

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA CONFESSION TRAVESTIE : TRANSFERTS POÉTIQUES DANS LES *CONTES*

ET LES *NOUVELLES* D'ALFRED DE MUSSET

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

JORDAN DIAZ-BROSSEAU

AVRIL 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier ma femme Roxane Maiorana pour son appui indéfectible lors de la rédaction du présent mémoire. J'aimerais aussi dire merci à mon directeur Luc Bonenfant, qui m'a appuyé jusqu'au bout. Je veux aussi remercier ma sœur, Gunyève Lysius, et mon frère, Maxence Brosseau, qui ont su comprendre ma situation et quand même venir égayer ma journée. Je remercie finalement ma mère qui m'a permis de me rendre aussi loin dans la vie grâce, notamment, à l'amour de la lecture qu'elle m'a transmis.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I LA MUSIQUE DANS LES LETTRES	12
1.1 Danse narrative : rythme, ironie et non-dit.....	18
1.2 Tempos et orchestration du silence	26
1.3 Poétique musicale du recueil : sérialité, parallélisme et variations	34
CHAPITRE II TRANSFERTS POÉTIQUES : DES CONTES D'ESPAGNE ET D'ITALIE AU CONTES ET NOUVELLES	45
2.1 De près ou de loin, danse et contredanse.....	48
2.2 Constance et inconstance, éloquence et silence du narrateur	62
2.3 Critique du rythme : battement cardiaque et pouls de l'histoire	69
CHAPITRE III LA CONFESSIO N TRAVESTIE.....	79
3.1 Il narre pour l'art : politique du conte	81
3.2 Larmes et désir, ou la poésie empêchée	87
3.3 Poésie et subjectivité	92
3.4 Mémoire, histoire et écriture : typologie des personnages	98
3.5 L'auteur absent : le dandy et le poète.....	101
3.6 Le labyrinthe mussétien ou le désœuvrement à l'œuvre	105
CONCLUSION	113
BIBLIOGRAPHIE	119

RÉSUMÉ

Dans ce mémoire, il sera question des *Contes* et des *Nouvelles* d'Alfred de Musset. Historiquement peu étudiés, ces récits brefs arrivent pourtant en pleine période de transition entre le début et la fin du XIX^e siècle : un moment privilégié de l'histoire littéraire française qui verra naître les grandes lignes esthétiques des décennies d'après, notamment grâce à la théorisation du poème en prose. Nous aborderons ces courtes histoires dans une perspective esthétique et sociale en partant des poèmes de jeunesse de Musset, pour ensuite mettre en lumière un certain nombre d'éléments qui ressurgissent dans la portion de l'œuvre qui nous intéresse, soit celle des textes en prose. Trois éléments seront principalement abordés dans le cadre de ce mémoire : la parole conteuse de la poésie mussétienne, qui est musicale et rythmée; le retour de cette parole dans la prose; et la question de la vérité qui est éminemment liée, dans la perspective mussétienne, au fait que cette voix ne s'éteigne pas, qu'elle ne cesse de confesser sa vérité poétique. Ce retour de la poésie dans un siècle jugé indigne par le poète témoignera alors d'une obstination toute politique de survivance de la mémoire au détriment de l'Histoire.

MOTS-CLÉS : Contes, nouvelles, poésie, Alfred de Musset, rythme, mémoire, histoire, transferts poétiques, confession, mensonge, fiction.

INTRODUCTION

Encore aujourd'hui, Alfred de Musset est connu pour certains de ses textes au détriment d'autres. Que ce soit les salles de théâtres qui présentent toujours des pièces telles qu'*On ne badine pas avec l'amour* ou *Les Caprices de Marianne*, ou les écoles qui incorporent parfois les *Nuits*, et surtout la fameuse *Nuit de mai*, dans leur programme scolaire, il n'est pas rare de voir ressurgir ici et là le nom du fameux auteur de *La Confession d'un enfant du siècle*. Chose étonnante cependant, lorsque nous effectuons un tour d'horizon de ce qui s'écrit sur Musset en termes de critique littéraire, il est aisé de voir que ce sont souvent ces mêmes textes qui sont évoqués et analysés. Le théâtre de Musset a la grâce du public, et sa poésie celle de la critique. Ainsi, au premier coup d'œil, il semble y avoir une partie de l'œuvre du poète français qui soit dédaignée, soit les textes en prose de façon générale, exception faite peut-être pour la *Confession*.

C'est ce qui, de prime abord, aura attiré notre attention sur les *Contes* et les *Nouvelles* de Musset. Gilles Castagnès, dans l'un des rares articles se penchant spécifiquement sur les récits brefs en prose de l'auteur, constate qu'on

semble pouvoir se passer de l'une des œuvres majeures du genre autobiographique, ou pseudo-autobiographique — *La Confession d'un enfant du siècle* — et de ces douze récits dont certains s'apparentent davantage par leur taille à de brefs romans qu'à des nouvelles : six "nouvelles" et six "contes", écrits dans un style sobre, voire dépouillés, et pour tout dire très classiques¹.

Corollairement, et plus récemment, Valentina Ponzetto, dans un colloque de 2010 dont les actes furent publiés en 2013, s'étonnait de voir que l'« affinité » de Musset pour « la nouvelle et le conte » demeurerait « trop souvent négligée² », alors que celui-ci s'inspirait des écrivains italiens pour développer une poétique qui a le souci « de faire court, d'aller à l'essentiel, de

¹ Gilles Castagnès, « Les paradoxes de l'écrivain : Les nouvelles et les contes de Musset », dans *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 34, no. 3 et 4 (Printemps-été), 2006, p. 262.

² Valentina Ponzetto, « Musset et les écrivains italiens du Moyen-Âge et de la Renaissance », dans Sylvain Ledda, Frank Lestringant et Gisèle Séginger (dir.), *Poétique de Musset*, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, « Colloque de Cerisy », 2013, p. 51.

chercher la simplicité et la pureté d'expression³ ». De même pour Frank Lestringant qui, dans sa préface à l'édition critique des *Contes* de Musset conjointement éditée avec Gilles Castagnès, se pose lui aussi la question : « Musset conteur ? En apparence, c'est la moindre part de son talent, et la plus négligée assurément⁴ », et ce, même s'il considère que « tout un pan de l'œuvre de Musset obéit au tropisme du conte. Dans son théâtre, le conte est partout : sous toutes ses formes, du conte merveilleux au conte nouvellistique⁵ ». Il est alors un peu gênant de voir que le constat de Pierre Gastinel, vieux de près 90 ans, n'a pas été rectifié, lui qui écrivait que les dernières années de Musset constituaient « la dernière étape, la plus longue et la moins connue de tous⁶ », notamment parce que du point de vue de la critique, « l'œuvre du poète se ramène alors à douze poèmes, à sept pièces de théâtre, dont deux seulement gardent les qualités d'autrefois, à un discours, enfin à cinq nouvelles⁷ » et que ces mêmes critiques auraient adhéré à la thèse que « l'écrivain, chez Musset, mourut avant l'homme⁸ ».

Ce ne semble donc pas être un travail de moindre importance que celui du conte mussétien. Pourtant, encore aujourd'hui, peu de livres et d'articles, et à peine quelques thèses se penchent sur les *Contes* et les *Nouvelles*, et cela s'explique par différentes raisons. Nous pouvons d'emblée constater que, de façon générale, le genre de la nouvelle au XIX^e siècle pose de sérieuses difficultés à la critique à cause de la terminologie flottante qui existe entre le conte et la nouvelle à ce moment de l'histoire. En effet, à l'image de bien d'autres nouvellistes du siècle, Musset n'hésite pas à employer indifféremment les deux étiquettes quant à ses récits. Ainsi, dans *Le Fils du Titien*, recueilli dans les *Nouvelles*, n'hésite-t-il pas à écrire « le tableau dont j'ai parlé au début de ce conte⁹ »; ou dans *Emmeline* du même recueil,

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ Frank Lestringant, « Préface » à Alfred de Musset, *Contes*, éd. F. Lestringant et G. Castagnès, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2009, p. 9.

⁶ Pierre Gastinel, *Le Romantisme d'Alfred de Musset*, Genève, Slatkine reprints, 2012[1931], p. 601.

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ Alfred de Musset, *Nouvelles*, éd. S. Ledda, Paris, GF-Flammarion, 2012, p. 280. Cette édition nous servira de référence pour l'analyse des *Nouvelles*. Nous la citerons sous forme (*NV*, p.) dans le corps du texte. L'avantage de cette édition réside dans l'ordre chronologique des publications qui

il dit « j'ai commencé ce conte sans y réfléchir » (*NV*, p. 95). C'est pourquoi il est crédible de croire, comme Gilles Castagnès, qu'

il n'y a aucune justification aux titres des deux recueils donnés par l'auteur, si ce n'est la simple volonté de séparer les productions de deux époques différentes : aux récits antérieurs à 1840 le nom de "nouvelles", à ceux qui sont postérieurs à cette date celui de "contes". Musset nous a habitués à ces regroupements de textes sous des appellations très vagues : les titres tels que *Comédies et proverbes*, *Premières Poésies* ou *Poésies nouvelles* relèvent du même principe¹⁰.

Ce problème devient cependant un avantage en ce qui nous concerne, puisqu'il nous permet d'envisager une porosité entre les genres musséliens. Il s'avèrera utile pour baliser l'idée de récits brefs chez Musset, car notre seconde complication est certainement la très grande quantité de publications qui se sont accumulées sous ces étiquettes d'une manière ou d'une autre au XIX^e siècle — c'est le constat que faisait René Godenne dans les divers inventaires qu'il effectuait sur le genre de la nouvelle¹¹ — et qui contribue à la confusion des termes. Celle-ci peut devenir un obstacle terrible, si nous la considérons simultanément à l'absence de théorisation du genre en France avant les traductions d'Edgar Allan Poe par Charles Baudelaire au cours des décennies 1850 et 1860. La difficulté pour bien cerner la nouvelle et le conte en fait globalement des objets difficiles à définir pour la première moitié du XIX^e siècle et c'est pourquoi il faut surtout nous fier à l'auteur quant à la classification générique de son travail.

Pourtant, pour ce qui est de Musset plus personnellement, plusieurs données personnelles viennent aussi compliquer cette donne. Celui-ci a laissé à la postérité un certain nombre de témoignages, à commencer par son texte inachevé du *Poète déchu*, où il dit

permet d'évaluer les changements dans l'écriture de l'auteur. De plus, Sylvain Ledda publie les versions dites « pré-originales », c'est-à-dire les versions publiées dans *La Revue des deux mondes*, avant leur regroupement dans le recueil des *Nouvelles*. Connaissant la spontanéité de l'écriture mussélienne, il nous semble judicieux de nous servir le plus possible des premières éditions de chaque texte. C'est aussi ce que nous ferons pour les autres textes lorsque cela nous semblera utile.

¹⁰ Gilles Castagnès, « Les paradoxes de l'écrivain : Les nouvelles et les contes de Musset », *art. cit.*, pp. 263-264.

¹¹ René Godenne, « Piste pour un étude de la nouvelle au XIX^e siècle », *Études sur la nouvelle de langue française*, Paris, Champion, 1993, pp. 49-63.

explicitement « déteste[r] la prose¹² ». Nous pouvons penser au « *finis prosæ* » (*OCP*, p. 1142) qu'aurait exprimé Musset, selon son frère Paul, après avoir achevé *Croisilles*, sa dernière nouvelle. Cette posture n'a certainement pas contribué à faire rayonner cette facette de son œuvre et il apparaît difficile, dès lors, de faire valoir cette portion du travail si nous nous fions à l'auteur en question, même si cela ne la discrédite tout de même pas entièrement. Cela suffit pourtant à la postérité, puisque nous pouvons ajouter à ce constat que Musset fut très nargué par les différents courants succédant au romantisme. Les railleries d'Arthur Rimbaud ou de Charles Baudelaire sur le poète « quatorze fois exécration¹³ » ont rapidement mené à l'exclusion de l'esthétique mussétienne des considérations poétiques de la fin du siècle. Même si des auteurs comme Honoré de Balzac et Émile Zola, voire Marcel Proust au XX^e siècle appréciaient la prose de leur homologue, celui-ci semble rapidement considéré dépassé. Albert Thibaudet va en ce sens lorsqu'il écrit qu'« à partir de Baudelaire, [Musset] a été blessé et déclassé par les exigences de poésie pure¹⁴ ». Si la poésie de Musset ne passe pas le siècle, jugée trop doloriste et subjective, c'est possiblement pire pour sa prose qui est de facture classique, moins audacieuse sur le plan formel et presque entièrement tournée vers le monde perdu de la monarchie et du libertinage; alors que le paradigme de la littérature, que les romantiques ont eux-mêmes contribué à instaurer, est entièrement orienté vers la rupture avec le passé et avec la personnalité de l'auteur, comme le remarqueront plusieurs penseurs au XX^e siècle à la suite de Mallarmé¹⁵.

Rien pour faire mousser la candidature du poète en termes d'écriture brève en prose donc. La question qui se pose alors est sans aucun doute : pourquoi étudier les *Contes* et les *Nouvelles* de Musset? Parce que le constat de base que nous pouvons tirer de ces

¹² Alfred de Musset, *Œuvres complètes en prose*, éd. M. Allem et P. Courant, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1142. Cette édition sera désormais citée dans le corps du texte sous forme (*OCP*, p.)

¹³ Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 », *Œuvres Complètes*, éd. A. Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 253.

¹⁴ Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française. De Chateaubriand à Valéry*, Paris, Stock, 1936, p. 219.

¹⁵ Nous pouvons penser à l'exemplaire *Point de convergence* d'Octavio Paz, dans lequel l'auteur postule l'instauration d'une « tradition de la rupture » qui serait un de ces points de convergence entre les esthétiques des romantiques et de leurs héritiers. Voir Octavio Paz, *Point de convergence. Du Romantisme à l'avant-garde*, *Œuvres*, éd. J.-C. Masson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 925.

considérations, c'est que le genre littéraire ne semble pas être l'enjeu de l'écriture mussétienne — en plus de l'ambiguïté liée aux contes et aux nouvelles, il y a aussi chez Musset une frontière perméable entre la poésie et le théâtre¹⁶. C'est pourquoi il nous semble que le débat ne doit pas se poser en ces termes. Ce qui compte au final avec Musset, c'est le fait qu'il conte, même en prose, pour reprendre, en le modifiant, le beau titre de l'ouvrage de Bertrand Vibert¹⁷. L'auteur de *Lorenzaccio* nous a légué une œuvre aussi disparate que cohérente parce que celle-ci, peu importe les modalités d'écriture ou leur résultat final, sert pratiquement toujours le même objectif qui consiste à parler, car le silence peut être synonyme de mort¹⁸ et que toute la littérature mussétienne, qu'elle soit triste ou gaie, se veut un hymne à la vie. Comme le remarque Gisèle Séginger, « c'est un point important pour comprendre la poétique du disparate : la poésie est parole et non écriture, elle surgit comme une voix autre et pourtant intérieure¹⁹ ». Et c'est ce surgissement torrentiel de la parole propre à l'écriture mussétienne qui fait de celle-ci quelque chose d'aussi singulier dans son ensemble. C'est ce qui faisait dire à Emmanuel Godo que « Musset doit se prendre en bloc, poésies mineures *et* grandes pièces, poésie *et* théâtre, drame *et* comédies, car Musset est dans ce *et*, dans cette cohabitation des contraires²⁰ ». Difficile, dès lors, de laisser de côté ces douze récits brefs que sont les *Contes* et les *Nouvelles* de Musset qui représentent une sorte d'apex, l'apogée du mouvement, le chant du cygne d'un poète luttant contre la mort, d'un poète qui préfère écrire en prose plutôt que de se taire et qui continue de parler même lorsque son siècle rejette son propos.

C'est aussi là l'avantage d'analyser les récits en prose du dramaturge, puisqu'en situation de déficience théorique nous pouvons laisser l'œuvre et la poétique de Musset

¹⁶ Maurice Allem, dans son édition des *Poésies complètes*, notait que « dans une édition méthodique, *À quoi rêvent les jeunes filles*, *la Coupe et les lèvres* et même *les Marrons du feu*, devraient prendre place parmi les œuvres dramatiques, mais Musset les ayant toujours laissées parmi ses poésies, il n'y avait, par respect pour sa décision, qu'à les y maintenir », dans Alfred de Musset, *Poésies complètes*, éd. M. Allem, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 8. Cette édition sera désormais citée dans le corps du texte sous forme (PC, p.).

¹⁷ Bertrand Vibert, *Poète, même en prose. Recueil de contes symbolistes*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, « L'imaginaire du texte », 424 p.

¹⁸ Dans « La Nuit d'octobre » par exemple, la Muse tente de faire parler le poète, car « le sévère dieu du silence/Est un des frères de la mort » (PC, p. 320).

¹⁹ Gisèle Séginger, « Une poétique de la disparate », *Poétique de Musset, op. cit.*, p. 245.

²⁰ Emmanuel Godo, *Une Grâce obstinée, Musset*, Paris, Cerf, « Histoire », 2010, p. 31.

s'expliquer sur sa propre entreprise, lui qui a pratiquement pensé toute son œuvre sur le mode du conte. Précisons que nous n'entendons pas partir à la recherche de l'individu derrière le texte, nous ne voulons pas d'une *intentio auctoris* afin de mener notre recherche, mais bien plutôt faire ressurgir une trajectoire autotélique de production, un mouvement autopoïétique qui signifie à la fois par un geste de différenciation que par une circularité résultant d'une force centripète, cette voix conteuse. Nous tenterons donc de comprendre ces récits à partir de l'intérieur de l'œuvre. L'écriture de Musset, bien avant la notion de « modernité », que Charles Baudelaire théoriserait comme « l'éternel dans le transitoire²¹ », sera moderne par sa circularité tant au niveau de l'autoscopie inlassable de son auteur que de celle du siècle qu'il effectue en parallèle. Tout ce qui est produit entre ces deux unités, entre la mémoire et l'histoire, entre l'individuel et le collectif, à commencer par la littérature elle-même, doit être soumis à l'impératif mussétien et être « invariable comme la beauté²² ». Ainsi, les deux poètes ont suivi la même voie, même s'ils n'ont pas abouti au même point d'arrivée. Le premier parlant surtout de la forme; le second, des émotions que l'œuvre peut faire ressentir. Et la différence réside certainement dans cette « confusion entre la charge émotive d'une œuvre et sa valeur esthétique²³ ».

Il faut donc éviter le piège d'une lecture rétrospective, extérieure et anachronique de l'œuvre de Musset à la lumière des postulats baudelairiens et post-baudelairiens, qui rendraient illisibles les objectifs de l'esthétique de l'enfant du siècle, et plutôt tenter une relecture de la modernité littéraire à partir de Musset et ainsi actualiser son écriture. Et sur ce point, il nous semble que les *Contes* et les *Nouvelles* sont un objet idéal, car ils sont poétiques même si écrits en prose. Nous postulons donc que, de par la circularité poétique de l'œuvre et la notion de beauté telle que Musset la développe, il est possible de considérer que des premiers contes, *Les Contes d'Espagne et d'Italie*, aux derniers, sobrement intitulés *Contes*, il y a des éléments invariables qui traversent toutes les sphères de l'écriture et qui nous

²¹ Charles Baudelaire, « La Modernité », *Œuvres complètes*, t. II, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 694.

²² Alfred de Musset, *André del Sartro, Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 13. Cette édition sera désormais citée dans le corps du texte sous forme (TC, p.)

²³ Yann Mortelette, « Musset au ban du Parnasse », dans André Guyaux et Frank Lestringant (dir.), *Fortunes de Musset*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres, 5 », 2011, p. 86.

poussent à croire que Musset, avant l'invention formelle du poème en prose, pratiquait à sa manière ce que nous pourrions nommer des transferts poétiques²⁴.

Ce postulat s'appuie sur le fait que, chez Musset, nous retrouvons une équivalence entre le vrai et le beau — « Rien n'est vrai que le beau, rien n'est vrai sans beauté » (PC, p. 424), écrit-il dans son poème « Après une lecture » —, et c'est ce *beau* qui reviendrait de discours en discours, en dehors de toutes considérations formelles. C'est cette volonté de mettre du vrai dans le mensonge de la mise en récit que nous nommerons opportunément une confession travestie. La confession par définition représente un rapport triple entre une forme d'autorité (Dieu, le Vrai, la Conscience, etc.) qui effectue la médiation entre deux termes représentant le *soi* et l'*autre*, c'est-à-dire un désir et son objet. René Girard parle de ce « désir triangulaire » en termes d'imitation de l'autre, car « le désir selon l'*Autre* est toujours le désir d'être un *autre*²⁵ ». Or, à l'époque romantique, le médiateur de cet *autre* est avant tout déjà *soi*, puisque « la négation de Dieu ne supprime pas la transcendance, mais elle fait dévier celle-ci de l'au-delà vers l'en deçà²⁶ ». Suivant cette idée de la confession comme désir triangulaire, nous pouvons noter que c'est au niveau de l'auctorialité du médiateur que les théories de Baudelaire et de Musset dévient. Pour le premier, l'autorité est accordée à la forme définie comme « ténébreuse et profonde unité » dans laquelle « les parfums, les couleurs, et les sons se répondent²⁷ »; alors que Musset, moins kantien qu'aristotélien, voit la vérité dans une forme d'harmonie à la fois plus et moins profonde que celle de la nature baudelairienne. Aristote disait que « la passion qui assaille impétueusement certaines âmes se rencontre dans toutes²⁸ » et Musset est fidèle à cette idée qui constitue la pierre angulaire de sa poétique, sa vérité.

²⁴ Depuis le préromantisme au XVIIIe siècle, constate Suzanne Bernard à la suite d'André Monglond, c'est par « la voie de la prose que s'opère le retour aux sources profondes de la poésie », et ce, même si le poème en prose ne sera théorisé que le siècle d'après, dans *Le Poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 30.

²⁵ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, « Pluriel », 1961, p. 101.

²⁶ *Ibid.*, p. 75.

²⁷ Charles Baudelaire, « Correspondances », *Œuvres complètes*, t. 1, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 11.

²⁸ Aristote, *Les Politiques*, Paris, GF-Flammarion, 2010, pp. 542-543.

Nous partirons nous-mêmes de cette idée afin de démontrer une permanence dans l'œuvre du poète des *Nuits*. En effet, l'harmonie telle que Musset la définit, comme Aristote d'ailleurs, est très près de la définition musicale, c'est-à-dire un principe d'unification plutôt que d'unité, un principe qui n'exclut donc pas la variation et le mouvement tant qu'il y a une possibilité d'accord. La musique devient ainsi un moyen et non une fin, par opposition aux parnassiens et aux symbolistes, et celle-ci sera intimement liée au processus de poétisation du texte. Nous verrons dans notre première section que les premiers contes de Musset déploient une logique de l'intégration qui se fonde sur la fantaisie musicale, tant au niveau des poèmes que du recueil. Il y a bien une unité chez Musset, mais nous ne la retrouvons pas dans la synesthésie baudelairienne. C'est plutôt chez les personnages, de par leurs désirs et leurs élans, que se crée un réseau de correspondances, car tous les récits musséliens parlent de l'amour et de son échec, et toute une sociologie s'articule autour des causes individuelles et sociales de ce dernier. Les interactions dessinent presque exclusivement les contours du récit et rythment²⁹ cet univers littéraire.

C'est pourquoi, plutôt que de voir comment le lyrisme emplit les textes de la personnalité, de la vie et de la subjectivité de l'auteur, comme l'ont vu bon nombre de critiques de Musset à la fin du XIX^e et au XX^e siècle, nous tenterons de voir au contraire comment il participe de la construction de la figure et du rôle du poète, figure imaginaire qui perdurera dans la prose par une sorte de désir de survivance. Pour ce faire, nous mettrons de l'avant ce travail de dissolution et de reconstruction de l'auteur et de sa voix dans ses écrits, car « l'image discursive de l'auteur construite dans le discours, s'imposant par la circulation des écrits, tend à devenir [...] un patron de la conduite publique de l'écrivain³⁰ », comme le constate Jérôme Meizoz. Nous allons donc, à la manière d'une poupée gigogne,

²⁹ La forme du mouvement dans la prose, Jean-Paul Goux la voit dans le rythme, c'est-à-dire dans l'alternance entre « l'élan et le posé », la *thesis* et l'*arsis* qui servent d'« intermédiaire entre le corps et le langage » et « constitue l'énergie dynamique » du roman. « L'élan, c'est le bond en avant, la dimension de l'avenir, le projet », alors que l'appui est « pris sur un point assuré derrière soi par *reprise* du passé », dans Jean-Paul Goux, *La Fabrique du continu. Essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, pp. 88-93 (l'auteur souligne). Cette tension entre les corps et entre les langages est très proche de ce que développe Musset en termes de rythme et de structure narrative. C'est ce que nous tenterons de démontrer.

³⁰ Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, « Érudition », 2011, p. 87.

procéder nous-mêmes, en premier lieu, à une critique intégrative et partir de textes que l'on retrouve principalement dans *Les Contes d'Espagne et d'Italie*, sans s'y borner non plus, pour progressivement remonter les différents niveaux de l'œuvre, faisant des différents rapports triangulaires des unités molaires et moléculaires³¹ qui entretiendront elles-mêmes des liens triangulaires avec d'autres unités semblables. Ce sont donc les diverses formations corpusculaires qui retiendront notre attention. Dans notre premier chapitre, nous partirons des premiers personnages de Musset, qui scandent les récits à leur manière de par leurs relations. Nous verrons ensuite comment le narrateur se pose en maître d'orchestre au-dessus de ces derniers, notamment par sa gestion de la rythmique des récits qui se note dans l'alternance entre le dit et le non-dit ou dans l'instrumentalisation, au sens musical, des personnages. La similarité, voire la sérialité de l'écriture mussétienne nous permettra d'intégrer les récits dans l'unité de recueil et finalement dans celle de l'œuvre.

Dans la seconde section, nous tenterons une entreprise similaire sur les *Nouvelles* pour voir comment varient les éléments ainsi mis en lumière. Nous noterons un certain ensemble de similarités, dont le rapport entre les personnages cadrant toujours la narration et les allusions musicales visant à expliciter, autrement que par le soutien narratif, les rapports qui existent entre ces derniers. Pour faire ressortir l'harmonie et le rythme cependant, il nous faudra éventuellement quitter le domaine du temps pour entrer dans celui de l'espace, car le rythme est une forme de mouvement dans l'espace autant que mouvement dans le temps³². Musset définissant le vrai comme le beau et le beau comme l'intemporel, il n'est donc pas possible de demeurer uniquement dans le domaine du temps chronologique pour saisir le déploiement de la parole qui s'effectue au sein de l'œuvre en entier et qui ne cesse de réitérer

³¹ Nous nous inspirons librement de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, qui voient le fait social, et celui du désir plus précisément, non pas comme résultant de gestes individuels ou, à l'inverse, comme le résultat de déterminations sociales, mais comme étant toujours le fait « de grands ensembles ou de micro-multiplicités. Dans les deux cas, l'investissement est collectif, il est celui d'un champ collectif ; même une seule particule a une onde associée comme flux qui définit l'espace coexistant de ses présences. Tout investissement est collectif, tout fantasme est de groupe, et, en ce sens, position de réalité », dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, « Critique », 1973, p. 333.

³² Henri Meschonnic disait du rythme qu'il est « une subjectivation du temps, que le langage retient du corps », dans *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, « Poche », 1982, p. 654.

le même postulat d'écriture. La continuité mussétienne nous apparaîtra bien plutôt comme une guerre ouverte contre le temps et contre l'histoire linéaire, qui sont liés à la mort par leur « durée » événementielle. La mémoire sera réfléchie à l'encontre de l'histoire, c'est-à-dire contre la linéarité du temps. Le temps devient alors un espace dans lequel se promène la mémoire, puisqu'elle a cette capacité, comme l'écriture, de figer les choses pour s'y déplacer à sa guise.

C'est donc un espace, un grand horizon, que nous découvrirons derrière les textes et qu'il nous faudra finalement, en troisième lieu, décrire. Ce sont les formes de l'espace dans lequel se déploie le désir qui nous intéresseront plus particulièrement. Le désir mussétien nous apparaîtra hautement problématique et politique en cette période où il n'y a jamais eu autant d'espace pour la liberté, et donc de liberté de désirer, alors que le poète lui-même ne fait que décrire des désirs illégitimes ou incompatibles avec son siècle³³. L'espace littéraire deviendra alors le lieu pour développer un nouveau monde, un monde parallèle dans lequel pourront se résoudre en partie les incohérences du positionnement de l'auteur au sein d'un marché littéraire orienté vers l'éphémère argent plus que vers l'art immortel. La mise en scène des désirs se fera selon diverses modalités. La première de celles-ci sera les figures et les masques que prend l'auteur dans ses différents récits, figures qui sont à la fois typées dans un certain nombre de personnages (étudiant, grisette, artiste³⁴, etc.) et sont représentatives de différentes facettes d'une même illustration. Leurs désirs se heurteront alors à ceux des autres personnages. Ces protagonistes buteront aussi sur des difficultés d'ordre géographique. C'est ce que nous verrons dans la métaphore du labyrinthe qui apparaît partout dans l'œuvre de Musset et qui contribue au désœuvrement du poète. Délaissant Aristote, c'est vers l'immortel monde des idées platoniciennes qu'il nous faudra nous retourner pour comprendre d'où vient

³³ C'est le constat qu'il fait pour toute la jeunesse de son siècle dans la *Confession*. C'est ce que démontre l'exemple de ces jeunes qui, par rapport au mot liberté, « tressaillirent en l'entendant; mais en rentrant au logis ils virent trois paniers qu'on portait à Clamart : c'étaient trois jeunes gens qui avaient prononcé trop haut ce mot de liberté » (*OCP*, p. 68).

³⁴ Car, comme Musset écrit encore dans sa *Confession*, « les mœurs des étudiants et des artistes » sont « des mœurs si libres, si belles, si pleines de jeunesse », même si le siècle les a corrompues : « ils s'étaient jetés dans le vin et dans les courtisanes » et les grisettes « cette classe si rêveuse, si romanesque, et d'un amour si tendre et si doux, se vit abandonnée aux comptoirs des boutiques » (*OCP*, pp. 72-73)

la théorie de l'âme mussétienne, cette chose qui habite les personnages des récits et leur donne voix, cette chose qui se perd dans l'espace mondain en tentant de combler ses souhaits, alors que l'on sait que pour Musset, en ce siècle, les vœux sont stériles³⁵. Nous verrons alors comment Alfred de Musset, dans ses *Contes* et *Nouvelles*, deviendra lui-même une fiction parallèle en élevant sa mémoire contre l'histoire et contre le temps présent, tentant avec ce projet d'immortaliser les idées qui sont les siennes.

³⁵ Il n'y a pas que dans le poème « Les Vœux stériles » que cette opinion est exprimée. Le poète, dans la XIX^e *Revue Fantastique* notamment, ne cesse de se plaindre de cette « plaine nue et stérile où [il] vient d'être trainé sur des épis nouvellement fauchés », en faisant référence au théâtre contemporain (*OCP*, p. 817). Dans cet article, il recommande vivement l'abandon de « tout système » pour travailler plutôt avec « les conseils du cœur » (818).

