d'un anti-destin, ou tout au moins d'une anti-histoire. Bien avant les années 1880 et la « mort de Dieu » qui provoque un questionnement radical sur le moi, le monde et les mots, ouvrant la voie à la modernité, *La Confession* propose une tentative de libération de la « conscience historique » quelque peu sclérosante.

Certes, bien que la question de la part autobiographique du roman de Musset reste ouverte, le lecteur est en droit de se demander dans quelle mesure l'auteur parvient à s'abstraire du conditionnement de la conscience historique pour proposer une forme d'antidestin et interférer avec le déploiement de sa propre histoire. La notion même de conscience historique chez Musset est l'objet d'un dualisme qui laisse son empreinte dans les premiers chapitres de *La Confession* : elle est à la fois perçue comme un savoir ancestral et figé qui se transmet de génération en génération et comme le signe d'une distance personnelle, critique et réflexive à l'égard de l'Histoire. Cette double postulation de la conscience affleure dans le tableau générationnel liminaire du roman : la génération dépeinte par Musset, nous l'avons dit, n'est pas la sienne, mais elle reste l'indice de cette pesanteur historique séculaire qui gangrène son présent tout comme la marque d'une prise de distance douloureuse, tendant parfois à la sacralisation. Cette double dimension de la conscience historique va alors s'unifier dans la transfiguration littéraire d'un mal-être qui l'embrasse et la synthétise. Paul de Musset, dans la *Biographie* qu'il consacre à son frère, dresse un constat assez proche :

« Malgré son titre, il ne faut pas chercher dans *La Confession*, un document biographique. Quoique les sentiments exprimés soient, en partie, personnels, on n'y trouverait point la vérité dans les faits, même en bouleversant leur ordre chronologique. L'auteur n'a pas eu l'intention d'écrire l'histoire de sa jeunesse, il n'a pas seulement puisé dans ses propres souvenirs ; mais il a observé tout ce qu'il voyait vivre et s'agiter autour de lui, et il a recueilli tout ce qui pouvait être présenté comme des signes diagnostiques de la maladie morale qu'il entreprenait de décrire... »¹¹⁸

Dans cette optique, comment la conscience aiguë du déterminisme de l'Histoire peut-elle conduire à une forme, aussi édulcorée soit-elle, de liberté, c'est-à-dire proposer un anti-destin ? Tout d'abord, sans revenir à nos analyses précédentes au sujet du contexte historique dans lequel baigne l'écriture mussétienne, l'écriture de l'histoire contrevient à la notion de fatalité ou de destinée dans la mesure où la conscience historique, opposée aux puissances de l'oubli, est avant tout conscience du déterminisme relatif de l'Histoire. La connaissance des causes historiques d'un destin national dans lequel s'enracine l'histoire individuelle est bien un facteur de liberté. On se rapproche en cela de la définition que donne Spinoza de la liberté :

¹¹⁸ P. de Musset, *Biographie d'Alfred de Musset*, op. cit., p.153.

la conscience d'être déterminé. Dans cette mesure, le premier chapitre de *La Confession*, filant la métaphore du mal physique, illustre bien cette idée simple : commencer à s'affranchir du destin, tenter d'être libre, c'est tout d'abord prendre conscience des murs de sa prison :

« Mais de même qu'un blessé atteint de la gangrène s'en va dans un amphithéâtre se faire couper un membre pourri ; et le professeur qui l'ampute, couvrant d'un linge blanc le membre séparé du corps, le fait circuler de mains en mains par tout l'amphithéâtre, pour que les élèves l'examinent ; de même, lorsqu'un certain temps de l'existence d'un homme, et, pour ainsi dire, un des membres de sa vie, a été blessé et gangrené par une maladie morale, il peut couper cette portion de lui-même, la retrancher du reste de sa vie, et la faire circuler sur la place publique, afin que les gens du même âge palpent et jugent la maladie. »¹¹⁹

Ecrire, pour Musset, consiste donc à exhiber des plaies dont l'Histoire porte, en partie, la responsabilité, au cœur d'une conscience aiguë du mal-être universel. Plus qu'un anti-destin, cette conscience historique de faits et de déterminismes, cette prise en compte du caractère déterminé du mouvement historique, tendrait alors à proposer plutôt une forme d'anti-histoire. De la même manière, l'idée d'une conscience historique comme prise de distance individuelle est bien présente chez Musset qui, pliant sous le fardeau du passé, postule un avenir serein et exhorte les générations futures à jouir d'un apaisement qui aura coûté bien cher aux enfants du siècle. Contre un passé figé et douloureux, face à un présent qui se dérobe, la conscience ne peut que se tourner vers un avenir incertain, mais à coup sûr plus radieux et presque sacralisé :

« Voilà un homme dont la maison tombe en ruine ; il l'a démolie pour en bâtir une autre. Les décombres gisent sur le champ, et il attend des pierres nouvelles pour son édifice nouveau. Au moment où le voilà prêt à tailler ses moellons et à faire son ciment, la pioche en mains, les bras retroussés, on vient lui dire que les pierres manquent et lui conseiller de reblanchir les vieilles pour en tirer parti. Que voulez-vous qu'il fasse, lui qui ne veut point de ruines pour faire un nid à sa couvée ? La carrière est pourtant profonde, les instruments trop faibles pour en tirer les pierres. Attendez, lui dit-on, on les tirera peu à peu ; espérez, travaillez, avancez, reculez. Que ne lui dit-on pas ? Et pendant ce temps-là cet homme, n'ayant plus sa vieille maison et pas encore sa maison nouvelle, ne sait comment se défendre de la pluie, ni comment préparer son repas du soir, ni où travailler, ni où reposer, ni où vivre, ni où mourir ; et ses enfants sont nouveau-nés. Ou je me trompe étrangement, ou nous ressemblons à cet homme. Ô peuples des siècles futurs ! lorsque, par une chaude journée d'été, vous serez courbés sur vos charrues dans les vertes campagnes de la patrie ; lorsque vous verrez, sous un soleil pur et sans tache, la terre, votre mère féconde, sourire dans sa robe matinale au travailleur, son enfant bien-aimé ; lorsque, essuyant sur vos fronts tranquilles le saint baptême de la sueur, vous promènerez vos regards sur votre horizon immense, où il n'y aura pas un épi plus haut que l'autre dans la moisson humaine, mais seulement des bleuets et des marguerites au milieu des blés jaunissants ; ô hommes libres ! quand alors vous remercerez Dieu d'être nés pour cette récolte, pensez à nous qui n'y serons plus ; dites-vous que nous avons acheté bien cher le repos dont vous jouirez ; plaignez-nous plus que tous vos pères ; car nous avons beaucoup des maux qui les rendaient dignes de plainte, et nous avons perdu ce qui les consolait. »¹²⁰

Illustrant à merveille ce dualisme de la conscience historique, *La Confession* annonce en partie les analyses esthétiques de Nietzsche qui propose une vision de l'art libérée de l'Histoire, de Dieu et de la matière : « L'art et rien que l'art, nous avons l'art, pour ne point mourir de la vérité. »¹²¹ Illusion nécessaire, l'art en général et l'écriture de l'histoire en particulier sont un doux mensonge qui enrobe l'insupportable : mensonge d'une narration qui

¹¹⁹ A. de Musset, *Notes et variantes, La Confession d'un enfant du siècle, Prose*, op. cit., p.1030. Le passage cité ne figure pas dans l'édition définitive.

¹²⁰ *Ibid.*, pp.94-95.

¹²¹ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra : un livre pour tout le monde et personne*, traduit par Henri Albert, Société du Mercure de France, Paris, 1898, p.312.

mêle les époques et brosse le tableau d'une génération psychologique plus qu'historique, faux-semblants d'un avenir hypothétiquement radieux et enfin délesté des affres du mal du siècle...

L'alchimie de la douleur: vers une poétique du coeur

« De ton cœur ou de toi lequel est le poète ?
C'est ton cœur, et ton cœur ne te répondra pas.
L'amour l'aura brisé ; les passions funestes
L'auront rendu de pierre au contact des méchants ;
Tu n'en sentiras plus que d'effroyables restes,
Qui remueront encor, comme ceux des serpents. »¹²²

Cette poétique du coeur qui tient lieu de refuge spirituel aux yeux de Musset, a ceci de remarquable qu'elle lance sur le mode romantique un défi délibéré aux doctes, aux philistins, à la sécheresse de la Raison, tout en rejoignant le dogme invoqué par les maîtres classiques, selon lequel il importe avant tout de plaire et de toucher. Au sein de l'esthétique mussétienne, tout revient à aiguillonner les coeurs, avec, pour point de fuite, les motifs universels des sentiments venus transcender les passions et les idiosyncrasies du siècle. Nous retrouvons alors, au terme de notre parcours, cette thématique des larmes qui devient le vecteur principal de la littérature romantique. Qu'elles dénotent la douleur, la pitié, l'attendrissement ou le souci de Rédemption, elles défient l'analyse mais justifient à la fois l'esthète dans sa création et le public dans son goût :

«Je vous dirai : "Sachez que les larmes humaines
Ressemblent en grandeur aux flots de l'Océan ;
On n'en fait rien de bon en les analysant ;
Quand vous en puiseriez deux tonnes toutes pleines,
En les faisant sécher, vous n'en aurez demain
Qu'un méchant grain de sel dans le creux de la main." »¹²³

C'est ici le Musset simultanément spectateur et protagoniste, celui qui a pleuré au spectacle de *Chatterton*, qui parle, au nom d'un coeur sacralisé, érigé en garant du jugement esthétique comme en processus créateur. Le poète rejoint l'individu biographique dans une effusion, un jaillissement de la vérité immaculée, celle du coeur du spectateur. Ainsi peut-on lire dans la *Reprise de Bajazet au Théâtre français* : « Mon esprit peut porter un faux jugement [...], mais, eussé-je le goût le plus faux et le plus déraisonnable du monde, quand mon coeur parle, il a raison. [...] Le coeur n'est point sujet aux méprises de l'esprit. [...], il décide à coup sûr.»¹²⁴ Dans ce *confiteor* perclus de *topoi* romantiques, nul besoin de recourir aux sacro-saints canons de la Raison déifiée par le siècle précédent, ni d'accorder la préséance aux lueurs perspicaces de l'esprit : l'appréciation esthétique du spectateur s'épanouit librement dans les arcanes du sentiment. La résonance intérieure suscitée par l'émotion artistique se suffit à elle-même et dépasse le truchement d'un froid raisonnement, c'est là le privilège et toute la noblesse de l'auditeur mussétien. Cependant, si l'on inverse le rapport entre le public et l'auteur, on est en droit de se demander si cette suréminence du coeur représente aussi l'ultime garantie, le fondement même du processus créateur.

¹²² A. de Musset, « La Nuit d'Août », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.319.

¹²³ A. de Musset, « Aux critiques de Chatterton, d'Alfred de Vigny », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.529.

¹²⁴ A. de Musset, *Reprise de Bajazet au Théâtre Français, Prose, op. cit.*, p.909.

Or, c'est bien selon ce schéma que Musset élabore sa « poétique », c'est à dire la singularité de son rapport au monde en tant que sujet écrivain. Aux yeux de Musset, celui-là n'est pas poète qui ignore cette enivrante déraison de l'amour, cette crue incontrôlée du sentiment :

« Celui qui n'a pas l'âme à tout jamais aimante,
Qui n'a pas pour tout bien, pour unique bonheur,
De venir lentement poser son front rêveur
Sur un front jeune et frais, à la tresse odorante,
Et de sentir ainsi d'une tête charmante
La vie et la beauté descendre dans son coeur ;

[...]

Que celui-là rature et barbouille à son aise ;
Il peut tant qu'il voudra, rimer à tour de bras
Grand homme, si l'on veut ; mais poète non pas. »¹²⁵

Ainsi se dévoile toute la richesse créatrice du sentiment, l'échappatoire artistique d'une douleur amoureuse qui se décline jusqu'aux confins du Romantisme. A ses détracteurs, Musset opposera toujours le privilège de la beauté, le droit souverain d'un amour, d'un coeur érigés en quintessence même de l'acte démiurgique du poète. Le désespoir romantique, le spleen de l'enfant du siècle, les tourments amoureux viennent se fondre dans l'alchimie du sentiment créateur qui entrave le travail de sape du mal-être. Dans cette reviviscence des forces vives de l'âme venues des profondeurs qu'entraîne cette épuration du coeur dans la souffrance, le poète-phénix renaît de ses cendres et perçoit du fond de ses ténèbres le vertige d'une rédemption par l'écriture. Prescience de l'« Indispensable douleur » que Baudelaire édifiera en principe scriptural, cette alchimie poétique de la déchirure amoureuse illumine la profession de foi de Musset :

« Pourquoi donc les amants veillent-ils nuit et jour ?
Pourquoi donc le poète aime-t-il sa souffrance ?
Que demandent-ils donc tous les deux en retour ?
Une larme, ô mon Dieu. voilà leur récompense ;
Voilà pour eux le ciel, la gloire et l'éloquence,
Et par là le génie est semblable l'amour. »¹²⁶

Si l'Absolu du Beau consacrera chez Baudelaire l'émergence du Bizarre, il plonge chez Musset jusqu'aux racines d'un désespoir cathartique et salvateur. Si ses successeurs illustres ne verront en lui qu'un personnage futile, sans dignité ni génie, oscillant entre le désespoir absolu et les pleurs de Margote, l'ivresse et le dilettantisme, leur jugement ne fait pas loi pour nous. Ce témoignage profond et authentique d'une poésie intimiste et flamboyante, dont le spectre traversera tout le siècle, quand bien même le Dieu romantique sera abjuré pour le culte du néant, marque une étape charnière du devenir littéraire. Quelle qu'ait pu être l'entreprise de dénigrement systématique que mèneront Baudelaire et Rimbaud, tout le génie de Musset tient à cette sacralisation de la *souffrance*, à la promotion d'une poésie à la fois subjective et rivée aux grandes interrogations de l'eschatologie et du devenir humains. C'est bien cette humanité intemporelle, sclérosée par les limites de sa condition, par les imperfections de son être et la vanité de ses aspirations, c'est bien cette promiscuité avec les sources les plus profondes du coeur qu'exhale toute l'oeuvre de Musset:

¹²⁵ A. de Musset, « Après une lecture », *Poésies Complètes*, op. cit., pp.25-426.

¹²⁶ A. de Musset, « Namouna », *Poésies Complètes*, op. cit., p.258.

« Crois-tu donc que je sois comme le vent d'automne,
 Qui se nourrit de pleurs jusque sur un tombeau,
 Et pour qui la douleur n'est qu'une goutte d'eau ?
 Ô poète ! un baiser, c'est moi qui te le donne.
 L'herbe que je voulais arracher de ce lieu,
 C'est ton oisiveté ; ta douleur est à Dieu.
 [...]
 Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur.
 Mais, pour en être atteint, ne crois pas, ô poète,
 Que ta voix ici-bas doive rester muette.
 Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
 Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots. »¹²⁷

Chantre de la douleur et de l'humilité de l'âme, Musset est cet « Héautontimorouménos » d'où jaillit l'étincelle du génie : est-il image plus significative que cette allégorie du Pélican qui dévore ses propres entrailles pour nourrir sa progéniture ? N'est-ce pas là le symbole du poète romantique qui égrène ses larmes comme autant de poèmes :

« Ah! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie.
 C'est là qu'est la pitié, la souffrance et l'amour;
 C'est là qu'est le rocher du désert de la vie,
 D'où les flots d'harmonie,
 Quand Moïse viendra, jailliront quelque jour.

Peut-être à ton insu déjà bouillonnent-elles,
 Ces laves du volcan, dans les pleurs de tes yeux.
 Tu partiras bientôt avec les hirondelles,
 Toi qui te sens des ailes
 Lorsque tu vois passer un oiseau dans les cieux.

Ah! tu sauras alors ce que vaut la paresse;
 Sur les rameaux voisins tu voudras revenir.
 Edouard, Edouard, ton front est encor sans tristesse,
 Ton cœur plein de jeunesse...
 Ah! ne les frappe pas, ils n'auraient qu'à s'ouvrir! »¹²⁸

Marquant un moment crucial d'indécision dans l'histoire de la poésie pensante du siècle, l'esthétique russétienne a su faire du cœur humain l'épicentre de la déflagration poétique...

¹²⁷ A. de Musset, « La Nuit de Mai », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.308.

¹²⁸ A. de Musset, « A mon ami Edouard B. », *Poésies Complètes, op. cit.*, pp.128-129.

CONCLUSION GENERALE

Illustrant à la perfection la dialectique de l'individuel et de l'universel, Musset reste bien le parangon d'un Romantisme à la croisée des chemins, à un instant de l'Histoire littéraire où celui-ci tend à déserrer l'idéalisme forcené pour s'adonner à la « curiosité du mal » qui fera les beaux jours de l'esthétique baudelairienne et des Décadents. La question du mal du siècle mussétien se place ainsi au carrefour d'une certaine conception de la modernité poétique et du sentiment d'incomplétude moderne, prouvant s'il est besoin que les jugements portés sur son œuvre poétique par la postérité sont au moins réducteurs, sinon injustes, tant ils véhiculent, à la suite de Baudelaire et Rimbaud, des clichés qui ne suffisent pas à embrasser toute la richesse, les implications esthétiques et philosophiques de ses écrits.

En le réduisant à l'archétype de « l'enfant terrible du Romantisme », en le reléguant au rôle de chantre de la jeunesse et de l'amour, les lendemains du Romantisme ont bâti à la fois le discrédit et la gloire d'un Musset qui a su construire un véritable lyrisme du « je », au centre duquel la quête de l'indubitable, de l'authentique, d'une sincérité parfois feinte s'est érigée en art poétique. Au nom d'une conception de la poésie jugée plus haute, ses descendants l'ont souvent voué à l'exécration publique, omettant souvent tout ce qu'ils lui devaient et la postérité semble avoir oublié que les œuvres de Musset ont touché toutes les couches de la société par la poésie, l'art populaire de la chanson et les pièces de théâtre...Cependant, au-delà de cette « cabale », l'expression mussétienne du mal-être romantique continue de charmer, à travers des poèmes chantants, des vers sus avant que d'être appris, tant ils traduisent de manière poignante l'éternelle difficulté d'être qui frappe l'être humain...

A la différence de bien d'autres dont les œuvres sont presque tombées en désuétude, celles de Musset trouvent encore des échos dans le monde contemporain, tant il est parvenu à proposer une forme de littérature incarnée, incapable de se couper des préoccupations de l'humain pour sombrer dans un maniérisme qui a fait long feu, une manière d'écriture qui ne serait pas opposée à la vie, mais au contraire sa plus pure expression, dans un subtil alliage du trivial et du pathétique inhérents au devenir humain. En cela, il n'est guère étonnant que ce soit son théâtre, pourtant écrit pour être lu, qui ait le mieux survécu aux atteintes du temps : royaume des masques, de la réversibilité, de la toute puissance de la voix et du geste, le théâtre est bien le lieu de cette fête fugace et pleine de faux-semblants qu'est la vie. Derrière l'ironie et les fastes, derrière le paravent social de l'alcoolisme, Musset nous transmet l'écho d'une douleur ontologique impossible à soigner, à travers la dualité d'un Art conçu comme poison et antidote. L'anathème dont il souffre tient peut-être à la rareté des littérateurs ayant à ce point mêlé la vie et l'œuvre. Chez Musset, pour paraphraser Proust, le « moi social » n'est jamais très éloigné du « moi écrivain », sans pour autant que la dimension circonstancielle et idiosyncrasique de ses œuvres n'entache l'intemporalité de son message. C'est justement la ténuité revendiquée des liens qui ont uni son existence et son œuvre qui est en partie responsable des caricatures véhiculées à son sujet par ses frères de blasphème que furent Baudelaire et Rimbaud : enfant terrible du Romantisme, écrivain pour femmes, dandy parisien, libertin joyeux et naufrageant dans l'alcool, amant terrible, pilier de lupanar, éternel enfant, paresseux invétéré, puis Académicien décati et fantôme chancelant...Certes, Musset revêtait tous ces masques, étendait cette gaze sur sa conscience de l'intolérable réalité, mais sa personnalité morcelée reflétait plus la richesse d'un esprit malade de jeunesse que la pauvreté d'un lieu commun ou d'un type littéraire. A l'exception de Rimbaud (point commun significatif...), peu d'écrivains donnent l'exemple d'un tel jaillissement précoce de l'inspiration poétique : on oublie trop souvent que les œuvres majeures de Musset ont été écrites dans un laps de temps très court, cinq ou six ans, avant que le poète ne sombre dans une apathie qui devait le mener à une vieillesse prématurée, marquée par la stérilité poétique. Comme nous l'avons déjà signalé, l'œuvre de Musset a d'abord vécu aux crochets de sa vie,

avant que son existence ne vive aux crochets de son œuvre, dans un jeu de vases communicants qui devait le laisser exsangue. C'est là le défi jeté par notre poète : substituer la vie à la littérature, tout du moins jouer de cette interaction jusqu'à l'épuisement, pour voler une part d'éternité échappant à l'engloutissement final, en proposant une sorte de troisième voie entre l'Art pour l'Art qu'exaltera Flaubert et l'écriture spontanée d'une effusion amoureuse, un « Romantisme flamboyant » qui semble bien désuet et déclamatoire aujourd'hui. Aux yeux de Musset, l'art est bien une religion puisqu'il assure la pérennisation de l'Amour, qu'il soit effectif, perdu, imaginaire ou fantasmatique... Comme il contient en germes la modernité poétique, Musset porte en son sein les interrogations et les angoisses de notre société contemporaine, tant son œuvre semble réunir le paradigme entier d'un malaise ontologique éternel, qui prend simplement une teinte différente selon les époques et le type de société qu'il reflète...

Il relève du poncif que de constater que la majorité des poètes romantiques ne sont guère lus de nos jours. Le charme désuet qu'on continue à leur reconnaître ne les empêche pas de vieillir doucement dans la gangue des anthologies poétiques poussiéreuses réservées aux initiés ou aux passionnés, ces nostalgiques incurables. Il est cependant des voix, dont nous pensons, à notre modeste niveau, faire partie, pour s'élever devant ce constat injuste et injustifié qui passe sous silence toute la modernité de l'écriture romantique, ignorant les points communs de l'époque de Musset et de la nôtre, la relative intemporalité du mal du siècle. Le drame personnel de Musset et ses répercussions dans son œuvre, les arcanes du processus créateur, les liens problématiques de l'artiste et de son temps, les atteroiements de la difficulté d'être restent des thématiques qui entrent en résonance avec les turpitudes de notre propre époque qui en sont, dans une large mesure, les héritières.

Il tombe sous le sens que notre époque présente une série de traits idéologiques, sociaux, politiques, métaphysiques et esthétiques communs avec l'ère romantique... Notre siècle connaît aussi une forme de société bloquée qui n'en finit pas de se chercher dans des particularismes de plus ou moins bon ton. Les vieux systèmes de pensée, parfois hérités des Lumières, semblent obsolètes et certaines idéologies sont à bout de souffle après le traumatisme des deux guerres. Les XXe et XXIe siècles ont aussi leur lot d'anciens révolutionnaires embourgeoisés par la conquête du pouvoir (on songe ici aux premiers chapitres de *La Confession...*), ou de politiciens corrompus. Que dire aussi du matérialisme triomphant, des épidémies ravageuses qui amènent l'Homme moderne à une prise en compte de plus en plus aiguë du malheur universel ? De la même manière, la dialectique de l'individuel et de l'universel, qui est l'une des pierres d'achoppement du Romantisme, ne laisse pas d'être opératoire de nos jours. Si les interrogations de Musset ne conservaient pas une part d'actualité, comment expliquer que *La Confession* ait été brandie sur les barricades en mai 1968 ? Que *Lorenzaccio* reste l'une des incarnations majeures de la difficulté d'exister à travers les siècles, seule selon les spécialistes à pouvoir rivaliser avec les drames de Shakespeare ? Que certains poèmes amoureux restent ancrés dans toutes les mémoires ? Indéniablement, au-delà des objurgations de ses émules, Musset a contribué à constituer la modernité baudelairienne¹. Ce legs demeure aussi palpable à travers ce que d'aucuns ont

¹En effet, la définition que livre Baudelaire du Romantisme et que nous avons déjà abondamment citée, étrangement, reste parfaitement applicable à Musset et démontre la part de modernité inhérente à son œuvre : « Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? À coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers *le grand désert d'hommes*, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité* ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. » , *ibid.*, p.694.

nommé le « postmodernisme », concept épineux et polymorphe s'il en est, entendu comme un mouvement artistique fondé sur une critique de la modernité. Au-delà de la polémique qu'il sous-tend, ce concept nous semble opératoire... Que Musset ait eu une influence esthétique et métaphysique sur les œuvres de Baudelaire, de Rimbaud, des Décadents et de tous les poètes « fin de siècle » ne fait aujourd'hui aucun doute. Mais quel est l'héritage mussétien dans le postmodernisme, ou encore, pour éviter toute appellation abusive et tout néologisme qui fonctionnerait comme une coquille vide, quelles sont les traces de Musset qui affleurent dans la société, l'esthétique et l'éthique contemporaines ? Encore convient-il de préciser ce que l'on entend de nos jours par « postmodernisme », concept qui, pour ne pas laisser de faire débat, n'en demeure pas moins éclairant... Le domaine architectural est à l'origine du néologisme qui apparaît cependant dès les années 30 sous la plume de critiques littéraires. En 1979 dans *La Condition postmoderne*, Jean-François Lyotard, philosophe français de renom, propose une première théorie à ce sujet. Le premier symptôme de la postmodernité semble pour lui lié à une crise d'autorité morale touchant les institutions traditionnelles : l'Etat, la sphère politique, l'Eglise, la famille... A ce titre, le poème de Musset intitulé « Sur la naissance du Comte de Paris » semble presque prémonitoire :

« S'il te fallait alors des spectacles guerriers,
Est-ce assez d'avoir vu l'Europe dévastée,
De Memphis à Moscou la terre disputée,
Et l'étranger deux fois assis à nos foyers,
Secouant de ses pieds la neige ensanglantée ?

S'il te faut aujourd'hui des éléments nouveaux,
En est-ce assez pour toi d'avoir mis en lambeaux
Tout ce qui porte un nom, gloire, philosophie,
Religion, amour, liberté, tyrannie,
D'avoir fouillé partout, jusque dans les tombeaux ?

En est-ce assez pour toi des vaines théories,
Sophismes monstrueux dont on nous a bercés,
Spectres républicains sortis des temps passés,
Abus de tous les droits, honteuses rêveries
D'assassins en délire ou d'enfants insensés ?

[...]

Laisse-les s'agiter, ces gens à passion,
De nos vieux harangueurs modernes parodies ;
Laisse-les étaler leurs froides comédies,
Et, les deux bras croisés, te prêcher l'action.
Leur seule vérité, c'est leur ambition.

Que t'importent des mots, des phrases ajustées ?
As-tu vendu ton blé, ton bétail et ton vin ?
Es-tu libre ? Les lois sont-elles respectées ?
Crains-tu de voir ton champ pillé par le voisin ?
Le maître a-t-il son toit, et l'ouvrier son pain ? »²

Autant de déclinaisons de la vie quotidienne du XIXe siècle que Musset a su largement stigmatiser. On a si souvent réduit notre poète à un archétype de l'artiste romantique gavé d'absinthe, féru de filles de joie, larmoyant sur son incapacité à exister dans les limites du monde, cliché sympathique et porteur, qu'on en oublie souvent la vision sociopolitique et ontologique qui transparaît dans nombre de ses œuvres. Nous touchons là

² A. de Musset, « Sur la naissance du Comte de Paris », *Poésies Complètes, op. cit.*, pp.359-360.

aux limites du lieu commun du poète de l'amour... Pourtant, ses écrits transpirent des maux qui minent notre société contemporaine. Certes, la question n'est plus d'estimer la légitimité d'une transcendance divine, le bien-fondé d'un gouvernement bourgeois face au retour des Bourbons, mais les mêmes interrogations essentielles demeurent. Dans une optique proche, le postmodernisme, qui atteint son faîte dans les années 1980 jusqu'à la fin du millénaire avec l'avènement de l'ordinateur et d'Internet, semble aussi battre en brèche l'idée d'une société en route vers son salut technologique et des lendemains rayonnants... Le mouvement artistique du postmodernisme vise à surmonter le désenchantement du monde, après la désagrégation des repères culturels ou religieux provoqués par le modernisme, et l'échec patent du mouvement moderne et des utopies révolutionnaires. La révolution technologique a considérablement ébranlé la société. Tous les progrès accomplis semblent remis en cause et les idéaux modernes ou postmodernes semblent sujets à caution. Le capitalisme et le socialisme, hérités en partie des Lumières, n'ont su ouvrir la voie aux phalanstères idylliques et aux utopies sereines qu'ils programmaient, tout comme les grandes luttes humanistes de la modernité comme l'écologisme, le féminisme et le pacifisme qui semblent des quêtes aussi nobles qu'interminables et se rapprochent des apories qu'a pu connaître le XIXe siècle. Dans la littérature postmoderne de surcroît, l'absence de règle prévaut (ce qui n'est pas sans rappeler la distance que prit Musset à l'égard des Pères du Romantisme...), le seul but avoué étant d'être original et d'importer une toile de fond sociale. Parmi les traits définitoires du postmodernisme énoncés ci-dessous, les interférences avec le Romantisme de Musset semblent évidentes :

« L'individualisme est dominant, car on vit pour soi.
 Il faut vivre avec le maximum de plaisir.
 Il faut vivre au jour le jour.
 Le cynisme est capital.
 Il faut toujours être relatif.
 Il faut écouter nos sentiments avant notre raison.
 Nous sommes des citoyens du monde et non d'un pays.
 Il faut vivre rapidement, sans perdre de temps.
 Il faut retrouver une certaine spiritualité. »³

Certes, la notion de subjectivité romantique ne correspond pas totalement à l'individualisme contemporain, mais elle contribue à éloigner le sujet de l'universalisme des Lumières : on se souviendra de l'allégorie de la Solitude qui traverse toute « La Nuit d'Octobre », même si le sujet romantique peut aussi s'ouvrir à l'universel. La différence tient peut-être à ce que la marginalisation mussétienne est subie, imposée par une société terne et sans espoir, quand l'individualisme contemporain est délibéré, revendiqué, sur fond de matérialisme. Les diverses formes modernes d'hédonisme, plus ou moins dévoyées, résonnent tout de même de l'intemporel *Carpe Diem* qui laisse une empreinte profonde dans l'œuvre de Musset, comme dans ce rondeau dédié à « Mme G. » :

« Dans dix ans d'ici seulement,
 Vous serez un peu moins cruelle.
 C'est long, à parler franchement.
 L'amour viendra probablement
 Donner à l'horloge un coup d'aile.
 Votre beauté nous ensorcelle,
 Prenez-y garde cependant :
 On apprend plus d'une nouvelle
 En dix ans.

³ Projet: *Courants littéraires du XXe siècle*, « Le Postmodernisme », Alexandra D., MLamt, CRicd, Alexandra T., Projet de l'Encyclopédie de l'Agora.

Quand ce temps viendra, d'un amant
Je serai le parfait modèle,
Trop bête pour être inconstant,
Et trop laid pour être infidèle.
Mais vous serez encor trop belle. »⁴

Le culte du plaisir mis en exergue dans le postmodernisme n'est plus à démontrer chez Musset et nombre de ses contemporains. Cet épicurisme généralisé est bien, là encore, une marque de notre société moderne... Quant à la prédominance contemporaine du sentiment sur la raison, elle est à la base même de toute l'esthétique mussétienne ! Concernant le goût moderne prononcé pour le cynisme, force est de constater qu'il est l'apanage de nombreux personnages mussétiens. Nous avons évoqué l'ironie qui marque Fantasio, mais bien d'autres protagonistes font leurs les discours subversifs des libertins, comme c'est le cas chez Mardoche :

« On le lisait. C'était du reste un esprit fort;
Il eût fait volontiers d'une tête de mort
Un falot, et mangé sa soupe dans le crâne
De sa grand'mère. - Au fond, il estimait qu'un âne,
Pour Dieu qui nous voit tous, est autant qu'un ânier.
Peut-être que, n'ayant pour se désennuyer
Qu'un livre (c'est le cœur humain que je veux dire),
Il avait su trop tôt et trop avant y lire;
C'est un grand mal d'avoir un esprit trop hâtif.
- Il ne dansait jamais au bal par ce motif. »⁵

Faut-il alors, à travers cette série de traits communs, envisager une forme de « néoromantisme » propre à notre siècle? On tente de définir ordinairement le Romantisme par la recherche d'un ailleurs, spirituel, politique, imaginaire, utopique, et paradoxalement le désir d'être de son époque, animé par une critique de la modernité naissante. Or, notre époque semble bien le lieu d'une remise en question, d'un vacillement des valeurs et des idéaux. On parle beaucoup aujourd'hui de « désenchantement du monde », de la « mort de Dieu » à la suite de Nietzsche... Force est de constater que nous nous retrouvons face à une fragilisation de nos certitudes, de nos références et à une relative disparition de nos schémas transcendants, phénomènes qui entretiennent des liens ténus avec les attermoissements du « siècle au cœur brisé »... Notre époque a connu une forme de remise en cause des desseins de la modernité, une multiplication des doutes qui frappent les pouvoirs de la Raison, des réserves à l'égard de la marche de l'Histoire, la résurgence de discours fondateurs mythiques, une interrogation radicale sur la transcendance divine en même temps que la prolifération de particularismes religieux, ainsi qu'une certaine forme de valorisation du moi et de l'émotionnel... Certes, le sens et la nature de la manifestation d'un Esprit romantique a évolué, mais les parallèles avec le XIXe siècle restent nombreux et significatifs. D'un siècle aux autres, nous entrevoyons ce même constat, cette même conscience d'une insupportable réalité... Les Romantiques sont essentiellement mus par la nostalgie, la passion d'une histoire révolue et glorieuse, qui a considérablement modifié le domaine de la pensée. Musset critiquait aussi, avec bien d'autres, le culte d'une Raison instrumentale et calculante... Il est bien évident qu'aujourd'hui, à l'heure du capitalisme, du pragmatisme et de la mondialisation, cette forme de raison ne suscite que bien peu de protestations... De la même manière, l'idée d'« Esprit du peuple » si chère aux Romantiques résiste mal à l'expérience du génocide de la Seconde Guerre et ne

⁴ A. de Musset, « A Mme G. », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.422.