CHAPITRE I

LA MUSIQUE DANS LES LETTRES

Il aimait en poète et chantait en amant

Alfred de Musset

Chez Musset, le conte est avant tout une façon de modéliser le monde intérieur qui se cache en chacun d'entre nous, de dire cette vérité malgré les insuffisances du langage. Fantasio, dans la pièce éponyme, considère que

tout ce que les hommes se disent entre eux se ressemble; les idées qu'ils échangent sont presque toujours 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 meurt en silence ! Quelles solitudes que tous ces corps ! (*TC*, p. 284)

Dans ce passage, Musset distingue deux modalités du langage : l'oralité ou l'expression, qui relève du domaine public, et une sorte de langage intérieur, caché par le corps qui, lui, devient une barrière isolant les individus les uns des autres. C'est pourquoi chez Musset, l'accès à l'Autre se fait toujours indirectement, médiatisé par la part matérielle du langage. Pourtant, cela n'empêche pas une sorte d'exigence herméneutique d'avoir cours chez les différents personnages du poète, car les amoureux veulent toujours connaître l'Autre davantage. L'idéal serait de dénuder entièrement l'Autre, même si, « avant de trouver la vérité toute nue, que d'oripeaux il faut lui ôter ! Les parures dont elle se couvre avec coquetterie ou avec impudence sont sept fois plus nombreuses que les bandes interminables qui cachent la momie à l'œil du savant » (*OCP*, p. 758), écrit Musset dans son projet pour les *Revue fantastiques*. Le langage chez l'homme de théâtre, suivant en cela la tradition galante du XVIII^e siècle, est un masque³⁶ qui cache toujours quelque chose. Le corps et la parole sont toujours des dérivés, des signifiants, ils ne donnent pas entièrement accès au rythme interne

³⁶ Sur ce sujet voir Philip Stewart, *Le Masque et la parole. Le langage de l'amour au XVIII^e siècle*, Paris, José Corti, 1973, 222 p.

de l'Autre, à son cœur. L'amoureux doit alors se contenter d'indices, c'est là l'enjeu de la première trahison dans *La Confession d'un enfant du siècle* : « Je les observai tous deux tant que dura le repas et je ne vis dans leurs gestes ni sur leurs visages rien qui pût les trahir, et, m'étant baissé de nouveau, je les retrouvai dans la même position, étroitement liés l'un à l'autre. » (*OCP*, p. 80)

L'imperfection du langage n'empêche pourtant pas Musset d'essayer autrement de retranscrire ce monde intérieur : « Que n'eût-il pas donné pour pouvoir compter les battements de ce cœur tremblant? » (*NV*, p. 141), fait-il dire au Valentin des *Deux maîtresses*. Cette prémisse posée, nous voulons analyser, dans ce chapitre, ces dérives linguistiques du cœur, car le poète ne se contente pas de les faire vivre à ses personnages, il en fait aussi un principe de narration tel un behavioriste avant l'heure. Pour ce faire, nous postulons qu'en dehors des artifices textuels liés à la métrique ou à la typographie, c'est dans le rythme narratif que se trouvent sublimés les pulsations et les élans des amoureux. Le récit devient alors une manière de tourner autour de l'Autre, à la manière d'une danse, et les amoureux s'approchent et s'éloignent les uns des autres au gré des humeurs, au gré de l'information qui est mise en mots, filtrée et extraite de ce monde silencieux. C'est pourquoi nous voulons démontrer qu'on retrouve chez Musset une exigence rythmique qui soutient l'art de conter, en vers ou en prose indifféremment, puisque chez Musset le conte réfère non pas à une étiquette générique spécifique, mais à l'acte de conter³⁷ avec un soupçon de cette « note chantante³⁸ » dont parlait Sainte-Beuve dans ses *Causeries*. L'art du conte, à l'image du conte oral, peut alors être vu comme le résultat d'une gestion serrée de la prise de parole et du silence, tant au niveau du narrateur que des personnages. Nous jouerons notamment sur le double sens du mot figure pour faire valoir un certain nombre de figures de style, dont l'ellipse, comme autant de manières de faire des figures rythmiques. En cela, nous suivons Henri Meschonnic pour qui « l'intonation, le corps, la voix, la vie » font que, « vu du poème,

³⁷ Puisque nous nous penchons avant tout sur le talent de conteur de Musset dans son œuvre, nous emploierons sans distinction, en parlant des *Contes d'Espagne et d'Italie*, l'étiquette de conte ou de poème. La notion de conte ne sera pas entendue au sens générique, mais au sens performatif de l'acte d'énonciation.

³⁸ Sainte-Beuve, « Lundi 11 mai 1857 », *Causeries du lundi*, t. XIII, Paris, Garnier Frères, 1858, p. 364, reproduit dans Loïc Chotard, André Guyaux, Pierre Jourde et Paolo Tortonese (dir.), *Alfred de Musset*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Mémoire de la critique », p. 59.

le langage ne cesse de déborder le signe, et sa notion du sens. Dire "musique de la poésie", c'est désigner ce débordement en demeurant dans le signe³⁹ ».

Ainsi, le motif du silence n'apparaît pas à proprement parler comme une absence de la parole, car il demeure « dans le continu d'une énonciation⁴⁰ » et, conséquemment, comme le rappelle Gérard Dessons, « le silence est encore du langage⁴¹ », puisqu'il est lui aussi éloquent à sa manière. Il est dès lors simplement un autre pendant du signe, l'horizon derrière le corps d'où il naît et retourne mourir, et dont le retrait même « dit parfois davantage que les paroles elles-mêmes⁴² ». Effectivement, nous nous trouvons constamment, avec Musset, dans l'*intermezzo* entre sens et non-sens, entre dit et non-dit. Nous retrouvons un exemple de ce procédé dans « À Ninon », un poème qui fut ironiquement publié par Paul de Musset dans le troisième *Parnasse contemporain*, alors que le poète écrit « Si je vous disais, que six mois de silence/Cachent de longs tourments et des vœux insensés » (*PC*, p. 377). Plutôt que de faire parler ce silence, le poète met l'accent sur le décalage, la cheville entre ce qui est dit et ce qui ne l'est pas, et mise sur l'effet de contraste entre le silence et ce qui l'emplit, la musique ou le récit. Dans la « Chanson de Fortunio », il écrit : « Si vous croyez que je vais dire/Qui j'ose aimer./Je ne saurais, pour un empire./Vous la nommer./Nous allons chanter à la ronde./Si vous voulez./Que je l'adore et qu'elle est blonde comme les blés » (*PC*, p. 376). Ces deux derniers poèmes, consécutifs dans le recueil, créent explicitement une équivalence entre fiction et chanson, et permettent de dire que

La "déraison" de Musset [...] désigne un espace psychologique situé en deçà de la raison, qui accorde au poète le pouvoir sensuel de "souple[r] au fond des bois son tendre et long chagrin" ou, indifféremment, de "chant[er] quelque refrain" (*Après une lecture*, vers 62-63) : dans tous les cas de donner de la voix sans se raisonner⁴³.

³⁹ Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2006, p. 240.

⁴⁰ Gérard Dessons, *La voix juste. Essai sur le bref*, Paris, Manucius, 2015, p. 16. Jean-Paul Goux dirait qu'il s'agit justement du point de rencontre entre l'élan et le posé. Ce point, ce « moment où la *thesis* sert d'appui à une nouvelle *arsis*, à un nouveau bond en avant, ainsi toute autre chose qu'un temps mort, c'est une *liaison* », il le nomme l'*ictus*, dans *La Fabrique du continu*, *op. cit.*, p. 93.

⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

⁴² *Idem.*

⁴³ Alain Vaillant, « Musset écrivain versificateur », José-Luis Diaz (dir.), *Alfred de Musset, Poésies : « Faire une perle d'une larme »*, Paris, SEDES, « Société des études romantiques », 1995, p. 131.

Il y a donc une sorte de syntaxe du récit qui se déploie derrière la fiction, une signifiante négative postée entre le signifiant et le signifié, entre le narrateur et le lecteur et entre les différents amoureux. Comme l'écrit Musset dans son *Poète déchu*, « dans tous vers remarquables d'un vrai poète, il y a deux ou trois fois plus que ce qui est dit; c'est au lecteur à suppléer le reste, selon ses idées, sa force, ses goûts » (*OCP*, 317). La poésie pour Musset, « c'est ce qui fait penser » (316) par la « mélodie » (317). C'est pourquoi le signifié ne s'inscrit pas dans une sémantique linéairement narrative, mais dans une harmonique et une rythmique. Cette conception de la poésie, Musset l'écrira dans un poème intitulé « Impromptu, en réponse à cette question : Qu'est-ce que la poésie ? », où il dira que son rôle consiste à « aimer le vrai, le beau, chercher leur harmonie;/Écouter dans son cœur l'écho de son génie;/Chanter, rire, pleurer, seul, sans but, au hasard;/Faire une perle d'une larme » (*PC*, p. 388). Dans ce mouvement qui unit l'âme, la voix et l'écriture, « tout signifiant, et d'abord le signifiant écrit, serait dérivé⁴⁴ » puisque, comme le pensait Aristote,

De même que l'écriture n'est pas la même pour tous les hommes, les mots parlés ne sont pas non plus les mêmes, alors que les états de l'âme dont ces expressions sont *immédiatement les signes* sont identiques chez tous, comme sont identiques aussi les choses dont ces états sont les images⁴⁵.

Nous pourrions ainsi dire que les textes musséliens sont bien souvent les récits d'une parole qui cherche à se dire, « jeté[e] comme un défi au néant⁴⁶ », mais qui échoue pratiquement tout le temps dans cette lutte contre la mort et le silence, car l'amour chez le dramaturge est presque toujours malheureux ou indifférent et la musique à toujours une fin.

⁴⁴ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, « Critique », 1967, p. 23. Derrida réfléchit aussi à ce phénomène à partir de Rousseau, qui considérait que la « première invention de la parole ne vint pas des besoins, mais des passions » et que ce premier langage dut être avant tout « figuré » et gestuel, en ce qu'il précède un langage dont les mots seraient abstraits de leur *hic et nunc*, dans Jean-Jacques Rousseau, *Essais sur l'origine des langues*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1990, pp. 66-68. C'est à partir de ce constat que Rousseau considère qu'« ainsi la cadence et les sons naissent avec les syllabes, la passion fait parler tous les organes et par la voix de tout leur éclat; ainsi les vers, les chants et la parole ont une origine commune », p. 114.

⁴⁵ Cité par Derrida, *ibid.*, p. 22. Musset écrit similairement dans *Emmeline* que « ce qui vient du cœur peut s'écrire, mais non ce qui est le cœur lui-même » (*OCP*, p. 402).

⁴⁶ Emmanuel Godo disait, à partir du poème « À la Malibran », que la chanteuse « devient la figure de l'artiste qui sait que son art ne peut rien contre la mort, qu'il est lui-même inscrit, de plain-pied dans ce mouvement inexorable de perte. Elle sait, comme le poète lucide, que son chant ne la protège en rien, qu'il s'élève, magnifique, mais sans effet sur l'usure du temps. Et c'est parce que son chant n'est pas un rempart qu'il touche autant », dans *Une Grâce obstinée, Musset, op. cit.*, p. 101.

Il y a, partout dans cette œuvre, un fond de silence initial sur lequel se projette l'écriture et dans lequel elle replonge⁴⁷. Parfois celui-ci se présente même de façon directe, comme dans « La Nuit d'août », où la muse « attend en silence » (*PC*, p. 316) avant d'enjoindre le poète à venir chanter. À l'image de la muse et du poète, les personnages adoptent souvent des perspectives et des postures directement contraires, et cette binarité crée une crise, mais aussi un horizon sur lequel déployer un évènement, une chanson ou une fiction, et qui viendra partiellement exprimer ce que ressentent les sujets. Effacer le corps pour faire ressortir et communiquer l'âme des choses, atteindre leurs rythmes internes et les concilier, voilà en sommes le projet de l'auteur.

Les fragments de poème intitulés « Le Saule », par exemple, sont construits sur des pensées intimes transparaissant dans la musique. Ainsi débutent-ils par « il se fit tout à coup le plus profond silence./Quand Georgina Smolen se leva pour chanter./Miss Smolen est très pâle. - Elle arrive de France,/Elle regrette le sol qu'elle vient de quitter./On dit qu'elle a seize ans. - Elle est Américaine » (*PC*, p. 131). Derrière ce corps pâle, presque effacé⁴⁸, se lit tout le récit rempli de tristesse et de mélancolie de Miss Smolen. Ainsi, sa vie et sa maladie, voire sa mort, transparaissent derrière son corps et dans ses chansons, et cela a pour effet de donner un ton lent à cette attente⁴⁹, dont la musique vient battre les mesures de ce tempo : « Elle chanta cet air qu'une fièvre brûlante/Arrache, comme un triste et profond souvenir,/d'un cœur plein de jeunesse et qui se sent mourir. » (*PC*, p. 132) De façon générale, toute la première partie de ce poème inachevé vise à interpréter ce chant qui réconcilie les irréconciliables. Cette chanson est

filles de la douleur !harmonie !harmonie !/Langue que pour l'amour inventa le génie/[...]
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 !/Qui sait ce qu'un enfant
peut entendre et peut dire/Dans tes soupirs divins nés de l'air qu'il respire (*PC*, p. 134).

⁴⁷ Qu'on pense à « Namouna » notamment : « Un silence parfait règne dans cette histoire. » (*PC*, 241)

⁴⁸ Musset écrit même dans une autre partie du récit : « les traits de la mourante/s'effaçaient par degrés » (p. 149).

⁴⁹ Car l'attente, c'est lorsque « l'absence dure [et qu'il] faut la supporter », c'est ce qui nous apprend, selon Barthes, à travailler la manipulation du temps et « transformer la distorsion de temps en va-et-vient, produire du rythme, ouvrir la scène du langage » par un processus d'*affaïement*, dans *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1977, p. 22.

Par un jeu de miroir, le personnage masculin de ce récit d'amour, Tiburce, est lui aussi tiraillé par ce jeu d'opposition, mais dans une perspective directement contraire. Aussi ne chanteront-ils pas simultanément leur amour :

On dit que la nature/A mis dans sa parole un charme singulier,/Mais surtout dans ses chants; que sa voix triste et pure/A des sons pénétrants qu'on ne peut oublier./Mais à compter du jour où mourut son vieux père,/Quoi qu'on fit pour l'entendre, il n'a jamais chanté. (135)

Ici, musique, silence et parole alternent et créent une continuité. Ce récit en est un où « l'Espérance [...] berce en chantant la Douleur qui s'endort » (PC, p. 148). La mort de Smolen ne terminera d'ailleurs pas immédiatement la chanson du poème, qui sera renvoyée aux lèvres d'un Tiburce « en deuil qui seul, dans le silence,/De la poupe, en chantant, se penche sur les flots » (PC, p. 151) sur un bateau nommé « *L'Espérance* » (PC, p. 150). Lui aussi se laissera alors aller, parlant et chantant « comme en rêve » (PC, p. 151)⁵⁰, jusqu'à ce qu'il s'endorme finalement. Ce récit se présente comme une lutte « avec la mort » (PC, p. 147), la source même du silence. C'est pourquoi, lorsque Tiburce « tombe et s'éteint », il « chante encore » (151). Il y a une structure inhérente à ce poème qui ne vient pas uniquement de ses vers, mais aussi des charges émotionnelles qui sont autant de *crescendos* qui articulent le récit. Nous avons là de quoi croire sur parole le prince Eysenach de la *Nuit vénitienne*, la fameuse pièce de 1830 dont l'échec de la représentation aura retardé de près 20 ans la carrière théâtrale de Musset :

Cependant, comme les romans ne me sont pas défendus, non plus que les comédies, les tragédies, les nouvelles, les histoires, et les mémoires, je puis vous apprendre ce qu'ils m'ont appris. Dans tout morceau d'ensemble, il y a une introduction, un thème, deux ou

⁵⁰ Nous retrouvons en tout point ce qu'Albert Béguin avait vu à propos du rêve *romantique*, qui serait une sorte de retour spectral du passé, à l'image de la mélodie de notre enfance qui nous poursuit et qui constitue en partie nos préférences rythmiques : « Ainsi un homme recourt à des objets, à des fragments de papier, à des paysages un jour familiers, pour évoquer à l'aide de ces épaves magiques tout ce qui en lui, quelque part, attend de s'émouvoir à nouveau pour le plus beau des chants. [...] Ce désir de se pencher sur son passé, aussi étranger que possible à toute complaisance du moi, obéit à une plus impérieuse exigence de l'être; il faut qu'à tout prix, désespérément, nous sentions battre, — mieux que ne le permet la faible perception morcelée du présent — ce rythme qui nous est particulier et qui nous constitue, qu'autrui devine dans notre démarche, dans nos gestes spontanés, dans nos paroles, grâce à l'amour qu'il nous porte. [...] Il n'est d'autres moyens, pour saisir cette harmonie ou cette loi particulière que d'échapper au temps par la contemplation du temps, de percevoir, l'oreille tendue, cette mélodie entre toutes les autres, qui est notre Destinée », dans *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939, p. XI.

trois variations, un andante, un presto. À l'introduction vous voyez les musiciens encore mal se répondre, chercher à s'unir, se consulter, s'essayer, se mesurer; le thème les met d'accord; tous se taisent ou murmurent faiblement tandis qu'une voix harmonieuse les domine; je ne crois pas nécessaire de faire l'application de cette parabole. Les variations sont plus ou moins longues, selon ce que la pensée éprouve : mollesse ou fatigue. Ici, sans contredit commence le chef-d'œuvre; l'andante, les yeux humides de pleurs, s'avance lentement, les mains s'unissent; c'est le romanesque, les grands serments, les petites promesses, les attendrissements, la mélancolie. — Peu à peu tout s'arrange; l'amant ne doute plus du cœur de sa maîtresse; la joie renaît, le bonheur par conséquent : la bénédiction apostolique et romaine doit trouver ici sa place; car, sans cela, le presto survenant... (TC, p. 408)

1.1 Danse narrative : rythme, ironie et non-dit

Ce ne sont pourtant pas tous les textes qui sont organisés sur un rythme aussi lent et continu que « Le Saule ». C'est aussi ce que dit Musset dans la *Nuit vénitienne* lorsque le Prince, après sa longue tirade, constate ironiquement que le « procureur a sauté l'adagio » (TC, p. 408). C'est ainsi que d'autres récits, à l'inverse, taisent la chanson et la parole, qui deviennent alors ponctuelles. Le *legato* devient *staccato*⁵¹. Contrairement au poème précédent, certains personnages doivent parfois taire ou faire parler un autre personnage : d'où l'importance, dans l'œuvre mussétienne en général, des témoignages, des aveux ou des prises sur le fait, mais aussi de tout empêchement de cette parole qui viennent rythmer eux aussi la profération du récit en alternant entre dicible et indicible ou entre pause et narration⁵². À l'image, par exemple, du projet du premier meurtre dans « Suzon » qui est tu par l'abbé et Cassius : « Son ami là-dessus se mit à parler bas/Très vite et très longtemps; et tous deux sous les arbres/Disparaissant bientôt, ils doublèrent le pas/[...] Et le jour qui suivit, sa

⁵¹ Dans la même veine, André Souris soutient qu'« on ne peut s'en tenir à constater que la même mélodie et le même schéma rythmique ont été exécutés en *staccato*, puis en *legato* au niveau de la perception sensible, non seulement le jeu de l'instrument et leurs qualités propres affectent la mélodie de caractères hétérogènes, mais le temps de son déroulement acquiert dans chaque exécution une dimension spécifique. [...] L'élasticité de ce temps s'éprouve en modifiant les différents facteurs qui l'engendrent », dans François Michel (dir.), *Dictionnaire de la musique*, t. III, Paris, Fasquelle, 1961, p. 606.

⁵² En cela nous suivons Lucie Bourassa pour qui « les marques rythmiques et les pauses surviennent toujours à un certain niveau de l'articulation au sens humboldtien, et même plus, elles sont elles-mêmes des articulations — des « jointures », dans « Articulation et rythme : matière, pensée et création dans le discours », *Intermédiétés*, no. 16, Montréal, 2010, p. 206.

maîtresse était morte » (*PC*, p. 106). Le signe s'inscrit dans une économie que permet son passage entre deux modalités conjointes de narration : ce qui est dit et ce qui est omis. Aussi retrouvons-nous, à nouveau, une ellipse accélérant, tout en taisant, le récit à la suite de cet épisode : « il se passa deux ans, durant lesquels Cassius/Et son ami l'abbé ne se parlèrent plus. » Par la suite, les deux libertins du poème n'auront pas simplement l'intention de commettre un deuxième meurtre (celui de Suzon), leur projet sera plus tordu que cela :

Ce que je m'efforçais de trouver dans son âme/D'amour et de bonheur, c'est en le dégradant/Jusqu'au rôle muet et vil de l'instrument,/Que je sus le trouver sur un mot de ta bouche/J'attendais que du luth la corde retentit :/Ce n'est point une corde, ami, c'est une touche/M'as-tu dit. Frappe donc, une femme, une nuit... (*PC*, p. 107)

Ironiquement, pour taire Suzon, Cassius entreprendra libertinement de la corrompre en la transformant littéralement en instrument. Ce projet s'officiera autours de régimes nocturnes de tortures, qu'il compare à frapper des touches, et diurnes de « profond silence » (*PC*, p. 111) dans l'optique de surprendre « l'aveu fatal » (*PC*, p. 111) de l'amour de Suzon. En attente de cette confession qui confirmera l'accord entre les deux êtres, l'ultime nuit se solde par une chanson qui prend la place du récit de la mort de Suzon⁵³ et « Jamais vent de minuit, dans l'éternel silence,/N'emporta si gaiement du pied d'un balcon d'or,/Les soupirs de l'amour à la beauté qui dort » (*PC*, p. 112). Nous savons le reste de l'histoire, car « Le lendemain dans Rome il courut la nouvelle/Qu'une main inconnue avait tué Suzon » (*PC*, p. 112) et que Cassius, maintenant un « fou qui blasphème et mendie » (*PC*, p. 113), survécut à Suzon, tout comme Fortunio, partenaire de crime, retrouvé alors qu'il « dormait au seuil de la maison » (*PC*, p. 113).

Ce que « Le Saule » s'efforçait de faire dire à la chanson, « Suzon » tente de le taire pour le concentrer et ainsi simplement retransmettre les courts moments de jouissance. Malgré l'échec du projet, Cassius veut mourir dans les bras de Suzon au moment paroxystique de l'aveu, et ainsi ôter prise au temps sur celui-ci. Il veut le rendre immortel en

⁵³ Emmanuel Godo, qui voyait ce genre de « procédés d'espacement et de dissociation » comme appartenant à la dramaturgie nouvelle de Musset (ce que nous nuançons en démontrant qu'ils sont déjà à l'œuvre avant la principale production théâtrale de Musset), disait par rapport au *songs* de ce genre, en référence à Brecht, que « la chanson ne vient pas scander une action, mais la suspendre et la commenter, instaurant une forme de distance [...] qui brise momentanément l'illusion mimétique », dans *Une grâce obstinée, Musset, op. cit.*, p. 125.

le plongeant dans l'éternel silence dès le moment de sa profération. C'est pourquoi nous pouvons dire qu'entre le silence et le chant il n'y a pas nécessairement d'ordre de priorité, seulement un mouvement de différence et de répétition relançant constamment le récit⁵⁴. Alain Heyvaert constatait lui aussi que « la tentation du silence est forte parce que ce silence est éloquent⁵⁵ » et que, pour Musset, « il faut parler le silence, dire à quel point il est silence habité⁵⁶ ». Il nomme ce phénomène « la marche décalée du langage et du *vouloir-dire* qui se solde parfois par un constat d'échec⁵⁷ ».

L'insuffisance du langage provoque donc une crise, et les récits de Musset, au même titre que ceux d'autres romantiques⁵⁸, sont bien souvent un effort de réconciliation de cette parole trahie grâce à un détournement fictionnel ou musical. Le poète de la « Nuit d'octobre », par exemple, à défaut de pouvoir en parler directement — « s'il fallait maintenant parler de ma souffrance, / Je ne sais trop quel nom elle devrait porter / Si c'est amour, folie, orgueil, expérience » (PC, p. 320) —, passe plutôt par la narration — « je veux bien toutefois t'en raconter l'histoire » (PC, p. 321). Cette vérité dissimulée dans la fiction a l'avantage de n'avoir pas à être énoncée, car l'équivoque est un artifice et représente, au moins depuis le XVIII^e siècle galant, « une des qualités essentielles de ce langage parce qu'il

⁵⁴ Alain Vaillant notait aussi que « puisqu'il faut sans cesse relancer la machine pour perpétuer le mouvement poétique, l'application du principe jakobsonien d'équivalence et, très concrètement l'usage de structure répétitive constitue les bases de l'écriture mussétienne. Rappelons seulement ici, à titre de mémoire, les trois figures de style les plus apparentes : l'apostrophe, l'anaphore, le schéma dialogique », dans « Musset écrivain versificateur », *op. cit.*, p. 129.

⁵⁵ Alain Heyvaert, *L'esthétique de Musset*, Paris, SEDES, « Esthétique », 1996, p. 133.

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 134. Alain Vaillant, plutôt que de marche, parle de « logorrhée de la parole », ce qui implique tout autant un mouvement de la parole, sous forme de débit, sans impliquer de sens à proprement parler, dans « Musset écrivain versificateur », *op. cit.*, p. 129.

⁵⁸ Sur ce sujet qui traverse son livre, Michel Crouzet écrit notamment que « la fiction n'est possible qu'une fois surmontée l'aversion pour le langage et la révolte contre lui », dans *Stendhal et le langage*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1981, p. 20. Sur Musset plus spécifiquement, on peut se rapporter à la communication d'Olivier Bara qui remarque que la trahison de la parole constitue un « mythe fondateur » de « l'éthique de la poétique mussétienne », et celui-ci, « l'éthique du vrai et du beau, le vrai nécessairement douloureux et confirmé par la beauté de la souffrance, est condamné à se répéter à l'intérieur même de toute l'œuvre, pour régulièrement la refonder », dans Olivier Bara, « La parole trahie. Mythe fondateur et fondement éthique de la poétique mussétienne », dans Sylvain Ledda et al., *Poétique de Musset*, *op. cit.*, p. 219.

garantit la possibilité de battre en retraite avec grâce⁵⁹ ». Ainsi, à l'image du marivaudage, le travestissement devient une façon comme une autre de se rapprocher de l'autre et de sa vérité, tout en faisant prudemment valoir la sienne : il y a tout un jeu entre confiance et confidentialité.

Le langage devient alors réversible littéralement. Les personnages avancent et reculent sans cesse dans leur position, comme des danseurs. C'est aussi là que l'on retrouve les dangers du solipsisme amoureux, dangers que certains personnages surmontent parfois, à l'image de Valentin, d'*Il ne faut jurer de rien* cette fois, qui disait à Cécile : « Je frissonne de crainte et de joie, car je vais t'ouvrir le fond de mon cœur [...] tu ne m'as pas compris... Je t'aime, je t'épouse... il n'y a de vrai au monde que de déraisonner d'amour. » (*TC*, p. 603) La danse naît de la tension qui s'installe entre deux partenaires, elle est un jeu d'appui sur des forces contraires : sans cette tension, il n'y a pas non plus d'histoire. Comme l'écrit Musset dans *Les Deux Maîtresses*, « tout dépend souvent, ici-bas, du pied sur lequel on se présente » (*NV*, p. 155), car il s'agit avant tout de savoir tenir « l'amour en lisière et l'éloigner ou l'appeler tour à tour » (p. 154). Lorsque l'indicible devient proprement prononçable, nous sortons cependant de son domaine, car « la bouche est muette/Tandis que le bras parle, et [...] la fiction/disparaît comme un songe au bruit de l'action » (*PC*, p. 113), comme l'écrit encore le poète dans « Les Vœux stériles ». La parole nous apparaît alors scindée entre la narration, élément oral et dialogique, et ce qui se cache, un silence que l'on voit à l'œuvre, un silence agissant et une force qui donne forme au contenu. Nous pouvons rapprocher cette idée des deux notions de Genette, à savoir celle de diction et de fiction⁶⁰, que l'on pourrait reformuler par ce que le texte met en scène, ce qu'il dit et comment il le dit, *versus* ce qu'il fait ou tente de faire, la manière contre le geste. Le premier est de l'ordre des moyens de la monstration; le

⁵⁹ Philip Stewart, *Le Masque et la parole*, op. cit., p. 196.

⁶⁰ Dans le langage genettien, la diction désigne « l'être d'un texte », c'est-à-dire les qualités formelles (ou rhématiques plus largement) d'un texte, alors que la fiction désigne plutôt la gestuelle même du texte, c'est-à-dire, en l'occurrence, un geste d'éloignement avec le lecteur qui le force à trouver le sens dans la forme et dans le contenu du texte, indifféremment de la manière dont il est raconté, plutôt que dans une référence extérieure. Ce qui n'empêche pas une imbrication des deux modalités : « Tout récit introduit dans son histoire une "mise en intrigue" qui est déjà une mise en fiction et/ou en diction. Mais c'est précisément ce que je veux dire : la valeur esthétique d'un événement [...] relève toujours de fiction, de diction, ou (le plus souvent) de quelque coopération des deux », dans Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1991, pp. 35-38.

second, des fins de la démonstration. Les œuvres de Musset nous semblent adopter un parti pris simultané pour l'aspect figuratif, suggestif et affectif du langage; et le narratif, dont le « piétinement⁶¹ », pour reprendre Vaillant, ne fait bien souvent que déverser un flot d'image et de tableau. Ainsi la diction change d'un récit à l'autre, ce qui n'empêche pas que l'on puisse retrouver un geste commun derrière ceux-ci.

Nous constatons la primauté du silence derrière la mésentente dans les contes musséliens, et c'est d'autant plus vrai dans les *Contes d'Espagne et d'Italie*. Dès la première préface de l'édition 1830, qui sera ensuite remplacée par le sonnet « Au lecteur » dans les *Poésies Complètes* de 1840, Musset offre un bel exemple de ce contraste. Il y distingue soigneusement deux classes de personnages, les anciens et les nouveaux, qu'il compare aussi à un « provincial » (604) et qui forment un couplage tendu. L'arrivée du sang neuf est cependant une « habitude », qui « nous ferait trouver étrange qu'on entrât à l'Académie sans compliment et en silence » (604). Le rapport de différence brise donc ici le silence. Cette parole est pourtant une parole vaine, aussi Musset souligne-t-il gracieusement la futilité de leurs discussions avec des antinomies de la sorte : « On a discuté avec talent et avec chaleur [...] On n'a sans doute rien prouvé entièrement », « nos anciennes pièces de théâtre, à défaut de grands acteurs, demeurent sans intérêt [...] le moule de Racine a été brisé; c'est là le principal grief » (604). De toute manière, et c'est le mot de la fin de Musset, « La sévère et impartiale critique est celle du temps. Elle seule a voix délibérative » (604). Musset tait finalement tous ces débats et les replonge dans leur inutilité. C'est le temps derrière qui parle au travers des événements, et les humains ont plutôt pour rôle d'être spectateurs et parfois acteurs, mais rien de plus. Il semble donc clair qu'il y ait quelque chose de plus derrière le schéma actanciel de chaque récit.

Ce faisant, ce ne sont pas tant les acteurs eux-mêmes qui fondent le récit, mais bien plutôt leur rapport. Musset déploie l'histoire sur une négativité abstraite des individus⁶². Ses

⁶¹ Alain Vaillant, « Musset écrivain versificateur », *Alfred de Musset, poésies. "Faire une perle d'une larme", op. cit.*, p. 129.

⁶² Valentina Ponzetto constate d'ailleurs que « Musset décrit peu ou point du tous les lieux de l'action, et jamais pour eux-mêmes, pour les présenter à la contemplation, à la curiosité ou à la réflexion de son lecteur, comme cela se produit souvent dans la littérature romantique. Au contraire,

systèmes différentiels s'intègrent dans un plus grand système. Seulement, la positivité historique, le progrès de l'humanité si présent chez les premiers romantiques, n'est pas l'aboutissement de cette dialectique, qui est sans fin. Comme le remarque Pierre Laforgue, l'Histoire, qui devait être garante de sens, est dévoyée par les romantiques à la suite des échecs de leurs idéaux révolutionnaires. Elle est porteuse à la fois de sens et de son retrait, d'où leur évasion dans le pays des chimères. À défaut de combler le néant dont parle Julie à Saint-Preux⁶³, il le désigne comme le font Dupuis et Cotonet dans la troisième de leur lettre : « Dites-moi un peu où est le progrès? On dit que l'humanité marche; c'est possible, mais dans quoi, bon Dieu! » (*OCP*, p. 854). La fiction mussétienne est donc parfois teintée d'espoir et d'attente envers le futur, mais elle s'efforce tout autant de le corrompre, de le nier à même son dévoilement, comme le faisait Rousseau avec sa vision dégénérative du progrès⁶⁴. Le silence de la fiction, le silence des passions dont parle Rousseau, est un éclat de fantasme, un moment privilégié de noirceur qui exemplifie l'inavouable, et ce néant se retire après chaque dévoilement parce que « Tout dire et ne rien dire [...] habitu[e] doucement l'imagination qui se développe à donner des corps à ses fantômes » (*TC*, p. 52), comme le disait Lorenzo.

comme on l'a maintes fois souligné chez les auteurs du XVIII^e siècle, il esquisse à peine un cadre où vont évoluer ses personnages, car ce sont les rapports et les interactions entre eux qui lui importent avant tout », dans *Musset ou la nostalgie libertine*, Genève, Droz, 2007, « Histoire des idées et critique littéraire », p. 69. Dans *Bettine*, par exemple, Musset écrit très ironiquement : « — Bettine : Eh ! que voulez-vous, quand on s'aime ! Nous avons fait le plus délicieux voyage ! Imaginez, marquis, que nous n'avons rien vu, ni une ville, ni une montagne, ni un palais, pas la plus petite cathédrale, pas un monument, pas la moindre statue, pas seulement le plus petit tableau ! — Le Marquis : Voilà une manière nouvelle de faire le voyage d'Italie » (*TC*, p. 875) ou même la didascalie d'*À Quoi rêvent les jeunes filles* qui témoigne d'une indifférence exemplaire quant à certains éléments de l'histoire : « La scène est où l'on voudra » (*PC*, p. 207).

⁶³ « Le pays des chimères est en ce monde le seul digne d'être habité, et tel est le néant des choses humaines, qu'hors l'Être existant par lui-même il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas », Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, livre VI, lettre VIII, cité dans Pierre Laforgue, *Romanticoco, Fantaisie, chimère et mélancolie (1830-1860)*, Vincennes, Presses Universitaire de Vincennes, « L'imaginaire du texte », 2001, p. 78. Esther Pinon constatait le même phénomène par rapport au sacré et aux ruptures de l'histoire, « l'histoire de la religion se scinderait en deux temps distincts : un passé serein, temps perdu de la foi où la religion et ses lieux saints étaient véritablement habités par le sacré, et un présent que le sacré déserte, celui des églises vides et des rites sans signification », dans Esther Pinon, *Le Mal du ciel. Musset et le sacré*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2015, p. 239.

⁶⁴ Voir Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* précédé de *Discours sur les sciences et les arts*, Paris, GF-Flammarion, 1992, 282 p.

Sur le plan de la narration, cette « désespérance » (*OCP*, p. 71), comme la nomme le narrateur de la *Confession*, se remarque par le parti pris qu'adopte Musset pour le gommage du récit, dont l'instance narrative se moque continuellement par son ironie, qu'on pense à des formules explicites telles que le « En vérité, lecteur, je crois que je radote » (*PC*, 252) de « Namouna » ou le « je ne vous dirais pas » (*PC*, 89) de « Mardoche ». Certes les récits progressent linéairement, mais la narration elle-même ne cesse de s'annuler. Plutôt qu'un piétinement, ce serait parfois comme si elle avançait à reculons. C'est parce que la poésie n'a pas de but à suivre et à atteindre, la ligne droite n'est pas son motif. Elle doit seulement faire perdurer un rythme, sinon elle se perd. Musset, entre Malherbe et Paul Valéry, théorise ce rapport entre la danse, la marche, la poésie et la prose dans le *Poète déchu* :

la prose n'a pas de rythme déterminé, et sans le rythme, la mélodie n'existe pas. Or, du moment qu'un moyen qu'on emploie n'est pas une condition nécessaire pour arriver au but qu'on veut atteindre, à quoi bon ? Que dirait-on d'un homme qui, ayant une affaire pressée, n'imposerait l'obligation de ne marcher dans les rues qu'en faisant des pas de bourrée comme un danseur ? C'est à peu près là ce que fait le prosateur qui cadence ses mots; car lui aussi a une affaire pressée, c'est de dire ce qu'il pense, non autre chose. Le poète, au contraire, a pour première loi, pour conditions indispensables, le rythme et la mesure. Son talent n'existe pas indépendamment de ces lois, mais par elles; le rythme est sur ses lèvres, la mesure dans sa gorge; sans eux il est muet. (*OCP*, p. 317)

C'est pourquoi, derrière les scènes décrites par Musset, nous pouvons constater une éclipse de cette éternité silencieuse, ce temps non narratif en ce qu'il ne s'écoule pas, mais démarre d'autres lignes temporelles et permet leur déploiement, tel le moteur premier de la métaphysique aristotélicienne⁶⁵. Car le rythme n'est pas affaire de vitesse, de temps ou de métrique, même s'il y sous-tend, il est seulement un principe spatial de découpage et de fractionnement, en sommes, de mouvement, d'espacement et d'individuation⁶⁶. C'est

⁶⁵ Musset parodie d'ailleurs la physique et la métaphysique d'Aristote dans son *Roman par lettre*, rédigé autour de 1833, lorsque Prévan demande à Louise « Pourquoi le ciel immense n'est-il pas immobile? Dites-moi s'il y a jamais eu un moment où tout fut créé! En vertu de quelle force ont-ils commencé à se mouvoir, ces mondes qui ne s'arrêteront jamais? Louise. – Par l'éternelle pensée. Prévan. – Par l'éternel amour. La plus faible des étoiles s'est élancée vers l'astre qu'elle adore comme son bien aimée » (*OCP*, p. 299).

⁶⁶ Émile Beneveniste insiste beaucoup sur le fait que l'idée de régularité dans le découpage sériel et symétrique du temps, dont la métrique est l'exemple le plus connu, a été pris à tort, depuis Platon, pour synonyme de rythme, qui lui a parti pris plus généralement avec la « forme du mouvement », la manière particulière de « fluer » dans l'espace. Ce ne serait qu'après plusieurs siècles que les penseurs ont calculé et traduit en temps une abstraction produite à partir de l'espace : « Il a fallu une longue réflexion sur la structure des choses, puis une théorie de la mesure appliquée aux figures de la danse et

pourquoi même l'éternité a un rythme. Ce que dit bien la « Ballade à la lune », ce poème, dérimé après coup comme bien d'autres⁶⁷, dont l'enjeu semble justement être une affaire de rythme et de pas. La lune, « sous son masque blafard » (*PC*, p.84), est soupçonnée par le narrateur d'être un « vieux cadran de fer/Qui sonne/L'heure aux damnés d'enfer »⁶⁸, et qui offre ironiquement à ceux-ci la possibilité d'interpréter sur sa face « Quel âge/A leur éternité » (84). Cet « œil du ciel borgne » (84) rythme la vie des gens, il les « presse » (85). Ce témoin omniscient voit notamment une « fillette preste/Qui passe le buisson,/Pied Leste,/En chantant sa chanson » (86), qui suit une trajectoire tout autre que l'époux « le pied dans sa pantoufle », menant sa vierge « Au pudique hyménée » (86-87) tout en la rudoyant. Celui-ci n'a pas le même *tempo* que la jeune fille : « Et vite il se dépêche » (87). L'homme, sentant le poids d'un « témoin curieux » qui le « regarde/avec ces deux grands yeux » (87), s'interrompt alors. La lune, servant de témoin et exerçant une pression sur le mari violent, devient l'œil du lecteur et le met dans la paradoxale position d'être observateur d'un évènement qui n'arrive précisément pas parce nous en sommes témoins.

aux inflexions du chant pour reconnaître et dénommer le principe du mouvement cadencé », dans « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », dans *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard, « Tel », 1966[1951], p. 335. C'est pourquoi, à sa suite, Lucie Bourassa en vient à penser le rythme en termes de production de forme : c'est « un phénomène à la fois complexe et cohérent, dont la complexité et la cohérence singulière engendrent sa durée propre », dans *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Les Éditions Balzac, « L'univers du discours », 1993, p. 27 (elle souligne).

⁶⁷ Sainte-Beuve le constate aussi pour l'« Andalouse » : « Musset a l'affectation et la prétention de la négligence. Il a voulu rompre avec l'école dite *de la forme* dont il est sorti, et, en rimant mal exprès, il a cru nous donner une ruade. Sa ballade *Andalouse* en certains endroits est très bien rimée, il l'a *dérivée* après coup », dans « Notes et pensées », *Causeries du lundi*, t. XI, Paris, Garnier, s.d., p. 466, dans Loïc Chotard et al, *Alfred de Musset, op. cit.*, p. 56.

⁶⁸ Redoublant aussi les vers de « Venise » : « Laissons la vieille horloge,/Au palais du vieux doge,/Lui compter de ses nuits/les longs ennuis. » (p. 81); ou la réplique de l'Abbé dans les « Marrons du feu » : Écoutez — L'heure sonne ! *et par elle est compté chaque pas que le temps fait vers l'éternité* » (p. 55, nous soulignons); voir aussi, dans « Portia », « Il restait en silence et comme dans l'attente./ — L'heure sonne. — Ce fut une femme tremblante/De vieillesse sans doute, ou de froid (car la nuit/Était froide), qui vient à lui. « Le temps s'enfuit,/dit-il, entendez-vous le coq chanter ? » (p. 63). Même dans « Le Saule », il sera question du « Temps — ce voyageur qu'une main invisible,/D'âge en âge, à pas lent, mène à l'éternité — Sur le bord du chemin, pensif, s'est arrêté » (p.145). Paul Ricœur notamment constatait que la mise en récit est une façon d'extraire le temps à l'éternité : « le temps devient humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle », dans *Temps et récits*, t. 1, Paris, Seuil, « Points essais », 1983, p. 105.

La boucle est parfaitement bouclée. Comme le constate Éric L. Gans, ce poème à « trame circulaire » est une sorte « d’anti-poème » en ce que « la subjectivité qui préside à la concrétisation des images est vide, abstraite; la lecture du poème nous libère de toutes les contraintes de la signification ». Ce qui compte au final, c’est que « la lune est simplement ce à quoi la lune fait penser » et qu’elle permet une certaine « liberté associative dans sa composition⁶⁹ ». C’est cette liberté qui nous autorise à faire des rapprochements avec le poème « Les Vœux stériles », qui suit directement « Suzon » dans les *Premières poésies*, qui réclame « 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 » (*PC*, p. 113). L’opposition entre le luth et la marche n’est pas anodine lorsqu’on se rapporte à l’opposition entre la ligne droite de la prose et la poésie dont la liberté et la vérité sont de pouvoir faire des pas sur la mélodie, danser plutôt que marcher, y aller de cette « harmonie merveilleuse qui met d’accord ses moindres mouvements avec sa pensée » (296), comme le dit Prévan, le professeur de musique du *Roman par lettres*.

1.2 Tempos et orchestration du silence

La fiction camoufle et dévoile simultanément ce coin obscur du cœur où se cache le fantasme de l’amour que porte toute narration mussetienne. Le récit n’existe que par et pour lui. Qu’il soit parole ou chanson, le discours tire à la fois racine de celui-ci et semble opérer un retour vers son propre point de départ. Paul Bénichou parle de l’échec amoureux en termes de « thème vital, un *a priori* de son expérience, une disposition première de sa sensibilité et de son imagination⁷⁰ ». Musset cherche à réorganiser sans cesse un même récit qui se répète d’un poème à l’autre, tout en trouvant des rythmiques nouvelles. Ainsi, fidèle à lui-même, Musset commence « Don Paez » par la parole d’un narrateur qui prouve son propos « en exemple », c’est-à-dire avec « une histoire » (*PC*, p.4). Cette dernière prend

⁶⁹ Éric L. Gans, *Musset et le "drame tragique". Essai d’analyse paradoxale*, Paris, Corti, 1974, p. 61.

⁷⁰ Paul Bénichou, *L’École du désenchantement*, dans *Le Romantisme*, t. II, *op. cit.*, 1120 p.

place alors que « tout était endormi » (4), ou, comme le disait l'ancienne version de 1830, « la rue était sans bruit » (*PC*, p. 606). Le narrateur est la seule instance qui parle jusqu'à ce qu'il y ait une chicane entre don Paez et sa maîtresse, Juana⁷¹. Celui-ci, cherchant à éviter la conversation, se sauve éventuellement et chevauche ensuite jusqu'à ce que le bruit de son cheval se « perd[e] dans la nuit⁷² » (6). Et c'est dans ce même silence qu'il attend sur son créneau par la suite : « seul, en silence. » (7) Il s'agit d'une scène d'autant plus étonnante qu'autour de Paez il y a une « fanfare », un « qui-vive effrayant » et des hommes se racontant « propos, récit d'amour » et autres, au point de causer un « haro » (7), qui, dans la version de 1830, empêche toute réplique (606). Malgré tout ce bruit de fond, don Paez reste « debout et sans paroles » (8). L'élément déclencheur du récit se résume en « quatre mots imprudents » (8), le nom de Juana prononcé par un rival. L'enjeu, par la suite, sera de replonger dans ce silence. Don Paez et don Étur, se défiant pour l'amour de Juana, dialoguent ainsi : « — Frère, ta langue est jeune et facile à mentir./— Ma main est jeune aussi, frère, et rude à sentir./— Que je la sente donc, et garde que ta bouche/Ne se rouvre une fois, sinon je te la bouche. » (8)

⁷¹ Ce nom revient ailleurs dans le recueil : « À Juana » est un poème des *Premières poésies* dans lequel Arsène Houssaye voyait la figure de la première maîtresse qui aurait trompé Musset, la marquise de la Carte, à qui s'adresserait par ailleurs aussi le poème renommé « À madame X ». À tout égard, en ce qui nous concerne, le poème « À Juana » est généalogique et résume en lui-même tout notre propos : « De tous les amours de mon âme/Vous le plus tendre et le premier/Vous souvient-il de notre histoire ?/Moi, j'en ai gardé la mémoire/[...] Ah ! marquise, quand on y pense./Ce temps qu'en folie on dépense,/comme il nous échappe et nous fuit ! » (*PC*, p. 126). Pour les souvenirs de Houssaye, voir son livre *Les Confessions. Souvenirs d'un demi-siècle*, t. I, Paris, E. Dentu, 1885, notamment p. 274.

⁷² Similairement, dans l'édition de 1830, Musset commence le poème « Venise » par les vers « Dans Venise la rouge/Pas un cheval ne bouge » (80). Bien que plusieurs personnes aient ri de cette faute (la note de l'édition des *Amis du Poète* souligne qu'il n'y a pas de chevaux à Venise et que l'auteur a corrigé la faute lors de la réimpression, voir le commentaire de Maurice Allem, p. 627), il nous plaît ici de voir que la première intention de Musset n'était pas le parti pris réaliste, probablement adopté après coup, mais celui d'une rythmique fantaisiste organisée autour du galop du cheval dans la nuit. Puisqu'il s'agit d'une danse qui reviendra très souvent, tout comme les galops de chevaux, dans les récits, le parallèle devient intéressant. Musset dit, dans un compte rendu de *Gustave III* datant du 14 mars 1833, que « ce qu'il y a de plus joli dans *Gustave*, en fait de musique et de poème, c'est un galop. [...] la pièce est admirable, car le galop est divin. Et comment aurait-on pu amener le galop sans la pièce ! comment la pièce aurait-elle fini sans le galop ? Vous voyez bien que cela se tient (*OCP*, p. 983). Musset en fait aussi explicitement le lien dans *La Confession d'un enfant du siècle* : « Vous me montrerez un ciel pur, des arbres et des maisons, des hommes qui parlent, boivent, chantent, des femmes qui dansent et des chevaux qui galopent. Tout cela n'est pas la vie, c'est le bruit de la vie. » (*OCP*, p. 92)

Ce poème est donc lui aussi inscrit dans une économie du signe. Les dialogues, en plus des interventions du narrateur, comme au théâtre, font avancer le récit et appartiennent à son schéma actanciel : « c'est là tout l'enjeu du théâtre où les paroles ont une valeur performative et deviennent des gestes⁷³. » Toute parole inutile est tue, c'est-à-dire qu'elle n'est pas rapportée par l'instance narratrice, qui, notamment grâce à sa digressive ironie, dirige la voix et le mode comme un *maestro*⁷⁴. Don Paez, après son duel, se retrouve ensuite à nouveau dans une rue déserte, où il retrouvera la chaumière de la Bélisa, pour ne prononcer à nouveau que « quatre mots seulement » (11), auxquels il ajoutera ne vouloir, en guise de réponse, « ni conte ni mensonge » (13). Ce commentaire aux allures métapoétiques n'est pas sans contredire le narrateur et nous rappelle le caractère fictif de ses arguments, puisque le narrateur s'excite ensuite, racontant tout et rien en attendant que Paez se rende chez Juana avec le poison de la sorcière. Ce manège durera jusqu'à ce que le narrateur aperçoive le héros du récit et nous replonge dans le « Silence ! » (16). La scène d'empoisonnement redoublera par après la même dépense de mots, le temps d'une querelle entre amants, et effectuera un retour à la scène initiale en quelque sorte, alors que leurs deux bouches se joignent ultimement pour se taire : « sa bouche n'en put dire plus long. » (17) « Tout se tait » alors, sans autres « témoins que la profonde nuit, qui ne raconte pas les secrets qu'on lui dit. » (18)

⁷³ Corinne Bayle, « Des voix "léprées de sarcasmes" : la dramatisation de la parole poétique », dans Sylvain Ledda (dir.), *Lectures de Musset : On ne badine pas avec l'amour, Il ne faut jurer de rien, Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Didact français », 2012, p. 22.

⁷⁴ « L'ironie romantique [...] n'a d'autre but que son propre mouvement : si son objet, le monde, est irrémédiablement détruit, elle se détruit elle-même et se condamne. [...] L'ordre, en effet, n'existe pas pour l'ironie : seul le désordre peut lui convenir, parce qu'il implique un mouvement perpétuel. [...] Il n'y a pas de fin, et l'esprit va ainsi de négation en négation, mais en créant chaque fois l'objet de sa propre négation », dans René Bourgeois, *L'Ironie romantique. Spectacle et jeu de Mme de Staël à G. de Nerval*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1974, pp. 45-46. Jean-Pierre Saïdah a aussi vu que l'ironie narrative constituait une « interruption de la lecture continue » en ce qu'elle « contraint le lecteur à une opération mentale de rectification ou de renversement de sens », dans « L'écriture de la discontinuité autour de 1830 », dans *Modernités*, no. 4, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993, p. 49. Matthieu Liouville ajoute que « la digression perpétuelle, c'est-à-dire l'orchestration des ruptures entre les différents plans de la narration, crée une rupture plus essentielle, au cœur du pacte de lecture », dans *Les Rires de la poésie romantique*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2009, p. 395.

Il semble donc y avoir divers *crescendos* dans ce petit conte, bien délimités par les silences et articulés autour des ruptures entre les scènes. Sainte-Beuve se plaignait toujours de ce *staccato* mussétien :

Quand Musset sent que sa verve traîne et commence à languir, il se jette à corps perdu dans l'apostrophe. Que ce soit au Christ, que ce soit à Voltaire, que cela s'accorde ou jure [...] cette violence de geste et de mouvement lui réussit toujours et couvre le néant de fond⁷⁵.

C'est ainsi que « Don Paez », cette histoire polyphonique, se construit sur plusieurs *tempos*. Ceux-ci s'organisent autour des femmes « dont le temps se dépense en intrigues nouvelles./Celles-là vont au bal, courent les rendez-vous,/Savent dans un manchon cacher un billet doux/Serrer un ruban noir sur un beau flanc qui ploie/Jeter d'un balcon d'or une échelle de soie [...] » (*PC*, p. 4). Ce commentaire, inscrit à la première page du premier poème, pourrait fort bien concerner les autres textes du recueil. Les silences cadrent les temps forts de la narration dans « Portia », tout comme, à l'inverse, dans les « Marrons du feu », la musique.

C'est en effet aux premières clartés du jour que débute « Portia », « en silence » (*PC*, p. 59). Celui-ci camoufle cependant la jalousie de Luigi Onorio. La conversation qu'ils auront visera à tirer des aveux de la part de Portia, femme du comte Onorio, qui se serait rapprochée d'un jeune homme à la cape noire lors du bal d'où ils arrivent. Cette discussion, qui ne mène à rien sinon qu'à accuser à la renverse Luigi de jalousie, se termine lorsque celui-ci, après avoir nié son secret état d'âme, s'enfonce dans cette nuit où « nul bruit ne frapp[ait] son ouïe » (61). Dans la nuit, il croit alors entendre « une voix d'homme, avec un violon » (62), qui se serait « sans bruit avancé » (62). Il voit ensuite « deux porteurs de guitare » (62), dont l'un est l'amant en question. S'ensuit un combat entre les deux hommes, que gagne Dalti, l'amant, et qui achève de taire le mari, qui « ne poussa qu'un soupir, et tomba » (66). Les deux amoureux enfin seuls, nous nous retrouvons à « l'heure des sérénades » (67) à Venise, et Portia prendra sa mandore, « mêlant sa douce voix, que l'écho répétait » (67). Musset nous place dans un environnement tout « en silence » et dans un « horizon vide » (67) permettant le déploiement de cet écho. Dalti en profitera alors pour

⁷⁵ Sainte-Beuve, « Notes et pensées », *Causeries du lundi*, t. XI, dans Loïc Chotard et al, *Alfred de Musset, op. cit.*, p. 58.

raconter son « histoire » (69) à Portia, ce qui achèvera de plonger cette romance dans le silence une fois l'acquiescement de celle-ci acquis, puisqu'il ne le trouvera pas assez sincère : « le pêcheur se tut, car il ne *croyait* pas. » (72, l'auteur souligne)

Nous retrouvons le scénario contraire dans les « Marrons du Feu », alors que L'Abbé, accompagné de guitaristes, vient faire la cour à la danseuse surnommée la Camargo. Dans ce poème aux allures de pièce de théâtre, il est étonnant de constater à quel point Musset fait l'économie de la narration en se servant des didascalies pour alterner entre la musique, les actions et le récit, nous faisant piétiner autour d'une chanson qui ne se concrétise pas :

Musiciens
Andantino, seigneur !

Musique

L'Abbé
tous ces airs-là sont fades
Chantez tout bonnement : « Belle Philis », ou bien :
« Ma Clymène ».

Musiciens
Allegro, seigneur !

Musique

L'Abbé

Je ne vois rien

À cette fenêtre. — Hum !

La musique continue

Point. — C'est une barbare

— Rien ne bouge. — Allons, toi, donne-moi ta guitare.
(Il prend une guitare.)

Fi Donc ! pouah !

(Il en prend une autre)

Hum ! je vais chanter, moi. — Ces marauds
Ce sont donné, je crois, le mot pour chanter faux.

(Il chante)

Pour tant de peine et tant d'émoi...
Hum ! mi, mi, la.
Pour tant de peine et tant d'émoi...
Mi, mi. — Bon.
Pour tant de peine et tant d'émoi,
Où vous m'avez jeté, Clymène,
Ne me soyez point inhumaine,
Et s'il se peut, secourez-moi,
Pour tant de peine !

Quoi ! rien ne remue !

Va-t-elle me laisser faire le pied de grue ?
Têtebleu ! nous verrons !

(Il chante)
(PC, pp. 30-31)

Nous pouvons constater que, au début, la musique est prise en charge par les didascalies, mais progressivement, alors que L'Abbé s'accapare les guitares, elle apparaît dans les dialogues, et ce sont les didascalies qui prennent en charge la narration au détriment de la performativité des dialogues, puisque de toute manière, suivant le principe du *Spectacle dans un fauteuil*, les indications scéniques appartiennent elles aussi à la narration⁷⁶. Nul besoin de sens, il ne faut que du rythme et des scènes. Rafaël, le dandy de la pièce, le dit assez explicitement :

la poésie/voyez-vous c'est bien. — Mais la musique, c'est mieux,/Pardieu ! voilà deux
airs qui sont délicieux;/La langue sans gosier n'est rien. — Voyez le Dante;/Son
Séraphin doré ne parle pas, — il chante !/C'est la musique, moi qui m'a fait croire en
Dieu./ — Hardi, ferme poussez; crescendo ! (PC, p. 38)

Ces dialogues sont envahis par la musique un peu à la manière de Racine, sous le patronage duquel se place la préface de l'édition 1830 des *Contes d'Espagne et d'Italie*, avec son chœur. Contrairement au théâtre traditionnel où les didascalies ne sont pas lues par le spectateur, la pièce de Musset peut se servir de cet espace pour mesurer le ton et le rythme des événements. Rafaël, dans la première didascalie, est introduit avec une « guitare cassée » (21), les musiciens chantent faux et l'une des guitares fait même un mauvais son : tout s'y passe comme si Musset annonçait les rythmes brisés de la pièce⁷⁷. Il pallie ainsi aux limites

⁷⁶ Gérard Genette avait lui aussi constaté cette caractéristique du théâtre de Musset. Aussi écrivait-il : « Quant aux indications scéniques, seule partie du texte dramatique directement assumée par l'auteur — et dont la proportion varie du quasi-zéro classique à l'infini beckettien —, Searle les considère comme de statut illocutoire purement "directif" ("instructions concernant la manière de jouer la pièce"). C'est assurément ainsi que les reçoivent les acteurs et le metteur en scène, mais pas nécessairement le lecteur ordinaire (quant au spectateur, il n'en perçoit que l'exécution), qui peut aussi bien y voir une description de ce qui se passe dans l'action (dans la diégèse fictionnelle). Une didascalie comme "Hernani ôte son manteau et le jette sur les épaules du roi" tout à la fois décrit la conduite du personnage et prescrit le jeu de l'acteur. L'intention de l'auteur est donc ici indéterminable entre le descriptif et le prescriptif, ou directif, selon qu'il s'adresse plutôt à un lecteur (Musset) ou à une troupe (Brecht) », dans *Fiction et diction*, *op. cit.*, p. 43.

⁷⁷ D'autant plus qu'il en fait un projet, comme en témoigne la lettre à son oncle Desherbiers — « Tu verras des rimes faibles, écrit-il à son oncle, [...] j'ai eu un but en les faisant et sais à quoi m'en tenir sur leur compte. Mais il était important de se distinguer de cette école rimeuse, qui a voulu reconstruire et ne s'est adressée qu'à la forme, croyant rebâtir en replâtrant ». La seule contrainte de ces « rythmes brisés » sera de ne pas nuire au « récitatif » marquant la « transition des sentiments et des actions ». Voir Alfred de Musset, « Lettre à Stéphane Guyot-Desherbiers, 7 janvier 1830 », *Correspondance d'Alfred de Musset*, t. I (1826-1839), lettre 27-1, Marie Cordoc'h, Roger Pierrot, Loïc Chotard (éd.), Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 35.

scripturales des dialogues théâtraux en les enchâssant dans une narration qui est plus généralement d'ordre spatial, notamment grâce aux didascalies. En ce sens, l'ellipse de la conversation dans la didascalie de la scène V provoquée par le son de l'orchestre est exemplaire. Dans cette scène, alors que les deux hommes soupent, l'Abbé se dit « triste » (PC, p. 37) et Rafaël lui répond

Rafaël
Encore triste abbé

(Aux musiciens.)
Hé ! messieurs de l'archet,

En ut ! égayez donc un peu sa courtoisie.

Ma foi ! voilà deux airs très beaux.

(Musique.)

(Il parle en se promenant, pendant que l'orchestre joue piano.)

(PC, p. 37)⁷⁸

Cela achève d'endormir le pauvre Abbé, pour qui ne sied pas un rythme aussi lent. C'est donc la musique qui donne le ton de la pièce pour le lecteur, elle lui donne sa « manière spécifique de *fluer*⁷⁹ », même s'il existe une sorte de décalage entre les musiciens et leurs destinataires dans le texte. Ce n'est pas un ut, c'est-à-dire anciennement un accord en do, que réclame l'Abbé, mais « quelque mi bémol » (p. 30). De plus, le premier dialogue va en accélérant, passant de *l'andantino* à *l'allegro*⁸⁰ (au tout début l'Abbé réclame même un

⁷⁸ Dans sa pièce *La Nuit vénitienne*, Musset use similairement des didascalies : la première d'entre-elles fait mention d'une gondole d'où descend Razetta (TC, p. 391), et, plus loin, la dernière de celles-ci indique que Razetta « monte dans la barque, qui disparaît au bruit des instruments » (TC, p. 418). Ce qui est frappant, c'est le retour ponctuel des gondoles dans les didascalies tout au long de la pièce : « On entend le son d'une symphonie sur l'eau. Une gondole chargée de femmes et de musiciens passe. » (TC, p. 397), « Musique. La gondole s'éloigne » (397), « On entend une symphonie; une gondole chargée de musiciens passe » (417). Nous pensons qu'il s'agit là d'un élément nécessaire à la structure du récit de Musset plus qu'un simple élément thématique aux couleurs locales. Valentina Ponzetto remarque, elle aussi, dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* cette fois, une pièce de 1845, que « si la structure sous-jacente du proverbe est solide et rigoureuse, elle n'est pas immédiatement décelable. En effet, elle est si bien intégrée, si parfaitement fondue dans l'intrigue, qu'elle disparaît, littéralement sous la surface lisse du dialogue ». C'est pourquoi elle considère que « plutôt que d'avancer de manière ouvertement linéaire », il « a l'air d'avancer par vagues successives, ponctuées de reprises », mais aussi de « parallélismes évidents » et des « échos », dans « Une symphonie pour vents et sonnettes. Rythme et structure d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* », *Lectures de Musset*, op. cit., p. 91.

⁷⁹ Lucie Bourassa, *Rythme et sens*, op. cit., p. 31 (l'auteure souligne).

⁸⁰ Gérard Genette, similairement à Musset, compare lui aussi ces tempos musicaux canoniques avec le *tempo* romanesque en lien avec l'isochronie provoquée par la distorsion entre la durée des séquences et la durée totale : « Un peu comme la tradition musicale classique avait distingué dans l'infinité des vitesses d'exécution possibles quelques mouvements canoniques, *andante*, *allegro*, *presto*, etc., dont les rapports de succession et d'alternance ont commandé pendant quelque deux

amoroso [p. 30] encore plus langoureux). Cette correspondance musicale sera sans succès cependant, car l'*allegro* n'est pas la rythmique de la Camargo, mais celle de Rafaël. Ainsi, c'est le dandy qui l'entendra et apparaîtra pour manger avec l'Abbé. À l'inverse de la musique gaie prônée par Rafaël, la scène suivante, plus lente, laisse place au rythme de la jalousie de la Camargo⁸¹ :

L'Abbé

Hé oui ! Gageons que l'on entend
D'ici les musiciens, s'il fait un peu de vent.