⁵ A. de Musset, « Mardoche », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.88.

réapparaît que sous une forme morcelée et hétéroclite qui contredit sa définition même et se borne souvent, timidement, au rejet d'une pensée normative, à travers les particularismes culturels.

Le Romantisme visait à réenchanter le monde : une telle volonté est toujours palpable de nos jours, mais sous des formes différentes. Evoquons par exemple les diverses tendances de la religiosité (post)moderne : la vague orientaliste (qui n'est pas sans rappeler, à certains égards, certaines œuvres de Musset ou de Hugo), l'attrait pour les anges ou les festivités du Moyen-Age, la tendance gothique issue du Romantisme noir, la mode hippie, ou encore les mythes fondateurs extraterrestres... Si les liens semblent manifestes, notons que cette quête spirituelle est plus fragmentaire et liée aux particularismes culturels comme aux effets de mode. En écrivant, le poète romantique songeait à repeupler les Cieux et à instiller dans la réalité le royaume de ses chimères... Sous une forme dévoyée, l'ère actuelle entend bien aussi réinvestir son néant et reconquérir, sinon une transcendance, du moins une forme de spiritualité, fût-elle de bric et de broc. Nombre de nos contemporains pourraient ainsi clamer avec Musset (mais peut-être sans la dimension ironique...) :

« Vous me demanderez si je suis catholique.
Oui ; — j'aime fort aussi les dieux Lath et Nésu.
Tartak et Pimpocau me semblent sans réplique ;
Que dites-vous encor de Parabavastu ?
J'aime Bidi, — Khoda me paraît un bon sire ;
Et quant à Kichatan, je n'ai rien à lui dire.
C'est un bon petit dieu que le dieu Michapous.
Mais je hais les cagots, les robins et les cuistres,
Qu'ils servent Pimpocau, Mahomet ou Vishnou.
Vous pouvez de ma part répondre à leurs ministres
Que je ne sais comment je vais je ne sais où. »⁶

A n'en pas douter, on observe bien la conscience d'une urgence du spirituel dans un monde tenté par la déshumanisation... Certes, les ponts ouverts entre les deux époques peuvent sembler artificiels ou anachroniques ; il n'en demeure pas moins qu'il reste possible de relever une série de points communs significatifs, même si les manifestations diffèrent et n'ont ni les mêmes causes, ni les mêmes implications philosophiques... A l'ère d'internet et du « Tout-Communiquant », l'homme est aussi placé face à une révolution technologique, tout comme le Romantisme s'élevait contre une certaine forme de technicité et d'industrialisation déshumanisantes, tant il est vrai qu'il relève d'une perception esthétique globale du monde. Le Romantisme est évidemment lié à un sentiment de révolte et la crainte d'une déliquescence de l'humanité dans la technique laissait déjà son empreinte dans « Rolla », au sujet du chemin de fer :

« Votre monde est superbe et votre homme est parfait !
Les monts sont nivelés, la plaine est éclaircie ;
Vous avez sagement taillé l'arbre de vie ;
Tout est bien balayé sur vos chemins de fer,
Tout est grand, tout est beau. — Mais on meurt dans votre air.
Vous y faites vibrer de sublimes paroles :
Elles flottent au loin dans les vents empestés :
Elles ont ébranlé de terribles idoles ;
Mais les oiseaux du ciel en sont épouvantés.
L'hypocrisie est morte, on ne croit plus aux prêtres. »⁷

⁶ A. de Musset, « La Coupe et les lèvres », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.156.

Certes, on peut penser que la révolution industrielle s'exerce aujourd'hui à un niveau mondial, mais la crainte de certaines dérives demeure inchangée.⁸

Tout comme le Romantisme qu'on pourrait qualifier d'« historique », son avatar moderne s'est nourri des conflits et des révolutions de toutes sortes. Pour Musset, il s'agit du *trauma* de 1789, de la chute de Napoléon, de la Monarchie de Juillet... Notre siècle a connu pour sa part sa dose de conflits et de luttes intestines ou mondiales qui ont profondément marqué la mentalité collective... Les deux époques ont connu l'explosion de leurs schémas de référence sociopolitiques, éthiques, artistiques, métaphysiques, de tout un cortège de valeurs jugées désormais caduques. Les XXe et XXIe siècles semblent aussi dans l'urgence d'une découverte de nouvelles valeurs plus adaptées à la nouvelle réalité. et qui feraient sens... Pour l'homme contemporain, il s'agit aussi de changer le monde, tout en se gardant de la déshumanisation. La dichotomie de la jeunesse établie par Musset dans le second chapitre de *La Confession* ne peut-elle pas revêtir une certaine résonance à notre époque :

« Dès alors il se forma comme deux camps : d'une part, les esprits exaltés, souffrants, toutes les âmes expansives qui ont besoin de l'infini, plièrent la tête en pleurant ; ils s'enveloppèrent de rêves maladifs, et l'on ne vit plus que de frêles roseaux sur un océan d'amertume. D'une autre part, les hommes de chair restèrent debout, inflexibles, au milieu des jouissances positives, et il ne leur prit d'autre souci que de compter l'argent qu'ils avaient. Ce ne fut qu'un sanglot et un éclat de rire, l'un venant de l'âme, et l'autre du corps. »⁹

Enfin, s'il est un poncif romantique, parfois quelque peu erroné selon l'auteur auquel on s'attache, c'est bien celui d'un mouvement qui s'est construit contre une certaine forme de Classicisme. Les œuvres de jeunesse de Musset, comme la « Ballade à la lune », sont là pour en témoigner. Il existe aussi aujourd'hui une forme d'Académisme dans l'Art contemporain ou dans l'art technologique dit « officiel », auquel des artistes comme Duchamp, Klein, Oppenheim, ont opposé une autre alternative, celle de l'engagement et d'un certain mysticisme. Dans la sphère littéraire, il est permis de songer à Michel Houellebecq, dont l'ouvrage *La Possibilité d'une île*, brosse un portrait du mal-être moderne sur fond de contenu scientifique et métaphysique. Nous touchons bien là, quoique de manière détournée et partielle, à une manifestation de l'« Esprit romantique », avide de nouveauté et de révolutions esthétiques, qui entend faire en sorte que le moi appartienne à un tout plus vaste...

Le Romantisme historique s'était fixé pour but de mettre à bas les schémas classiques, les philosophies positivistes, la toute puissance de la Raison universalisante qui prétendait donner une unité à l'ensemble du genre humain... Certes, le « néoromantisme » propre à l'individu postmoderne n'en est pas le reflet fidèle, mais une même préoccupation se fait jour devant les phénomènes de mondialisation et d'uniformisation des cultures. Les réticences devant la célérité phénoménale des progrès techniques, le matérialisme à tout crin, l'effacement de l'homme devant la machine, les rechutes dans la barbarie, rapprochent indéniablement l'époque contemporaine des aspirations romantiques, sur fond de mal-être généralisé...

A ce titre, il serait utile d'envisager quelles formes modernes le mal du siècle a revêtues dans notre société, tant la locution est de nos jours utilisée à tort et à travers et semble fonctionner à vide... Certes, on peut avancer l'idée d'une mélancolie, d'un mal-être inhérent à la condition humaine depuis des millénaires. Néanmoins, chaque malaise

⁷ A. de Musset, « Rolla », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.283.

⁸ On pourrait par exemple songer, toutes proportions gardées, aux réticences qu'inspire de nos jours la circulation des OGM.

⁹ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, Prose, op. cit.*, pp.90-91.

ontologique présente ses spécificités historiques, morales, parfois même géographiques. Qu'en est-il de cette douleur léguée par le Romantisme au XXe siècle? Quelles sont ses implications dans la société moderne ? Les diverses formes d'incapacité à s'adapter au monde et à la réalité semblent aujourd'hui réunies sous le terme vague et générique de « dépression », qui, à la différence du mal du siècle romantique qui frappait une forme d'« élite » intellectuelle, se démarque par son caractère endémique, voire pandémique qui tend à en faire une pathologie de masse. Comme ses prédécesseurs, l'homme moderne souffre d'une désorientation imputable à la perte des repères, à l'affaiblissement des croyances religieuses, familiales, à la défiance face à l'érosion du pouvoir étatique. Néanmoins, les causes de ce malaise semblent différentes et entraînent l'apparition d'un mal de vivre diffus. Nous le savons, le mal du siècle romantique se nourrissait en partie des frustrations et des névroses qu'imposait une histoire en panne :

« Alors s'assit sur un monde en ruines une jeunesse soucieuse. Tous ces enfants étaient des gouttes d'un sang brûlant qui avait inondé la terre ; ils étaient nés au sein de la guerre, pour la guerre. Ils avaient rêvé pendant quinze ans des neiges de Moscou et du soleil des Pyramides ; on les avait trempés dans le mépris de la vie comme de jeunes épées. Ils n'étaient pas sortis de leurs villes, mais on leur avait dit que par chaque barrière de ces villes on allait à une capitale d'Europe. Ils avaient dans la tête tout un monde ; ils regardaient la terre, le ciel, les rues et les chemins ; tout cela était vide, et les cloches de leurs paroisses résonnaient seules dans le lointain. »¹⁰

Aujourd'hui, au contraire, l'insécurité identitaire et ontologique semble se développer à la suite des hédonismes modernes qui posent la jouissance immédiate comme norme sociale. Après le refoulement des désirs sans but du Romantisme, l'individu moderne se heurte à une libre expression de ces désirs qui favorise l'émergence de toutes les perversions. Comme toujours, le mal-être fonctionne bien comme le miroir social d'un monde sans idéal collectif, ni autorité solide... Tout comme le mal du siècle, le mal-être moderne souffre cependant d'une indétermination sémantique et on l'associe souvent indistinctement à la mélancolie, au désespoir, à la dépression. Ce que l'on nomme la « mélancolie moderne » fait abstraction de cette idée de « source du génie et de l'inspiration provoquant la tristesse », pour ne conserver que le sens de « dégoût de la vie », réduisant ainsi à peu de choses sa signification première. C'est bien dans ce sens que Musset utilise la locution de « mal du siècle » dans toute *La Confession*, dépeignant les forces vives d'une jeunesse qui ne sait où les dépenser. Quel état des lieux de la désespérance moderne peut-on alors dresser ? Au cœur du monde technocratique qui est le nôtre, quelles douleurs le mal du siècle a-t-il enfantées ? Il nous semble fructueux dans cette perspective de nous appuyer sur un texte à notre sens symptomatique de la difficulté d'être (post)moderne : *Notre Besoin de consolation est impossible à rassasier*, de Stieg Dagerman, écrivain suédois qui s'est donné la mort en 1954. Dans le monde contemporain, l'homme semble condamné à connaître sans comprendre :

« Je suis dépourvu de foi et ne puis donc être heureux, car un homme qui risque de craindre que sa vie soit une errance absurde vers une mort certaine ne peut être heureux. Je n'ai reçu en héritage ni dieu, ni point fixe sur la terre d'où je puisse attirer l'attention d'un dieu : on ne m'a pas non plus légué la fureur bien déguisée du sceptique, les ruses de Sioux du rationaliste ou la candeur ardente de l'athée. Je n'ose donc jeter la pierre ni à celle qui croit en des choses qui ne m'inspirent que le doute, ni à celui qui cultive son doute comme si celui-ci n'était pas, lui aussi, entouré de ténèbres. Cette pierre m'atteindrait moi-même car je suis bien certain d'une chose : le besoin de consolation que connaît l'être humain est impossible à rassasier. »¹¹

¹⁰ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, Prose, op. cit., p.83

¹¹ S. Dagerman, *Notre Besoin de consolation est impossible à rassasier*, traduit du suédois par Philippe Bouquet, Actes Sud, 1981, p.11.

Après la « mort de Dieu » nietzschéenne, l'individu semble comme mort de son vivant. La mort dépouillée de tout espoir de Salut n'est plus qu'une décadence organique privée de transcendance. Musset ne dit pas autre chose dans les derniers chapitres de *La Confession* :

« Peur, lâcheté, superstition! qu'en savent-ils, ceux qui le disent? C'est pour le peuple et les ignorants qu'on nous parle d'une autre vie; mais qui y croit au fond du coeur? Quel gardien de nos cimetières a vu un mort quitter son tombeau et aller frapper chez le prêtre? C'est autrefois qu'on voyait des fantômes; la police les interdit à nos villes civilisées, et il n'y crie plus du sein de la terre que des vivants enterrés à la hâte. [...] Mourir, voilà la fin, le but. Dieu l'a posé, les hommes le discutent; mais chacun porte écrit au front : Fais ce que tu veux, tu mourras. »¹²

L'effacement de la figure divine au XIXe siècle, en débarrassant l'homme du péché originel, aurait dû estomper l'*acedia*, le *taedium vitae*, la mélancolie et la dépression...Lucifer lui-même, dans le triomphe moderne de l'apocatastase, semblait racheté...Bien au contraire, après tous les traumatismes du XXe siècle, les guerres, les camps, les dictatures de tout ordre, les famines, les génocides, c'est la peur, l'inquiétude et la dysthymie qui hantent l'homme contemporain. Quelles sont alors les ressources de l'Art face à cette oisiveté et cet incommensurable désarroi ? Pour Musset, l'art est agonisant, usé jusqu'à la corde, royaume des rimailleurs de tout poil qui ne cherchent que gloriole et subsides :

« Aujourd'hui l'art n'est plus, — personne n'y veut croire.
Notre littérature a cent mille raisons
Pour parler de noyés, de morts, et de guenilles.
Elle-même est un mort que nous galvanisons.
Elle entend son affaire en nous peignant des filles,
En tirant des égouts les muses de Régnier.
Elle-même en est une, et la plus délabrée
Qui de fard et d'onguents se soit jamais plâtrée.
Nous l'avons tous usée, — et moi tout le premier.
Est-ce à moi, maintenant, au point où nous en sommes,
De vous parler de l'art et de le regretter ? »¹³

Paul Valéry, dans *Mon Faust*, reprendra ce triste constat, dressé devant la bibliothèque du savant :

« Ce qu'il y a là d'espoirs, de prétentions, de patience d'insectes et de fureur de fous !...Ce qu'il fallut d'illusions, de désirs, de travail, de larcins, de hasards, pour accumuler ce sinistre trésor de certitudes ruinées, de découvertes démodées, de beautés mortes et de délires refroidis [...] Ainsi s'exhausse, de siècle en siècle, l'édifice monumental de l'ILLISIBLE... »¹⁴

A presque un siècle d'intervalle, nous retrouvons le même bilan d'une vanité de l'Art et de la science qui plonge l'homme plus profondément encore dans la conscience de ses propres limites et d'une création inféodée aux turpitudes et à la présomption humaines.

Au cœur des formes diverses de désespérance qui traversent l'histoire humaine, il est sans doute une constante qui s'affirme au-delà des idiosyncrasies, des aléas historiques et littéraires : le mal-être intemporel ne serait peut-être que la simple conscience de sa condition...C'est d'ailleurs au centre d'une transfiguration de ce sentiment d'incomplétude que l'Art prend tout son sens, c'est sans doute là toute sa gloire et sa beauté que de transmettre à la postérité le refus des barrières qui cloisonnent l'existence humaine. Le rapport

¹² A ; de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, Prose, op. cit., p.296.

¹³ A. de Musset, « La Coupe et les lèvres », *Poésies Complètes*, op. cit., p.158.

¹⁴ P. Valéry, *Mon Faust*, *Œuvres Complètes*, t.2, op. cit., pp.364-368.

de l'homme moderne à la technique et aux sciences, à n'en pas douter, est, autant que le mal du siècle romantique, d'essence métaphysique : désir de dominer la nature et, bien au-delà, de combler cette béance de l'âme, ce vide intérieur, cette vacance de l'être au travers d'œuvres qui expriment l'esquisse d'une consolation :

« [...] mais où est maintenant la forêt où l'être humain puisse prouver qu'il est possible de vivre en liberté en dehors des formes figées de la société ? Je suis obligé de répondre : nulle part. Si je veux vivre libre, il faut pour l'instant que je le fasse à l'intérieur de ces formes. Le monde est donc plus fort que moi. A son pouvoir je n'ai rien à opposer que moi-même – mais, d'un autre côté, c'est considérable. Car, tant que je ne me laisse pas écraser par le nombre, je suis moi aussi une puissance. Et mon pouvoir est redoutable tant que je puis opposer la force de mes mots à celle du monde, car celui qui construit des prisons s'exprime moins bien que celui qui bâtit la liberté. Mais ma puissance ne connaîtra plus de bornes le jour où je n'aurai plus que le silence pour défendre mon inviolabilité, car aucune hache ne peut avoir de prise sur le silence vivant. Telle est ma seule consolation. Je sais que les rechutes dans le désespoir seront nombreuses et profondes, mais le souvenir du miracle de la libération me porte comme une aile vers un but qui me donne le vertige : une consolation qui soit plus qu'une consolation et plus grande qu'une philosophie, c'est-à-dire une raison de vivre. »¹⁵

La quête de Salut est définitivement une quête intérieure, qui contient à la fois son propre poison et son seul espoir de transcendance... Alfred de Musset nous livre-t-il un message si différent, quand il brosse ce tableau sans concession de l'existence humaine, quand il étale devant le lecteur tout le paradigme d'une souffrance qui n'a pas d'âge, qui survit à la succession des œuvres et des jours, dans tout ce qu'elle contient d'essentiel :

« O malheureux! prends garde aux hommes; tant que tu marcheras sur la route où tu es, il te semblera voir une plaine immense où se déploie en guirlande fleurie une farandole de danseurs qui se tiennent comme les anneaux d'une chaîne; mais ce n'est là qu'un mirage léger; ceux qui regardent à leurs pieds savent qu'ils voltigent sur un fil de soie tendu sur un abîme, et que l'abîme engloutit bien des chutes silencieuses sans une ride à sa surface. Que le pied ne te manque pas! La nature elle-même sent reculer autour de toi ses entrailles divines; les arbres et les roseaux ne te reconnaissent plus; tu as faussé les lois de ta mère, tu n'es plus le frère des nourrissons, et les oiseaux des champs se taisent en te voyant. Tu es seul! Prends garde à Dieu! tu es seul en face de lui, debout comme une froide statue, sur le piédestal de ta volonté. La pluie du ciel ne te rafraîchit plus, elle te mine, elle te travaille. Le vent qui passe ne te donne plus le baiser de vie, communion sacrée de tout ce qui respire; il t'ébranle, il te fait chanceler. Chaque femme que tu embrasses prend une étincelle de ta force sans t'en rendre une de la sienne; tu t'épuises sur des fantômes; là où tombe une goutte de ta sueur, pousse une des plantes sinistres qui croissent aux cimetières. Meurs! tu es l'ennemi de tout ce qui aime; affaisse-toi sur ta solitude, n'attends pas la vieillesse; ne laisse pas d'enfant sur la terre, ne féconde pas un sang corrompu; efface-toi comme la fumée, ne prive pas le grain de blé qui pousse d'un rayon de soleil! » ?¹⁶

Au cœur de la déception face au siècle naissant, face aux trahisons de ses premières maîtresses, devant le silence sadique de Dieu, le poète porte en son sein, comme Hugo, comme Chopin, comme Balzac, comme Daumier ou Vigny, Nerval ou Delacroix, les stigmates d'un mal-être qui ne s'éteint pas et qui connaîtra de nombreux avatars. Malgré l'ivresse des amours de passage, au-delà des voluptés de la débauche, malgré la dorure des salons et les fastes des fêtes, l'abîme est là, nourrissant ces moments de fièvre où la plume de Musset gémit pour susurrer en vers la détresse et la noblesse de son vertige. L'ombre portée de la statue du Commandeur ne se dissipe pas, et se charge de rappeler au poète le caractère éphémère et stérile de toutes les entreprises, de toutes les vanités humaines. Survivant du

¹⁵ S; Dagerman, *op. cit.*, p.22.

¹⁶ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, Prose, op. cit.*, pp.166-167.

Déluge, l'enfant du siècle porte le deuil de son enfance évaporée, de ses espérances, de ses amours et de ses illusions, et c'est peut-être là son salut, puisque dans le tourbillon de ce bal des spectres resplendit une convive amicale : la souffrance amoureuse, ange rédempteur et foyer créateur.

A travers l'expérience amoureuse, Musset affirme ses dons de funambule en jouant savamment des déséquilibres et donne un sens à son inéluctable chute. Cet instinct sacrificiel témoigne de ce que proclame au bout du compte l'idéalisme mussétien : la quête effrénée d'une signification, fût-elle incertaine et provisoire, dont il pourra revêtir la douleur où l'homme se repaît face au mutisme des Cieux et à sa propre imperfection. Aussi la souffrance ne retombe-t-elle jamais vaine, aussi se démarque-t-elle de la pure dispersion des forces vitales, de la mièvre effusion lacrymale. Si Lorenzo n'est que le jouet de pulsions qui le dépassent, si son destin se montre implacable, le pressentiment que ces puissances mortifères servent une noble cause, celle des Républicains, et culminent dans un don absolu à la communauté, demeure. Octave, lui, ne jouit pas de cette main tendue de l'Histoire et doit user de ses ressources propres pour orchestrer son salut et subvertir le Destin, tandis que Fantasio puise dans l'ironie la justification de son existence. Qu'importe, le lyrisme mussétien n'a de cesse de confesser un romantisme exacerbé, un univers moral purgé de ses dogmes où la perte et la chute sont à la fois valorisantes et valorisées :

« [...] J'ai, jadis, aimé bien des choses :
Les prés, les fleurs,
Les chansons, les parfums, les roses,
Même les pleurs.

J'aimais le nuage qui passe,
Les coteaux bruns,
La brise semant dans l'espace
Ses Frais parfums.

J'eus des tendresses inconnues
Pour les grands bois,
A l'heure où des feuilles émues
Sortent des voix...

Des voix pleines d'accents sublimes,
De mots bénis,
Qui s'élèvent au haut des cimes
Du sein des nids.

J'aimais encor la poésie,
J'ai même, un jour,
-Voyez quelle était ma folie !-
Aimé l'amour.

Mais, aujourd'hui, je suis plus sage !
Mon pauvre cœur
A tant de fois vu le naufrage
De son bonheur

Que j'ai dit : « Adieu, la jeunesse ! »
Et, maintenant,
Sûr de bien placer ma tendresse,
Je vais disant :

Savez-vous ce que, sur la terre,
J'aime le mieux ?

C'est un rouge bord, un grand verre
D'un bon vin vieux. »¹⁷

Cependant, et c'est là toute la singularité de Musset, la souffrance cesse d'être un alibi positif pour stigmatiser la victoire de l'inutile et aiguiller l'être vers le néant. Ainsi se profile une dénonciation du Romantisme, à laquelle les « petits romantiques » ne sont pas étrangers et de son culte de la distance et de l'absence. A la différence de Lamartine et de Nerval, chez lesquels le désir inspiré par la femme n'atteint son faite que dans la mort de l'être aimé, Musset rêve d'un Romantisme à contre-pied où seules prévalent le partage et la présence. Octave, comme Musset lui-même, est dénué de cette faculté de partage : plutôt que de souscrire aux exigences modestes de Brigitte, il préfère s'enliser dans les sables de la jalousie et sombrer dans l'excès rageur et ravageur: « L'esprit de l'homme est si bizarre qu'il sait se forger, avec ce qu'il voit et malgré ce qu'il voit, cent sujets de souffrance. »¹⁸

C'est là la marque indicielle de cet attrait pour le Mal qui envahira toute la seconde moitié du siècle et jouira d'une prestigieuse postérité, jusqu'à la boursoufflure et la dernière des perversités. Avant Baudelaire et ses « litanies de Satan », les personnages de Musset plient sous le joug d'une curiosité délétère qui les dépasse, d'une fascination morbide pour le vide, et tombent sous la coupe d'une destinée nécessairement funeste.

Cette esthétique du cœur, cette vision du poète et de son sacerdoce n'est pas sans annoncer les lendemains plus noirs du Romantisme, notamment Baudelaire, que cette filiation eût sans doute ulcéré, et des Décadents. C'est d'ailleurs au sujet de Baudelaire que le terme de « décadence » apparaît en 1868 sous la plume de Théophile Gautier. On retrouve dans le terme de décadence (du latin « *decadens* », « qui est en train de tomber ») l'idée de ruine, de monde finissant, de déclin. En référence à la chute de l'Empire romain, cette angoisse « fin de siècle est bien l'héritière des interrogations romantiques qui traversent le Décadentisme et la nébuleuse symboliste. Deux époques différentes, mais l'inquiétude semble être similaire : vertige devant l'absence de mystère et de transcendance, l'absence d'idéal, l'absence de transparence du monde et des cœurs. Comme Musset qui brûla toute une partie de sa bibliothèque, l'homme romantique peut gémir avec Mallarmé : « La chair est triste, hélas, et j'ai lu tous les livres »... Le mouvement romantique est somme toute assez proche de la réaction décadente, dans la mesure où l'on y pressent l'esquisse d'un conflit littéraire. Cependant, après la tourmente révolutionnaire et impériale, le dégoût romantique du monde s'agrémentait d'une certaine forme de foi dans le progrès par la Science et la Littérature, comme en témoignent les œuvres de Victor Hugo, quand les Décadents, après le traumatisme de la cuisante défaite de 1870, expriment un rejet de tout positivisme scientiste. Autre nuance, les décadents n'entendent pas sincèrement, contrairement aux Romantiques, fonder une Ecole : l'appellation ressortit plutôt à une forme d'autodérision venue refléter l'atmosphère de perversité et de lassitude ambiantes. Comme Musset, mais selon des modalités différentes, le décadentiste s'attache à exprimer l'impuissance humaine devant le crépuscule d'un monde finissant qu'ils estiment en pleine putréfaction Ainsi, à la suite de Baudelaire, recherchent-ils un ailleurs, quel qu'il soit, susceptible d'estomper le *taedium vitae*.¹⁹

¹⁷ A. de Musset, « Ode bachique », *Poésies Complètes, op. cit.*, pp.598-599.

¹⁸ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, Prose, op. cit.*, p.218.

¹⁹ On peut ainsi songer au fameux poème en prose de Baudelaire, « Anywhere out of the world » : « En es-tu donc venue à ce point d'engourdissement que tu ne te plaisais que dans ton mal? S'il en est ainsi, fuyons vers les pays qui sont les analogies de la Mort. - Je tiens notre affaire, pauvre âme! Nous ferons nos malles pour Tornéo. Allons plus loin encore, à l'extrême bout de la Baltique; encore plus loin de la vie, si c'est possible; installons-nous au pôle. Là le soleil ne frise qu'obliquement la terre, et les lentes alternatives de la lumière et de la nuit

Le XIXe siècle est aussi le théâtre de l'avènement de la bourgeoisie, que fustigera Flaubert, du pragmatisme économique et de l'argent conçu comme valeur absolue. L'émergence du suffrage universel choque aussi la conscience aristocratique, qui le considère comme le sacre de la médiocrité. En conséquence, l'artiste se sent en décalage avec une société assujettie aux impératifs financiers, comme le montre la nostalgie de Musset pour le siècle de Raphaël :

« Temps heureux, temps aimés ! Mes mains alors peut-être,
Mes lâches mains, pour vous auraient pu s'occuper ;
Mais aujourd'hui pour qui ? dans quel but ? sous quel maître ?
L'artiste est un marchand, et l'art est un métier.
Un pâle simulacre, une vile copie,
Naissent sous le soleil ardent de l'Italie...
Nos oeuvres ont un an, nos gloires ont un jour ;
Tout est mort en Europe, - oui, tout, - jusqu'à l'amour.

Ah ! qui que vous soyez, vous qu'un fatal génie
Pousse à ce malheureux métier de poésie
Rejetez loin de vous, chassez-moi hardiment
Toute sincérité; gardez que l'on ne voie
Tomber de votre coeur quelques gouttes de sang ;
Sinon, vous apprendrez que la plus courte joie
Coûte cher, que le sage est ami du repos,
Que les indifférents sont d'excellents bourreaux. »²⁰

Indiscutablement, cette survivance d'un état d'esprit où l'ironie se mêle à la désespérance est un héritage romantique sur lequel se grefferont les spécificités du Décadentisme : l'attrait pour une esthétique presque baroque, le goût de l'ordure, de la déliquescence de la matière et du verbe, le style chantourné qui ne recule devant aucun néologisme, terme technique ou ornement... Un même constat demeure, commun au Romantisme et à l'esthétisme fin de siècle, au cœur d'une civilisation qui observe son agonie :

« Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux.
D'un siècle sans espoir naît un siècle sans crainte ;
Les comètes du nôtre ont dépeuplé les cieux.
Maintenant le hasard promène au sein des ombres
De leurs illusions les mondes réveillés ;
L'esprit des temps passés, errant sur leurs décombres,
Jette au gouffre éternel tes anges mutilés.
Les clous du Golgotha te soutiennent à peine ;
Sous ton divin tombeau le sol s'est dérobé :
Ta gloire est morte, ô Christ ! et sur nos croix d'ébène
Ton cadavre céleste en poussière est tombé ! »²¹

suppriment la variété et augmentent la monotonie, cette moitié du néant. Là, nous pourrions prendre de longs bains de ténèbres, cependant que, pour nous divertir, les aurores boréales nous enverront de temps en temps leurs gerbes roses, comme des reflets d'un feu d'artifice de l'Enfer!" Enfin, mon âme fait explosion, et sagement elle me crie: "N'importe où! N'importe où! Pourvu que ce soit hors de ce monde! »

C. Baudelaire, « Anywhere out of the world », *Le Spleen de Paris, Œuvres Complètes*, t.1, op. cit., p.357.

²⁰ A. de Musset, « Les Vœux stériles », *Poésies Complètes*, op. cit., pp.115-116.

²¹ A. de Musset, « Rolla », *Poésies Complètes*, op. cit., p.274.

La même conscience d'une incapacité à connaître ou à vivre quelque chose de nouveau traverse tout le XIXe siècle. La conséquence est toute naturelle : l'impossibilité de créer, qu'on retrouve chez Musset dans le poème intitulé « Sur la paresse », ou encore dans « L'Ennemi » chez Baudelaire, poème d'ailleurs fort prisé du Des Esseintes de Huysmans. La vanité de toute entreprise littéraire n'empêche cependant pas d'écrire sur cette même incapacité, ou tout au moins de se réfugier dans la littérature : ce sera « l'Art pour l'Art », la tour d'ivoire des poètes, le bovarysme, la recherche d'un raffinement extrême qu'on retrouve dans la figure du dandy, une des figures cardinales et symptomatiques du sentiment d'incomplétude qui frappe tout le siècle. En refusant la médiocrité du réel, le Dandy affirme son goût de l'artifice, du culte de soi perçu comme une œuvre d'art. En cela, les poètes décadents se rapprochent du Maître qui théorisa cet art de vivre : Baudelaire, et à travers lui Musset qui fut l'un des dandys les plus célèbres de son temps.²² Mais au-delà de cette dimension historique rémanente du Dandysme, il est important de rappeler que si l'esthète prône l'artificiel, il ne peut que stigmatiser ce qui représente la naturalité : la figure féminine, fustigée par Musset, Baudelaire et tous les décadents qui s'adonnent sans vergogne à une intense misogynie. La femme naturelle provoque chez l'homme une prise de conscience de sa propre animalité : elle est donc, surtout à cette époque, éminemment haïssable...