*Tous deux prêtent l'oreille
à la fenêtre. On entend une
symphonie lente dans l'éloignement
(PC, p. 44.)*

En effet, plus loin dans le texte, mais simultanément dans le récit, Rafaël rectifie le rythme pour le lecteur « Au menuet, danseuse ! » (48), alors qu'il chante et que Rose et Cydalise dansent. Le menuet étant par définition une danse plutôt lente, la scène s'ensauvage pourtant au rythme de la musique et de la chanson, bref de l'ivresse des personnages. Ils renverseront la table, et l'aubergiste les avertira qu'ils font un « bruit bien fort » (48). Par après, La Camargo se chargera de faire taire ce marquis Rafaël Garucci en le faisant tuer par L'Abbé. Et une fois le méfait accompli, la dernière scène situera à nouveau très clairement le rythme de la pièce : « La Camargo est à son clavecin, en silence » (55).

siècles des structures comme celles de la sonate, de la symphonie ou du concerto. Ces quatre formes fondamentales du mouvement narratif, que nous appellerons désormais quatre *mouvements* narratifs, sont les deux extrêmes que je viens d'évoquer (*ellipse* et *pause* descriptive), et deux intermédiaires : la *scène*, le plus souvent "dialoguée", dont nous avons vu déjà qu'elle réalise conventionnellement l'égalité de temps entre récit et histoire, et ce que la critique anglaise appelle le « *summary* » [ou] *sommaire* : forme à mouvement variable (alors que les trois autres ont un mouvement déterminé, du moins en principe), qui couvre avec une grande souplesse de régime tout le champ compris entre la scène et l'ellipse », dans *Figure III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 129 (l'auteur souligne).

⁸¹ Nous renouons ici avec la définition classique du rythme. Cette opposition/conciliation, ce « passage » d'une « différence » à « une homologie » entre le lent et le rapide, avec lequel Michel Deguy, suite à Platon, fondait sa définition du rythme, on la retrouve aussi dans le rapport à l'amour entre les personnages de Rafaël et de la Camargo. Pour le premier, « Deux ans ! c'est un peu long. Qu'y faire ?/C'est l'histoire d'un cœur. — Tout va si vite en lui !/Tout y meurt comme un son, tout, excepté l'ennui !/Moi qui vous dis ceci, que suis-je ? une cervelle/Sans fond. — La tête court, et les pieds après elle;/Et quand viennent les pieds, la tête au plus souvent/Est déjà lasse, et tourne où la pousse le vent. (PC, p. 25), alors que, pour la seconde, ce fut « deux ans de grincements de dents et d'insomnie/Qu'une femme pour vous s'est tâchée et honnie » (26). Voir Michel Deguy, *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Paris, Hachette, 1986, p. 108.

Ce sont donc deux poèmes qui se répondent par cette thématique commune, mais aussi qui contrastent dans leur rapport à la musique. Dans « Portia », « tout se taisait » (62) et la musique brise cette monotonie, excite la jalousie de Luigi, alors que, dans les « Marrons du feu », la musique de L'Abbé ne fait rien remuer. Elle est silence en ce qu'elle n'est pas entendue. Dans la quatrième scène des « Marrons du feu », celle qui suit directement la sérénade de l'abbé, la servante de la Camargo lui dira ironiquement « Madame, on vous attend à la troisième scène » (p. 35), histoire de souligner cette absence d'attention pendant que l'on chausse la danseuse qui attend son pas. Dans tous les cas, la musique n'atteint pas les bonnes oreilles et se trouve au cœur du drame. Au final, cette « intrigue à la mode » (35), ce « flot qui nous berce en rêvant » (35), nous ramène à ces lignes de temps qui partitionnent et unissent le recueil en entier dans une thématique musicale commune, celle de la romance chantée.

1.3 Poétique musicale du recueil : sérialité, parallélisme et variations

Les unités thématiques liant le recueil des *Contes d'Espagne et d'Italie* ne manquent pas. En plus du procédé de répétition que Musset utilise dans ses textes⁸², nous pouvons noter de façon générale diverses séries perpétuées entre les textes eux-mêmes. L'échec amoureux constitue la série la plus probante de répétitions que l'on retrouve dans l'œuvre⁸³ et chacune de ces scènes « répète les destructions d'une innocence⁸⁴ ». Dans le recueil des *Contes d'Espagne et d'Italie*, on peut constater que le « Je n'ai jamais aimé » qui ouvre « Don Paez » est relativisé plus loin par les vers : « elles valent encore quatre fois mieux que celles/dont le temps se dépense en intrigues nouvelles » (4). Cela s'explique par le poème renommé après coup « À madame X... », qui débute par les vers « Quand je t'aimais, pour toi j'aurais donné ma vie,/Mais c'est toi, de t'aimer qui m'ôtas l'envie » (78), et qui progressivement

⁸² On peut ici se référer à Backès, pour qui « jusque dans un poème rhétoriquement développé, le procédé de la répétition, hérité si l'on veut du refrain, intervient pour construire un objet, en faisant ressortir des temps marqués », dans Jean-Louis Backès, « Question de rythme dans les *Poésies* de Musset », *op. cit.*, p. 144.

⁸³ « Tout tient pour Musset dans l'amour », comme le constate Paul Bénichou, et « cet amour, qui est son seul sujet, est chez lui l'échec de l'amour », dans *Le romantisme*, *op. cit.*, p. 1567.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 1577.

deviendront les « Que j'aime » (82) répétés dans « Stances » qui se rapportent au passé idéalisé des monastères. Nous pouvons mettre ce temps en parallèle avec le « Que j'aime le premier frisson d'hiver » de « Sonnet », qui progressivement deviendra « Que j'aimais ce temps gris ». Ces derniers poèmes s'écoulent progressivement vers le passé, car une femme l'y entraîne et nous ramène au moment utopique d'un amour épuisé : « Et toi, ma vie, et toi !/Oh dans tes longs regards j'allais tremper mon âme;/Je saluais tes murs. — Car, qui m'eût dit, madame,/Que votre cœur sitôt avait changé pour moi. » (83)

C'est dire que l'amour a lui aussi sa ligne du temps dans l'œuvre de Musset et rythme les récits à sa manière. En dehors de la narration, il existe partout un balancement entre l'amour et la solitude dans le recueil, mais aussi une mélancolie qui fait avancer le temps à reculons. Chaque récit mussétien répète différemment l'amour, constituant toutes ces trames en un grand laboratoire. Alain Vaillant constatait, « Mardoche » à l'appui, que, « avec ses innombrables répétitions, l'art de Musset se rapproche de la chanson ou de la litanie, et le *lamento* amoureux s'y prête particulièrement bien⁸⁵ ». Il permet à Mardoche de parfois s'adonner « à *l'art mystérieux de charmer par la voix* » (88, l'auteur souligne). Plus qu'une répétition, c'est une variation sur le thème de la séduction amoureuse. Le simple passage de « Don Paez » à « Portia » permet l'alternance entre un premier drame (« Don Paez »), une comédie (les « Marrons du feu ») et un second drame (« Portia »). Les deux poèmes tragiques sont écrits en alexandrins plutôt disloqués, un procédé qui sera encore plus radical dans la comédie qui multiplie, plus que les deux autres, les enjambements, les chevilles et les rythmes brisés⁸⁶. Rien d'étonnant non plus que les drames soient entourés et ponctués de silences, alors que la comédie est tout en musique, ou que les deux drames mettent en scènes des hommes trahis par des femmes et inversement dans la comédie. C'est pourquoi nous

⁸⁵ Musset écrit lui-même : « il est de l'amour comme des litanies/De la Vierge — jamais on ne les a finies;/Mais une fois qu'on les commence, on ne peut plus/S'arrêter. — c'est un mal propre aux fruits défendus. » (PC, p. 91). Alain Vaillant, « Musset, écrivain versificateur », *op. cit.*, p. 129 (l'auteur souligne).

⁸⁶ Bruno Szwajcer souligne le rôle particulier des césures dans ce disloquement : « Si nous examinons le récit de duel de "Don Paez" nous sommes frappés par la multiplication des coupes qui donne au vers un rythme léger. Dans ces vers, par exemple, nous avons l'illusion d'entendre le halètement des adversaires et la rapidité de leurs coups. », dans *La Nostalgie dans l'œuvre poétique d'Alfred de Musset*, Paris, Nizet, 1995, p. 54.

dirions, similairement à l'analyse que Bertrand Vibert fait des contes symbolistes⁸⁷, que l'on retrouve une structure de recueil axée sur les consonances et les dissonances⁸⁸.

Outre ces trois textes, il y a aussi des liens à faire avec le reste du recueil. Le mot romance par exemple, qui n'est pas très présent dans les *Contes d'Espagne et d'Italie*, permet un beau lien entre la fin de « Portia » et la première des « Chansons à mettre en musique ». La dernière scène du premier, celle de l'aveu de Dalti, est placée sous l'égide de la chanson amoureuse : « Chante-moi ta romance » (67) demande Portia; alors que la seconde l'est plutôt sous celle de Beaumarchais en exergue : « Allons bel oiseau, chantez la romance à madame » (73). Nous pouvons alors affirmer que c'est par la chanson et l'amour que le recueil tient, malgré son allure disparate. D'autres unités lient ensemble les chansons et le triptyque initial⁸⁹. Juana, qui est Andalouse, fait écho à la chanson « L'Andalouse », publiée à l'origine sous le nom de « Barcelone » et modifiée dans l'édition de 1840. Certes Juana est comtesse et l'Andalouse est « marquesa » (73), mais la première l'est par la petitesse de ces pieds, ce qui pourrait fort bien n'être qu'une métaphore⁹⁰. Ce qui retient surtout l'attention, c'est le narrateur sentinelle redoublant le métier des deux amants de Juana. Le narrateur regarde aussi l'Andalouse au travers d'un « rideau qui tremblait au vent » (*PC*, p. 73.), tout comme le narrateur de « Don Paez », dont la bienaimée est vue au travers de « rideaux » qui « la laissaient voir pâmée au bras de son galant » (5). Cette thématique du rideau permet de

⁸⁷ Vibert fonde l'idée d'une « poétique du recueil » sur celle du « modèle musical ». Il analyse « l'unité thématique et non plus exclusivement narrative [des] unités thématico-fictionnelles, qui contribuent à fonder l'unité et l'homogénéité de chaque recueil en se corroborant mutuellement », ce qu'il nomme « accords consonants », tout comme les « effets de discordances qui minent ces mêmes effets d'unité et d'homogénéité », qu'il nomme « accords dissonants », dans *Poète, même en prose*, op. cit., pp. 364-365.

⁸⁸ Il est intéressant de noter qu'Henri Lefebvre, qui ne travaillait pas selon notre perspective, constatait lui aussi, au théâtre cependant, que « le schéma de *Fantasio* correspond à celui de *Lorenzaccio*, l'un sur le mode bouffon, l'autre sur le mode tragique et héroïque. Entre les deux pièces, nous décelons à la fois un contraste, une inversion de perspective — et une unité [...]. Dans *Lorenzaccio*, un mouvement ascendant soulève et emporte la pièce vers l'acte tragique et ses conséquences. Mouvement beaucoup plus net (et plus riche de contenu) que dans *Fantasio*; et contraire à celui de *On ne badine pas avec l'amour* où l'on s'enfoncé dans le malentendu et le déchirement sans solution », dans Henri Lefebvre, *Musset*, Paris, L'Arche, « Les Grands dramaturges », 1955, p. 75.

⁸⁹ Jean-Pierre Aubrit remarque lui aussi que l'auto-référentialité peut être « un procédé cohésif analogue » au sein d'un recueil, dans *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Collin, 1997, p. 175.

⁹⁰ Valentina Ponzetto souligne le fait que les petits pieds sont un thème récurrent de la littérature libertine du XVIIIe siècle. Voir *Musset ou la nostalgie libertine*, op. cit., p. 137.

maintenir une ambiance nocturne ou tamisée en permanence et d'insérer les événements dans un même cadre et une même temporalité, « car toute chose nous convie/D'oublier tout, fors notre amour:/Nos plaisir, d'oublier la vie,/Nos rideaux, d'oublier le jour » (77), écrit Musset dans « Madame la marquise⁹¹ ». Bien que ni Barcelone ni Madrid ne soient en Andalousie, une unité thématique lie les villes d'Espagne et aussi d'Italie plus qu'une unité géographique ou historique, voire même narrative⁹². Les rideaux encadrent les textes de sorte que seul le moment de l'amour existe, il est ce centre de gravité en dehors duquel rien n'existe.

Un lien peut aussi être fait entre le falot isolé de Dalti, dans « Portia », qui « se détache en silence » (*PC*, p. 67) et le poème « Venise », dans lequel « Pas un falot » ne bouge dans l'eau. Ce lien tient en ce que, dans le poème, il y a un « bal qu'on prépare » (*PC*, p. 81), alors que dans le conte qui le précède « Onorio Luigi/rentra du bal masqué » (*PC*, p. 59). Il y a comme une sorte d'analepse qui est mise en place entre les deux textes, créant ainsi un effet de récessivité dans le recueil et donnant l'impression que celui-ci avance encore une fois vers le passé. La figure de la duègne unit aussi « Don Paez » et « Madrid ». Alors que le narrateur du premier poème dit nous démontrer par ce conte la raison pour laquelle il préfère les « bégeules/[...] Qu'une duègne toujours de quartier en quartier/Talonne » (p. 4), le second narrateur nous dépeint sa « princesse andalouse » comme ayant une « duègne/Qui la surveille et qui la peigne » et qui « N'ouvre sa porte qu'à moi » (p. 76). Cette même duègne, nous la retrouvons aussi dans le poème « À Juana » : « Et ta duègne, ô duègne damnée ! » (126) Ces récurrences donnent à voir un temps ne progressant pas par la narration, mais par la composition du recueil. Les contes, comme le suggère le titre, commencent par l'Espagne et vont ensuite vers l'Italie, tout comme les chansons vont de « l'Andalouse » à « Venise », bien

⁹¹ Roland Barthes constate qu'en tant qu'amoureux « ce que je veux, c'est un petit cosmos (avec son temps et sa logique), habité seulement par "nous deux" [...]. Tout ce qui vient de l'extérieur est une menace [...] Le rideau s'ouvre à l'envers, non sur une scène intime, mais sur une salle publique », dans *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*, p. 166.

⁹² Valentina Ponzetto à la suite de Frank Lestringant, par rapport à l'Italie et à la Renaissance, constatait que Musset « regarde dans la littérature des siècles passés comme dans un miroir, où par une sorte d "autoscopie littéraire", c'est sa propre image qu'il cherche, [...] il puise des images fortes, des thèmes, des sujets de réflexions intemporels, mais en les relisant, à sa manière, en toute liberté », dans « Musset et les écrivains italiens du Moyen-Âge et de la Renaissance », dans Sylvain Ledda et *al.*, *Poétique de Musset*, *op. cit.*, p. 49. Voir aussi Frank Lestringant, « Musset et la Renaissance », dans *Devis d'amitié. Mélanges en l'honneur de Nicole Cazauran*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 938.

que les poèmes et les fragments par la suite prendront des noms génériques et que le recueil sera clôt par « Mardoche⁹³ », qui se déroule en France.

La remarque du narrateur de « Mardoche » en témoigne. Lorsque Musset écrit les vers suivants : « Les muses visitaient sa demeure cachée [celle de Mardoche]/Et quoiqu'il fit rimer *idée* avec *fâchée* » (*Pr*, p. 88), il répond directement à ceux des « Marrons du feu⁹⁴ ». Cette remarque crée encore une fois un retour en arrière et donne un effet de circularité interne, car les textes repassent par les mêmes lieux et sont de plus en plus courts, à l'image du souffle d'un conteur qui tourne en rond⁹⁵. Après les vers de « Venise », les poèmes reviennent progressivement à Paris et sont de moins en moins situables (le changement de style dans les titres, qui sont « Stances », « Sonnet », « Ballade à la lune », passant de la thématique à la forme, est flagrant à ce propos). Tout se passe comme s'ils perdaient progressivement leur *hic* et *nunc* au profit d'un crescendo de fantaisie. Le retour progressif vers la France semble aussi témoigner du manque d'élément exotique pour poursuivre cette escapade imaginaire (Musset n'ayant été ni en Espagne, ni, à l'époque, en Italie), d'autant plus que le poète écrit ce texte sur commande de son éditeur, contrairement aux autres poèmes. Pourtant les liens continuent de se tisser entre les vers. Mardoche réplique notamment à un vieillard, qui croyait que les « monts sont plus proches de Dieu » (95), en riant d'« un homme sur le haut/Du plus pointu des monts, serait-ce le Jung-Frau », qui lui fait « le même effet justement qu'une mouche/Au bout d'un pain de sucre » (*PC*, p. 95), désacralisant ainsi toute la description qu'il fait précédemment dans le poème « Au Yung-Frau », dont il avait « cru le lieu trop haut pour être d'un mortel » (*PC*, p. 79). Tout se déroule comme si Mardoche, repassant par les mêmes lieux, annulait finalement le sérieux et

⁹³ « Mardoche » est cependant un poème écrit sur commande, parce que l'éditeur trouvait le recueil trop court. Il peut donc faire figure d'exception ici.

⁹⁴ Rafaël:

Je ne sais d'où nous vient cette idée?

Philosopherons-nous ?

Camargo:

Je ne suis pas fâchée (*PC*, pp. 23-24)

⁹⁵ Dominique Rabaté note plus généralement que la fragmentation et la discontinuité du récit moderne menaient la littérature vers son épuisement. Voir *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, 216 p.

la solennité de certains textes précédents⁹⁶. Le nom même de Mardoche vient faire un pied de nez au Mardochée de Racine⁹⁷, de la pièce *Esther*, voire du vrai Mardochée du *Livre d'Esther* de l'*Ancien Testament*; tout comme les « Marrons du feu » reprennent la chaîne amoureuse de la tragédie d'*Andromaque* pour en faire une comédie⁹⁸.

Nous pouvons voir, tout au long du recueil, que les textes ne cessent d'être allégoriques d'eux-mêmes et d'autres textes. Les textes se répondent et se retournent les uns contre les autres. Les textes pris individuellement sont emplis d'une ironie autopoïétique qui nous rappelle que le vers est avant tout *versus*, retour sur soi, contrairement à la *prosa*, c'est-à-dire ce qui va droit devant, « un mouvement orienté vers une fin⁹⁹ », exactement comme le théorise Musset dans son *Poète déchu*. Ces deux mots latins, Musset ne cesse d'y revenir de différentes manières. Puisque *versus* désigne aussi étymologiquement les sillons de terre creusés par les bœufs, cette métaphore, plutôt commune à l'époque, se retrouvera à divers endroits dans l'œuvre, qu'on pense à la tirade de Philippe Strozzi dans *Lorenzaccio* : « Un jour de plus, pensais-je en voyant l'aurore, un sillon de plus dans mon champ ! » (*TC*, p. 168), ou au poème publié posthume « Rêverie » : « Quand le paysan sème, et qu'il creuse la terre/il ne voit que son grain, son bœuf et son sillon./ — La nature en silence accomplit son mystère, —/Couché sur sa charrue, il attend sa moisson. » (*PC*, p. 502)

Si, comme le rappelle Lucie Bourassa, *versus* et *prosa* ne s'opposent pas comme vers et prose, peut-être pouvons-nous formuler une lecture différente des vers suivants : « L'âme et le corps, hélas ! ils iront deux à deux./Tant que le monde ira, — pas à pas, — côte à

⁹⁶ Michel Crouzet constate lui aussi que le jeu et le sérieux se relancent constamment dans les récits de Musset, occasionnant ainsi un « jeu formel de symétries, de contrastes et de surenchères ». Il note corollairement que cela permet à l'histoire de « recommencer, et comme dans l'acte V de *Lorenzaccio*, [d']effacer l'événement et [de] se retrouver identique dans la même inertie », dans « Jeu et Sérieux dans le théâtre d'Alfred de Musset », dans Sylvain Ledda (dir.), *Lectures de Musset*, op. cit., p. 289.

⁹⁷ De toute façon, à défaut de pouvoir imiter les grands, comme le souligne Frank Lestringant, « le poète s'annule dans une rivalité impossible », dans « Parodie et blasphème dans l'œuvre de Musset », dans Gisèle Séginger (éd.) *Musset. Poésie et Vérité*, Paris : Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2012, p. 101.

⁹⁸ Dans *Andromaque*, Hermione demande à Oreste de tuer son amant Pyrrhus, car il aime Andromaque. Une fois le travail accompli, elle reniera son engagement envers Oreste, tout comme La Camargo reniera l'amour promis à l'Abbé en échange du meurtre de Rafaël, qui est lui aussi infidèle.

⁹⁹ Lucie Bourassa, *Rythme et sens*, op. cit., p. 91.

côte./Comme s'en vont les vers classiques et les bœufs » (*PC*, p. 249). Comme il était dit, au début de « Namouna », que le poète voulait se « prive[r] du corps, mais conserve[r] l'âme » (248), peut-être est-ce que cela peut revenir à dire qu'il « y a du *versus* même dans les unités narratives (et non seulement discursives) d'une histoire¹⁰⁰ ». Cela nous permet de réfléchir à l'écriture mussétienne à l'encontre des postulats mallarméens : il n'y a pas à avoir de différence entre narration et poésie pure si la première progresse vers son propre anéantissement¹⁰¹. Non seulement les textes avancent à reculons, mais le recueil lui-même ne cesse de ramener et de retravailler un passé avec une mélancolie qui n'est pas nécessairement visible dans les textes pris individuellement. L'alternance entre jeu et sérieux se perpétue sur le plan de l'ensemble et crée une structure similaire à celle que Deleuze décelait chez Marcel Proust.

Pour le philosophe français, c'est la narration qui permet l'intellection de la « vérité » du signe, c'est-à-dire sa « ligne de temps privilégiée¹⁰² », que l'intelligence découvre après coup, une fois passé le moment sensible : « Le temps qu'on retrouve réagit à son tour sur le temps qu'on perd et sur le temps perçu. Et c'est dans le temps absolu de l'œuvre d'art que toutes les autres dimensions s'unissent et trouvent la vérité qui leur correspond¹⁰³. » Pour le philosophe, il y a quatre lignes de temps pour l'amour : le temps perdu dans l'attente de l'amour et le temps retrouvé de l'amour vécu, mais aussi les temps retrouvés et perdus du deuil amoureux. Deleuze a aussi constaté qu'en vertu de ces relances, l'amour est toujours sériel et s'insère dans une plus grande ligne du temps : les trames malheureuses s'enchaînent dans la trame heureuse de l'apprentissage de l'amour, car « l'amant jaloux développe les mondes possibles enfermés dans l'aimé[,] [et] l'homme sensible libère les âmes impliquées dans les

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 92.

¹⁰¹ Sur les propositions de Mallarmé sur « l'exclusion du narratif » dans la « poésie pure », nous renvoyons plus commodément à Dominique Combe, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, 201 p. Sur l'idée d'une « prose pure », « recelant peut-être une leçon plus large que la littérature — et non plus le seul poème — mettrait à jour sans pour autant l'imposer », on peut aussi se rapporter au livre de Luc Bonenfant, *Passage de la prose, poésie dévoyée. Loranger « contre Mallarmé »*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014, p. 183, qui constitue certainement une réflexion analogue à la nôtre.

¹⁰² Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, « À la pensée », 1971, p. 32.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 33.

choses [...]. Le sens lui-même se confond avec ce développement du signe, comme le signe se confondait avec l'enroulement du sens¹⁰⁴ ». Le jaloux *explique* le signe, lui donne sens, et le sensible *implique* le sens, lui trouve signe, et ce rapport entre le sens et le signe, l'essence, est ce qui *complique* la relation sérielle qui en résulte : « Elle mesure dans chaque cas leur rapport, leur degré de distance ou de proximité, le degré de leur unité¹⁰⁵ » et « chaque terme apporte sa petite différence¹⁰⁶. »

Pour le conteur, la complication se produit très justement par l'alternance de ces modalités dans le recueil, voire dans l'œuvre entière prise comme un tout. Luigi, Paez et bien d'autres personnages sont jaloux, et visent à extirper du silence des indices et des aveux donnant sens à leur malaise. À l'inverse, les personnages libertins comme Cassius ou Rafaël veulent fixer les signes. L'amour de Suzon ne suffit pas, Cassius doit prolonger ce moment dans l'éternité de la mort. Seule celle-ci sera suffisante pour que l'amour lui apparaisse véritable et durable. Comme le dit autrement Valentin Van Buck, le libertin manqué d'*Il ne faut jurer de rien*, « le héros aime une belle fille [...], mais auparavant il veut l'éprouver » (TC, p. 603). Tout le recueil, mais aussi l'œuvre, se construit sur cet enroulement du sens et du signe, et n'aboutit à aucune réponse, ou aboutit simplement à un amas de complications, C'est à dire une série et une accumulation de relations amoureuses. La « Ballade à la lune » qui terminait initialement le recueil donne à voir un récit qui avorte. Tout comme « Mardoche », qui se termine par « Et que dit à ce mot la pauvre enfant ! — L'histoire/n'en sait rien. — Et que fit Mardoche ? — Pour changer/D'amour, il lui fallut six mois à voyager » (105). L'alternance entre la figure du sensible et du jaloux, entre l'attente et l'oubli ou entre tension et détente participe elle aussi, tout au long, à l'anéantissement du récit en relançant constamment de nouvelles lignes du temps, de nouveaux points de fuite pour une future relation, des complications amoureuses se donnant à voir avec un même schéma, mais avec une dynamique différente. La narration se dévoie presque d'elle-même et crée une

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 108. Musset écrit similairement dans « Portia » que « Qui vit sans jalousie, en ce bas monde, est comme/Celui qui dort sans lampe; il peut sentir le bras/Qui vient le frapper, mais il ne le voit pas » (PC, p. 59),

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ *Idem.*

autoréférentialité. Comme l'amour fait chanter, les textes de Musset réinvestissent cette mélodie dont le poète ne semble pas se lasser.

À cet égard, nous pourrions considérer non pas que la narration elle-même est dévoyée, mais seulement l'intrigue. De ce point de vue, Musset se rapproche bel et bien des contes symbolistes que décrit Vibert. Il ne s'agit pas, dans ce cas, d'une crise du récit à proprement parler, « il s'agit plutôt pour lui encore et toujours de satisfaire le besoin irréprensible de raconter¹⁰⁷ ». C'est pourquoi Vibert évite de parler de dévoiement et préfère parler de « bifurcation du récit¹⁰⁸ », de « traitement lyrique de la narration¹⁰⁹ » et inversement, de « traitement narratif d'éléments poétiques¹¹⁰ ». Il devient plus simple de considérer la circulation du récit en dehors de la linéarité du narratif, et cela nous permet d'apercevoir différentes trajectoires dans et entre les récits par, notamment, le jeu de répétitions, d'échos et de correspondances. Chaque pas de personnages est animé par une direction, un mouvement, et s'inscrit dans une durée perceptible qui permet de battre la mesure du récit, donc de le rythmer¹¹¹. Chaque personnage, chaque texte, à la manière de Hoffmann, apparaît comme des notes dans une partition et a une position s'inscrivant dans une plus grande unité.

Cette crise du sens, qu'Adorno, à l'image de Sainte-Beuve face à l'œuvre de Musset¹¹², considère simplement comme une crise de la cohérence, apparaît plutôt sur le mode d'un déplacement. Les œuvres de ce type « ne perdent pas par là même leur ressemblance avec le langage. Elles expriment avec la même précision que les œuvres

¹⁰⁷ Bertrand Vibert, *Poètes même en prose*, op. cit., p. 267.

¹⁰⁸ *Idem*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 270.

¹¹⁰ *Idem*.

¹¹¹ Michel de Certeau a développé toute une théorie autour de la marche et de l'écriture, notamment parce que *metaphorai* en grec signifie « transport ». L'espace devient ainsi un « lieu pratiqué », tout comme l'usage d'un mot est une opération pratiquée dans le langage. En ce sens la marche et l'usage de l'espace représentent des formes d'écriture aussi. Voir *L'Invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, « Folio essai », pp. 170-175.

¹¹² « M. de Musset ne paraît pas s'être inquiété jusqu'ici d'établir en son talent une force concentrique et régnante; il embrasse beaucoup, il s'élançait très haut et très avant en tous sens; mais il brise, il bouleverse à plaisir; il se plaît à aller, puis soudain à rebrousser; il accouple exprès les contraires. », dans « M. Alfred de Musset », *Revue des deux mondes*, 15 janvier 1833, cité dans *Alfred de Musset*, op. cit., p. 31.

traditionnelles leur sens positif, comme sens de leur absurdité¹¹³ ». Là où le texte est dévoyé, c'est le montage qui a du sens : « Les œuvres d'art qui nient le sens sont aussi disloquées dans leur unité; c'est là la fonction du montage qui de même qu'il désavoue l'unité par la disparité évidente de parties, contribue en tant que principe formel à sa restauration¹¹⁴. » Le philosophe déplace alors le sens de l'œuvre du récit vers, sans surprise, l'harmonie des parties :

Tout élément non intégré est comprimé par l'instance supérieure de la totalité, de sorte que celle-ci provoque de force la cohérence des parties qui fait défaut. [...] Cette unité octroyée se règle [...] et se conforme avec une telle musicalité aux exigences harmoniques et mélodiques, qu'on fait un usage plus complet de la totalité des tons disponibles de la gamme chromatique¹¹⁵.

*

Ayant adopté le parti pris d'une méthode heuristique axée sur l'induction, nous voulons maintenant voir comment les modalités dégagées se retrouveront ailleurs dans les textes de Musset. La prose de Musset nous permettra plus commodément de sortir définitivement des considérations poétiques, au sens de ce qui se rapporte à la métrique, pour pousser plus loin notre analyse de l'entrelacement entre *versus* et *prosa*. Nous nous pencherons sur les *Contes* et les *Nouvelles* de celui-ci pour deux raisons au moins : à partir de Baudelaire, poème, conte et nouvelle deviendront étrangement solidaires, ce qui n'est pas anodin si l'on admet que les premiers poèmes de Musset effectuent aussi ce rapprochement; mais aussi, du fait que des *Contes d'Espagne et d'Italie* aux *Contes*, le terme générique demeure. Nous pouvons donc, à partir de ces considérations, mettre de l'avant l'idée de transferts génériques et démontrer que la prose brève de Musset, très peu étudiée en soi, occupe une place importante au niveau de la pratique d'écriture du conteur. L'effet poétique, tout comme à l'inverse la fonction métalinguistique, comme le constatait Jakobson, n'est pas propre à la métrique, mais procède d'une discursivité organisée autour de la conjointure de l'axe de sélection et d'équivalence¹¹⁶,

¹¹³ Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris : Klincksieck, « Esthétique », 1982, p. 206.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 207.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 208.

¹¹⁶ Roman Jakobson, *Essai de linguistique générale*, t. I, Paris : Seuil, « Points », 1963, p. 220.

dont nous avons vu que leur alternance était la manière de relancer constamment la machine¹¹⁷. En ce sens, nous suivons Pierre Laforgue, qui constate que,

comme dans *La Nuit de mai*, la poésie ne se conçoit pas comme une dimension extérieure à l'écriture, elle rassemble et résume au contraire en elle-même tous les rapports qui s'établissent entre l'écriture et la réalité; dans ces conditions on pourra soutenir qu'ainsi considérée, la poésie est un effet interne du texte sur lui-même¹¹⁸;

à l'image de Pascal Durand et de Jean-Pierre Bertrand, qui voient l'écriture de Musset comme plaçant la poésie à « distance par rapport à elle-même¹¹⁹ » en la mettant en scène. Ainsi, la poésie et la littérature plus généralement se rejouent dans l'œuvre au même titre que l'amour. C'est pourquoi nous chercherons maintenant « une esthétique de la poésie dans la prose¹²⁰ », pour reprendre Gabrielle Chamarat, tout en considérant que la « forme s'attach[e] moins à l'invention qu'à un travail subtil de l'harmonie¹²¹ ».

¹¹⁷ Voir cf. *infra*, n. 54, p. 20.