Placée sous le signe obsédant de la corruption et de la dépravation, la figure féminine devient alors l'objet d'une condamnation, d'une diabolisation quasi névrotique dont elle se départira difficilement. De ce hiatus entre le tropisme du pur et celui de l'impur naît aussi ce mouvement de bascule du Romantisme vers les lendemains désenchantés des « femmes damnées » de Baudelaire et de l'anathème que subit la femme dans la littérature décadente. Les errances de l'icône féminine chez Musset et divers poètes romantiques annoncent en effet, à bien des égards, les prémices de la misogynie qui parcourra tout le XIXe siècle. Si Jean de Palacio parle « d'irrémissible misogynie de la Décadence »²³ c'est que la femme reste, pour Baudelaire comme pour les Décadents, la métaphore vivante du puits sans fond que les hommes, pitoyables Danaïdes, s'entêtent à combler. L'ostracisme dont elle souffre gagne en virulence au fil du siècle, mais les rancoeurs de Musset résonnent déjà de cet anathème.²⁴ En effet, cette oscillation constante de l'homme entre la divinité et l'animalité de la femme est déjà en germe chez notre poète, comme on peut le pressentir dans *Gamiani*, que nous avons déjà longuement évoquée. On ne peut que constater la gradation de la crise de l'image féminine au cours du XIXe siècle, car les héritiers spirituels de Baudelaire ne s'embarrasseront pas de tels scrupules... Tout se passe comme si Baudelaire et les poètes fin de

²² Ainsi le poète des *Fleurs du mal* établit-il une passerelle entre Romantisme, Dandysme et Décadentisme, dans *Le Peintre de la vie moderne* :

« Le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires où la démocratie n'est pas encore toute-puissante, où l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie. Dans le trouble de ces époques quelques hommes déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches de force native, peuvent concevoir le projet de fonder une espèce nouvelle d'aristocratie, d'autant plus difficile à rompre qu'elle sera basée sur les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles, et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer. Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences ; et le type du dandy retrouvé par le voyageur dans l'Amérique du Nord n'infirme en aucune façon cette idée : car rien n'empêche de supposer que les tribus que nous nommons *sauvages* soient les débris de grandes civilisations disparues. Le dandysme est un soleil couchant ; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie. Mais, hélas ! la marée montante de la démocratie, qui envahit tout et qui nivelle tout, noie jour à jour ces derniers représentants de l'orgueil humain et verse des flots d'oubli sur les traces de ces prodigieux myrmidons. »

C. Baudelaire, « Le Dandy », in *Le Peintre de la vie moderne, Œuvres Complètes*, t.2, *op. cit.*, pp.711-712.

²³ J. de Palacio, *Figures et formes de la Décadence*, Paris, Séguier, 1994, p.53.

²⁴ Ainsi, si elle incarne la traîtrise chez les Romantiques, elle devient au cours du siècle une femelle carnassière venue hypothéquer les forces vitales du mâle et sectionner sa virilité. Cette insidieuse gynécocratie décadente s'exprime d'ailleurs chez de nombreux poètes, comme chez Haraucourt : « Je rêvais d'un amour caressant et vorace, / Affamé de chair vive, assoiffé de sang frais. »

E. Haraucourt, « L'Elue », cité par Jean de Palacio, *op. cit.*, p.55.

siècle reprenaient en l'exaspérant la grandeur et la « Décadence » de l'entité féminine inaugurée par Musset et les Romantiques.

Cette faillite de son idéal féminin, les atteintes que subit sa « Religion amoureuse » précipitent l'enfant du siècle dans une geôle où il se débat avec ses pulsions, celle de son propre esprit qui ressemble « à ces cachots de l'inquisition où les murailles sont couvertes de tant d'instruments de supplice qu'on en comprend ni le but, ni la forme. »²⁵ C'est de ce dialogue intime, de cette ascèse morale véhiculés par la souffrance que jaillissent l'étincelle créatrice, la quintessence poétique d'un cœur épuré par cet exorcisme. La notion de présence et de partage prennent alors tout leur sens dans cet huis clos de l'âme humaine où le lecteur trouve par contre coup la voie de son Salut, la faille libératrice. Face à la décadence ultime de ses personnages, à la mise en scène d'une conjuration sans cesse avortée de leur mal, Musset dessine implicitement le devenir du lecteur moderne qu'il exhorte à son propre exorcisme par un phénomène spéculaire. Ainsi le lecteur participe-t-il à l'élan libérateur qu'assument les personnages au creux de leur douleur et devient-il ce semblable, ce frère qui respire, dans le giron d'une poétique de l'amour malheureux, d'une souffrance érigée en principe esthétique, un peu de l'air dont sa propre transcendance est faite. Aussi les névroses obsédantes dans lequel l'enfant du siècle a grandi cèdent-elles la place à une douleur plus intime, subjective, d'un cœur auquel l'Art délivre un peu de sa virginité à travers l'intemporelle ivresse de l'expérience amoureuse :

« Jusqu'à présent, lecteur, suivant l'antique usage,
Je te disais bonjour à la première page.
Mon livre, cette fois, se ferme moins gaiement ;
En vérité, ce siècle est un mauvais moment.

Tout s'en va, les plaisirs et les moeurs d'un autre âge,
Les rois, les dieux vaincus, le hasard triomphant,
Rosafinde et Suzon qui me trouvent trop sage,
Lamartine vieilli qui me traite en enfant.

La politique, hélas ! voilà notre misère.
Mes meilleurs ennemis me conseillent d'en faire.
Être rouge ce soir, blanc demain, ma foi, non.

Je veux, quand on m'a lu, qu'on puisse me relire.
Si deux noms, par hasard, s'embrouillent sur ma lyre,
Ce ne sera jamais que Ninette ou Ninon. »²⁶

Ainsi, délivrée des présupposés de la taxinomie catholique et politique, la « curiosité du mal » devient cette voix intérieure et intemporelle qui arrache l'homme à lui-même pour laisser rayonner les limbes obscures de l'être et qui porte la Poésie à ce point culminant où l'homme abandonne à l'oubli les turpitudes de son siècle et retrouve, le temps d'un poème, ce chant séraphique de l'enfant qui souffre, de la femme qui pleure, de l'orphelin mal-aimé, de l'amant de la mort.

C'est bien en effet cette expérience axiale de l'amour, peu importe sa déclinaison et ses modalités, qui catalyse la recherche d'un renouveau que Baudelaire ira chercher au fond de l'inconnu : reviviscence du souvenir, mythification littéraire, écriture conjuratrice s'opposant aux puissances délétères du destin, tout concourt dans l'esthétique du poète des

²⁵ *Ibid.*, p.247.

²⁶ A. de Musset, « Sonnet au lecteur », *Poésies Complètes, op. cit.*, p.465.

«Nuits » à rechercher dans les méandres du coeur humain les reliques d'un Idéal oblitéré par la réalité.

Qu'importe (mot-clef de la rhétorique mussétienne!) les jugements parfois hâtifs, les assimilations réductrices, les remontrances souvent fielleuses de la postérité. N'avait-elle pas saisi qu'au-delà du stupre, du vertige, du souvenir, de la douleur, du deuil et de l'ennui, qu'au-delà des singeries émouvantes de la comédie humaine et l'alternance des masques sociaux, Musset était parvenu à fixer dans la valse de deux êtres enlacés une parenthèse existentielle et artistique : celle d'une union passagère qui permet aux colombines et arlequins de passage de danser un instant à l'unisson sur cette corde tendue de l'Art que l'existence déploie entre les deux abîmes de l'être, sur une mer de doute, de solitude, et d'ignorance?

INDEX DES NOMS CITES

A

ADAM, Antoine, 379.
ALTON-SHEE, Edmond de LIGNIERES, comte d', 102, 207, 215, 277.
AUDEBRAND, Philibert, 65.

B

BALZAC, Honoré de, 11, 13, 14, 16, 36, 46, 52, 53, 64, 77, 78, 81, 84, 85, 141, 146, 160, 164, 167, 168, 170, 196, 197, 204, 232, 233, 243, 330, 384.
BANVILLE, Théodore de, 97, 99, 355.
BARBEY D'AUREVILLY, Jules, 36, 44, 186, 198, 199, 276.
BARBIER, Auguste, 54, 78..
BAUDELAIRE, Charles, 5, 7, 8, 11, 13, 20, 31, 34, 41, 48, 62, 67, 70, 72, 75, 77, 79, 82, 85-87, 90, 92, 96, 101, 108, 115, 120, 121, 128, 134, 151, 154, 159, 166, 167, 183, 185, 189-191, 195, 200, 203, 205, 208, 213, 230-232, 235, 236, 255, 257, 276, 280, 283, 292, 308, 309, 320, 332, 335, 346, 347, 352, 353, 356, 367, 368, 372, 375, 377, 386, 388, 389..
BENICHOU, Paul, 57, 63, 72, 81, 90, 161, 219, 303.
BERNARD-GRIFFITHS, Simone, 23, 87.
BERTRAND, Aloysius, 59, 64, 80, 106, 208, 223, 302.
BLOY, Léon, 27, 53.
BONY, Jacques, 82.
BOREL, Pétrus, 13, 60, 61, 63, 64, 124, 178, 184, 193, 222, 234, 314, 318.
BOURGEOIS, René, 66.
BRIX, Michel, 81, 185.
BROT, Alphonse, 13, 80, 125, 154, 163, 193, 307, 319.
BUBER, Max, 36, 45.
BYRON, Georges, Gordon, 12, 13, 17, 26, 33, 70, 71, 80, 104, 106, 119, 193, 194, 276, 280, 281, 286, 294, 307, 328, 339, 366.

C

CHAMPSAUR, Félicien, 191.
CHATEAUBRIAND, François René de, 8-10, 13, 25, 27, 32, 33, 36, 40, 41, 48, 49, 51-53, 55, 73-76, 80, 82, 83, 87, 103, 148, 152, 159, 166, 169, 226, 231, 236; 243.
COLET, Louise, 6, 79, 116, 117, 225, 320.
CONSTANT, Benjamin, 9, 14, 26, 30, 36, 55, 99.
COPPEE, François, 337.
CROS, Charles, 332, 361.

D

DAGERMAN, Stieg, 382, 384.

DESBORDES-VALMORE, Marceline, 79, 180, 182, 216, 304.

DUMAS, Alexandre, 14, 25, 50, 64, 170.

E

ESQUIROS, Alphonse, 149

F

FABRE, Jean, 43 ? 47, 237.

FLAUBERT, Gustave, 7, 13, 19, 27, 31, 35, 68, 75, 77, 79, 80, 85, 95, 96, 103, 115, 137, 170, 222, 225, 230, 233, 315, 320, 324, 376, 387.

G

GAUTIER, Théophile 11, 14, 64, 66, 80, 86, 88, 142, 158, 198, 322, 345, 357, 359, 361, 386.

GLAUDES, Paul, 41, 42, 44, 47, 50, 208.

GOETHE, Johann Wolfgang von, 12, 13, 29, 69-71, 73, 288.

GRENIER, Edouard, 135.

GUSDORF, Georges, 50, 51, 95.

H

HADJAJ, Dany, 23, 29, 31, 36.

HENRIOT, Emile, 6, 112, 115.

HEREDIA, José-Maria, 354.

HEWITT, James Robert, 137.

HEYVAERT, Alain, 6.

HUGO, Victor, 6, 9, 11, 13-15, 35, 43, 53, 54, 55, 58, 60, 62, 64, 65, 82, 83, 85-91, 149, 150, 158, 167, 174, 203, 237, 246, 256-258, 273, 334, 340, 344, 350, 351, 353, 380, 384, 386.

HUYSMANS, Joris-Karl, 41, 88, 388.

J

JACKSON, John, 352.

JEUNE, Simon, 109.

K

KUHN, Reinhard, 76.

L

LAFORGUE, Pierre, 375.

LAINEY, Yves, 191.

LAMARTINE, Alphonse de, 8, 11, 13, 14, 36, 54, 62, 64, 71, 79, 82, 86, 91, 103, 148, 174, 176, 181, 185, 217, 252, 266, 273, 286, 302, 304, 318, 327, 329, 334, 339, 356, 386, 389.

LAMENNAIS, Hugues-Félicité Robert de, 35, 36, 169, 257.

LASSAILLY, Charles, 13, 59, 128, 177, 217, 236, 317.

LECONTE, Frantz-Antoine, 40, 41, 51, 72, 213.

LECONTE DE L'ISLE, Charles, 325, 343, 358.

LE GALL, Béatrice, 76.

LEHTONEN, Marja, 74.

LAFOSCADE, Léon, 7.

LARDANCHET, Henri, 65.

LEROY-TERQUEM, Mélanie, 624.

LESTRINGANT, Franck, 93, 111, 220, 229, 264, 277, 305, 327, 340.

LLOYD, Rosemary, 157.

LOUBIER, Pierre, 41, 49.

LYOTARD, Jean-François, 368, 377.

M

MAINE DE BIRAN, Pierre, 47, 86.

MALLARME, Stéphane, 96, 134, 162, 166, 185, 335, 386.

MASSON, Bernard, 6.

MAUPASSANT, Guy de, 28, 62, 113-115, 172.

MAURON, Charles, 134.

MERIMEE, Prosper, 14, 126.

MILNER, Max, 58, 82.

MONTANDON, Alain, 308.

MORTIER, Roland, 237.

MUSSET, Paul de, 5, 6, 14, 115, 116, 124, 207, 223, 234, 235, 269, 271, 309, 369.

N

NERVAL, Gérard de, 11, 14, 16, 46, 64, 66, 69, 80, 86, 87, 156, 158, 166, 169, 179, 189, 255, 324, 325, 342, 354, 357, 384, 386.

NOVALIS, 42.

O

O'NEDDY, Philotée, 13, 59, 64, 67, 121, 123, 157, 192, 220, 221, 225, 226, 348.

P

PALACIO, Jean de, 189, 190, 388.
PICHOIS, Claude, 12, 58, 82.
PEYRE, Henri, 40, 48.
POE, Edgar Allan, 114, 280, 351.
PRAZ, Mario, 166, 185.

Q

QUINET, Edgar, 41, 55, 56, 86, 87, 143, 149, 155.

R

RACOT, Adolphe, 64.
RICHARD, Jean-Pierre, 102, 106, 129, 151, 174, 176, 178, 234.
RICHEPIN, Jean, 341.
RIMBAUD, Arthur, 5, 13, 87, 95, 114, 320, 368, 372, 375, 377.
ROUSSEAU, Jean-Jacques, 40, 47, 73, 75, 100, 104, 105, 224, 230, 237, 243, 339.

S

SABATIER DE CASTRE, Antoine, 49, 50.
SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, 35-38, 48, 81, 85, 87, 90, 91, 129, 136, 189, 212, 252, 277, 302, 326, 345, 346, 359, 360.
SAINT-VALRY, J-A, 67.
SAMAIN Albert, 336? 337.
SAND, George, 6, 13, 16, 19, 24-26, 29, 41, 44, 45, 51, 62, 71, 74, 77, 80, 84, 85, 87, 99, 100, 103, 109, 110, 112, 113, 115-117, 119, 120, 126, 129, 132, 133, 135, 136, 143, 145, 147, 149, 153, 155, 156, 157, 164, 167-169, 173-175, 181, 191, 196, 204, 208, 213, 219, 243, 264, 271, 275, 282, 293, 309, 314-316, 319, 324-327, 330, 332, 335, 336-338, 353, 368.
SCHLEGEL, August, Wilhem, 9, 47, 58, 69, 82.
SECHE, Léon, 106.
SENANCOUR, 13, 27, 32, 35, 36, 41, 75, 76.
SERRANO, Lucienne, 101.
SOULIE, Frédéric, 65, 171, 183, 184, 214, 215, 330, 331.
SPIQUEL Agnès, 150, 151.
STAËL, Germaine de, 9, 13, 14, 68, 69, 82, 83, 104, 149, 168.
STENDHAL, 12, 14, 35, 69, 77, 79, 83, 125, 134, 145, 167, 203, 280.
SUPERVIELLE, Jules, 322.

T

THIBAUDET, Alain, 20.
TULARD, Jean, 52.

V

VALERY, Paul, 383.

VAN TIEGHEM, Paul, 7, 12, 77.

VERLAINE, Paul, 114, 115, 257, 342, 357.

VIGNY, Alfred de, 13, 14 ? 16, 28, 41, 60, 63, 64, 85, 126, 144, 158, 166, 174, 243, 384.

VILLENAVE Père, 149.

Z

ZOLA, Emile, 172.

ZWEIG, Stefan, 222.