¹¹⁸ Pierre Laforgue, *Romanticoco. Fantaisie, chimère et mélancolie (1830-1860)*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, « L'imaginaire du texte », 2001, p. 10.

¹¹⁹ Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *La modernité romantique : de Lamartine à Nerval*. Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006, p. 154.

¹²⁰ Gabrielle Chamarat, « L'esthétique de la poésie dans les textes critiques en prose », dans Gisèle Séginger (dir.), *Musset. Poésie et vérité, op. cit.*, p. 296.

¹²¹ *Ibid.*, p. 302. C'est pourquoi elle constate, après avoir comparé les premières poésies de Musset avec ses *Revue fantastiques*, que des éléments tels que la « variété des formes » et « le métadiscours incessant », « versification mise à part [...], se retrouvent dans les deux », p. 296.

CHAPITRE II

TRANSFERTS POÉTIQUES : DES *CONTES D'ESPAGNE ET D'ITALIE* AU *CONTES ET NOUVELLES*

La preuve lecteur que ce monde est mauvais, c'est que pour y rester il a fallu s'en faire un autre, et l'inventer.

Alfred de Musset

Dans les *Contes et Nouvelles* de Musset, les élans et les refus des personnages donnent corps aux dialogues et aux récits, et font alterner sans cesse l'orientation du récit. Ce mouvement se note dans la manière de conter et dans la structure dialogique de chaque récit, sorte de fossilisation dans l'écriture d'un procédé emprunté au théâtre et déjà présent dans *Les Contes d'Espagne et d'Italie*. Toujours énoncée au rythme du dicible et de l'indicible, une constance se forme dans la disparate des sujets, même si c'est au gré des caprices que le hasard assemble la trame des récits, à l'image du joueur de jeux de hasard. Cette réalité, qui frôle la cosmologie, fut à la fois celle de Musset et de ses personnages. Par rapport à la figure du joueur, Sylvain Ledda constate notamment que

la dynamique fantasque qui saisit le joueur au moment où il entre en action forme le creuset de bien des situations dans l'œuvre. Le jeu captive l'imaginaire du personnage dont la parole est contaminée par le lexique du divertissement. Parce qu'il exige de la part de celui qui s'y adonne une totale adhésion, une *foi*, le jeu crée une parenthèse dans l'existence du héros qui s'extrait d'une forme de réalité. Le joueur crée une fiction, par le geste et par le mot¹²².

La poétique de l'inconstance, déjà à l'œuvre dans les premiers contes¹²³, se retrouve travaillée autrement, mais avec le même objectif de désinvolture et d'indépendance, puisque,

¹²² *L'Éventail et le Dandy. Essai sur Musset et la fantaisie*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2012, p. 225. Voir aussi Sylvain Ledda, « C'est le valet de pique : vous avez perdu ». Musset et le jeu », dans Sylvain Ledda et al, *Poétique de Musset, op. cit.*, pp. 247-257.

¹²³ Musset, dans le *Poète déchu*, synthétise bien cette idée : « Tel que je vous ai dit que j'étais, à dix-neuf ans, ne connaissant rien de ce monde, ni les choses, ni les êtres, ni les passions, je m'avisai de

comme le souligne déjà Musset dans *La Nuit vénitienne* : « Celui qui perd sa fortune au jeu quitte-t-il le tapis tant qu'il lui reste une pièce d'or ? Une seule pièce peut lui rendre tout. Comme un minerai fertile, elle peut ouvrir une large veine. Il en est de même pour les espérances. » (*TC*, p. 398)

C'est ainsi que plusieurs éléments thématiques se retrouvent transférés de la poésie vers la prose, histoire de lui donner une cadence nouvelle et une certaine opportunité de rédemption. Inséré dans un nouveau cadre, le rythme des personnages, de leurs trajectoires individuelles et de leurs élans existentiels tramera le récit¹²⁴. Cette façon de procéder donnera une profondeur nouvelle à l'écriture du dramaturge. Aussi, dans ce chapitre, serons-nous attentif en premier lieu à la synchronicité des personnages, dans la diachronie de la diégèse, car c'est par rapport à cette constance que pourra se dessiner, en arrière-plan, une inconstance permettant une résonance ou un contraste entre certains personnages. Cette lecture de Musset s'articule avec l'idée que dans ses petits récits il est pratiquement toujours question d'amour. Et pourtant, ces historiettes peuvent difficilement être qualifiées de récits amoureux, puisque ce n'est pas là leur objectif. Elles se contentent de souligner les travers de l'amour. Les moments d'amour seront cependant des moteurs de rapprochement qui permettront d'unir, le temps d'un moment, les parcours existentiels des divers personnages¹²⁵. À travers ceux-ci, nous pourrions retrouver un débat entre deux types de personnages, les personnages dont la constance sera une vertu et dont la nature se rapprochera de par le fait même avec la rectitude

jouer avec les mots, et de me faire des hochets de ces symboles qui représentent tout, les passions, les êtres et les choses. Je les retournais au hasard comme un étudiant désœuvré remue des dominos sur la table d'un café; je les jetais à croix ou pile pour les entendre résonner; le plus sonore et le plus bizarre, le plus nouveau surtout, était le meilleur » (*OCP*, p. 309).

¹²⁴ Valentin des *Deux maîtresses* le dit clairement : « Ce n'est pas entre deux femmes que j'ai à choisir, mais entre deux routes que j'ai voulu suivre à la fois, et qui ne peuvent mener au même but. » (*NV*, 182) Daniel Grojnowski insiste aussi sur le fait qu'au sein d'une nouvelle, le « trajet confère au lieu une dynamique » et permet à l'espace de ne pas simplement être une instance référentielle, mais aussi fonctionnelle et signifiante, en ce que l'espace « encadre un épisode » et participe ainsi à la « lisibilité du dispositif fonctionnel », dans Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan Université, « Lettres SUP », 2000, pp. 81-83.

¹²⁵ La formule de Barthes, à ce propos, semble parfaitement convenir : « La relation affective est une machine exacte; la coïncidence, la justesse, au sens musical, y sont fondamentales; ce qui est décalé est aussitôt de trop : ma parole n'est pas à proprement parler un déchet, mais plutôt un "invendu" : ce qui ne se consomme pas dans le moment (dans le mouvement) et va au pilon », dans *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 200.

de la *prosa*¹²⁶, mais aussi les personnages dont la nature est variable, cheminant sans but précis, tournant et se retournant sur eux-mêmes avec une constance que l'on devine dans la vue d'ensemble.

Cependant, et en second lieu, pour ce qui est de cette analyse, la binarité des amoureux ne nous suffira pas. Il nous faudra aussi nous pencher sur le statut du narrateur, cette « voix harmonieuse qui les domine » (*TC*, p. 408), et questionner son rôle pour voir comment lui-même soumet son histoire à l'exigence rythmique prônée par Musset. Celui-ci tisse une sorte de continuité dans les récits par son statut de voyeur, rappelant la figure du guetteur que l'on retrouvait dans « Don Paez » ou celle de la Lune dans la ballade qui lui est dédiée. Ainsi, ce colporteur de potins est lui aussi soumis à ce qu'il peut ou ne peut pas dire, en plus de se buter à la problématique « manière » de dire les choses. Ses silences et ses prises de paroles seront aussi parties prenantes du récit et organiseront son mouvement. La musique, notamment, servira de supplément à la narration et lui donnera cette note chantante qui fait dire à Sylvain Ledda qu'il

faudrait lire les *Nouvelles* de Musset comme on écoute la valse de « l'Adieu » de Chopin ou celle du « Désir » de Beethoven. On entendrait alors, au-delà du raffinement du style du lyrisme délicat et des harmonies mêlées, la voix de l'artiste, sa manière sensible d'habiter le monde, malgré la blessure qu'il recèle. Les six nouvelles, hymnes à l'amour remarquables de lucidité, dévoilent autrement le *rubato* d'Alfred de Musset (*NV*, p. 48).

Cette posture narrative nous permettra de nous pencher sur les liens qu'entretiennent entre eux les textes, dans les recueils et dans l'œuvre, car Musset, nous l'avons vu, piétine

¹²⁶ Il y aurait là des rapprochements à faire avec l'article canonique de Robert Mauzi sur « Les Fantochez d'Alfred de Musset ». Ce type de personnage, « entièrement engagé dans une pantomime de la convention et du paraître », représente une critique de la discipline imposée par la société, celle qui homogénéise les cadences : « Ce n'est pas une personne qui tire le plus souvent les fils du fantoche, mais un meneur de jeu anonyme que l'on peut identifier avec la société, réduite à ce qu'elle a de plus artificiel et de plus mécanique. » Par contre, le type que nous analyserons n'est pas « vide » comme le fantoche, il est au contraire aussi déterminé que les protagonistes de Musset, qui sont la plupart du temps des étourdis. Ce ne sont pas des personnages uniquement réduits à leur titre par exemple; nous reviendrons plus loin là-dessus. Ce sont des personnages qui représentent certes les conventions et les schémas comportementaux conformes à la société de Musset, mais aussi qui débattent et réfléchissent à leur mode de vie, puisqu'ils argumentent constamment avec ceux qu'ils essaient de ramener sur le droit chemin de la discipline. Aussi préférons nous les voir comme des tuteurs. Voir Robert Mauzi, « Les Fantochez d'Alfred de Musset », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, LXVI, no. 2, avril-juin, 1966, p. 257. L'article est repris dans *Lectures de Musset, op. cit.*, pp. 291-314, et c'est cette version que nous citerons plus commodément.

plus qu'il n'avance. Derrière les voix du récit, c'est la fonction du désir dans le texte que nous voulons en troisième lieu apercevoir, car le temps par excellence de l'amoureux ou du jaloux est celui de l'attente et ouvre la voie à la manipulation temporelle. Cela est d'autant plus vrai pour la figure du joueur, pour qui le temps « n'est pas celui du commun des mortels, c'est un temps à part¹²⁷ », en ce que le « jeu invente une autre temporalité qui forme une parenthèse dans le réel qu'il permet de fuir¹²⁸ ». Le cas échéant, nous pouvons souligner qu'il pousse à porter une vigilance accrue sur « l'instant¹²⁹ », sorte de moment présent qui se dilate et se résorbe au gré des récits et de la mémoire de ceux qui le porte. Cette lecture nous permettra de mettre de l'avant un élément qui ne cesse de revenir d'un texte à l'autre, à savoir la question des genres qui s'institue sur la critique que Musset fait de son siècle, ce moment duquel le temps du jeu et de l'amour lui offre la possibilité de se dérober, notamment parce que le poète porte lui-même une vigilance accrue sur l'historicité des formes littéraires.

2.1 De près ou de loin, danse et contredanse

Pour rendre compte de la synchronicité des personnages, citons en exemple le conte, ou la légende allemande comme le suggère son sous-titre, des *Frères Van Buck*. Dans ce petit conte (cinq pages dans notre édition¹³⁰) très peu étudié, se trouvent concentrées diverses composantes caractéristiques de l'écriture en prose brève de Musset. Cette petite scène, sorte de réécriture d'Abel et de Caïn, en est une de jalousie et de fratricide entre Tristan et Henri Van Buck. Le bref moment qui nous est raconté, le retour de Wilhelmine en ville, suffit à

¹²⁷ Sylvain Ledda, *L'Éventail et le dandy*, op. cit., p. 226.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 225.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 226. Ce serait aussi le fait du genre de la nouvelle, de façon plus générale, de donner la parole à l'instant, procédé qui fait « capoter les trajectoires les plus rectilignes, en devenant la charnière d'une nouvelle existence, ou la pierre de touche de l'ancienne », par rapport au roman qui « s'attache à un cheminement, une vie, une durée, le roman ne peut guère se passer d'une époque et, par conséquent, d'un environnement précis », voir Christiane Baroche, « La nouvelle, don de parole à l'instant », dans Johnnie Gratton et Jean-Philippe Imbert (dir.), *La Nouvelle. Hier et aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 179-180.

¹³⁰ Alfred de Musset, *Contes*, éd. S. Ledda, Paris, GF-Flammarion, 2010, 331 p. Pour l'analyse des *Contes*, cette édition nous servira de référence, nous la citerons sous forme (CT, p.) dans le corps du texte.

briser l'harmonie de cette famille. Plusieurs indices dans le récit nous suggèrent le synchronisme premier des deux frères : « Ils se convenaient et ne s'en aimaient que mieux, à cause de leur conformité (CT, p. 221), « les deux frères s'aimaient tendrement; on les voyait partout ensemble » (223) et « ils avaient le même talent, et l'ouvrage de l'un était parfois signé par l'autre » (223). Leur synchronisme perdure même dans la mort : « tous deux, couverts de sang et de larmes, expirèrent dans un dernier embrassement. » (227) Cependant, après leur rencontre avec Wilhelmine, « lorsqu'ils rentrèrent chez eux, ils se mirent au lit sans dire une parole, contre leur habitude qui était de causer sur les événements ou le travail de la journée, et même, comme ils couchaient dans la même chambre, de prolonger leur conversation fort avant dans la nuit » (223). Le coupable, ici, ce n'est pourtant pas la jeune fille, ce « petit ange [...] doux comme le miel » (224) sortant à peine du couvent, comme Camille dans *On ne badine pas avec l'amour*¹³¹, mais bien le sentiment amoureux lui-même¹³², puisque c'est lui qui est la source des espérances et des déceptions.

Résister à l'amour ou y succomber ? Rester solidaire ou se séparer ? Que ce soit l'amour passionnel ou familial, les rapprochements et les distanciations seront parmi les enjeux les plus globaux des textes de Musset¹³³. Dans la prose mussétienne, plus que dans sa poésie, il y a des personnages qui sont sans cesse divisés entre leurs désirs et leurs devoirs, et c'est ce qui rend sinueux tout parcours narratif avec Musset. C'est qu'avant tout, pour répondre à ces questions, les personnages doivent être en mesure de reconnaître l'amour, c'est-à-dire non pas l'émotion en eux, la passion, mais le meilleur parti à prendre, l'amour heureux, puisqu'il est dit dans « Namouna » que « L'amour de soi ne vaut pas l'autre amour » (PC, p. 270). C'est là où se pose le risque de l'entreprise. La reconnaissance de

¹³¹ Qui est décrite sensiblement avec les mêmes termes religieux par Dame Pluche : « jamais il n'y a rien eu de si pur, de si ange, de si agneau et de si colombe que cette chère nonnain. » (TC, p. 329)

¹³² L'oncle de Wilhelmine le dit clairement : « ces moines [lui] ont appris à détester l'amour; mais [lui a-t-on] appris comment on lui résiste ? » (224)

¹³³ Le conflit entre Octave et sa première maîtresse, dans *La Confession d'un enfant du siècle*, joue explicitement sur ce mouvement contradictoire qui force au piétinement : « Enfin, je l'abhorrais et je l'idolâtrai; je sentais que son amour était ma perte » (OCP, p. 84), et la maîtresse de répondre : « Je t'ai trahi, je t'ai menti, je suis infâme et misérable; mais je t'aime et ne puis me passer de toi. » (85) Musset l'explique bien, le « seul trésor » d'Octave, « après l'amour, était l'indépendance » (87).

l'amour passe par la connaissance de l'autre¹³⁴ : comment reconnaître la première sans faire l'expérience de la seconde, et comment garantir la « vérité » de cette expérience ? C'est ce qui mène l'ensemble des personnages à se rapprocher et à s'éloigner sans cesse les uns des autres, valsant de malheur en malheur au sein de cette socialité textuelle où la réalité est rarement conforme aux désirs.

C'est à ce moment généralement qu'intervient la musique, qui révèle encore plus clairement que les mots du texte le rapport que les personnages entretiennent entre eux. Dans sa *Confession*, le prosateur écrit notamment que « les poètes représentent l'amour comme les sculpteurs nous peignent la beauté, comme les musiciens créent la mélodie » (*OCP*, p. 93). C'est pourquoi, dans les deux premières nouvelles en prose de Musset, il est facile de constater comment les personnages évaluent la *justesse* de leur relation à partir de la musique. Les corps rendant les âmes inaccessibles, la musicalité servira de point de départ à la compréhension de l'altérité¹³⁵. Emmeline, de la nouvelle éponyme, nous ramène au dilemme de Fantasio sur le monde intérieur et silencieux des humains : « elle était discrète et nullement confiante, n'avait point d'épanchement d'amitié, une sorte de pudeur s'opposant en elle à l'expansion parlée de ses sentiments. Elle aimait à résoudre elle-même les petits problèmes qui, dans ce monde, s'offrent à chaque pas. » (*NV*, p. 59) Comme elle est renfermée sur elle-même, il faudra prendre des moyens alternatifs pour interpréter cette jeune fille, et ce, avec toutes les difficultés que cela implique, car « cette étrange alliance, faite en apparence à la légère, donna lieu à mille interprétations dont pas une ne fut vraie » (*NV*, pp. 57-58).

À l'image d'Emmeline, qui est du genre à lire un livre seulement à sa couverture — « aussi savait-elle tous les titres par cœur » (59) et s'était-elle « promis de vivre uniquement

¹³⁴ C'est le cas du Merle blanc qui dit « plus j'approfondissais le caractère de ma charmante femme, plus mon amour augmentait » (*CT*, p. 89), ce qui ne l'empêchera pas de se rendre compte de la trahison de celle-ci peu de temps après. C'est aussi le cas de Pippo et de Béatrice : « à mesure qu'ils se connaissaient mieux, ils s'aimaient davantage » (*NV*, p. 290), et, pourtant, Pippo ne satisfera pas les espoirs de son amante.

¹³⁵ Bruno Szwajcer dirait qu'« en elle [la musique] se résolvent les contradictions du langage et le dualisme qui oppose le corps à l'âme, la matière à l'esprit », notamment parce que « l'âme apparaît tout entière dans la voix. Le corps n'existe plus. La voix le gomme », dans *La Nostalgie dans l'œuvre poétique d'Alfred de Musset*, *op. cit.*, p. 125 et 128.

en spectateur » (62) —, nous nous retrouvons dans un univers où voir, communiquer et toucher s'opposent tant sur le plan amoureux que dans la relation à la littérature. Seule la musique, et surtout cet air sans cesse rejoué¹³⁶, peut passer pour un indice fiable. C'est à lui qu'il nous faut adhérer, et Musset, toujours soucieux de nous laisser entendre la rythmique qu'il adopte dans son texte, nous indique avec qui Emmeline se synchronise :

Le plus grand amusement de la petite espiègle était de faire faire à ce personnage [son oncle], assez grave du reste, des lectures à haute voix; c'était difficile, attendu qu'il trouvait que les livres n'avaient aucun sens, et cela s'expliquait par sa façon de ponctuer; il respirait au milieu des phrases, n'ayant pour guide que la mesure de son souffle. Vous jugez quel galimatias; et l'enfant de rire et de se pâmer. Je suis obligé d'ajouter qu'au théâtre elle en faisait autant pendant les tragédies, mais qu'elle trouvait quelquefois moyen d'être émue aux comédies les plus gaies. (NV, p. 61)

Nous retrouvons bel et bien les rythmes brisés et l'oralité marquant les premières poésies de Musset dans cette description, laquelle nous ramène encore une fois près de l'univers racinien, mais aussi shakespearien par l'alternance entre le rire et le sérieux¹³⁷.

Cette nouvelle en prose étant le fruit d'une crise du langage, toute matière convient à l'imitation, dont Emmeline possède par ailleurs le « talent naturel » (62), de cet indicible monde intérieur¹³⁸, mais aussi des différentes formes d'altérité. Ainsi, la musique, dont Ledda note qu'elle « s'adapte aux humeurs des protagonistes » (NV, p. 89, n. 1), nous indique les changements de tons que les personnages adoptent entre eux et, parallèlement, ceux de la rythmique narrative. C'est un vieil air d'opéra qui provoque l'élément déclencheur du récit, l'apparition du besoin d'aimer chez Emmeline, ce changement d'état qui la « plongeait tout à coup dans un émoi singulier » (63). Cet être habituellement d'une mesure sans pareil, d'une « égalité incomparable » (58), « pour la première fois on la trouva triste » (63). C'est alors au

¹³⁶ Le narrateur nous décrit un personnage qui aime la musique et qui rejoue « cent fois l'air favori dans tous les tons » (NV, p. 59). Ce commentaire peut certainement être vu comme un commentaire métopoétique s'appliquant à l'ensemble d'une œuvre ressassant sans cesse la trame de l'amour malheureux.

¹³⁷ Surtout qu'il est écrit qu'« il entraînait autant de sérieux que de gaieté dans celui [l'esprit] d'Emmeline » (58). Ce genre d'alternance se retrouve ailleurs dans les *Nouvelles*. Nous pouvons citer les « deux événements imprévus » dans *Margot*, dont « l'un fut ridicule et l'autre sérieux » et qui « arrivèrent presque en même temps » (343).

¹³⁸ Alain Heyvaert note que « le problème est de savoir comment exprimer ce qui est plus fort que les mots, qui vient de plus loin, qui est plus profond qu'eux et qui pourtant ne passera que par eux ». La question devient alors « comme parler sans affadir ce plus profond que l'Expérience a révélé, engendré ? », dans *L'Esthétique de Musset, op. cit.*, p. 133.

son du « cor » (63) que son cheval se fait emporter dans un galop fou et que M. de Marsan s'impose pour le stopper, se cassant le bras au passage tout en s'attirant la sympathie de la jeune fille. Impressionnée, Emmeline décide alors de devenir « comtesse de Marsan » (64) par delà le haro provoqué dans la communauté par cette volonté opiniâtre.

C'est similairement sur un air de La Malibran que le mariage d'Emmeline sera mis à mal et que la jeune fille, par la suite, se mettra quelquefois « la nuit entière à chanter seule », parce que « sur ses lèvres les notes devenaient convulsives » (75). Le récit nous transporte par après aux Italiens, dans la loge de la comtesse, qui se rendra compte qu'elle avait tort de croire que « sa passion pour la musique suffirait pour la rendre heureuse » (75). Elle en vient à se demander non « pas pourquoi M. de Marsan n'était pas là, mais elle se demanda pourquoi elle y était seule, et cette réflexion la troubla » (76). Aucun accord entre les deux êtres puisque, pour M. de Marsan, la musique sert à « passer le temps » (76). Cette attitude choque Emmeline et rend « le bruit de la pendule et la vibration monotone du balancier [...] insupportable » (76). Pour la jeune femme, hors le jour « où elle avait senti qu'elle aimait » (76-77), c'est le reste qui lui sembla un rêve confus, une « succession de journées uniformes comme le mouvement du balancier » (77). Face à ce trop-plein de réalisme, elle échoue alors son trio des Masques au piano et fond en larme. C'est dire que l'alternance entre l'amour et le manque d'amour provoque parallèlement une alternance entre le temps cyclique du *versus* et le temps linéaire de la *prosa*. Cette dialectique amoureuse fait avancer le temps ou le gomme dans les nouvelles. Signalons par ailleurs que c'est une caractéristique de certains récits brefs du XIX^e et du XX^e siècle de ne pas s'imposer la ligne droite, malgré les contraintes de la prose. S'il y a des rapprochements possibles à faire avec le poème en prose, c'est notamment parce que, comme le souligne Jean-Pierre Aubrit, la « sphère » pourrait aussi être « la métaphore du conte parfait¹³⁹ ».

¹³⁹ Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, p. 138. Parmi les moyens de la brièveté, celui-ci souligne les effets de tensions formelles, dont, entre autres, l'effet de symétrie de l'incipit et de la conclusion, organisé autour d'un pivot central, mais aussi, et c'est ce qui nous intéresse principalement, grâce aux effets du rythme qui « dilate » plus ou moins les moments narrés, ce qui permet la gestion de la « concentration » des événements dans le récit, plutôt que de permettre l'écoulement temporel, pp. 143-145.

C'est pourquoi lorsque Gilbert entre sur scène, le signe musical permet de faire un retour en arrière et de ramener le passé du jeune homme dans le présent du moment : « Éloigné d'elle, un regard, un sourire, quelque beauté secrète entrevue, que sais-je ? mille souvenirs s'emparaient de lui, et le poursuivaient incessamment, comme ces fragments de mélodie dont on ne peut se débarrasser à la suite d'une soirée musicale¹⁴⁰. » (77-78) Cette obsession musicale garantira une harmonisation des futurs amoureux. Effectivement, l'accord se fait d'emblée, « il aimait la musique autant qu'elle; et comme un goût dominant explique bien des choses, c'était par là qu'il la devinait : il y avait telle phrase d'une romance, tel passage d'un air italien qui était pour lui la clef d'un trésor » (78), aussi « il était rare qu'il ne rencontrât pas ses yeux » (78), il rit « au même endroit » (78) et ils tournent leur « regard en même temps » (78). Nous voyons bien là le synchronisme qui faisait défaut à l'Abbé, La Camargo et Rafaël¹⁴¹. Ce ne sera pas inutilement que leur relation se développera aux « Bouffes » (78) ou en jouant du piano, et cet accord entre les êtres mènera justement à l'écriture d'un poème, que nous avons déjà mentionné en d'autres circonstances¹⁴² : les stances « À Ninon ». Dans ces vers, Musset développe une équivalence explicite entre la main, le piano et la voix, et donc entre l'amour et la musique : « Je récolte en secret des fleurs mystérieuses :/Le soir, derrière vous, j'écoute au piano,/Chanter sur le clavier vos mains harmonieuses./Et dans les tourbillons de nos valse joyeuses,/Je vous sens, dans mes bras, plier comme un roseau. » (NV, p. 83, nous soulignons) Malgré cela pourtant, car la rupture est inévitable, la toute dernière scène du conte opère un recommencement total, sur le mode de la variation sur un même thème. Ce même Gilbert, dans une salle de bal, rencontrera un tout nouveau personnage, Sarah la sœur d'Emmeline, avec laquelle il dansera une contredanse (107), comme il le fit avec Emmeline plus tôt (89). Il se laissera ensuite emmener par « ces valse allemandes qui avaient bercé les premiers jours de son amour » (107), et « lorsque

¹⁴⁰ Nous pouvons très bien voir un exemple ici de comment « note, accent, voix qui sont des termes empruntés à la grammaire musicale ont pour fonction de raviver les souvenirs enfouis dans la mémoire », comme le constate Bruno Szwajcer, dans *La Nostalgie dans l'œuvre poétique d'Alfred de Musset*, op. cit., p. 126.

¹⁴¹ cf. *infra*, p. 34.

¹⁴² cf. *infra*, p. 14. Le poème fut écrit et intégré après coup à la nouvelle, ce qui lui confère un caractère fictif qu'il n'avait pas dans les *Poésies nouvelles*.

l'heure de se retirer » (107) bien précisément sonnera, Gilbert sortira à tout jamais du récit comme la musique meurt lorsqu'on cesse de la jouer.

Au contraire d'Emmeline, *Les Deux Maîtresses* est cette fois l'histoire d'un homme qui aime deux femmes. Ce dualisme amoureux provoquera un balancement tout au long du récit, Valentin alternera sans cesse entre deux femmes, deux lieux, deux modes de vie, tout en revenant régulièrement sur le boulevard du Gand, car « chaque heure de sa vie lui donnait un conseil différemment » (182). Alors qu'Emmeline était d'une mesure toujours égale, Valentin, comme la tante d'Emmeline¹⁴³, alterne heure par heure d'un extrême à un autre, et « s'il y avait en lui deux hommes divers, ils ne se confondaient jamais » (p. 115). Luttant contre l'image de sa condition précaire, ce dandy jongle aussi entre deux états, entre « l'or et le soleil » (116). Lorsqu'il possède le premier, il le dépense sans compter, pour ensuite revenir à son statut « ordinaire » (118). Un tel personnage est donc constamment soumis à ses plaisirs et à ses humeurs, et sa vision du monde varie constamment en fonction de son tempérament du moment. L'« esprit avide » (121) du personnage s'oppose donc à son « cœur » (121) qu'un peu de musique suffit cependant à déraisonner, « une valse passait sous la fenêtre et dérangeait tout » (121), et qu'un mot touchant « rendait pensif » (121).

Jamais synchronisé avec lui-même, ce mouvement de balancier sera redoublé par le rapport qu'entretiendra le jeune dandy avec ses deux maîtresses : l'une, Mme de Parnes, est riche et aristocrate; l'autre, Mme Delaunay, est pauvre et économe. Chez la première, les visites se succèdent au même rythme que les dépenses; alors que la seconde, « qui ne recevait personne » (124), porte « toujours le même [costume] » en plus de sa « fatigue habituelle » (131). L'horaire est cyclique : Mme Delaunay brode tous les jours, car « c'était tout ce qu'elle savait faire », comme ces gens sans fortunes qui « n'ont pas de saison » (124).

¹⁴³ La tante est une véritable logorrhée d'histoires d'amour. Musset la décrit ainsi : « à mesure que la journée avançait, les confidences se multipliaient; en sorte que, quand minuit sonnait, il se trouvait quelquefois que l'aiguille semblait avoir compté le nombre des historiettes de la bonne dame » (72). Cette dame, nous donne une clef de lecture pour comprendre ce genre de personnages fantoches, car la nouvellement Madame de Marsan « déchiffrait sa tante, comme un manuscrit précieux où il manque nombre de feuillets, que l'intelligence du lecteur doit replacer [...]; elle vit que, pour faire bouger ses marionnettes, il fallait connaître et saisir les fils » (72). Nous retrouvons ici une des diverses propositions que Musset développait pour la poésie : c'est par la mesure et l'économie que la mélodie se dégage pour Emmeline et pour le lecteur, ce qui leur permet de l'interpréter à leur guise.

Valentin fera alors un dessin de « mémoire » (p. 126 et p. 129) représentant un peu des deux femmes et tentera de voir, plutôt inutilement, si son cœur penche plus vers l'une ou l'autre. Sa mémoire, garante de la vérité de son cœur, nous indique d'ores et déjà que Valentin n'aime pas tant une des deux filles, mais bien seulement cet état d'ambivalence.

Ce conflit intérieur, qui devient un conflit d'interprétation, pousse le personnage à entreprendre la recherche d'un nouveau médium de communication : le dessin qu'il fait des deux dames en sera un, mais ce sera aussi le cas des lettres et du coussin brodé par Julie Delaunay. Ces objets deviendront des signes permettant d'interpréter le désir du héros et ses conséquences dans une optique toute platonicienne¹⁴⁴. C'est par un acte de réminiscence que Valentin produit son dessin, et donc essentialise par synthèse certains traits des deux femmes pour n'en former qu'une¹⁴⁵. Le dessin devient alors une représentation non pas du choix que fait le personnage dans le monde « réel », qui est déjà de l'ordre d'un compromis entre les essences et les modèles¹⁴⁶, mais, par abstraction, du type plus ou moins impossible de femme qu'il recherche. Il y aura dès lors deux rythmes dans le récit, à l'image du décalage chronique, l'anisochronie, que nous retrouvons à même le protagoniste, soit le rythme

¹⁴⁴ Dans le *Phèdre* notamment, il est question de ces « deux principes qui nous gouvernent et nous dirigent, dont l'impulsion, quelle qu'elle soit, détermine nos mouvements : l'un est le désir inné du plaisir; l'autre le goût réfléchi du bien. Ces deux principes, quelquefois d'accord, souvent aussi se font la guerre; et c'est tantôt l'un, tantôt l'autre qui l'emporte. Quand le goût du bien, que la raison nous inspire, domine dans notre âme, il prend le nom de sagesse; quand le désir déraisonnable qui nous entraîne vers le plaisir triomphe et règne en nous, il prend le nom d'intempérance », dans Platon, *Phèdre ou de la Beauté*, dans *Œuvres de Platon*, t. VI, trad. V. Cousin, Paris, P.-J. Rey, 1849, pp. 26-27.