INDEX DES ŒUVRES DE MUSSET

- A Aimée D'Alton*, 232.
A Alfred T., 134.
A George Sand I, 179.
A Julie, 45, 121, 244, 308.
A la Malibran, 159, 168, 305, 351, 362, 368
A la Mi-Carême, 107, 274.
A Laure, 176, 263.
A Madame Jaubert, 132, 135.
A Madame M++, 328.
A Mademoiselle +++, 182, 307.
A mon ami Alfred T., 366.
A mon ami Edouard B., 248, 267, 314, 373.
A mon frère, revenant d'Italie, 219.
A Ninon, 198.
A quoi rêvent les jeunes filles, 153, 295.
A Sainte-Beuve, 81, 136, 252, 346, 359.
A Ulrich G., 227.
Andalouse (L'), 199.
André del Sarto, 19, 92, 122, 187, 201, 202, 230, 251, 253, 265, 285.
Après une lecture, 148, 150, 162, 210, 372.
Après la lecture d'Indiana, 103.
Au Lecteur des deux pièces qui suivent, 24, 88, 244.
Ballade à la lune, 14, 15, 89-91, 381.
Bettine, 104, 340.
Caprice (Un), 60, 135, 144.
Caprices de Marianne (Les), 6, 17, 19, 80, 106, 131, 192, 195, 198, 249, 251, 261, 271, 274, 280, 290.
Carmosine, 240, 317.
Chandelier (Le), 163, 195, 246, 310.
Chanson, 318, 333.
Complainte de Minuccio, 344.
Confession d'un enfant du siècle (La), 6, 7, 10, 12, 16, 34, 37, 43, 45-47, 49-51, 56, 58, 63, 64, 67, 70, 84, 86, 92, 97, 105, 108, 112, 115, 116, 121, 124, 128, 130, 131, 134, 135, 141, 153, 154, 157, 160, 163, 166, 167, 169, 170, 174, 175, 183, 184, 187, 192, 193, 196-199, 208, 230, 231, 240, 243, 245-248, 255, 256, 258, 259-262, 264-268, 270, 273, 274, 280, 284, 286-288, 290, 309, 310, 319, 320, 325, 332, 333, 338, 340, 342, 344, 345, 347, 353, 357, 360, 363-365, 367, 370, 381-384, 386.
Conseils à une Parisienne, 147.
Coupe et les lèvres (La), 17, 43, 75, 80, 92, 100, 116, 117, 129, 133, 134, 150, 163, 165, 170, 171, 184, 186, 210, 226, 303, 309, 311, 312, 353.
Don Paez, 197, 215-217, 261, 262, 264, 289.
Dupont et Durand, 107, 111, 272.
Espoir en Dieu (L'), 42, 223, 224, 234-236, 249, 309, 358, 363.
Fantasio, 60, 66, 104, 119, 208, 234, 268, 271-276, 296, 311, 363, 379, 385.

Fils du Titien (Le), 92, 161, 169, 253, 291, 292.
Gamiani ou deux nuits d'excès, 113, 144, 170, 172, 185, 186, 189, 190, 202, 203, 220, 261, 262, 388.
Heure de ma mort (L'), 207.
Histoire d'un merle blanc, 280.
Idylle, 192, 193, 274, 310, 349.
Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, 232, 293.
Il ne faut jurer de rien, 110, 144, 243, 250, 295.
Impromptu en réponse à cette question : Qu'est-ce que la Poésie ? 307.
Lettre à M. de Lamartine, 71, 176, 181, 217, 252, 286, 304, 318, 334.
Lettres de Dupuy et Cottonet, 81, 82.
Lorenzaccio, 6, 17, 67, 72, 74, 80, 81, 92, 101, 106, 110, 111, 117, 123, 129, 135, 146, 163, 171, 181, 247, 248, 254, 263, 266, 267, 271-274, 276, 281, 296, 303, 310, 366, 376.
Lucie, 312.
Madame la Marquise, 176, 218, 311.
Mardoche, 66, 74, 92, 126, 171, 204, 217, 257, 259, 264, 276, 278-280, 289, 379.
Margot, 194.
Marrons du feu (Les), 127, 201, 294.
Matinée de Don Juan (La), 31, 131.
Mimi Pinson, 170, 172-174.
Namouna, 5, 17, 69, 88, 96, 98, 102, 126, 158, 182, 191, 192, 235, 289, 294, 295, 366, 372.
Napoléon I, 57.
Nuit d'Août (La), 135, 161, 162, 235, 314, 371.
Nuit d'Octobre (La), 101, 160, 174, 177, 182, 249, 311, 332, 378.
Nuit de Décembre (La), 25, 37, 59, 117, 118, 176, 257, 259, 268, 365.
Nuit de Mai (La), 18, 74, 158, 228, 252, 269, 284, 295, 305, 308, 316, 368, 373.
Nuit vénitienne (La), 5, 19, 66, 108, 310.
Octave, 145, 165, 184.
Ode bachique, 386.
On ne badine pas avec l'amour, 16, 105, 144, 147, 154, 156, 164, 168, 193, 215, 223, 243, 247, 250, 251, 274, 281, 282, 291, 335, 353.
Poète déchu (Le), 92, 124, 134, 271, 292.
Portia, 261, 264, 289, 364.
Quenouille de Barberine (La), 310.
Quittance du diable (La), 66.
Rappelle-toi, 268, 354.
Revue fantastiques, 280, 281, 306.
Rhin allemand (Le), 111.
Rolla, 10, 17, 42, 76, 92, 99, 119, 123, 127, 130, 151, 154, 173, 182, 203, 209, 211, 215, 216, 228, 229, 230, 232, 257, 258, 265, 266, 285, 312, 360, 381, 387.
Roman par lettres (Le), 223, 233, 272, 273, 295.
Saule (Le), 211, 218, 222, 238, 260, 267, 269, 270, 286, 294, 308, 319, 327.
Secrètes pensées de Rafaël, gentilhomme français (Les), 91, 245.
Servante du roi (La), 111.
Sonnet, 18, 162.
Sonnet : Se voir le plus possible et s'aimer seulement, 18.
Souvenir, 18, 178, 282, 315, 324, 328, 330-333.
Souvenir des Alpes, 19, 322, 333.
Stances à Buloz, 127.
Sur la naissance du Comte de Paris, 111, 377.

Sur la paresse, 135, 136, 292, 388.

Sur la Poésie, 137.

Sur une morte, 204, 245, 283, 355.

Suzon, 114, 152, 197, 200, 215, 218, 221, 226, 258.

Tableau d'Eglise (Le), 227.

Tristesse, 327, 329, 330.

Vœux stériles (Les), 8, 92, 96, 214, 221, 275, 287, 303, 304, 350, 387.

Bibliographie

I-Œuvres d'Alfred de Musset

Poésies complètes, M. Allem éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.
Comprend : *Premières Poésies*, [1829], *Poésies Nouvelles*, [1850], *Poésies Complémentaires*,
Poésies Posthumes, *Fragments de poésies inachevées*, *Poésies attribuées à Musset*.

Théâtre complet, Simon Jeune (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.
Comprend : **Comédies et proverbes** : *La Nuit vénitienne*, [1830], *André del Sarto*, [1833], *Les Caprices de Marianne*, [1833], *Fantasio*, [1833], *Lorenzaccio*, [1834], *On ne badine pas avec l'amour*, [1834], *La Quenouille de Barberine*, [1834], *Le Chandelier*, [1835], *Il ne faut jurer de rien*, [1836], *Un Caprice*, [1837], *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, [1845], *Louison*, [1849], *On ne saurait penser à tout*, [1849], *Carmosine*, [1850], *Bettine*, [1851]. **Pièces non recueillies ou posthumes** : *La Quittance du diable*, [1830], *La Matinée de Don Juan*, [1833], *Faire sans dire*, [1836], *L'Habit vert*, [1847], *Le Songe d'Auguste*, [1858] *L'Âne et le ruisseau*, [1855]. **Fragments et Ebauches** : *Rolla et le Grand-Prêtre*, [1919], *Le Comte d'Essex*, [1885], *Perdican*, [1834], *Les Deux magnétismes*, [18 ??], *Judith et Allori*, [1877], *La Servante du Roi*, [1859] *Faustine*, [1860], *Madame de Chateauroux*, [18 ??]. *Projets et Fantômes*.

Prose, M. Allem (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.
Comprend : **Romans** : *L'Anglais mangeur d'opium*, [1828] - *La Confession d'un enfant du siècle*, [1836] - *Le Roman par lettres*, [1896] - *Le Poète déchu*, [1896]. **Nouvelles** : *Les Deux Maîtresses*, [1840] - *Emmeline*, [1837] - *Le Fils du Titien*, [1838] - *Frédéric et Bernerette*, [1838] - *Croisilles*, [1841] - *Margot*, [1838]. **Contes** : *Pierre et Camille*, [1844] - *Le Secret de Javotte*, [1844] - *La Mouche*, [1853] - *Histoire d'un merle blanc*, [1842] - *Mimi Pinson*, [1845] - *Les Frères Van Buck*, [1844]. **Mélanges de littérature et de critique** : *Le Tableau d'église*, [1830] - *Revue fantastique*, [1831] - *Lettres de Dupuis et Cottonet*, [1837] - *Littérature - Fragments - Beaux-arts - Musique - Textes inédits*.

Premières Poésies, *Poésies nouvelles*, Patrick Berthier (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1976.

La Confession d'un enfant du siècle, [1836], Paris, Garnier-Flammarion, 1993.

Correspondance d'Alfred de Musset, Marie Cordroc'h, Roger Pierrot et Loïc Chotard (éd.), Paris, PUF, t.I, (1826-1839), 1985.

Gamiani ou deux nuits d'excès, [1833], Paris, Mercure de France, 2000.

George Sand et Alfred de Musset, *Correspondance*, Louis Evrard (éd.), Monaco, Editions du Rocher, 1958.

Lettres d'amour à Aimée d'Alton (Madame Paul de Musset), suivies de poésies inédites, Léon Séché (éd.), Paris, Mercure de France, 1910.

Lettres d'amour de Georges Sand et d'Alfred de Musset, présentées par Françoise sagan, Paris, Hermann, 1996.

II- Témoins et écrivains des XVIIIe et XIXe siècles

ALTON-SHEE, Edmond de LIGNIERES, comte d', *Mémoires du vicomte d'Aulnis*, Paris, Librairie Internationale, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1868.

BALZAC, Honoré de, *La Peau de chagrin*, [1831], Paris, Gallimard, 1974.

BALZAC, Honoré de, *Illusions perdues*, [1843], Paris, Gallimard, 2001.

BALZAC, Honoré de, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976 – 1981, 12 vol.

BALZAC, Honoré de, *Physiologie du mariage*, [1829], « Méditation I », Paris, Acamédia, 1842-1848.

BANVILLE, Théodore de, *Odes funambulesques*, [1857], Paris, M. Lévy, 1859.

BANVILLE, Théodore de, *Poésies Complètes*, t.I, Paris, Fasquelle, 1909.

BANVILLE, Théodore de, *Poésies Complètes*, t.II, Paris, G.Charpentier, 1899.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Les Diaboliques*, [1874], Paris, Gallimard, 1973.

BARBIER, Auguste, *Iambes et autres poèmes*, [1830], Paris, E. Dentu, 1864.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres Complètes*, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975 et 1976, 2vol.

BAUDELAIRE, Charles, *Correspondance*, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, 2 vol.

BERTRAND, Aloysius, *Gaspard de la nuit*, [1842], Paris, Mercure de France, 1842.

BLOY, Léon, *L'Ame de Napoléon*, [1912], Paris, Mercure de France, 1912.

BOREL, Pétrus, *Champavert*, [1833], Paris, Eugène Renduel, 1833.

BOREL, Pétrus, *Gottfried Wolfgang*, [1843], Paris, Troisième Cahier de Vulturne, 1941.

BOREL, Pétrus, *Rhapsodies*, [1832], Bruxelles, « Chez tous les libraires », 1868.

BROT, Alphonse, « Helena la vénitienne », [18 ??], *Chants d'amour et poésies diverses*, Paris, Dureuil, 18 ??.

- BROT, Alphonse, *Faust*, in *Un coin du salon*, [1833], Paris, H. Souverain, 1833.
- BYRON, Georges, Gordon, *Oeuvres complètes de lord Byron*, Traduction nouvelle de Louis Barré, Librairie centrale des publications populaires, 1856.
- CHAMPSAUR, Félicien, *Poupée japonaise*, [1900], Paris, Charpentier, 1900.
- CHATEAUBRIAND, François René de, *De Buonaparte et des Bourbons*, [1814], Paris, Mame, 1814.
- CHATEAUBRIAND, François René de, *Essai sur les Révolutions. Génie du christianisme*, [1797], [1802], éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.
- CHATEAUBRIAND, François René de, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*, Londres, J. Deboffe, 1817.
- CHATEAUBRIAND, François René de, *Génie du christianisme*, second partie, livre troisième, Paris, Gallimard, 1971.
- CHATEAUBRIAND, François René de, *Mémoires d'outre-tombe*, [1848], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, 2 vol.
- CHATEAUBRIAND, François René de, *René*, [1802], Paris, Gallimard, 1971.
- CHATEAUBRIAND, François René de, *La Vie de Rancé*, [1844], Paris, Gallimard, 1986.
- COLET, Louise, *Lui, roman contemporain*, [1859], Paris, Librairie Nouvelle A. Bourdillat, 1860.
- CONSTANT, Benjamin, *Adolphe*, [1816], Paris, Garnier, 1985.
- COPPEE, François, *L'Exilée*, in *Les Récits et les élégies*, [1878], Paris, A. Lemerre, 1891.
- CROS, Charles, *Le Coffret de santal*, [1873], Paris, Tresse, 1879.
- DESBORDES-VALMORE, Marceline, *Elégies*, in *Œuvres Poétiques*, [1830], Paris, éd. de Lacaussade, 1833.
- D'ANNUNZIO, *Intermezzo*, [1884], Napoli, F. Bideri, 1894.
- DUMAS, Alexandre, *Anthony*, [1831], Paris, Gallimard, 2001.
- ESQUIROS, Alphonse, « De la beauté de la femme selon le christianisme », revue *L'Artiste*, 19 avril 1846.
- FLAUBERT, Gustave, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951-1952, 2 vol.

- FLAUBERT, Gustave, *Smarh, Œuvres de jeunesse inédites*, Paris, L. Conard, 1910.
- FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-1988, 2 vol.
- FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1975.
- FRANCE, Anatole, *Le Lys rouge*, [1894], Paris, Calmann-Lévy, 1894.
- GAUTIER, Théophile, *Albertus*, [1832], *Poésies Complètes*, Paris, Fasquelle, 1910.
- GAUTIER, Théophile, *España*, [1845], Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1981.
- GAUTIER, Théophile, *La Comédie de la mort*, [1838], Paris, Desessart, 1838.
- GAUTIER, Théophile, *Emaux et camées*, [1852-1872], Paris, Charpentier, 1872.
- GAUTIER, Théophile, *La Morte amoureuse*, [1836], Paris, Gallimard, 1996.
- GAUTIER, Théophile, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Michel Brix, Paris, Bartillat, 2004.
- GAUTIER, Théophile, *Œuvres de Théophile Gautier*, t. I, Paris, A. Lemerre, 1897-1898.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Faust*, [1808], Paris, Garnier frères, 1877.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Les Souffrances du jeune Werther*, [1774], Imprimerie Nationale éditions, 1994.
- GRENIER, Edouard, *Souvenirs littéraires*, [1894], Paris, Lemerre, 1894.
- HEREDIA, José-Maria, *Les Trophées*, [1893], Paris, Lemerre, 1931.
- HUGO, Victor, *Œuvres Complètes*, Jean Massin (dir.), Paris, Le Club Français du Livre, 1967-1969, t. VII.
- HUGO, Victor, *Œuvres Poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964-1974, 3 vol.
- HUGO, Victor, *Théâtre Complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, 2 vol.
- HUGO, Victor, *Œuvres Complètes, Théâtre II*, Paris, Robert Laffont, 1985.
- HUGO, Victor, *Philosophie, Commencement d'un livre, Œuvres Complètes*, Paris, Le Club français du livre, 1969.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *A Rebours*, [1884], Paris, Gallimard, 1997.
- LAMARTINE, Alphonse de, *Méditations poétiques*, [1820], Gustave Lanson (éd.), Paris, Hachette, 1922.

LAMARTINE, Alphonse de, *Nouvelles méditations poétiques, avec commentaires. Le Dernier chant du Pèlerinage d'Harold. Chant du sacre*, [1823], Paris, Furne, Jovet, Pagnerre, 1871.

LAMARTINE, Alphonse de, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963.

LAMARTINE, Alphonse de, *Raphaël-Graziella*, [1852], Paris, Hachette, « Les Chefs-d'œuvre de Lamartine », 1930.

LAMENNAIS, Hugues-Félicité Robert de, *Essai sur l'indifférence en matière de religion*, [1817], *Oeuvres Complètes*, Paris, Daubrée et Cailleux, 1836.