¹⁴⁵ Michel Brix note que « c'est encore l'idée du Beau qui est ici en jeu : nous sommes attirés par la beauté d'un corps parce qu'elle est le reflet de la Beauté éternelle. Et nous n'aimons pas un beau corps pour lui-même, nous chérissons en lui l'incarnation du Beau immuable et absolu; autant dire que — pour que le sentiment amoureux reste vif — nous en arrivons rapidement à aimer — plutôt que le corps, sujet à la dégradation et qui ne peut s'offrir longtemps en image de la perfection — l'âme, c'est-à-dire la part non corporelle, non soumise au temps, de l'être aimé », Michel Brix, dans « Platon et le platonisme à l'âge romantique », *Romantisme*, 2001, n° 113 : *L'Antiquité*, p. 50.

¹⁴⁶ Dans la *République*, Platon explicite cette idée : « — Par exemple, il y a une multitude de lits et de tables.

— Sans doute.

— Mais tous ces meubles sont compris sous deux idées seulement, l'une du lit, l'autre de la table. »,

dans *La République*, *Œuvres de Platon*, t. X, trad. V. Cousin, Paris, Rey et Gravier, 1834, p. 236.

régulier de la vie quotidienne expliqué dans la préface retirée du texte¹⁴⁷, et celui des passions plus ou moins légitimes de Valentin, lequel constate que « la réalité indocile allait moins vite que le désir » (129). En quête de conciliation entre ce désir et le réel, entre sa sensibilité et son intelligence, Valentin multipliera les signes de l'amour pour en faire une sorte de synthèse raisonnée, au sens platonicien¹⁴⁸, et tentera d'interpréter non pas les signes envoyés par les femmes, mais bien les signes de son propre cœur : « Puisque mon cœur a guidé ma main, ma main m'expliquera mon cœur. » (130) Il passera, de par le fait même, à côté du monde quotidien, coincé dans le monde des idées, et les deux femmes deviendront le prétexte à une crise qui permettra au personnage de faire un retour poétique sur lui-même. Le récit se terminera d'ailleurs par une réponse ouverte, puisqu'il ne choisira ni la folie de Mme de Parnes, ni l'amour de Mme Delaunay, mais bien plutôt un troisième terme, l'« amitié » (182). Avant cela cependant, c'est au rythme du cœur, « qui s'émeut durant ces instants de fixer sur le papier un sentiment aussi fugitif » (135), que progresse la narration, à l'encontre du temps mondain.

C'est dans une rare scène tout en musique que l'amoureux essaiera d'interpréter l'amour de Julie. Ils se rapprocheront pendant une contredanse, « comme deux oiseaux¹⁴⁹ [s'envolant] au bruit de la musique » (141), et ce sera ensuite lors d'un galop qu'il tentera de « compter les battements de ce cœur tremblant », même s'il échouera parce que « la musique cess[e] »

¹⁴⁷ Musset a écrit une préface très balzacienne sur le boulevard du Gand dans la version de cette nouvelle publiée dans la *Revue des Deux Mondes* en 1837, préface qu'il retirera lors de la publication de sa nouvelle en recueil. L'intérêt de cette préface réside dans le fait qu'en effectuant la chronologie journalière du trafic humain et en personnifiant le boulevard, Musset le régularise et le remonte comme une horloge, en plus d'y synchroniser ses personnages. Par exemple : « Il [le boulevard] ne commence guère à remuer qu'à midi » ou « À cinq heures, changement complet : tout se vide et reste désert jusqu'à six heures », et ainsi de suite (voir le texte en annexe, *NV*, pp. 404-406).

¹⁴⁸ Cette « conception de l'Absolu comme Un, — le multiple étant l'apanage du monde terrestre (et la multiplicité des sensations s'opposant à l'unité du raisonnement » est d'ailleurs un des éléments que les romantiques français, très mauvais connaisseurs de Platon contrairement aux romantiques d'Iéna, retiendront, comme le remarque Michel Brix, dans « Platon et le platonisme à l'âge romantique », *art. cit.* p. 45.

¹⁴⁹ Et Bruno Szwajcer fait bien de souligner que « la façon qu'a Musset de penser le rythme explique qu'il ait recours aux images des oiseaux, des parfums, des fleurs qui permettent la propagation de l'évanescence. L'oiseau incarne par essence la jonction des éléments, la cohésion glorieuse du cosmos; et passe depuis les temps les plus reculés pour l'intermédiaire entre le ciel et la terre », dans *La Nostalgie dans l'œuvre poétique d'Alfred de Musset*, *op. cit.*, p. 55.

(141). De la valse du désir (156), qu'il danse avec Julie, Valentin se retrouvera alors par après, au chapitre suivant, avec Isabelle à écouter l'*Invitation à la valse* de Weber (157), que madame joue « *presto* » (158). Valentin valsera ainsi entre les deux pendant un moment, puisque son cœur demeurera toujours aussi fuyant : « Six semaines s'étaient écoulées, il faut qu'il soit bien difficile à l'homme de se connaître lui-même, puisque Valentin ne savait pas encore laquelle de ses deux maîtresses il aimait le mieux. » (162) Il ne se rendra simplement pas compte que ce qu'il aime c'est l'inconstance et « le contraste » (164), les « dangereux attraits du changement », car « ceux qui se familiarisent avec un péril quelconque finissent par l'aimer » (163). Le récit d'amour se désamorce finalement de lui-même suivant ce constat et se réduit à une alternance de visite régulière que seule viendra déstabiliser la scène du coussin à l'avant-dernier chapitre. Aussi, Musset décrit-il un rythme régulier de rencontre. Il écrit par exemple :

Si, de sept à huit heures, au soleil couchant, deux beaux chevaux gris entraîent au petit trot dans l'avenue des Champs-Élysées, [...] c'étaient Valentin et Mme de Parmes qui prenaient l'air après diner. Si le matin, au lever du soleil, le hasard vous aurait mené près du joli bois de Romainville, vous eussiez pu y rencontrer [...] deux amoureux se parlant à voix basse, ou lisant ensemble Lafontaine : c'étaient Valentin et Mme Delaunay (164).

Malgré ces difficultés, au final, le récit se termine simplement parce que Mme de Parmes part rejoindre son mari, mettant ainsi fin au balancement régulier des désirs du protagoniste. Ce ne sera pas en raison d'une décision ferme de la part de Valentin. Comme l'écrira Musset dans sa troisième nouvelle, *Frédéric et Bernerette*, « les inconstants n'aiment pas; ils jouent avec le cœur » (202).

À l'image de ce qui se passe dans les trois premiers *Contes d'Espagne et d'Italie*, nous assistons à une nouvelle inversion dans l'histoire de Bernerette la grisette, qui se trouve coincée entre deux hommes. Frédéric, un étudiant en droit, demeure sur la rue de la Harpe et, un jour, croise le regard, dans l'immeuble d'en face, de sa voisine Bernerette. La distance entre les personnages les empêchant de discuter, ils sont contraints de communiquer avec des « signes par la fenêtre » (192), ce qui appelle une présence et une vigilance continues de la part des deux partis, et nous rappelle, comme le feront par la suite les deux muets de *Pierre et Camille*, que deux amoureux peuvent se contenter de signes et se passer du langage. Ce manège se prolongera sur plusieurs jours, jusqu'à ce que Bernerette se décide enfin à accepter

une rencontre, intention qu'elle déclare dans un billet puisque, « quand deux amoureux sont d'accord, les obstacles sont peu de choses » (190)¹⁵⁰. Cette nouvelle en est une où l'économie des dialogues est palpable, car même une fois ensemble, les deux personnes ne se parlent presque jamais. Ils « s'étaient livrés à leur amour avant d'avoir échangé presque un seul mot » (191) et vont parfois même jusqu'à s'empêcher de parler : « Frédéric allait répliquer, mais un baiser lui imposa silence. » (192)

Une tension s'installera alors entre l'inconstance des personnages et l'harmonie de leur rapport. Frédéric quittera éventuellement Bernerette et, de retour dans son coin de province, rencontrera Mlle Darcy, avec qui ses parents tenteront d'arranger un mariage. Cette figure de constance, qui désire rester fidèle à son amant, renverra cependant à Frédéric celle de son inconstance, qui oublie tranquillement Bernerette de son côté. Face au refus de Mlle Darcy, il retournera à Paris et s'étourdira dans les folies avec son ami Gérard. Suivant ce mode de vie, il perdra « ses habitudes d'ordre » (205), qui prouvaient préalablement son « caractère constant » (209), ce qui aura tôt fait de le rapprocher de Bernerette, qui ne se « souc[ie] de rien » (211). Leur accord aurait alors été parfait, car comme le remarquait Mlle Darcy, similairement à Emmeline, « on aime qu'une fois dans la vie, quand on est capable d'aimer » (202), n'eût été du père de Frédéric qui s'interposera dans l'union, poussant Bernerette au suicide et Frédéric à la tentative. Nulle histoire d'amour donc, malgré la belle symétrie des amants, et tout est à recommencer.

L'harmonisation de l'étourdi et du constant devient donc un moteur narratif animant les récits de Musset. Pippo, dans *Le Fils du Titien*, est aussi de ces personnages en « désordre » (251), à qui il faudra un tuteur. Toutes les raisons seront bonnes dans cette nouvelle pour ne pas avoir à se réveiller aux mêmes heures que Béatrice, qui veut faire travailler le peintre-joueur. Celle-ci « connaissait la vie dérégulée qu'il menait, et elle avait résolu de l'en arracher » (*NV*, p. 280). C'est pourquoi leur première rencontre est entièrement coordonnée, et à l'encontre des habitudes du fils du Titien : « Je me réveille ordinairement fort tard, par

¹⁵⁰ Même si dans *Croisilles* Musset, toujours plein de contradictions, admettra que « de tous les obstacles qui nuisent à l'amour, l'un des plus grands est sans contredit ce qu'on appelle la fausse honte, qui en est bien une très véritable » (p. 387).

conséquent toute ma maison dort la grasse matinée. Si ta maîtresse peut venir au point du jour, je l'attendrai, et elle pourra pénétrer ici sans être vue de personne » (271-272). Par contre, une fois n'est pas coutume, et le héros évitera le plus possible de répéter l'expérience :

Tous les matins Béatrice envoyait à son amant un bouquet par sa négresse, afin qu'il s'accoutumât à se lever de bonne heure. [...] Cet avertissement paraissait juste à Pippo, mais il en trouvait l'application difficile. Il lui arrivait de mettre le bouquet de la négresse dans le verre d'eau sucrée qu'il avait mis sur sa table de nuit, et de se rendormir. (p. 291)

Au final, cette harmonie échouera autant que les trois premières, puisque Pippo ne produira qu'un seul tableau, qui brûlera à la fin, et ne deviendra pas le peintre de légende que souhaitait en faire Béatrice¹⁵¹

¹⁵¹ L'idée sera la même pour *Croisilles* : le personnage principal est lui aussi un étourdi en quête d'amour ayant le même « heureux défaut » que les autres : « ils se désolent aisément, mais ils n'ont même pas le temps de se consoler, tant il leur est facile de se distraire. » (384) Ainsi affublé de bipolarité, celui-ci, « au lieu de se noyer », ira plutôt à la « comédie » (384), après la faillite de son père. Par la suite, il ira, à l'encontre de toutes les conventions de l'époque, demander la main de Mlle Godeau à son père, un riche financier, alors que son propre père vient à peine de déclarer faillite. En réaction au refus évident du père, Mlle Godeau, elle aussi dénommée Julie, communiquera sans mot avec Croisilles pour lui signifier son soutien : « elle laissa tomber par terre un bouquet de violettes qu'elle tenait à la main. Il se baissa aussitôt, ramassa le bouquet et le présenta à la jeune fille pour lui rendre; mais, au lieu de le reprendre, elle continua sa route sans prononcer un mot. » (380) La question déjà posée par Gilbert, « Comment interpréter son silence ? » (84), conservera toute son acuité dans ces circonstances. Il s'agit alors d'« une marque d'intérêt; car, autrement, ce refus et ce silence n'auraient été qu'une preuve de mépris » (385). Nous sommes donc toujours face à une tentative d'harmonisation entre les personnages. Plutôt que de parler de récit d'amour, nous devrions parler de récit d'harmonisation, et d'harmonisation des langages en élargissant ici la définition du langage à tout ce qui signifie, puisque ce sont les objets, la musique et les signes qui se chargent de traduire ce que les mots ne parviennent jamais tout à fait à rendre.

Margot, dans la nouvelle éponyme, cherche elle aussi à s'adapter aux « habitudes » (331) de Gaston, le fils de sa Mme Doradour, sa protectrice. Elle va lui acheter tout ce qu'elle peut pour lui faire plaisir, même si Gaston « avait encore bien d'autres belles choses que Margot ne pouvait imiter » (331). Elle observe ses habitudes quotidiennes : la nuit, elle s'éveille « pour voir si Gaston avait ouvert ses jalousies » et, si c'est le cas, « elle poussait un des battants de la fenêtre, de manière à n'être vue que de Gaston, puis elle posait un miroir sur une petite table et commençait à peigner ses beaux cheveux » (333). Ces jeux se répéteront jusqu'à ce que le récit nous ramène à Honville, à la fois le lieu de naissance de Margot et le lieu où Mme Doradour va passer l'automne. La transition forcera Margot à changer ses horaires et, « tous les jours à cinq heures du matin » (337), elle regardera Gaston partir pour la chasse. Lorsque Mlle de Vercelles deviendra sa concurrente, Margot tentera aussi de se mouler à elle. Elle admirera « sa démarche, son exquise simplicité, ses airs de têtes, et jusqu'aux moindres rubans qu'elle portait » (350). Elles se mettent à traverser « le village ensembles » (351) et « presque

Il semble bien souvent y avoir deux manières de voir le temps dans les récits de Musset. Une sorte d'éternel retour tente de s'installer, une forme de constance hante toujours les inconstants en ce qu'il y a toujours des personnages pour tenter de donner une rectitude aux égarés. Ces deux temporalités sont à l'image des horloges que l'on retrouve dans les récits. Parfois, comme ça arrive pour Margot et Béatrice, elles servent à marquer des habitudes, adoptant alors une temporalité cyclique l'espace d'un moment. Parfois, comme c'est le cas pour Pippo ou Croisilles, le temps revêt un caractère de durée. Il est alors linéaire, car il se dirige vers un objectif, même si celui-ci peut échouer : l'un veut arrêter de jouer et devenir peintre, histoire de se mériter l'amour de Béatrice; l'autre veut épouser Mlle Godeau et éviter de mettre fin à ses jours. Par un jeu d'alternance, l'étourdi doit suivre la ligne droite du discipliné, qui lui doit s'abaisser au balancement de l'inconstant, un peu comme Béatrice qui « n'obtint jamais de son amant qu'il travaillât de nouveau » (305). Musset, dans *Margot*, explique cette position :

C'est que la sagesse est un travail et que, pour être seulement raisonnable, il faut se donner beaucoup de mal, tandis que pour faire des sottises, il n'y a qu'à se laisser aller. Homère nous apprend que Sisyphe était le plus sage des mortels; cependant les poètes le condamnent unanimement à rouler une grosse roche au haut d'une montagne, d'où elle retombe aussitôt sur ce pauvre homme, qui recommence à la rouler. Les commentateurs se sont épuisés à chercher la raison de ce supplice; quant à moi, je ne doute pas que, par cette belle allégorie, les anciens n'aient voulu représenter la sagesse. La sagesse est, en effet une grosse pierre que nous roulons sans désespérer et qui nous retombe sans cesse sur la tête. Notez que le jour où elle nous échappe, il ne nous est tenu aucun compte de l'avoir roulée pendant nombre d'années, tandis qu'au contraire, si un fou vient à faire, par hasard, une action raisonnable, on lui en sait un gré infini. La folie est bien loin d'être une pierre, c'est une bulle de savon qui s'en va dansant devant nous, et se colorant, comme l'arc-en-ciel de toutes les nuances de la création. Il arrive, il est vrai, que la bulle crève et nous envoie quelques gouttes d'eau dans les yeux; mais aussitôt il s'en forme une nouvelle et, pour la maintenir en l'air, nous n'avons besoin que de respirer. (330)

Nulle prise de position donc. Tous deux, le fou et le sage, ont la possibilité de se retrouver dans chacun de ces cas de figure, peu importe l'asymétrie de l'effort et du résultat. Les personnages peuvent s'entraîner dans une position ou une autre et ainsi faire vaciller leur partenaire. Seul le récit semble pouvoir assurer une sorte d'équilibre à ces funambules

tous les matins [Margot] faisaient, avant le déjeuner, une visite à sa bonne amie (351), même si tout cela ne trahit au fond que la tristesse de Margot, qui croit le destin de Gaston scellé à celui de son amie.

amoureux, à ces danseurs de corde. La sagesse, malgré son absurdité, est la seule voie possible. Comme l'écrit Musset dans *Fantasio*, les hommes sont condamnés à la sagesse à défaut de pouvoir réaliser leur folie : « 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 ! » (*TC*, p. 289) Condamné à la même peine que Sisyphé, la solution de *Fantasio* consiste à s'asseoir « sur un parapet, [...] regarder couler la rivière, et [...] compter un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, et ainsi de suite jusqu'au jour de [s]a mort (289) ».

Ainsi, tout comme les aiguilles de l'horloge suivaient les récits de la tante d'Emmeline, l'éternelle horloge que nous retrouvons déjà dans les *Contes d'Espagne et d'Italie* est encore présente pour nous rappeler que les récits de Musset s'inscrivent dans une sorte de *no man's land* des temporalités que nous appellerions volontiers, avec Lucie Bourassa, un entrelacs des temporalités. Celui-ci, qu'elle définit comme « l'idée d'une structuration du temps par un entrelacs de modes de significations¹⁵² », chez Musset prend la forme de l'éternité sisyphéenne. L'envie de compter le temps devient aussi absurde que son déni, ce qui n'empêche pas les deux modes de signification de se retrouver conjoint au sein des récits. Bourassa souligne ce genre de rapports qui existe entre temps cyclique et narration. Suivant Jochen Mecke, elle constate que c'est « le couplage des mécanismes d'horloges avec les clochers des églises et des mairies, qui aurait enclenché le passage "d'une forme anthropocentrique à une forme chronocentrique de vie"¹⁵³ ». Avant ce couplage, ce sont les cloches qui « étaient réglées sur la vie des hommes¹⁵⁴ », et le renouvellement des heures, à l'image de l'agriculture, était cyclique, « l'avenir répét[ait] le passé¹⁵⁵ ». Ce schéma circulaire, que l'on retrouvait déjà dans le cycle des *Nuits*¹⁵⁶, est un effet du *versus* que

¹⁵² Lucie Bourassa, *L'entrelacs des temporalités. Du temps rythmique au temps narratif*, Québec, Nota Bene, « Littérature(s) », 2009, p. 278.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 21. La citation de Mecke vient de *Roman-Zeit. Zeitformung und Dekonstruktion des französischen Romans der Gegenwart*, Tübingen, Verlag, 1990, p. 1. Lucie Bourassa traduit.

¹⁵⁴ *Idem.*

¹⁵⁵ *Idem.*

¹⁵⁶ En plus de se rapporter à Pierre Laforgue qui a analysé cet effet de circularité dans la *Nuit de mai* à partir de la reprise des mots, des vers, des expressions et des motifs, ce qui cause un

Musset intègre dans sa prose et qui lui sert à scander sa production de récits. Le temps linéaire est une conséquence de l'apparition de la rationalité commerciale, comme le constate toujours Bourassa, et a amené avec lui ce paradigme du temps comme « durée¹⁵⁷ », faisant du roman *Don Quichotte*, selon Georg Lukács et Michel Foucault, le premier genre de récit proprement linéaire au niveau de sa diégèse. Le récit linéaire est voué à mourir. Il est éphémère, car inscrit dans la durée, alors que l'art, tel que le conçoit Musset, c'est le retour du même derrière toute nouveauté¹⁵⁸.

2.2 Constance et inconstance, éloquence et silence du narrateur

Nous le voyons bien au niveau des personnages, constances et inconstances s'opposent et s'influencent mutuellement sans arrêt, tant dans l'univers intime des personnages qu'entre eux. Cette alternance est ce qui rythme profondément l'allure des événements et leur donne un ton tantôt comique, tantôt dramatique. C'est pourquoi cette caractéristique se retrouve à d'autres niveaux dans les récits brefs de Musset. Si nous nous élevons au niveau de la narration, nous remarquons que le narrateur, lui-même étourdi, peut parfois se tromper¹⁵⁹ ou prendre de la distance avec le récit en refusant de nous donner tous les détails¹⁶⁰, et même, à l'occasion, comme il est voyeur donc impliqué dans son texte, il passe lui-même à côté de

« parallélisme des séquences » et un « travail de la poésie sur elle-même », dans *Romanticoco. Fantaisie, chimère et mélancolie (1830-1860)*, op. cit., p.120 et pp. 126-127. On peut noter que Steve Murphy voit une double circularité dans le poème « Sonnet » et qu'il conclue que Musset n'écrit « pas pour être lu, mais pour être relu », ce que Musset indique clairement dans le dernier poème de son édition de 1850 des *Poésies complètes*, le « Sonnet au lecteur » : « Je veux, quand on m'a lu, qu'on puisse me relire. » (PC, p. 465) Pour ce faire, Musset développe un principe qui joue à la fois sur les plans interne, « l'homme croyait que son amour serait aussi invariable que le retour éternel des saisons », et externe du récit de par sa forme et cette volonté de relecture, dans Steve Murphy, « Musset, "quatorze fois exécrable" ? Lecture méthodique d'un "Sonnet" », dans *Études françaises*, vol. 41, no. 3, 2005, p. 94.

¹⁵⁷ Lucie Bourassa, *L'entrelacs des temporalités*, op. cit., p. 22.

¹⁵⁸ cf. *infra*, p. 6.

¹⁵⁹ Dans *Les Deux maîtresses* par exemple : « Il remplaça adroitement ce paysage par le portrait de Mme de Parnes; je me trompe, je veux dire de Mme Delaunay. » (p. 135)

¹⁶⁰ Dans *Emmeline* cette fois : « Comment lui laissait-on courir tant de dangers ? Je ne me chargerai pas de vous l'expliquer. » (NV, p. 60)

certain détails¹⁶¹. Tout se déroule donc comme s'il était lui-même à l'occasion désynchronisé par rapport au récit, provoquant diverses ruptures temporelles. Ce narrateur se place en quelque sorte sous l'égide du proverbe énoncé à la fin de *Mimi Pinson* : « qui dit ce qu'il sait, qui donne ce qu'il a, qui fait ce qu'il peut, n'est pas obligé à davantage. » (CT, p. 272)

Cette même instance conteuse adopte aussi, à l'occasion, la solution de changer de médium pour nous exposer certains événements de son histoire, et ces variations affectent tout autant le tempo du récit à leur manière¹⁶². *Mimi Pinson* est assez explicite sur ce point, puisque ce conte intercale en plein milieu de son déroulement les vers d'une chanson, la *Chanson de Mimi Pinson* ainsi que ses partitions, composées par Frédéric Berat avec pour indication *allegretto*¹⁶³. Dans cette optique, si l'on reprend *Frédéric et Bernerette*, on peut remarquer que le point de vue de Bernerette est rarement exprimé de vive voix, que ce soit la sienne ou celle du narrateur, mais il est souvent signifié par des signes et des billets, tout comme par de longs « silences » qui éveilleront la jalousie de Frédéric et la fonction interprétatrice du narrateur. Lorsque l'étudiant de Besançon, par exemple, demande à la grisette « Que m'avez-vous écrit ? [...] Quand et comment puis-je vous revoir ? », Bernerette « glisse son billet dans la main de Frédéric » et lui dit simplement « Tenez, et ne découchez

¹⁶¹ Toujours dans *Les Deux maîtresses* : « Vous comprenez, madame, que je n'étais pas dans le pavillon, et, du moment que la persienne fut fermée, il m'a été impossible d'en voir davantage. » (152)

¹⁶² Nous devons surtout aux critiques du théâtre mussétien d'avoir mis de l'avant ce processus rythmique dû à l'hybridation générique. Aurélie Loiseleur remarque que le théâtre et l'action dramatique des pièces de Musset devient une sorte de « formidable machine à accélérer le temps » et voit le lyrisme au théâtre non pas comme un temps mort, ni même comme un dénouement, mais bien plutôt comme un « renouement » entre les genres et entre les registres temporels, dans « Déjouer le théâtre, ou le rôle de la poésie dans les trois proverbes de Musset », dans Sylvain Ledda (dir.), *Lectures de Musset : On ne badine pas avec l'amour, Il ne faut jurer de rien, Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Didact français », 2012, p. 48. On peut aussi se rapporter au texte de Jacques Bony qui considère que « la poésie, apparemment rejetée, "rentre par la fenêtre" » dans le théâtre mussétien notamment parce que « tout passe par les images, comme si le langage "ordinaire" était incapable d'accomplir sa fonction de communication », dans « L'intrusion de la poésie dans les dialogues de théâtres des *Caprices de Marianne* à *On ne badine pas avec l'amour* », dans Gisèle Séginger (dir.), *Poésie et Vérité, op. cit.*, p. 264 et 266.

¹⁶³ Seule l'édition originale, publiée dans le recueil de nouvelles *Le Diable à Paris* édité par Pierre-Jules Hetzel en 1845, et, de nos jours, la version des *Contes* éditée par Frank Lestringant et Gilles Castagnès nous donnent ces partitions à même le texte. L'édition de Sylvain Ledda et celle de Maurice Allem se contentent de les signaler.

plus » (190). L'elliptique personnage pousse invariablement le narrateur à interpréter pour nous, lecteurs, les signes :

Frédéric, dépité d'essayer sans cesse le même refus, déchira le papier devant sa voisine. Elle en rit d'abord, resta quelque temps indécise, puis tira de la poche de son tablier un billet qu'elle montra à son tour à l'étudiant. Vous jugez bien qu'il ne secoua pas la tête. Ne pouvant parler, il écrivit en grosses lettres, sur une grande feuille de papier à dessin, ces trois mots : « Je vous adore ! » (p. 189)

Les commentaires ont ici valeur de didascalies dans ces circonstances, car ils nous communiquent le récit par le biais du jeu de pantomime des deux personnages. Elles prennent une forme indicative, plutôt que simplement descriptive¹⁶⁴, et ce, même pour le lecteur. Musset joue à ce jeu assez explicitement lorsqu'il écrit à la dernière phrase du premier chapitre du *Secret de Javotte* : « Après quoi il sortit brusquement » (CT, p. 172) ou, plus clairement encore, à la dernière phrase du premier chapitre des *Deux Maîtresses* : « Tournez la page, elles vont entrer en scène. » (NV, p.122) Les mélanges génériques avec le théâtre, dont ces didascalies de fin de chapitre sont le symptôme, sont révélateurs d'une tension qui se joue entre les genres et nous appelle à être attentifs aux médiums employés pour dire les choses.

Plus loin, toujours dans *Frédéric et Bernerette*, la grisette résume le récit avec une chanson d'Ossian dans laquelle l'« étoile de l'amour » descend sans cesse vers l'océan pour aller mourir « à l'heure du silence » (214). Cette chanson fait apparaître une « pâleur charmante » (214) à Bernerette, nous laissant entrevoir un peu de ce cœur derrière ce corps. Tristement, comme dans « Le Saule », il nous annonce aussi la mort de la jeune fille. Cette chanson, à laquelle « l'écho répondra peut-être » (213), utilise ses vers pour interrompre et expliquer la prose du récit, à l'image des *Songs* brechtiennes dont nous avons préalablement

¹⁶⁴ Tzvetan Todorov parlerait de dénomination et de description, plutôt que d'indication comme nous le faisons. Nous convenons avec lui que la dénomination « permet d'identifier une unité spatio-temporelle, de lui donner un nom », mais nous croyons que le terme indication nous ramène plus près du théâtre et au rôle de la didascalie, qui elle aussi identifie bien souvent une unité spatio-temporelle. Plus loin, pour Todorov, l'indicatif devient le mode d'une proposition narrative indiquant la *volonté* ou la direction du récit, c'est-à-dire ce qui regroupe l'*obligatif* actanciel; par opposition aux actions restées à l'état d'hypothèse, constituantes des séquences narratives *optatives* du récit. La citation est dans Tzvetan Todorov, « La Grammaire du récit. Le *Décameron* », *Poétique de la prose* suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1978, « Points », p. 49 et 52.

parlé¹⁶⁵. Dans *Emmeline*, les stances « à Ninon » ont le même effet critique. Ces autres médiums plongent le récit dans une autoréférentialité poétique qui provoque aussi un effet de silence, car ils nous ramènent au monde intérieur du récit, son indicible vérité : « J'aime, et rien ne le dit; j'aime, et seul je le sais » (83), nous disent les stances.

À deux reprises au moins, les longs silences de Bernerette viennent interrompre le déroulement du récit et obligent tant le narrateur que Frédéric à suppléer à celui-ci par leur imagination. Cette tentative de faire parler le silence fait avancer le récit et lui donne sa poésie¹⁶⁶ : « Il faut marcher même quand on souffre, car nul ne sait où il va » (232), et ce manque pousse Frédéric à revenir sans cesse vers Bernerette, jusqu'à ce que la trahison soit « trop forte » (239). Pour illustrer cet effet poétique, Musset fait accompagner la marche du héros d'une contredanse qu'il siffle :

À quoi sert de jouer l'indifférent quand on aime, sinon à souffrir cruellement le jour où la vérité l'emporte ? Frédéric s'était juré tant de fois qu'il ne serait pas jaloux de Bernerette, il l'avait si souvent répété devant ses amis, qu'il avait fini par le croire lui-même, il regagna son logis à pied, en sifflant une contredanse. (228)

À la manière des « Marrons du feu », où la musique accompagnait la conversation, et d'*Emmeline*, où elle accompagnait les mains, la musique complète ici la marche du héros.

C'est pourtant une tentative de suicide, et ensuite un véritable suicide, que ces scènes cachent. Le récit se termine par une lettre qui avoue toute la vérité à Frédéric — et au lecteur par le fait même, puisque le narrateur ne le fait pas préalablement — convaincu de la trahison de Bernerette. Dans ce billet, il est question de la participation de son père dans la rupture, de l'égoïsme du provincial étudiant et de la mort de la jeune fille. La « vérité » du récit nous étant sans cesse livrée par le biais de cette dernière, le passage suivant revêt le caractère métatextuel d'un récit qui ne veut pas lâcher prise ni mourir :

¹⁶⁵ cf. *infra*, n. 53, p. 19.