LASSAILLY, Charles, *Les Roueries de Trialph, notre contemporain avant son suicide*, [1833], Paris, Sylvestre Libraire-Editeur, 1833.

LAUTREAMONT, (Isidore Ducasse), comte de, *Les Chants de Maldoror*, [1868-1869], Paris, Librairie Générale Française, 2001.

LECONTE DE L'ISLE, Charles, *Poèmes barbares*, [1862], Paris, A. Lemerre, 1925.

LECONTE DE L'ISLE, Charles, *Poèmes tragiques*, [1884], Paris, INALF, 1961.

MAINE DE BIRAN, Pierre, *Journal*, [1792-1824], édité par H. Gouhier, t. I, Neuchâtel, éd. De la Baconnière, 1954-1955.

MALLARME, Stéphane, *Poésies*, [1887], Paris, Gallimard, 1992.

MAUPASSANT, Guy de, *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974-1979, 2 vol.

MAUPASSANT, Guy de, *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1987.

MÉRIMÉE, Prosper, *Correspondance générale*, Maurice Parturier (éd.), Paris, Le Divan, t. I, 1941.

MUSSET, Paul de, *Biographie d'Alfred de Musset*, [1877], Paris, Charpentier, 1877 ; rééd., 1884.

MUSSET, Paul de, *Lui et elle*, [1859], Paris-Naumbourg, impr. De G. Paetz, 1859.

NEURAL, Gérard de, *Œuvres Complètes*, Jean Guillaume et Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984-1993, 3 vol.

NEURAL, Gérard de, *Sylvie*, [1854], Paris, Librairie illustrée, 1892.

NOVALIS, *Hymnes à la nuit*, [18??], V, Paris, Gallimard, 1986.

- O'NEDDY, Philotée, *Feu et Flamme*, [1833], Paris, Dondey-Dupré, 1833.
- POE, Edgar Allan, *Histoires extraordinaires*, [1856], Paris, M. Lévy frères, Librairie nouvelle, 1875
- QUINET, Edgar, *Napoléon*, [1836], in *Œuvres Complètes*, Paris, Pagnerre, 1857, t.8.
- QUINET, Edgar, *Histoire de mes idées*, [1905], Paris, Flammarion, « Nouvelle Bibliothèque Romantique », 1972.
- RACOT, Adolphe, *Portraits d'hier*, [1887], Paris, Librairie illustrée, 1887.
- RENARD, Jules, *Journal*, [1925], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
- RICHEPIN, Jean, *La Chanson des gueux*, [1876], Paris, M. Dreyfous, 1881.
- RIMBAUD, Arthur, *Lettres Manuscrites*, éd. Textuel, Paris, 1997.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964-1995, 5 vol.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Correspondance complète*, Oxford, «The Voltaire Foundation », 1980, tome37.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, [1776-1778], Paris, Gallimard, 1972.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, article sur Millevoeye, *Revue des Deux Mondes*, 1er juin 1837, *Portraits littéraires*, in *Œuvres*, t.I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Mes Poisons. Cahiers intimes inédits*, [1926], Victor Giraud (éd.), Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1926.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Pensées et maximes*, Paris, Grasset, 1954.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Volupté*, [1835], Bruxelles : L. Hauman et Cie, 1835.
- SAINT-VALRY, J-A, Compte-rendu dans *Les Annales de la littérature et des arts*, [1823], Tome X.
- SAMAIN Albert, *Au Jardin de l'infante*, [1893], Paris, Mercure de France, 1924.
- SAND, George, *Consuelo*, [1843], éd. Cellier et Léon Guichard, Paris, Garnier Frères, 1959.
- SAND, George, *Consuelo*, Paris, M. Lévy frères, 1856-1861.
- SAND, George, *Elle et Lui*, [1859], Paris, Seuil, 1999.
- SAND, George, *Indiana*, [1832], Paris, Gallimard, 1984.

- SAND, George, *Jacques*, [1834], Paris, Perrotin, 1844.
- SAND, George, *Mauprat*, [1837], Paris, Garnier-Flammarion, 1967.
- SAND, George, *Lélia*, [1833], Paris, Gallimard, 1974
- SAND, George, *Nanon*, [1872], Les Editions de l'Aurore, Meylan, 1987
- SAND, George, *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, 2 vol.
- SAND, George, *Correspondance*, éd. De Georges Lubin, Paris, Classiques Garnier, 1964-1995, 25 vol.
- SELANCOUR, *Oberman*, [1804], Paris, Gallimard, 1984.
- SOULIE, Frédéric, *Les Mémoires du diable*, [1837-1838], Paris, Robert Laffont, 2003.
- SOULIE, Frédéric, *L'Homme de Lettres*, [1838], Paris, Hyppolite Souverain, 1838.
- STAËL, Germaine de, *Corinne ou l'Italie*, [1807], Paris, Gallimard, 1985.
- STAËL, Anne Louise Germaine, *De L'Allemagne*, [1810-1813], Paris, Garnier-Flammarion, 1993.
- STAËL, Germaine de, *De La Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, [1799], Paris, Garnier-Flammarion, 1997.
- STENDHAL, *Armance*, [1827], Paris, Garnier Flammarion, 1994.
- STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, [1823], Paris, Le divan, 1928.
- STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1965.
- STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, [1830], Paris, Gallimard, 1972.
- SUPERVIELLE, Jules, *Le Corps tragique*, Paris, Galimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959 et 1996.
- VERLAINE, Paul, *Œuvres Complètes*, éditions de Cluny, Paris, 1939.
- VERLAINE, Paul, *Album Verlaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981.
- VIGNY, Alfred de, *Correspondance*, Madeleine Ambrière éd., Paris, PUF, tome II, 1991.
- VIGNY, Alfred de, *Destinées*, [1864], Paris : Michel Lévy frères, Librairie nouvelle, 1864.

VIGNY, Alfred de, *Servitude et grandeur militaires*, [1835], Ed. F. Germain, Paris, 1965, p.13

VILLENAVE Père, *De l'amour considéré dans tout ce qu'il y a de bon et de beau*, [1841], Paris, Imprimerie de Bruneau, 1841.

ZOLA, Emile, *Nana*, [1879], Paris, Gallimard, 1999.

ZWEIG, Stefan, *Thersite*, [1907], trad. Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent, in *Romans, nouvelles et théâtre 2*, La Pochothèque, 1981.

III-Œuvres critiques

A) Sur Alfred de Musset

1) Ouvrages

ADAM, Antoine, *Le Secret de l'aventure vénitienne : la vérité sur Sand et Musset*, Paris, Perrin, 1938.

ALLEM, Maurice, *Musset*, Paris, Nouvelle Revue Critique, « A la gloire de ... », 1940.

BACKES, Jean-Louis, José-Luis Diaz (dir.), *Alfred de Musset: poésies, « faire une perle d'une larme »: actes du colloque d'agrégation du 2 décembre 1995*, SEDES, 1995.

BRUNET, Valentine, *Le Lyrisme d'Alfred de Musset*, Toulouse, Imprimerie régionale, 1932.

CAORS, Marielle, *George Sand, Alfred de Musset e Venise*, Royer-Saga lettres, 1995.

CASTAGNES, Gilles, *Les Femmes et l'esthétique de la féminité dans l'œuvre d'Alfred de Musset*, Berne, Peter Lang Publishing, 2004.

DONNAY Maurice, *La Vie amoureuse d'Alfred de Musset*, Paris, Flammarion, « Leurs Amours », 1926.

GUYAUX, André, avec la collaboration de Loïc Chotard, Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Alfred de Musset*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Mémoire de la critique », 1995.

HEDOUVILLE, Marthe de, *Alfred de Musset*, Apostolat de la Presse, 1958.

HENRIOT, Emile, *L'enfant Du Siècle : Alfred De Musset, avec Une Correspondance inédite: Lettres De Paul De Musset A Madame Jaubert*, Paris, Amiot Dumont, 1953.

HEYVAERT, Alain, *L'Esthétique de Musset*, Paris, Sedes, 1996.

HEYVAERT, Alain, *La Transparence et l'indicible dans l'œuvre de Musset*, Paris, Klincksieck, 1994.

JAUBERT, Jacques, *Moi, Caroline, « marraine » de Musset*, Paris, Hartmann, 2009.

- JEUNE, Simon, *Musset et sa fortune littéraire*, Bordeaux, éd. Ducros, 1970.
- LAINEY, Yves, *Musset ou la difficulté d'aimer*, CDU, SEDES, 1978.
- LAFOSCADE, Léon, *Le Théâtre d'Alfred de Musset*, Paris, Hachette, 1902.
- LEFEBVRE, Henri, *Alfred de Musset: dramaturge*, Paris, l'Arche, 1955.
- LESTRINGANT, Franck, *Musset*, Paris, Flammarion, « Grandes biographies », 1999.
- MALTHUS, Cecil, *Musset et Shakespeare. Etude analytique de l'influence de Shakespeare sur le théâtre d'Alfred de Musset*, Rex A. Barrel (éd.), New-York-Berne-Francfort-Paris, Peter Lang, « American University Studies », 1988.
- MASSON, Bernard, *Musset et le théâtre intérieur. Nouvelles recherches sur Lorenzaccio*, Paris, Armand Colin, 1974.
- MASSON, Bernard, *Musset et son double. Lecture de « Lorenzaccio »*, Paris, Minard, 1978.
- ODOUL, Pierre, *Le Drame intime d'Alfred de Musset, étude psychanalytique de l'œuvre et de la vie d'Alfred de Musset*, Paris, La Pensée universelle, 1976.
- PRUNER, Michel, *Lire Les Caprices de Marianne d'Alfred de Musset : une approche dramaturgique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.
- PEYRAMAURE, Michel, *Les Amants Maudits : George SAND, MUSSET, CHOPIN*, Paris, Robert Laffont, 2004.
- POMMIER, Jean, *Variétés sur Alfred de Musset et son théâtre*, Paris, Librairie Nizet et Bastard, 1947.
- PONZETTO, Valentina, *Musset ou la nostalgie libertine*, Genève, Droz 2007.
- SECHE, Léon, *Etudes d'histoire romantique. Alfred de Musset. I. L'Homme et l'œuvre. Les Camarades ; II. Les Femmes*, Paris, Société du Mercure de France, 1907.
- SEDGWICK, Henry Dwight, *Alfred de Musset, 1810-1857. A biography*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1931.
- TOESCA, Maurice, *Alfred de Musset ou L'amour de la mort*, Hachette, 1970.
- VAN TIEGHEM, Paul, *Le Romantisme d'Alfred de Musset*, Paris, Hachette, 1933.
- VIRCONDELET, Alain, *Une Passion à Venise, George Sand-Alfred de Musset*, Paris, Plon, 2004.

2) Articles

Alfred de Musset-Premières Pésies, Poésies nouvelles, Actes de la journée d'étude organisée par l'Ecole doctorale de Paris-Sorbonne, 18 novembre 1995, Textes rassemblés par Pierre Brunel et Michel Crouzet, Mont de Marsan, Ed. InterUniversitaires. Les articles de cet ouvrage collectif auxquels nous nous sommes référés sont les suivants :

- COURT-PEREZ, Françoise, « Musset ou la tentation minimaliste du Poète », pp.101-126.
- PINEL, Marie, « Souffrance et création : le pathétique dans l'œuvre de Musset », pp.281-297.
- LESTRINGANT, Frank, « Le Mythe du Pélican de Marot à Musset ou l'histoire d'une profanation », pp.187-207.
- GUYAUX, André, « Sainte-Beuve et l'Enfant du Siècle », pp.155-167.
- LABARTHE, Pierre, « Baudelaire et Musset : les enjeux d'une haine », pp.299-323.
- BURY, Mariane, « Musset, poète de la jeunesse : lyrisme du cœur ou passion du corps ? », pp.67-87.
- MICHEZ, Arlette, « L'Harmonie : un idéal esthétique de Musset », pp.33-49.
- BEM, Jeanne, « *Pâle étoile du soir...* : le poème discursif et son autre langage », pp.223-239.

BIASI, Pierre-Marc de, « Les Figures de l'avenir dans le chapitre II de *La Confession d'un enfant du siècle* », *Littérature*, no17, février 1975.

BOUVIER CAVORET, Anne, « Un Mythe fossile dans *Lorenzaccio* », in *Théâtre et mémoire*, Actes du Colloque International d'Avignon, 17-19 novembre 1999, Paris, OPHRYS, 2002, pp.201-207.

CHOTARD, Loïc, « Confession à la Marraine : les lettres de Musset à Caroline Jaubert », in *Difficulté d'être et mal du siècle dans les correspondances et journaux intimes de la première moitié du XIXème siècle*, éd. Simone Bernard-Griffiths avec la collaboration de Christian Croisille, Presses de l'Université de Clermont-Ferrand, 1998.

DIAZ, José-Luis, « *Lorenzaccio* : romantisme et vérité », in *Solitude et conscience politique sur la scène romantique : Musset, Slowacki, Kleist*, Paris, SEDES, 1999, pp.31-48.

EIGELDINGER, Marc, « Musset et le mythe de Don Juan », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1976.

ESQUIER Suzel, « Napoléon, sa gloire, sa chute sous le regard de l'enfant du siècle », *Enfances romantiques*, Textes réunis par Fabienne Bercegol et Gérard Peylet, no 64, octobre 2003.

FALCONER, Graham, « La Genèse de *Mardoche* », *RHLF*, janvier-mars 1965, no1.

FRANCO, Bernard, « Le Héros et la représentation de l'histoire : formes du tragique dans *Le Prince de Hombourg, Lorenzaccio et Kordian* », in *Le Héros et l'histoire dans le théâtre romantique*, Etudes réunies par Bernard Franco, Paris, H. Champion, 1999, pp.7-40.

GENGEMBRE, Gérard, « *Lorenzaccio* ou les ambiguïtés du féminin », in *Le Héros et l'histoire dans le théâtre romantique*, Etudes réunies par Bernard Franco, Paris, H. Champion, 1999.

GLAUDES, Paul, « Chateaubriand/Musset : le moi sous le masque », Magazine littéraire, no409, 2002, pp.41-44.

HEWITT, James Robert, « Musset apprenti de Byron : une nouvelle conception du Moi poétique », *RHLF*, mars-avril 1976.

JEUNE, Simon, « Musset caché », *RHLF*, juillet-septembre 1966.

LAFORGUE, Pierre, « *Gamiani*, ou le viol des muses », in *L'Eveil des Muses, Mélanges offerts à Edouard Guillon*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2002.

LEDDA, Sylvain, « Convenances et fantaisies : la dramaturgie de l'accueil dans les *Proverbes* d'Alfred de Musset », in *L'Hospitalité au théâtre*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2003.

Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française : Alfred de Musset, Nouveau Cahier n° 4, (Patrick Berthier, Sébastien Boulay, Cécile Brune, Joël Huthwohl, Odile Krakovitch, Sylvain Ledda, Alexandre Le Quéré, Frank Lestringant, Daniel Mesguich, Laurent Muhleisen, Frédérique Plain, Denis Podalydès, Matthieu Protin, Anne Quentin, Laure Saveuse-Boulay et Florence Thomas), juillet 2008.

LESTRINGANT, Frank, « L'Orientalisme dévoilé : Musset, lecteur de Hugo », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, no 4, 2002/4, Vol. 102, pp. 563-578.

LESTRINGANT, Frank, « Manon, Murger, Musset : pour une généalogie de la grisette », in *La Vie romantique : hommage à Loïc Chotard*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp.321-335.

LESTRINGANT, Frank, « Musset et Rousseau », *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, tome XLIII, Genève, Droz, 2001, p. 205-240.

LEUILLOT, Bernard, « Situation de *Namouna* », *RHLF*, mars-avril 1997.

MASSON, Bernard, « Relire les Nuits. Musset sous la lumière de Jung », *RHLF*, mars-avril 1976, no2.

MAUZI, Robert, « Les Fantoques d'Alfred de Musset », *RHLF*, avril-juin 1966.

NIDERST, Alain, « A propos de *Il ne faut jurer de rien* et du théâtre de Musset », *Studi francesi*, no139, 2003.

UBERSFELD, Anne, « Qu'est-ce que Florence ? », in *Le Héros et l'histoire dans le théâtre romantique*, Etudes réunies par Bernard Franco, Paris, H. Champion, 1999.

VIEGNES, Michel, « Musset romantique? Ironie et distanciation dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet* », *Dix-neuf/Vingt*, no3, mars 1997.

B) Autour du « Mal du siècle »

1) Ouvrages

BARBERIS, *Balzac et le mal du siècle tome 2 : contribution à une physiologie du monde moderne*, Paris, Slatkine, 2002.