¹⁶⁶ Contrairement à ce que croit Bernerette par ailleurs qui dira, par rapport à la dispute de Gérard, l'ami de Frédéric, et de sa maîtresse, que « ce n'est pas de la poésie que ces choses-là, et tout le monde comprend » (214). Le proverbe clôturant le récit, « on rit de celui qui essaie de mourir, et celui qui meurt est oublié » (245), montre clairement que le monde ne comprend pas ces choses-là, s'en moque même, et vient finalement prendre à la renverse l'argument de la grisette avec une ironie assez cynique qui vient alors faire de ces choses-là très justement de la poésie.

je m'attache à ce papier comme à un reste de vie; je serre mes lignes; je voudrais te rassembler tout ce qui me reste de force et te l'envoyer. Non, tu n'as pas connu mon cœur. Tu m'as aimée parce que tu es bon; c'était par pitié que tu venais et aussi un peu pour ton plaisir. (243)

Ce texte ne veut pas s'inscrire dans la durée et, pourtant, à la suite de la lettre, Frédéric de son côté s'y résigne pratiquement, et c'est ce qui nous mène au proverbe final de la pièce, qui relaie encore une fois la parole du narrateur :

Frédéric avait fait sur lui-même une funeste tentative. Je n'en parlerai pas ici; les indifférents trouvent souvent du ridicule à des actes semblables, lorsqu'on y survit. Les jugements du monde sont tristes sur ce point; *on rit de celui qui essaie de mourir, et celui qui meurt est oublié.* (245, nous soulignons)

Les intrusions génériques des proverbes, des chansons ou des vers dans la narration modifient le tempo des récits et le rythme des événements, en faisant, en quelque sorte, du court avec du long. En plus de modifier le point d'énonciation et la trame spatio-temporelle de la narration, ce procédé structural a aussi la vertu critique de nous indiquer les moments importants, que ce soit grâce à l'articulation créée par l'insertion d'un médium autre ou en épurant le récit de tout son superflu, soulignant ainsi ses éléments essentiels comme le fait la chanson de Bernerette. Cela explique pourquoi, lorsque Emmeline se retrouve seule devant son miroir, « un vieil air d'opéra avec lequel on l'avait bercée lui revint en tête : Aux amants lorsqu'on cherche à plaire,/On est bien près de s'enflammer » (63). Cette intrusion musicale vient ici nous indiquer l'élément déclencheur, avant même l'arrivée de M. de Marsan, son futur mari, et de Gilbert, son futur amant, car c'est bien avec « l'application qu'elle fit de ces paroles » (63) qu'elle se lance dans la vie amoureuse.

Similairement, l'amour d'Emmeline vient briser le rythme de la narration et fait taire le narrateur¹⁶⁷. C'est pourquoi une ellipse vient terminer le chapitre et mettre une pause à la « vie » d'Emmeline. Le second chapitre débute par un sommaire des événements à la manière des deux victimes dans « Suzon » : « Le mariage fait, la gaieté revient. Ce fut un spectacle assez curieux de voir une femme redevenir enfant après ses noces; il semblait que la vie

¹⁶⁷ « Quinze jours, dit le narrateur, c'est bien court, n'est-ce pas ? J'ai commencé ce conte sans y réfléchir, et je vois qu'arrivé au moment dont la pensée m'a fait bien prendre la plume, je n'ai rien à en dire, sinon qu'il fut bien court » (95).

d'Emmeline eût été suspendue par son amour; dès qu'il fut satisfait, elle reprit son cours, comme un ruisseau arrêté un instant. » Le topos de l'éphémère moment d'amour¹⁶⁸, contre lequel Cassius voulait lutter, est très présent ici, seulement il n'anime pas le récit, il le freine¹⁶⁹. Une autre ellipse de la sorte nous prive de quatre ans dans le récit simplement parce que l'amour va bien : « Pendant les quatre premières années après le mariage, on les vit très peu l'un et l'autre. » (65) Tout se passe comme si ces récits ne se donnaient comme objectif que de dévoiler le temps du deuil amoureux et du transfert musical qu'il opère parfois subtilement.

C'est pourquoi, ce que l'on sait de la période d'amour d'Emmeline, c'est bien évidemment l'emploi du temps, tout en musique, d'Emmeline. Lorsqu'elle n'est pas dans *l'allée des Soupirs*, qui fait allusion à un recueil de valse que Musset croit écrit par Strauss¹⁷⁰, elle chante à « haute voix en lisant les *Oraisons funèbres* de Bossuet, ou tout autre ouvrage aussi grave » (67), elle « court à cheval » (67) ou elle se trouve « probablement devant son piano, déchiffrant une partition nouvelle, la tête en avant, les yeux animés et les mains tremblantes » (67), car « la lecture de la musique l'occupait tout entière, et elle palpait d'espérance en pensant qu'elle allait découvrir un air, une phrase de son goût » (67). Tout ceci, que le narrateur ne veut pas voir comme un « roman », camoufle habilement les années d'amour d'Emmeline, car « sur ce sujet, [elle] a été muette toute sa vie » (68-69). C'est donc

¹⁶⁸ Le plus grand indice de cette modalité amoureuse, c'est la prégnance de la durée de quinze jours que l'on ne retrouve pas seulement dans *Emmeline* : après que Pippo déclare sa flamme à Beatrice, « Quinze jours s'étaient écoulés » avant les premières complications, est-il écrit dans le *Fils du Titien* (p. 282); pareillement, *Croisilles* se déroule aussi sur une quinzaine de jours : « Une semaine s'écoula, puis une autre. » (393). L'histoire est sensiblement la même dans *Frédéric et Bernerette*, puisque même si la nouvelle se déroule sur plusieurs semaines, c'est au « bout de quinze jours » (193) que Frédéric se ruine en compagnie de Bernerette. *Les Deux maîtresses* se déroulent sur deux mois, mais ça ne « prend pas plus de quinze jours » (152) pour que Julie Delaunay se doute de l'existence d'Isabelle de Parnes par le truchement d'un mouchoir que Valentin a oublié chez elle. Cette obsession de la quinzaine disparaîtra dans les *Contes*, mais nous la retrouvons déjà dans « Mardoche » : « Je n'ai dessin, lecteur, de faire aucunement/Ici ce qu'à Paris on appelle un roman./Peu s'en faut qu'un auteur, qui pas à pas chemine,/Ne vous fasse coucher avec son héroïne./Ce n'est pas ma manière, et, si vous permettez,/Ce sera quinze jours que nous aurons sautés. » (PC, p. 93)

¹⁶⁹ Nous pouvons souligner le fait que c'est notamment parce qu'*Emmeline* reprend le topos de *La princesse de Clèves* : elle ne s'autorisera à aimer que son mari, même si elle préfère ouvertement Gilbert et que son époux consent à cette relation.

¹⁷⁰ On peut retrouver cette allusion dans la *Correspondance d'Alfred de Musset*, op. cit., p. 153.

sous l'égide subtile et métaphorique du proverbe¹⁷¹ *On ne badine pas avec l'amour* que cette jeune fille, « lancée dans la vie sans grande maxime » (61), se place, car « la raison de ce silence, c'est qu'elle ne peut parler de rien sans en plaisanter, et qu'elle ne veut pas plaisanter là-dessus » (69), préférant voir les gens qui font l'amour « comme des maîtres de danse » (70). Aussi taira-t-elle la tentative de M. de Sorgues de la séduire, à l'insu de son mari.

Du poulx que Valentin cherche à percevoir au rythme de la société industrielle¹⁷², il y a tout un décalage qui redouble celui des personnages entre eux et ceux du narrateur avec son récit. C'est en ce sens qu'il faut entendre ce que nous voyons comme un transfert poétique des procédés rythmiques. Concrètement, ce *modus operandi* transparait dans les coupures de récits, toujours orchestrées par le narrateur, et devient simplement une manière différente de communiquer, puisque « dans l'univers de Musset, la poésie et la musique sont deux langages du cœur et la présence de vers dans quatre des six nouvelles rappelle non sans ruse, que Musset considère qu'une vraie déclaration doit se faire en vers¹⁷³ ». La frontière entre les genres est constamment malmenée et participe « au *tempo* dramatique, au suspens, aux mystères des sentiments tus. Leur forme et leur tonalité varient, à l'image des ondoiements du cœur, jusqu'à parfois se muer en dessin¹⁷⁴ ». Musset harmonise donc une solidarité générique

¹⁷¹ L'usage du proverbe nous apparait caractéristique de trois choses : il résume le récit par métonymie, participant de son économie, lui donne une visée universelle, donc critique, et il représente ce que nous pourrions considérer comme le « poétique » du récit, sa mesure, à l'opposé de la tante, nous le verrons plus loin, qui représente la démesure de la prose. Pour Gérard Dessons, « le proverbe devient un enjeu clairement idéologique. Sa mise à l'écart des discours est avant tout une mise à l'écart du peuple au nom d'un avilissement du politique. Écrire en proverbe deviendra, au-delà d'un principe énonciatif, un acte politique. Alfred de Musset en fera un mode critique sur le théâtre de ses *Comédies et proverbes*, qui met en scène une époque sans identité — "Notre siècle n'a point de formes" —, traversée par une parole sans origine ni responsabilité », dans *La voix juste, op. cit.*, p. 39.

¹⁷² Sur ce sujet, nous nous inspirons de l'essai de Denis Vasse, qui voit en jeu trois rythmiques : « celle de la fabrication de l'objet, celle de l'édification d'une image du corps et celle de la constitution d'un corps social. Dans ces trois étapes qui ne sont pas chronologiques, le même rythme se retrouve. Dans la musique et dans la poésie, le rythme est caractérisé par le jeu des césures et des silences, par l'écart différentiel qui lie entre elles les notes et les syllabes. L'unité d'une mélodie ou d'un poème est due à ce qui, dans la phrase, brise la monotonie de la gamme ou du discours. Cette unité brisée introduit une autre dimension qui distord la phrase phonétique ou musicale et la rend irréductible à la logique du seul contenu. [...] Ce rythme, qui bat comme un cœur invisible, [...] est la parole de l'homme qui met en jeu son corps dans le monde », Denis Vasse, *Le Temps du désir. Essai sur le corps et la parole*, Paris, Seuil, « Points essais », 1997, pp. 116-118.

¹⁷³ Sylvain Ledda (*NV*, p. 37).

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 38.

et construit tout un jeu d'équilibre sur ces différences. Nous pourrions dire, un peu anachroniquement, que « l'essentiel est alors la tension qui se crée entre les pôles préalablement chargés d'intensité, et non chacun des pôles en lui-même¹⁷⁵ ». C'est pourquoi nous postulons que les personnages se disputent sur le statut du récit, entre prose et poésie, et que chacun à sa manière, par sa mesure et sa démesure, par sa neutralité ou sa radicalité, son silence ou son éloquence, reprend les caractéristiques que Musset considère propres aux deux formes d'écriture. La reprise par le narrateur d'autres médiums pour faire parler ou pour parler de certains personnages nous apparaît explicite sur ce point. À l'aide de signes, de symboles, de codes, de lettres, d'objets ou de silences, le conteur multiplie les possibilités de déjouer la prose et la presse¹⁷⁶, dont les coupures des récits en épisodes ont notamment inspiré à Musset les didascalies de fin de chapitre.

2.3 Critique du rythme : battement cardiaque et pouls de l'histoire

Ces mélanges génériques apparaissent comme des preuves de la dissidence de Musset à l'égard du marché littéraire en place et ne témoignent pas d'un assagissement de l'auteur des insolents *Contes d'Espagne et d'Italie*. Son attitude est profanatrice à sa manière, et la meilleure preuve de cette arrogance se rencontre possiblement dans les réactions de Balzac à l'égard des *Nouvelles*, dont il fait divers comptes rendus. Pour le nouvelliste déjà aguerri en

¹⁷⁵ Florence Goyet, *La Nouvelle, description d'un genre à son apogée (1870-1925)*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1993, p. 28.

¹⁷⁶ Nous ne sommes pas bien loin, avec ces considérations, des éléments participant à l'élaboration du poème en prose. Silvia Disegni rapporte l'importance des contraintes de brièveté liées à l'écriture dans la presse et le fait que l'« expérience a porté à un questionnement sur le vers, devenu trop souvent, en ce lieu, affaire de technique et d'académisme », dans « Poème en prose et formes brèves au milieu du XIX^e siècle », *Études françaises*, vol. 44, n° 3, 2008, p. 73. On peut aussi penser au rapport entre la lettre et le poème en prose, suivant Christine Planté qui considère la lettre comme « horizon du poème en prose », notamment parce qu'elle a pour caractéristiques « brièveté, clôture, contingence » et, citant Gérard Dessons, parce « qu'un *bref* a été d'abord un message, une lettre », dans « Clos par nécessité : la lettre comme horizon du poème en prose », dans Nathalie Vincent-Munnia et al (dir.), *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, Paris, H. Champion, « Colloques, congrès et conférences. Époque moderne et contemporaine », 2003, p. 497. Pour la citation de Dessons, « La notion de brièveté », *Brièveté et écriture* (Colloque international de Poitiers, 4 avril 1991), *La Licorne*, Poitiers, 1991, p. 4.

1840, Musset « s'est montré cette fois prosateur et prosateur élégant. Ses nouvelles, bien conçues, bien exécutées sont racontées avec le style net, aux contours précis¹⁷⁷ ». Il va même jusqu'à considérer qu'*Emmeline*, « si le sujet était original, serait le parfait de la nouvelle moderne¹⁷⁸ ». C'est pourquoi il est d'autant plus frappant que le romancier écrive que

M. de Musset introduit souvent des vers dans ses récits. Sauf certaines exceptions, je blâme beaucoup cet usage. [...] En français surtout, la disposition d'esprit dans laquelle on se met pour lire la prose est entièrement opposée à celle où l'on arrive, péniblement pour certaines personnes, pour être de plain-pied avec la poésie. En un mot, nous sommes terre à terre en prose et nous devons monter jusqu'à je ne sais quelle élévation en poésie. Ainsi ce n'est pas un chaos sur la route, c'est une ascension et une descente vertigineuse. Eh ! bien, cette opération de l'esprit est insupportable, et personne ne veut s'y prêter, à plus forte raison quand les vers sont pleins de poésie¹⁷⁹.

Balzac ne comprend pas l'équilibre précaire des danseurs qui anime en grande partie les rapports entre les genres et entre les personnages. Le passage de la prose à la poésie fut un grand enjeu pour Musset et ce n'est pas tout à fait innocemment qu'il pratique ce genre de mélange. Le dramaturge, à l'image d'autres romantiques, est connu pour sa forte polarisation entre les deux modalités d'écriture, à un tel point que le *Grand Dictionnaire Universel*, écrit entre 1866 et 1876, de Pierre Larousse, au mot *rythme*, citait Musset pour dire que « la prose n'a pas de rythme déterminé¹⁸⁰ » par opposition à la poésie. Ce passage du *Poète déchu*, aussi explicite soit-il, ne me semble pourtant pas fidèle à la conception que Musset se fait de l'écriture en prose. Prendre une telle affirmation de la part du poète sans la relativiser, c'est oublier que toute l'œuvre se construit sur un jeu social et poétique de tensions se relaçant constamment. Octave, dans *Les Caprices de Marianne*, explique bien cette poétique :

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 de pâles fantômes, des créanciers agiles, des parents et des courtisanes, toute une légion de monstres se suspendent à son manteau et le tiraillent de tout côté 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

¹⁷⁷ Honoré de Balzac, *Revue parisienne*, 25 septembre 1840, l'article est cité par Sylvain Ledda dans son édition des nouvelles (*NV*, p. 13).

¹⁷⁸ Balzac, *Revue parisienne*, 1^{er} septembre 1840, citation reprise par Maurice Allem dans son édition des œuvres en prose (*OCP*, p. 1119).

¹⁷⁹ Balzac, *Revue parisienne*, 25 septembre 1840, *art. cit.*, (*NV*, p. 38).

¹⁸⁰ Cité par Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 152.

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 (TC, p. 233).

Les récits en prose mussétien sont de bons indicateurs pour mettre de l'avant les considérations de Musset sur la prose, et sur les genres en général. L'opinion qu'il formule dans le *Poète déchu* est avant toute chose une critique du rythme de la prose¹⁸¹, critique s'adressant simultanément au nouveau rythme social qui sous-tend cette dernière. Cette critique, il la met aussi en scène dans *L'Histoire d'un merle blanc*, alors que le merle, représentant Musset, débat de poésie avec le poète Kacatogan, une sorte de parodie de Victor Hugo : « Le triste effet produit par mon chant ne laissait que de m'attrister. "Hélas ! musique, hélas ! poésie, me répétais-je en regagnant Paris, qu'il y a peu de cœurs qui vous comprennent !" » (CT, p. 75) Poétiquement parlant, le merle « ignore absolument les règles » (75), et Kacatogan « les [a] oubliées » (76) — il précise ironiquement : « ne vous inquiétez pas de cela » (76) —, alignant plutôt leurs poèmes sur leur chant, sur « un bon mouvement » (76). Pourtant, les chants de ces deux oiseaux, étant passés de mode, sont répugnés par le public : « Je crois que cette répugnance vient de ce que le public en lit d'autres que nous : cela le distrait » (76).

La prose, qui n'a pas nécessairement de cadence déterminée, se voit imposer un rythme de production répondant à la demande du marché, introduisant dans la prose un facteur économique. Les journaux et les périodiques l'asservissent et lui donnent un but. La prose et la *prosa*, en ces circonstances, se confondent entièrement et toutes deux marchent vers cette direction donnée. Par contre, et c'est le nœud du problème, pour Musset la poésie est elle aussi régit par des lois, celles de la métrique, qui introduisent un objectif à l'exercice et qu'il convient aussi de dépasser. C'est dire que l'argument de Musset contre la prose n'est pas

¹⁸¹ Sur ce point, il ne serait pas faux de voir une désynchronisation entre les romantiques et leur lectorat à partir des années 1836, car c'est en cette année fatidique que Balzac publie le premier roman-feuilleton dans *La Presse* d'Émile de Girardin. Ce changement de paradigme entrainera le sacre d'auteurs comme Eugène Sue et Alexandre Dumas, et accélérera le déclin de la littérature romantique en général. Sur ce sujet, voir Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *1836 : l'an 1 de l'ère médiatique. Analyse littéraire et historique du journal 'La Presse' de Girardin*, Paris, Nouveau Monde, 2001, 388 p. Voir aussi Patrick Berthier, *La presse dramatique et littéraire sous la monarchie de Juillet (1830-1836)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, 4 vol., 2187 p.

décisif en faveur de la poésie. C'est la raison pour laquelle Musset entreprend de libérer la poésie de la métrique, dont il dit n'avoir que faire depuis les *Contes d'Espagne et d'Italie*, lui qui, dans les « Vœux stériles », enjoignait la Muse à briser son luth et à marcher librement. Il libère donc les formes d'écriture, poésie et prose confondues, en mettant le hasard et le cœur au centre de son écriture. La poésie chez Musset atteint une liberté toute musicale dès lors qu'elle se défait de considérations utilitaires au profit du *rythme* lui-même, subsumant ainsi la métrique à la rythmique et au bon mouvement des mots¹⁸². En intégrant des poèmes dans ses contes en prose, Musset démontre clairement que le sectarisme apparent au niveau des définitions génériques n'est qu'un problème nominaliste, voire un simple caprice. En pratique rien n'empêche l'auteur de faire jouer les genres ensemble, surtout si cela répond à des enjeux rythmiques.

C'est pourquoi il n'est pas étonnant que, malgré ces considérations sur la poésie, le poète des *Nuits* semble tout de même admettre, dans la treizième *Revue Fantastique*, qu'un pair de France ressemblant fort à Chateaubriand puisse lire des pages qui « ont prouvé qu'on était poète en prose » (*OCP*, p. 799) ou, dans le *Poète déchu*, « qu'il y a aussi des poètes en prose, à ce qu'on dit » (316). À l'inverse, il admettra aussi la possibilité d'« être un prosateur qui écrit en vers » (*OCP*, p. 317) en pensant à Marmontel. Dans un fragment que Maurice Allem ne date pas, mais que Sylvain Ledda croit de 1840¹⁸³, Musset louange Lafontaine pour son « alliance de la prose et de la poésie, qui n'est autre chose que celle de la prose et de la versification » (*OCP*, p. 938), même s'il considère que, sur ce sentier, « personne après lui ne passera » (938). Dès lors, plutôt que d'envisager une différence entre prose et poésie

¹⁸² Alain Vaillant a d'ailleurs constaté ce paradoxe : « D'une part Musset assimile totalement la poésie et la versification — autrement dit, la poétique et la métrique; d'autre part, le bon vers devient celui qui, excepté les contraires métriques, se rapproche plus de la prose », car Musset « n'écrit pas : il raconte, donc il parle » et pour faire entendre « cette voix, sans la dénaturer ni l'intégrer à un projet littéraire, [...] la solution adoptée par Musset a consisté à la versifier », dans « Musset, écrivain versificateur », *op. cit.*, pp. 130-131. Pierre Moreau aussi remarque que, « allant son train à sa guise, sa poésie glisse à la prose quand il lui plait; sa prose, à l'improviste, se divertit à des vers. Jeux de prince où il se moque des poétiques », dans *Le Romantisme*, Paris, Del Duca, « Histoire de la littérature française », 1957, p. 288. Nous pouvons de manière additionnelle souligner que Théodore de Banville, à l'encontre d'un Mallarmé, va jusqu'à considérer Musset comme un des trois inventeurs du vers libre avec Molière et Lafontaine, dans *Petit traité de poésie française*, Paris, Ressouvenances, 1998, p. 179.

¹⁸³ Sylvain Ledda, « Présentation », dans Alfred de Musset, *Contes*, Paris, GF-Flammarion, 2010, p. 37.

solidement défendue, l'intérêt doit se déplacer vers la liberté du choix dans le mode d'expression et dans la cadence d'énonciation. Musset désire simplement avoir la possibilité de varier au gré de sa fantaisie, comme le constate Sylvain Ledda, pour qui « Musset applique les principes de la fantaisie musicale » et qu'à celle-ci « s'agrège alors un autre principe, celui de la variation sur un thème connu, emprunté notamment à un air d'opéra ou à une pièce antérieure¹⁸⁴ ». Cet aspect de l'écriture mussétienne, Ledda le remarque aussi dans sa prose, lui qui décèle dans *Les Revues fantastiques* le refus

de jouer sérieusement le jeu de la critique littéraire, et [...] son désir de rester un auteur de fiction, ce dont témoignent la variété des articles — récit, description, tableaux, dialogues, satires, psychologies, etc. — et l'envahissement progressif de l'imaginaire dans l'écriture journalistique¹⁸⁵.

Ces *Revue*s apparaissent ainsi porteuses d'une poétique du temps et une scansion qui n'est pas à négliger dans le cadre de cette analyse. Ce qu'Anne-Céline Michel voit comme l'absentement progressif « des référents » parallèle à un dévoiement « de l'actualité, du hic et nunc, du présent et du passé proche¹⁸⁶ », Ledda l'analyse sur le mode du « crescendo fantaisiste¹⁸⁷ ». Plus l'imagination est forte, plus elle tait le monde réel avec sa musicalité, son rythme propre. C'est pourquoi, « dès que le rythme brisé du vers romantique est devenu un fait d'art, [Musset] est revenu, pour la même raison, à la placidité bovine du vers classique¹⁸⁸ ».

Ainsi, même si Musset « déteste la prose » (*OCP*, p. 314), on voit qu'il n'est pas non plus contre l'idée d'une telle hybridation générique, d'autant plus qu'il ne cesse d'y recourir lui-même. Aussi admet-il, un peu chichement, que pour

celui qui écrit en prose, il y a bien, si l'on veut, une sorte de goût qui évite les dissonances, et une certaine recherche de la grâce qui regroupe les mots le plus proprement possible; mais, si cette recherche et ce goût préoccupent seulement un peu trop l'écrivain, c'est une puérité qui ôte le poids à la pensée (*OCP*, p. 317).

¹⁸⁴ Sylvain Ledda, *L'Éventail et le Dandy. Essai sur Musset et la fantaisie*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2012, p. 51.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 150.

¹⁸⁶ Anne-Céline Michel, « Les Revues Fantastiques comme billet d'humeur », dans, *Poétique de Musset*, *op. cit.*, p. 95.

¹⁸⁷ Sylvain Ledda, *L'éventail et le dandy*, *op. cit.*, p. 150.

¹⁸⁸ Alain Vaillant, « Musset écrivain versificateur », *art. cit.*, p. 131.

La critique de Musset oscille donc constamment quant au statut du vers et de la prose. C'est que de façon générale, pour Musset, il existe deux sortes de littératures en constante opposition¹⁸⁹, et son parti pris pour la littérature « immortelle » le pousse inlassablement à poétiser et à théâtraliser la prose. Dès 1833, il théorise cette schizophrénie, ces « deux routes » (*OCP*, p. 885) que la littérature, à l'image de Valentin qui alterne entre l'or et le soleil, suit, dans un de ses rares textes critiques, « Un mot sur l'art moderne », dans lequel il écrit qu'« il y a deux sortes de littératures : l'une, en dehors de la vie, théâtrale, n'appartenant à aucun siècle; l'autre, tenant au siècle qui la produit, résultant des circonstances, quelquefois mourant avec elles, et quelquefois les immortalisant » (p. 885). La possibilité pour la littérature de passer les siècles vient notamment du fait de ne pas respecter les règles, parce qu'elles « sont tristes, je l'avoue; et c'est parce qu'elles sont tristes que la littérature théâtrale est morte aujourd'hui » (885). Ce qu'il faut à la littérature, c'est le primat de « la beauté » sur le référent, c'est-à-dire sur « l'époque où ils vivent » (886). Mais en ce siècle de littérature industrielle, « où les poètes sont en dehors de tout », où « on ne lit plus » et où « on ne se soucie de rien » (886), nulle place à la fantaisie, à une « œuvre de pure imagination » (886). Il n'y place que pour « le public, ce sultan orgueilleux » auquel s'aliène alors l'écrivain au risque d'être « répudié » (886).

Face à cette aliénation scripturale, Musset contrattaque à même la prose. Plutôt que d'écrire beaucoup, d'écrire de longs romans à la Balzac et Dumas, parce qu'à l'époque les écrivains étaient payés aux mots, et de courir le risque de déséquilibrer la cadence du texte au profit du contenu par l'abus de mot, Musset prônera la posture défensive de la paresse. En plus de son écriture disparate, Musset, pour libérer le texte d'enjeux trop réalistes, se fait un plaisir d'en dire le moins possible, ou disons le minimum nécessaire. Chez Musset, il existe toute une théorie du bref, allant de pair avec son éloge de la paresse¹⁹⁰, qu'il faut prendre en

¹⁸⁹ C'est ce qui fait dire à Alain Heyvaert qu'il y a deux sortes de *vrais* chez Musset, « celui du siècle, réaliste si l'on veut; et "l'essentiellement vrai" qui n'exclut aucunement l'étrangeté », dans *L'Esthétique de Musset, op. cit.*, p. 112.

¹⁹⁰ Aussi écrit-il dans le poème « Sur la paresse », datant de 1842, que « Le seigneur Journalisme et ses pantalonnades » berne quotidiennement « trois ou quatre mille sots, à déjeuner » et impose le « règne du papier, l'abus d'écriture, / qui d'un plat feuilleton fait une dictature » (*PC*, p. 410). C'est pourquoi il développe une poétique de la satire, de la paresse et du silence, digne de Régnier et de Molière, en « ce siècle indigne de satires » (413) dans lequel « Mathurin n'eût rien dit » (414). Ainsi

considération pour bien situer la question de la *prosa* et du *versus*. Même si c'est par paresse, le poète « rythme » et « mesure » (*OCP*, p. 317) et c'est par là qu'il fait exister la mélodie. C'est pourquoi Musset insiste sur le fait qu'« écrire trois mots quand il n'en faut que deux » est « dégradant pour la pensée » dans son poème « Après une lecture », constat qu'il avait déjà formulé dans *Fantasio* : « Un sonnet vaut mieux qu'un long poème, et un verre de vin vaut mieux qu'un sonnet » (*TC*, p. 288), ou dans sa louange à Boccace : « Lorsque le Florentin/Écrivait un conte, un matin,/Sans poser ni tailler sa plume,/Il aurait pu faire un volume/D'un seul mot chaste ou libertin. » (*PC*, p. 392) C'est cette même plénitude, cette densité provenant du pouvoir d'évocation, que vantait Balzac dans sa critique *D'Emmeline* : « Ces cent pages, car *Emmeline* tient en cent pages, sont pleines. Elles valent un long roman en deux volumes¹⁹¹. » Tout concourt donc pour dire que la simplicité et la contention des *Contes* et *Nouvelles* sont poétiques au même titre que la liberté et la dislocation des premiers vers, car il donne à voir au lecteur plus que ce qu'il ne dit, et là est la mélodie du poème : il y a simplement une relation de proportionnalité inverse entre le vers et la prose.

Baudelaire théoriserait le premier en France, quelques années plus tard, le poème en prose et la nouvelle à partir des propositions de Poe, et il en tirerait précisément l'idée qu'un « long poème n'existe pas », car l'impression de la « *totalité* de l'effet » ne se produit que pourvu que « la lecture de tel poème [ne] dépasse [pas] la ténacité de l'enthousiasme dont la nature humaine est capable¹⁹² ». À la suite de Baudelaire, les adeptes du poème en prose feront de

conclue-il : « À vous s'en vont ces vers, au hasard ébauchés,/Qui vaudraient encore moins s'ils étaient plus cherchés./Mais vous qui me reprochez sans cesse mon silence;/C'est vrai : l'ennui m'a pris de penser en cadence./Et c'est pourquoi, lisant ces vers d'un fainéant [...] 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. » (414)

¹⁹¹ Balzac, *Revue des Deux Mondes*, 1er septembre 1840, *OCP*, p. 1119.

¹⁹² Charles Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 332. Les éléments que soulève Florence Goyet pour la nouvelle de fin de siècle sont aussi très présents dans l'écriture mussétienne. Dans son chapitre sur les moyens de la brièveté, elle souligne notamment l'utilisation d'une structure antithétique, qui « dispense aussi de toute justification », le « resserrement même du cadre » ou le recours aux « types ». Tout cela sert à la gestion du rythme du récit en dehors de la narration et de permettre à la nouvelle « d'aller si vite à son but ». La brièveté doit ici être pensée non pas en termes de nombre de pages ou de longueur du récit, mais plutôt à partir de la « saturation » de la narration par le récit, dans Florence Goyet, *La Nouvelle*, *op. cit.*, p. 15-88. On sait aussi à quel point Baudelaire, notamment dans ses traductions de Poe, fait grand cas, pour sa « poésie pure », mais aussi pour la nouvelle, plus condensée que le roman, d'une « interdépendance absolue

l'unité, de la brièveté et de la densité une règle de composition, et ces trois règles deviendront à la fois l'apanage de la nouvelle, du conte et du poème en prose. Ce faisant, comme le souligne Luc Bonenfant, ces genres littéraires seront certainement « considérés comme une forme qui englobe l'autre, si nous ne les considérons uniquement dans cette finalité¹⁹³ ».

Avant eux, sous la plume de Musset, ces caractéristiques étaient déjà celles du poème et du conte. Conséquemment, les appellations « conte » ou « nouvelle » apparaissent caractéristiques non pas d'un type d'écriture en prose, mais de l'écriture brève et précise d'une fiction pouvant avoir toutes les allures d'une histoire vraie, notamment parce qu'elle capitalise, comme le joueur ou l'amoureux, sur l'instant du moment : qu'on pense à Rafaël Garucci, mentant à la Camargo, qui résume sa conversation en disant « vous me faisiez un conte, et j'ai fait une histoire » (*PC*, p. 26). Partout dans l'œuvre de Musset, nous pouvons retrouver l'appellation générique, et c'est toujours pour nous rappeler que le conteur n'écrit pas, il parle, il *con-verse*. C'est ce qui mène Frank Lestringant à dire que « le terme de *contes* convient mieux que celui de *nouvelles* aux récits brefs », parce que ce « qui importe pour Musset et ses contemporains, c'est le genre du récit bref, indifféremment plaisant ou sérieux, narrant des faits vraisemblables ou invraisemblables et comportant ou non un narrateur explicite¹⁹⁴ ». Parler pour parler, et parler à sa manière, voilà la curieuse méthode que Musset s'est inventée pour contrer son aliénation sociale.