BENICHO, Paul, *L'Ecole du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992.

BERTRAND-JENNINGS, Chantal, *Un Autre mal du siècle-Le Romantisme des romancières*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005.

BURTON, Robert, *Anatomie de la mélancolie*, Paris, Gallimard, 2005.

CASSIRAME, Brigitte, *Les Visages de la mélancolie*, Paris, Publibook, 2008.

CLAIR, Jean, *Mélancolie : génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, 2008.

CROS, Vitalis, *Le Mal du siècle*, Paris, Presses de la Cité, 1972.

DANDREY, Patrick, *Anthologie de l'humeur noire. Ecrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'Encyclopédie*, Paris, Gallimard, 2005.

DANDREY, Patrick, *Les Tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck, 2003.

DAVAL, René, *Enthousiasme, ivresse et mélancolie*, Paris, Vrin, « Philologie et Mercure », 2009.

FREUD, Sigmund, *Deuil et mélancolie*, in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1915.

GODLEWSKI, Guy, *Ces Grands esprits fragiles*, Paris, Robert Laffont, 1983.

KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

LAMBOTTE, Marie-Claude, *Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier, « La Psychanalyse Prise Au Mot », 1999.

LARUE, Anne, *L'Autre Melancolie ; Acedia Ou Les Chambres De L'Esprit*, Paris, Hermann, 2001.

LARUE, Anne, *Romantisme et mélancolie*, Paris, Champion, 1998.

LECONTE, Frantz-Antoine, *La Tradition de l'ennui splénétique en France de Christine de Pisan à Baudelaire*, Peter Lang Publishing, Inc., New York, 1995.

LÖWIE, Mickaël, SAYRE, Robert, *Révolte et mélancolie : Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 2005.

MAIGRON, Louis, *Le Romantisme et les mœurs. Essai d'étude historique et sociale*, Genève, Slatkine Reprints, 1977.

MINOIS, Georges, *Histoire du mal de vivre. De la mélancolie à la dépression*, Paris, La Martinière, 2003.

PIGEAUD, Jackie, *La Maladie de l'âme*, Paris, Belles-Lettres, 1981-1989.

PRIGENT, Hélène, *Mélancolie : les métamorphoses de la dépression*, Paris, Gallimard, 2005.

RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954.

RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955.

SAGNES, Guy, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue, 1848-1884*, Paris, Armand Colin, 1969.

SCHALER, Jean-Pierre, *La Mélancolie : du bon usage et du mauvais usage de la dépression dans la vie*, Paris, Beauchesne, 1988.

STAROBINSKI, Jean, *Histoire du traitement de la mélancolie de l'origine à 1900*, Bâle, Geigy, 1960.

STAROBINSKI, Jean, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.

TELLENBACH, Hubertus, *La Mélancolie*, Paris, PUF, 1985.

2) Articles

BERNARD-GRIFFITHS, Simone, « Adolescence romantique et mal du siècle entre correspondance et autobiographie : Edgar Quinet au Collège de Lyon (1817-1820) », in *Difficulté d'être et mal du siècle dans les correspondances et journaux intimes de la première moitié du XIX^{ème} siècle*, éd. Simone Bernard-Griffiths avec la collaboration de Christian Croisille, Presses de l'Université de Clermont-Ferrand, 1998.

BERNARD-GRIFFITHS, Simone, « Esquisse d'une anthropologie du mal du siècle », in *Difficulté d'être et mal du siècle dans les correspondances et journaux de la première moitié du XIX^e siècle*, Cahiers d'études sur les correspondances du XIX^e siècle, numéro huit, Paris, Nizet, 1998.

HADJAJ, Dany, « Mal du siècle. Comment dire indicible ? » in *Difficulté d'être et mal du siècle dans les correspondances et journaux intimes de la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Nizet, 1998.

GLAUDES, Paul, « Deuil et littérature », *Modernités*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005.

LOUBIER, Pierre, « Grands sarcophages et poison noir », OP. CIT. 9, *Revue de littératures française et comparée*, 1996.

STAROBINSKI, Jean, « La Mélancolie des ruines », in *L'Invention de la liberté. 1700-1789*, Paris, Gallimard, 1964, pp.179-188.

C) Généralités

Aimer en France. 1760-1860, Actes du colloque international de Clermont-Ferrand recueillis et présentés par Paul Viallaneix et Jean Ehrard, Presses Universitaires de Clermont-Ferrand, 1950, 2 vol.

AUDEBRAND, Philibert, *Romanciers et viveurs du XIX^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1904.

BENICHOU, Paul, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988.

BENICHOU, Paul, *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, Corti, 1973.

BENICHOU, Paul, *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977.

BOLOGNE, Jean-Claude, *Histoire du sentiment amoureux*, Paris, Flammarion, 1998.

BONY, Jacques, *Lire le romantisme*, Paris, Dunod, 1992.

BOURGEOIS, René, *L'Ironie romantique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1974.

BOWMAN, Frank Paul, *Le Christ romantique*, Genève, Droz, 1973.

BRIX, Michel, *Le Discours amoureux en France au XIX^eme siècle*, Editions Peeters, Louvain-Paris-Sterling, Virginia, 2001.

BUBER, Max, *Le Problème de l'homme*, Paris, Aubier, 1980.

DAGERMAN, Stieg, *Notre Besoin de consolation est impossible à rassasier*, traduction de Philippe Bouquet, ACTES SUD, 1981.

FABRE, Jean, *Lumières et Romantisme*, Paris, éditions Klincksieck, 1980.

GUSDORF, Georges, *Le Romantisme*, t.I, Paris, Payot, 1993.

GUYAUX, André, *Silences fin-de-siècle : Hommage à Jean de Palacio*, PU Paris-Sorbonne, 2008.

JACKSON, John, « Vers un nouveau berceau ? », in *Baudelaire : figures de la mort, figures de l'éternité*, éd. Klincksieck, 1996.

KUHN, Reinhard, *The Demon of noontide*, Princeton University Press, 1976.

LAFORGUE, Pierre, *L'Eros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, Paris, PUF, 1998.

LARDANCHET, Henri, *Les Enfants perdus du romantisme. Jean-Pierre Veyrat – Louis-A. Berthaud – Hégésippe Moreau – Charles Lassailly – Ausone de Chancel – Hector de Saint-Maur – J.-George Farcy – J. Imbert-Galloix – Armand Lebailly – Napoléon Peyrat – Adolphe Vard*, Paris, Perrin, 1905.

LAZORTHE, Guy, *Les Hallucinations*, Paris, Masson, 1996.

LE GALL, Béatrice, *L'Imaginaire chez Senancour*, Paris, Corti, 1966.

LEHTONEN, Marja, *L'Expression imagée dans l'œuvre de Chateaubriand*, Helsinki, Société Néophilologique, 1964.

LEROY-TERQUEM, Mélanie, «Les Soldats inconnus de la bataille romantique.», @analyses, *Portrait de l'homme de lettres en héros*, Collectifs, *Écrivains héroïques du long XIXe siècle*, 2006-03-07.

LLOYD, Rosemary, *Relire Gautier. Le plaisir du texte*, éd. Freeman G. Henry, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998.

LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

LYOTARD, Jean-François, *Signé Malraux*, Paris, Grasset, 1996.

MALRAUX, André, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris, Gallimard, 1952.

MALRAUX, André, « Le Musée imaginaire », *Psychologie de l'art*, in *Le Miroir des Limbes, I, Antimémoires*, Paris, Gallimard, 1972

MARQUÈZE-POUEY, Louis, *Le Mouvement décadent en France*, Paris, PUF, 1986.

MAURON, Charles, *Le Dernier Baudelaire*, Paris, Corti, 1986.

MILNER, Max, *Le Romantisme*, collection « Littérature française », dirigée par Claude Pichois, Paris, Arthaud, 1973.

MILNER, Max et PICHOS, Claude, *Problématique du romantisme*, Arthaud, 1985.

MONTANDON, Alain, *Le Baiser*, Éditions Autrement, « Le Corps plus que jamais », 2005.

MORTIER, Roland, « Le Traité *Du Sentiment* de P.-S. Ballanche : un programme littéraire antiphilosophique et post-révolutionnaire », in *Approches des Lumières. Mélanges J. Fabre*, Paris, Klincksieck, 1974.

PALACIO, Jean de, *Configurations décadentes*, "La République des Lettres", Louvain, Peeters, 2007.

PALACIO, Jean de, *Figures et formes de la Décadence*, Paris, Séguier, 1994.

PEYLET Gérard, *La Littérature fin de siècle de 1884 à 1898*, Paris, Vuibert, « Thématèque Lettres », 1994.

PEYRE, Henri, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, Paris, PUF, 1971.

PIERROT, Jean, *L'Imaginaire décadent*, Paris, PUF, 1963.

PRAZ, Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle*, Paris, Denoël, 2001.

RICHARD, Jean-Pierre, *Etudes sur le Romantisme*, Paris, Seuil, 1977.

SABATIER DE CASTRE, Antoine, *Pensées et observations morales et politiques pour servir à la connaissance des vrais principes de gouvernement*, Vienne, 1794 ; cité dans F. Baldensperger, *Le Mouvement des idées dans l'émigration française*, Plon, 1924.

SCHLEGEL, August, Wilhem, Cours de littérature dramatique, in *Les Romantiques allemands*, Armel Guerne, Desclée de Brouwer, 1956 et 1963, rééd. Phébus, 2004.

SECHE, Léon, *La Jeunesse dorée sous Louis-Philippe*, Paris, Mercure de France, 1910.

SECHE, Léon, *Les « Poètes-Misère ». Malfilatre, Gilbert, Imbert Galloix, Auguste Le Bras, Victor Escousse, Élixa Mercœur, Émile Roulland, Hégésippe Moreau, Aloysius Bertrand, Louis Berthaud, J. P. Veyrat, Albert Glatigny, Emmanuel Signoret*, Paris, Louis Michaud, 1907.

SERRANO, Lucienne, *Jeux de masques*, Paris, Nizet, 1977.

SPIQUEL Agnès, *La Déesse cachée. Isis dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Honoré Champion, 1998.

THIBAUDET, Alain, *Histoire de la littérature française*, Paris, Droz, 1936.

TULARD, Jean, *Le Mythe de Napoléon*, coll. U2, Paris, Armand Colin, 1971.

VALERY, Paul, *La Crise de l'esprit, Variété, Œuvres Complètes*, t.I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

VAN TIEGHEM, Paul, *Le Romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Gallimard, 1948.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	2
INTRODUCTION.....	4
PREMIERE PARTIE : ROMANTISME ET GENESE DU MAL DU SIECLE CHEZ MUSSET	21
CHAPITRE I : UNE GENESE LEXICALE COMPLEXE :	
LEXICOGRAPHIE DU « MAL DU SIECLE »	22
Une locution absente des grands dictionnaires du XIXème siècle	23
<i>Un mal physique</i>	23
<i>Un malaise moral</i>	25
<i>Vers un malaise ontologique</i>	27
Mal du Siècle : une périphérie sémantique féconde. De la souffrance physique et morale à l'inquiétude métaphysique : vers une synonymie ?	29
Stabilisation de la locution : vers une définition purement littéraire et historique ?	34
CHAPITRE II : GENESE HISTORIQUE D'UNE CRISE DE LA CONSCIENCE	39
L'ombre portée de la Révolution : un <i>trauma</i> primitif fondateur	40
<i>Le crépuscule des Lumières</i>	40
<i>Les stigmates de l'Histoire</i>	49
<i>Un legs douloureux</i>	49
<i>Le mythe napoléonien : de la chute à la légende</i>	51
<i>Splendeur et gloire perdue des « Pères » : vacuité du monde et histoire</i>	58
Une fermentation littéraire délétère	68
<i>L'influence des romantismes anglais et allemand</i>	68
<i>L'ombre portée de Jean-Jacques, de René et d'Oberman</i>	72
<i>Quelques contemporains de Musset : vision synchronique du mal-être romantique et crise de conscience</i>	77
Romantisme mussétien et marginalité	82
<i>Une conscience, des Romantismes</i>	82
<i>Romantismes et mal(s) du siècle</i>	86
<i>Place de Musset et singularité de « son » romantisme</i>	88
CHAPITRE III : GENESE BIOLOGIQUE ET BIOGRAPHIQUE DU MAL DU SIECLE	94
Topique du malaise mussétien, un paradoxe fondateur : la schizophrénie de Musset	95
<i>Un rêve icarien entre Idéal et Chute</i>	95
<i>La double postulation de l'âme : entre ciel et terre</i>	99
<i>Topique du double chez Musset</i>	106
<i>L'étrange phénomène d'autoscopie, un mal significatif</i>	111
Fuite du monde et débauche	119
<i>De Melmoth à Musset : la figure de « l'homme errant »</i>	119
<i>Entre ivresse et inconstance : le salut par la déviance ?</i>	125

<i>Aporie de la débauche et souffrance de la postulation négative</i>	129
<i>L'homme exsangue, le poète « aussi vide qu'une statue de fer blanc » : la stérilité poétique</i>	133
DEUXIEME PARTIE : MANIFESTATIONS ET AVATARS DU MAL DU SIECLE	138
CHAPITRE I : EROS ROMANTIQUE ET DESENCHANTEMENT AMOUREUX	139
Un salut par l'amour ?	140
<i>Androgynie et quête de fusion amoureuse</i>	140
<i>L'amour, un rêve de pureté et d'innocence</i>	148
<i>La sacralisation du sentiment amoureux : la femme rédemptrice</i>	148
<i>L'amour, panacée face au naufrage humain : la femme, mère et éducatrice</i>	153
<i>Amour et création : la femme-Muse</i>	157
L'ère du soupçon : l'amour désenchanté	164
<i>La hantise de la duplicité féminine</i>	164
<i>La crise de l'image féminine</i>	164
<i>Le trauma d'une scène primitive de trahison</i>	174
<i>Une fêlure ontologique</i>	179
<i>Un imaginaire fécond de la femme traîtresse</i>	184
<i>Une « écriture double » : la figure féminine entre amour sublimé et châtiment</i>	191
<i>Désir de revanche et transfiguration littéraire : un salut par l'écriture ?</i>	191
<i>Le châtiment de la perfidie féminine : satanisme et perversité</i>	197
CHAPITRE II : L'IMPOSSIBLE FOI	206
Le vertige de la mort et du divin	207
<i>Une prédilection pour l'outre-tombe</i>	207
<i>La dialectique de l'amour et de la mort</i>	213
Les faux-semblants de la rédemption divine : le « moi » et le religieux	221
<i>Hétérodoxie de la religion mussétienne : un décentrage des enjeux du divin</i>	221
<i>Un athéisme originel ?</i>	221
<i>La figure messianique</i>	227
<i>La « religion mussétienne »</i>	230
<i>L'« Espoir en Dieu » ? Vers une impossible résolution</i>	234
TROISIEME PARTIE : ENTRE CATHARSIS ET DEPASSEMENT, LA REDEMPTION ESTHETIQUE	239
CHAPITRE I : APPROCHE TRANSGENERIQUE DU MAL DU SIECLE ; DIFFICULTE D'ETRE ET GENRES LITTERAIRES	242
Maux, mots et motifs : vers un syncrétisme ?	243
<i>La « jeunesse » : un leitmotiv révélateur</i>	243
<i>Ange du crépuscule et mise en scène de la nuit : une esthétique du transitoire</i>	255
Le poète au carrefour des masques : la figure du bouffon, du dandy et de la statue dans l'œuvre de Musset	270
<i>Le bouffon, figure de l'artiste moderne</i>	270
<i>Le Dandy mussétien : un poète de la froideur, de la pâleur et du vide ?</i>	276
<i>Du dandy à l'enfant du siècle</i>	285
<i>La voix de Musset</i>	291

CHAPITRE II : L' « ALCHEMIE DE LA DOULEUR »	301
Statut du poète et de la poésie selon Musset	302
La souffrance, les larmes et les lèvres : un bien duplice	307
La voie du Salut : une épuration du cœur dans la souffrance	313
CHAPITRE III : ALCHEMIE DU VERBE	321
La voie du souvenir	322
<i>Statut du souvenir chez Musset</i>	322
<i>L'ultime échappatoire : glorifier l'illusion de l'amour par le souvenir</i>	333
« Ecrire la mort » : un rêve de survivance face à l'idéal mensonger ?	341
L'écriture comme anti-destin	362
<i>L'art face au destin : une lutte contre les déterminismes</i>	362
<i>L'alchimie de la douleur: vers une poétique du coeur</i>	371
CONCLUSION GENERALE	374
INDEX DES NOMS CITES	391
INDEX DES ŒUVRES DE MUSSET	396
BIBLIOGRAPHIE	399