*

Jusqu'à présent nous avons regardé l'œuvre de Musset comme un château de cartes dans lequel chaque morceau permet de maintenir l'équilibre de l'ensemble. Nous avons procédé par cercle concentrique et nous avons tenté de démontrer que tout était affaire de connexion et d'intégration. Les personnages, dans leurs monologues intérieurs et dans leurs discussions amoureuses, sont parfois déchirés, et la littérature leur donne la possibilité d'une suture en les

entre les parties » et « d'une composition dont tous les éléments procèdent d'une nécessité régie par la loi du rythme ». Voir Daniel Grojnowski, « De Baudelaire à E. A. Poe : l'effet de totalité », dans Johnnie Gratton et Jean-Philippe Imbert (dir.), *La Nouvelle. Hier et aujourd'hui*, op. cit., pp. 31-34.

¹⁹³ Luc Bonenfant, *Les avatars romantiques du genre. Transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Québec, Nota Bene, « Littérature(s) », 2002, p. 74.

¹⁹⁴ Frank Lestringant, « Préface », dans Musset, *Contes*, op. cit., p. 15.

intégrant dans une harmonie plus grande. Celle-ci, qui est la narration elle-même, est cependant imparfaite et subit elle aussi les contraintes sociales avec lesquelles elle tente de composer, car le « devoir d'un historien est de raconter et de laisser penser ceux qui s'en amusent » (*NV*, p. 150), comme l'écrit Musset dans *Les Deux Maîtresses*. D'un conte à l'autre, le narrateur, ou la narration lorsque ce dernier s'absente, maintient une continuité qui nous permet maintenant d'apercevoir une harmonie plus haute encore. Celle-ci, que l'on peut nommer temporairement *auteur*, n'est pas entièrement de l'ordre de l'homme réel, mais d'une image privilégiée qui se transporte d'une unité à une autre. C'est la mémoire tissée par tout ce filage textuel.

Les personnages entre eux entretiennent un dialogue sur les moyens et les fins qui n'est pas étranger aux théories que Musset développe la littérature. Il y a quelque chose d'éminemment politique dans cette pratique, s'en plaint le dramaturge qui considère que le poète « ne doit pas faire de politique » (*OCP*, p. 762) dans sa deuxième *Revue Fantastique*. Le temps du désir, pour se concrétiser, semble devoir s'insérer dans un temps social qui est compromission entre les individus et l'histoire, dans un temps mondain qui sert de surface d'enregistrement. C'est donc affaire de rythmes et de relations, car le rythme, comme le souligne Henri Meschonnic, est un principe d'organisation qui est indissociable du sens et du sujet d'une parole, et « comme il n'y a de sens que par et pour un sujet, il n'y a de rythme que par et pour des sujets¹⁹⁵ ». Le rythme, dispositif d'intégration des différentes temporalités et des trajectoires dans l'espace, permet au final de faire ressortir l'aspect subjectivant de la littérature pour un sujet particulier : l'auteur. Nous pouvons voir celui-ci comme une sorte d'espace¹⁹⁶ dans lequel s'insère nombre d'idées sans pouvoir contraignant sur la lecture — nous ne sommes pas face à une *intentio auctoris*. Nous pourrions dire qu'il organise simplement la matière selon une manière, une *parlure* dans ce cas-ci, nous permettant d'appréhender dans une généralité plus large un ensemble d'éléments disparates qui agissent comme une force parmi d'autres sur la formation du récit. Cette manière, disons ce style nous

¹⁹⁵ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 72.

¹⁹⁶ Ou pour le dire avec José-Luis Diaz, nous pouvons voir « l'instance-auteur comme un espace, à la fois sidéral et scénique [qui] insiste sur l'univers fictif au sein duquel il [l'auteur au sens restreint] veut tenir son rôle », dans José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2007, p. 48.

fait dire qu'il y a un transfert poétique des *Contes d'Espagne et d'Italie* aux *Contes*, puisque, prose ou vers, Musset déploie sa parole à sa guise. Cela donne du poids à la théorie de la vérité comme réminiscence et l'entassement mussétien devient alors caractéristique d'une vérité ne passant pas par les mots, mais par l'accumulation d'éléments qui se transporte d'un lieu vers un autre. C'est cet auteur comme ramassis d'espaces scéniques et de mises en scène que nous allons maintenant exposer.

CHAPITRE III

LA CONFESSION TRAVESTIE

Je suis vide à faire peur.

Alfred de Musset

De nos jours, il semble acquis aux yeux des littéraires que l'auteur soit mort. Depuis Michel Foucault¹⁹⁷ et Roland Barthes¹⁹⁸, il est admis que le XIX^e siècle a constitué une période de transition entre deux types d'auctorialités. De l'autorité de Dieu et du roi à celle de l'auteur moderne, il semble que le pouvoir n'ait pas suivi. C'est pourquoi Foucault considère que l'auteur serait à la fois né comme problème au XIX^e siècle et évincé comme réaction au système qui l'a instauré. Il serait, par conséquent, mort-né. Franziska Meier, bravant les imprécisions de Barthes et de Foucault sur le moment d'émergence de ce paradigme, rejette la fulgurance des deux penseurs et préfère concevoir cet avènement comme ayant été graduellement préparé dans les années précédant l'émergence de cette doctrine chez des auteurs comme Gustave Flaubert et Stéphane Mallarmé dans la deuxième moitié du siècle. Elle en vient à déceler comment Chateaubriand et Musset, dans un mouvement de rejet contre l'autobiographie telle que conçue par Jean-Jacques Rousseau, « sont forcés de mettre en scène le paradoxe d'une mort fictive du "je" racontant afin de maintenir l'autorité de ce "je" et de contenir les effets inattendus d'une écriture qui ne se réfère qu'à elle-même¹⁹⁹ ». Ce n'est donc pas seulement la structure de la confession qui fut modifiée par la "mort de Dieu", comme nous l'énoncions plus tôt²⁰⁰, mais celle même de la vérité, entraînant de par le fait

¹⁹⁷ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur », dans *Dits et Écrits, t. 1 (1954-1975)*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, pp. 817-849.

¹⁹⁸ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, pp. 63-69.

¹⁹⁹ Franziska Meier, « La "mort de l'auteur" dans l'écriture autobiographique romantique : À propos du "jeune" François-René de Chateaubriand (*René*) et d'Alfred de Musset (*La Confession d'un enfant du siècle*) », *French Studies*, vol. 67, no. 3, p. 323.

²⁰⁰ cf. *infra.*, p. 7.

même des changements au niveau de tout ce qui avait parti pris avec cette notion. La difficulté pour l'auteur d'être *auctor* de son œuvre naît donc avant le XIX^e siècle : Rousseau lui-même, dans ses *Confessions*, supplie ses lecteurs de ne pas croire ceux qui le calomnient²⁰¹.

En ce sens, réfléchir à l'auteur selon une perspective mussétienne nous permet de mettre à jour une stylistique auctorale, c'est-à-dire un « mode d'être du discours²⁰². Cette forme d'*éthos*, qui de nos jours prend des noms comme celui de « Posture littéraire²⁰³ » ou de « Scénographie auctorale²⁰⁴ », nous ramène invariablement à des notions théâtrales²⁰⁵. L'auteur, ainsi réintroduit par la fenêtre, devient alors un rôle dont le jeu dépend de plusieurs facteurs. En ce qui nous concerne, nous postulons que Musset, possiblement le premier romantique à avoir intégré ce paradigme à son œuvre²⁰⁶, se sera forcé d'intérioriser le théâtre à son écriture. Ce que démontre l'écriture du *Spectacle dans un fauteuil* suite à l'échec de la représentation de *La Nuit vénitienne*, Musset développe un ensemble de représentations qui constituent en elle-même un « répertoire historique d'*éthos* incorporés, affichés, renversés ou singés [permettant alors d']étudier relationnellement la position dans le champ, les options

²⁰¹ Rousseau, dans la note liminaire de son manuscrit de Genève des *Confessions*, ne pose déjà plus la question de l'auctorialité à partir de Dieu, mais directement à partir de celle de l'auteur : « Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité. » Cette vérité se base sur l'honneur de « [s]a mémoire [...] seul monument sûr de [s]on caractère ». Ainsi, l'auteur exhorte le lecteur de ne pas défigurer ses intentions au risque de basculer du côté de ses « ennemis », cité dans *Les Confessions (livres I à VI)*, Paris, Le Livre de poche, 1972, p. 23.

²⁰² Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur », *op. cit.*, p. 826.

²⁰³ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, 210 p.

²⁰⁴ José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies actoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, « Romantisme et modernités », 2007, 704 p.

²⁰⁵ C'est d'ailleurs, pour Bertrand Vibert, cette même « théâtralité du style, à voir et à entendre » qui participe de « l'esthétique des contes poétiques en prose qui tendent à recueillir les images, les figures, les sonorités et les rythmes, qui caractérisaient la poésie (sinon les poèmes en prose) », dans *Poète, même en prose*, *op. cit.*, p. 169.

²⁰⁶ Nous devons cette distinction entre Musset et les autres romantiques à Éric L. Gans qui voyait en Musset un petit rusé qui face au « lourd problème de l'originalité romantique, arrive à une solution d'autant plus facile qu'elle est totalement abstraite et pour ainsi dire déjà donnée dans le problème même. Le dédoublement lui fait découvrir le paradis de l'absence là où les autres ne trouvent que l'enfer de la présence dédoublée »; ainsi la différence majeure consiste à ce que Musset, plutôt que de découvrir la transcendance dans l'expérience comme Nerval ou Gautier, impose « à l'expérience une structure dramatique », dans *Musset et le "drame tragique"*, *op. cit.*, pp. 57-58.

esthétiques d'un auteur, ses conduites littéraires publiques, et son *éthos* discursif²⁰⁷ ». Il nous semble dès lors permis de croire que Musset aura fait du théâtre et de la poésie des modes d'être de son discours littéraire.

Ce sont donc ces options esthétiques que nous voulons étudier. Pour ce faire, nous allons nous pencher sur les figurations de l'auteur, notamment sur la figure du dandy et du poète déchu, pour voir comment sa présence peut avoir des impacts sur son esthétique. Derrière ces figures, nous voulons voir comment le désir empêché ajoute une profondeur à l'écriture du poète et comment l'expérience de la déception la stimule. Musset ayant affiné ses positions et son panthéon, c'est encore une fois vers les personnages et leurs relations que nous nous tournerons, mais aussi, en plus, sur l'espace dans lequel le nouvelliste représente cette mise en scène. Nous dépouillerons l'auteur de ses oripeaux pour ne retenir que ce qui reste au final, à savoir une scène et une scénographie, un espace et un jeu, un lieu de transaction entre le vouloir et le pouvoir. Au final, nous verrons que c'est la figure du labyrinthe qui servira de métaphore à un tel endroit.

3.1 Il narre pour l'art : politique du conte

Jusqu'à maintenant, nous sommes restés près des textes afin de voir comment se mettait en place le rythme dans ceux-ci. Nous avons effectué une lecture négative afin de voir comment l'ensemble des relations permettent d'entrevoir une gestuelle commune à l'ensemble textuel en dehors de leur structure narrative propre. Nous avons donc posé l'idée que l'auteur se constitue à partir de cette stylistique. L'auteur, en tant qu'il se met toujours en scène, présente ce qu'il a à dire, la « vérité » de son discours, sur le mode d'une confession travestie. Nul biographisme n'est donc sans danger : l'*auteur*, si nous nous référons à la définition qu'en donne José-Luis Diaz²⁰⁸, n'est qu'une simple instance d'énonciation²⁰⁹,

²⁰⁷ Meizoz, *Postures littéraires, op. cit.*, p. 23.

²⁰⁸ « Sur le plan textuel, celui auquel on pourrait réserver le nom d'*auteur* n'a pour existence que ces marques grammaticales qui forment l'*appareil formel de l'énonciation*. Il est le régisseur formel du texte, celui qui en occupe la fonction sujet. Non pas un "être du monde", mais une instance nominale :

c'est-à-dire qu'il n'est pas le narrateur, mais bien l'ensemble du dispositif qui permet de prendre parole. En tant que tel, il n'est soumis ni à la vérité ni au mensonge. Il n'est qu'un fantasme, une représentation générée par l'idée que l'écrivain réel se fait de son œuvre et qui contribue à l'image que cette dernière projette. Cette image n'a pas à être perçue telle quelle par le lecteur, qui produit lui-même l'idée qu'il se fait de son interlocuteur, mais nul texte n'est dépourvu de ce genre de signalétiques qui dévoilent une présence. C'est pourquoi l'*écrivain imaginaire* n'est jamais le reflet exact de l'auteur-textuel, tel qu'il s'appréhende dans la lecture, mais il « hante toute lecture, fut-elle la plus disposée à se passer d'auteur²¹⁰ ». Cette instance devient une sorte de transaction, voire une *plus-value* : « Quand l'auteur manque à l'appel, les moindres bouts d'indices, textuels ou paratextuels, sont le point de départ d'une fantasmatisation aléatoire²¹¹ ».

Pourtant, il nous apparaît que cet *écrivain imaginaire* est la véritable production de la littérature et que l'*auteur textuel*, à son encontre, assure une sorte d'ordre et sert de garde-fou, à cette rêverie sauvage qui se fait sur le dos d'une absence présente, celle de *l'homme de lettres*, et d'une présence absente, celle de *l'écrivain imaginaire*. L'auteur textuel est toujours le résultat d'un compromis avec divers éléments tels que la langue, l'économie et la morale, qui sont autant de composantes qui tombent sous le couperet de la prose mussétienne et qui

celui qui dit *je* (lorsque les contraintes génériques le permettent); celui aussi qui "s'indique" de manière textuelle — par sa signature et son nom sur la page titre — comme étant à la fois le *fabricant* et le *signataire responsable* du produit auquel il a mis sa marque. Alors que "dans la vie", *l'homme de lettres* est un homme identifiable, doté d'un tempérament et d'un compte en banque, l'*auteur* n'a dans le texte qu'une réalité nominale et pronominale (et donc pour l'essentiel *indicielle*, si on néglige le sémantisme accidentel du nom propre). Réduit à sa face textuelle, l'"auteur" est cette instance de raccordement sur laquelle on essaie, tant bien que mal, de faire concourir les diverses marques d'énonciation parsemée tout au long du texte », dans *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, *op. cit.*, p. 8.

²⁰⁹ Matthieu Liouville considère qu'il s'agit là de la problématique du métadiscours. Celui-ci, en tant qu'il s'agit d'un « énoncé se prétendant extérieur au texte, ne peut manquer toutefois d'en faire partie ». En ce sens, il n'est pas à proprement parler *meta*, mais simplement, suivant Nathalie Vincent-Munnia, un effet de « coïncidence entre poésie et retour du poétique sur lui-même », cité dans Liouville, *Les Rires de la poésie romantique*, *op. cit.*, pp. 412-413. La citation qu'il fait de Vincent-Munnia se trouve dans Nathalie Vincent-Munnia, *Les Premiers poèmes : généalogie d'un genre dans la première moitié du XIX^e siècle français*, Paris, Champion, 1996, pp. 386-387.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 20.

²¹¹ *Idem.*

contribuent à faire de son geste littéraire une critique sociale²¹². Ce fantasme de soi devient alors aussi une représentation utopique du rôle de l'écrivain dans la société, en ce qui concerne Musset, et représente avant tout l'idée que se fait l'auteur de son activité. L'écrivain imaginaire est alors avant tout l'image privilégiée de ce qu'est écrire aux yeux de Musset.

Le XIX^e siècle, comme le rappelle Foucault, pose d'emblée l'auteur comme un problème d'ordre principalement économique et juridique : « Il [le discours d'un auteur] a été historiquement un geste chargé de risque avant d'être un bien pris dans un circuit de propriétés²¹³. » Et, comme le mentionne encore le philosophe, les textes ne sont pas tous chargés de poser un principe d'*auctoritas*²¹⁴. Le principe de l'auteur ainsi défini, il devient évident que cette notion a nécessairement un parti pris avec une forme de pouvoir politique, et c'est pourquoi elle est elle-même le résultat d'un certain nombre de pressions exercées par le social. C'est ce que souligne Giorgio Agamben lorsqu'il réexplore les notions romaines d'*auctoritas* et de *potestas*, notions qui nous rappellent que l'autorité n'est pas le pouvoir, mais ce qui garantit la validité d'un acte dans un cas d'incertitude ou d'exception. Elle est, citant l'historien Théodor Mommsen, « moins qu'un ordre et plus qu'un conseil²¹⁵ ».

²¹² C'est par ailleurs une fonction plus générale du conte de pouvoir, selon le mot de Christian-Marie Pons, se faire « témoin du temps [et] observateur du présent ». Marc Aubaret, en complémentarité, remarque que si cela est possible, c'est que le conte peut être vu à la fois comme un genre traditionnel ou comme un genre subversif qui contribue paradoxalement à en faire un « genre émergent » : « Dans cette problématique de définir ce qu'est le conte, on a tendance à vouloir assumer en même temps les deux éléments — transmission et néo-contage — de ce nouveau mouvement qui n'a peut-être pas les mêmes réalités. On a donc là deux points flagrants et, derrière, il y a le conte qui se joue dans un espace social. » Voir Christian-Marie Pons, « introduction », et Marc Aubaret, « le conte, un art subversif ? », dans Collectif Littoral, *Le Conte : témoin du temps, observateur du présent*, Montréal, Planète Rebelle, 2011, p. 8. pour le premier et pp. 119-120 pour le second.

²¹³ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur », *op. cit.*, p. 827.

²¹⁴ Michel Foucault donne l'exemple des contes qui, auparavant, étaient souvent anonymes et celui des énoncés scientifiques qui se sauvent aujourd'hui de la question de l'appartenance, sinon que pour la dénomination des théorèmes.

²¹⁵ Cité par Giorgio Agamben, « *Auctoritas et potestas* », *État d'exception*, dans *Homo Sacer : L'intégrale (1997-2015)*, trad. M. Raiola, Paris, Seuil, « Opus », 2016, p. 243. De plus, Bourdieu rappelle qu'au Moyen Âge le *lector* était celui qui « comment[ait] le discours déjà établi » et que l'*auctor* était celui qui pouvait produire « du discours nouveau ». Ainsi, la légitimité des *lectores* ne dépendait que de « l'*auctoritas* de l'*auctor* originel ». Même si le sens de la notion se déplace de l'Antiquité jusqu'au XIX^e siècle, celle-ci se comprend toujours dans le cadre juridique d'une légitimation d'une pratique et jamais de la pratique elle-même. Voir Pierre Bourdieu, « Lecture,

Nous pouvons donc poser que là où il n'y a pas de risques, il n'y a pas d'autorité possible, uniquement de l'ordre, mais, lorsque danger il y a, c'est sur l'autorité que se rabat le pouvoir pour assurer le vivre ensemble en dehors de la violence arbitraire. Ainsi, lorsque le paradigme littéraire fut modifié autour du XVIII^e et du XIX^e siècle et que la « transgression » est devenue « un impératif propre à la littérature²¹⁶ », il fallut faire surgir cette garantie de « l'auteur » à l'encontre du fantasme trop agressif d'un sujet autoconstruit. Le marché éditorial dépouillera, par une sorte de contrat économique, le pouvoir que les écrivains avaient tenté de constituer dès la fin du XVIII^e siècle²¹⁷. Ainsi, la littérature aura pu se poser, pendant un laps temps, en lieu privilégié pour l'individualité la plus idiosyncratique, mais celle-ci sera ensuite enfermée dans un dispositif auctorial. L'écriture sera donc reléguée au rang de possession individuelle sous couvert des « bénéfices de la propriété²¹⁸ », et l'auteur deviendra un mécanisme permettant de maintenir ouvert le circuit du marché littéraire, qui, lui, enclosera la littérature dans un *nomos*, comme le constatait Pierre Bourdieu. La sphère

lecteurs, lettrés, littérature », dans *Choses dites*, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1987, pp. 132-133.

²¹⁶ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur », *op. cit.*, p. 827. Victor Hugo incarne bien cette idée dans sa préface à *Cromwell* : l'auteur nouveau, à l'encontre des auteurs du passé, est celui qui introduit le grotesque dans son écriture, car le « beau n'a qu'un type; le laid en a mille. C'est que le beau, à parler humainement, n'est que la forme considérée dans son rapport le plus simple, dans sa symétrie la plus absolue, dans son harmonie la plus intime avec notre organisation. Aussi nous offre-t-il toujours un ensemble complet, mais restreint comme nous. Ce que nous appelons le laid, au contraire, est un détail d'un grand ensemble qui nous échappe, tout entier. Voilà pourquoi il nous présente sans cesse des aspects nouveaux, mais incomplets. C'est une étude curieuse que de suivre l'avènement et la marche du grotesque dans l'ère moderne. C'est d'abord une invasion, une irruption, un débordement; c'est un torrent qui a rompu sa digue », dans *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, pp. 420-421.

²¹⁷ Ce pouvoir des écrivains, qui était déjà celui que Platon rejetait de la cité, ce « sacre de l'écrivain », qui devait pallier l'absence du pouvoir spirituel après la révolution, aurait mené à l'instauration d'un sacerdoce laïque fortement inspiré des Écritures saintes. Voir Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain*, dans *Romantismes français*, t. 1, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, pp. 33-82. C'est que, en faisant de la poésie « la langue des dieux », comme le remarque encore Michel Brix, les premiers romantiques renouaient avec la définition qu'en donnait Platon, notamment dans son *Ion*, et en faisaient un contre-pouvoir assez dangereux, dans « Platon et platonisme à l'époque romantique », *art. cit.*, p. 55. C'est là la différence entre le rapsode, l'interprète des poètes, et le poète lui-même qui parle le langage des essences : « Ils sont les organes du dieu qui nous parle par leur bouche », dans *Ion ou de l'Illiade*, dans *Œuvres de Platon*, t. IV, trad. V. Cousin, Paris, Bossange Frères, 1827, p. 251. Platon prépare ici l'argument de la *République*, car le peintre aussi, en imitant un lit, fait vivre l'illusion, plutôt que l'ouvrier qui le produit suivant l'Idée, dont le lit réel contribue à démontrer l'existence.

²¹⁸ *Idem.*

économique entrant en conflit avec la sphère symbolique, un équilibre se crée dès lors que « chacun vise à imposer les *limites* du champ les plus favorables à ses intérêts²¹⁹ ». L'auteur peut alors se penser comme un compromis entre la « position » de l'écrivain et sa « prise de position²²⁰ » effective au sein du champ.

Avec une telle définition nous pouvons aisément comprendre comment les tenants de l'art pour l'art, qui apparaissent aux environs de 1834 avec la préface de Théophile Gautier dans *Mademoiselle de Maupin*, et les écrivains de la génération désenchantée, dont fait partie Musset, sont freinés dans leurs élans par des considérations qui sont de plus en plus d'ordre économique, rendant le travail de poète de plus en plus obsolète malgré son sacre à peine quelques décennies plus tôt. Il y a donc un choc qui se produit entre l'histoire, l'individu et son désir, et cette collision est éminemment politique, et ce, même dans les récits de Musset. Les *Contes* notamment sont empreints de compromission, beaucoup plus encore que les *Nouvelles* : en témoigne le rapport assez singulier que Musset entretient avec son dernier éditeur officiel, Pierre-Jules Hetzel. Un jour le poète peut écrire dans une lettre qu'il s'« embête » et voudrait bien s'« en aller²²¹ », pour ensuite, un autre jour, prendre « tous les engagements qu'il vous plaira²²² », parce qu'il a besoin d'argent. Face à cette attitude ambivalente du poète, Hetzel, dans une lettre à George Sand, exprime clairement ce qu'il en pense : « D'après moi il ne fut qu'un monstre²²³ ». Il est donc évident que Musset ne fut pas un tendre à l'égard des marchands de littérature. Musset a cependant toujours su tirer son épingle du jeu, car, sans être Balzac ou Dumas, il fut toujours un assez bon vendeur pour que Hetzel lui propose des contrats : « Souffrez que l'éditeur vous dise qu'il serait heureux d'avoir à vous offrir même beaucoup d'argent²²⁴ », lui écrit un jour l'éditeur. C'est ce qui assure la durabilité de ce lien plus ou moins malsain qui achèvera de taire, biographiquement parlant, l'homme de lettres qui s'insurge périodiquement contre la littérature sérielle et

²¹⁹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, « Points Essais », 1998, p. 365.

²²⁰ *Ibid.*, p. 378.

²²¹ Voir la correspondance en annexe de l'édition des *Contes* de Frank Lestringant et de Gilles Castagnès dans Musset, *Contes, op. cit.*, p. 329.

²²² *Idem.*

²²³ *Ibid.*, p. 335.

²²⁴ *Ibid.*, p. 317.

industrielle. Le compromis ne pourrait être plus palpable que dans cette relation d'amour-haine. Pour le dire avec les mots du poète déchu : « La nécessité est une muse à laquelle le courage donne sa poésie. » (*OCP*, p. 314)

Ce constat nous permet par ailleurs de souligner l'importance des *Contes* dans l'œuvre de Musset. Contrairement aux *Nouvelles*, qui furent écrites avec une régularité assez étonnante — à l'exception de *Croisilles*, paru en 1839, toutes les *Nouvelles* furent écrites à quelques mois d'intervalles entre 1837 et 1838 —, les *Contes* sont le produit d'un dernier effort, et leur écriture s'échelonne sur toute la décennie 1840, sauf pour *La Mouche* qui paraît en 1854. Plus les années avancent plus transparait l'épuisement de l'auteur face à cette littérature sur commande. Cela ne se remarque pourtant pas dans le texte, Frank Lestringant constate bien qu'il n'y a « pas d'œuvre qui sente moins l'effort que les *Contes* de Musset²²⁵ ». Musset s'investit donc de moins en moins, mais ce faisant se dévoile de plus en plus. Nietzsche considérera, environ 40 ans plus tard, que « ce que quelqu'un est commence à se révéler lorsque son talent faiblit — lorsqu'il cesse de montrer ce dont il est capable. Le talent aussi est une parure; une parure aussi est une cachette²²⁶ », et c'est en ce sens que les récits brefs constituent des documents à part avec une profondeur historique qui leur est propre. De par l'épuisement qui les constitue, ils nous parlent plus de l'auteur et de l'œuvre, du marché littéraire et de ses contraintes, que des sujets qu'ils déploient dans leur narration. C'est ce qui nous permet de faire un rapprochement entre le sujet, son désir et ses possibilités d'accomplissement, et un parallèle avec la structure désirante des récits. Ce dernier élément se note dans le traitement particulier que réserve Musset à son histoire, la sienne et celle de son siècle, dans ses fictions brèves, dont elles ne sont pas tout à fait des allégories, ni des commentaires historico-biographiques, mais plutôt une sorte de matériau de base²²⁷.

²²⁵ *Ibid.*, p. 313.

²²⁶ Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, trad. P. Wotling, dans *Œuvres*, Paris, Flammarion, « Mille & une pages », 2011, p. 703.

²²⁷ Pierre Laforgue disait du poème « Rolla » que « le parallélisme entre Rolla et Jésus s'inscrit très exactement dans la visée que se propose Musset en faisant le portrait moral de son siècle. Cela s'opère grâce à la mise en œuvre moins d'une transgression que d'un passage à la limite, tout se passait comme si pour Musset il s'était agi de pousser jusqu'au bout du discours la logique qu'il tient. Cela se traduit par l'élaboration d'un récit fictionnel qui double le discours idéologique et fasse en quelque

3.2 Larmes et désir, ou la poésie empêchée

À partir de la deuxième moitié de la décennie 1830, la poésie empêchée, comme le théâtre au début de cette même décennie, engendrera une poétique dont les visées seront entièrement inversées par rapport aux œuvres de jeunesse. Michel Brix dira avec raison que « la volonté de donner un air de respectabilité à ses insouciances formelles avait conduit ce dilettante autoproclamé à faire de son hostilité aux systèmes... un système en soi²²⁸ ». Si l'on prend les catégories de José-Luis Diaz, nous pourrions dire que la disparition progressive de l'auteur *réel*²²⁹, l'homme de lettres, ne fait pas disparaître l'auteur tout entier, qui demeure, voire se survit, sur le plan *signalétique* de son écriture. Les auteurs *textuel* et *imaginaire* sont toujours présents, ne serait-ce que par les considérations politique et idéologique, les repères imaginaires qui sont formulés dans l'écriture de Musset²³⁰. Ce sont ces repères qui nous intéressent en ce qu'ils créent une continuité entre les textes, et ce, même si, des *Nouvelles* aux *Contes*, nous constatons avec Gilles Castagnès une distance accrue entre l'auteur et son

sorte la preuve de la justesse philosophique de ce dernier, tout se passant comme si Musset avait eu en vue de tirer dans la fiction et par elle les conclusions de l'approche historique qui se déploie dans les première et quatrième parties du poème », dans *1830, Romantisme et Histoire*, Paris, Eurédit, 2001, p. 127. Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand remarquent corollairement, lorsqu'ils se penchent sur la poésie mussétienne, que « la solution de Musset pour sortir la poésie de cette tyrannie de l'imprimé est d'en faire la matière même de son esthétique, de convertir le bavardage du siècle en forme à la fois constitutive et répulsive de l'art », dans *La Modernité romantique*, *op. cit.*, p. 156.

²²⁸ Michel Brix, « Musset vu par Sainte-Beuve », *Fortunes de Musset*, *op. cit.*, p. 68.

²²⁹ C'est notamment l'ambiance générale dans laquelle se déroule l'écriture des *Contes*. La quatrième, et dernière, partie de la biographie de Lestringant, intitulée « Absence », le démontre bien : à l'époque où le conteur écrit *La Mouche*, déjà « on murmure de Musset que c'est un homme fini ». Le poète, toujours « ivre mort », en vient à physiquement atteindre sa déchéance, qu'il avait prophétiquement annoncée en 1839. Lestringant constate cette « décadence » dès 1843, en ce que Musset est déjà « plus zombi que jamais », malgré quelques soubresauts d'écriture et quelques grandes réconciliations, notamment avec Victor Hugo. Voir Frank Lestringant, *Musset*, Paris, Flammarion, « Grandes biographies », 1999, pp. 620-622 pour les citations de la première phrase, et p. 476 pour celles de la seconde.

²³⁰ Par une sorte d'effet télescopique de zoom, nous pourrions dire que Musset joue avec la focalisation de l'histoire et l'implication de l'auteur par le biais de ce que Genette, à la suite d'Émile Benveniste, nomme la fonction idéologique du langage. Cela a pour effet de produire des récits qui sont une sorte particulière de récit historique, en ce que les « interventions, directes ou indirectes, du narrateur à l'égard de l'histoire peuvent aussi prendre la forme didactique d'un commentaire autorisé de l'action ». Dans ce cas-ci, cette fonction joue sur plusieurs niveaux, jusqu'à remonter aux interventions directes de l'auteur sur l'Histoire puisque « l'information narrative a ses degrés; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façons plus ou moins directes, et sembler ainsi [...] se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte », dans *Figures III*, *op. cit.*, p. 262-263.

œuvre. Musset, selon Castagnès, « s'il se manifestait encore parfois dans les *Nouvelles*, au détour d'une réflexion, c'est aux personnages qu'il laisse presque exclusivement la parole, dans les *Contes*²³¹ ».

Par contre, l'exigence diégétique que Musset met en place depuis ses premières œuvres ne semble pas disparaître, à la différence près qu'en plus de mettre l'accent sur les relations amoureuses il mettra beaucoup plus sur la « représentation imaginaire de la famille²³² ». Ce déplacement thématique est important, car ce sera la famille qui prendra la relève pour ce qui est des figures de moralité tutélaire nécessaires aux personnages étourdis. Mais ce changement n'est pas assez significatif pour modifier le fonctionnement du récit mussétien. Même si « [c]es frères et [c]es sœurs qui, issus d'un même sein, devraient être unis par le destin et la pensée²³³ », les inconstants feront tout pour dévoyer la rectitude de leurs adjudants et demeurer dans l'instabilité de leur situation. Cette composition actancielle est impossible, car les étourdis recomposent à leurs grés la fratrie à laquelle ils appartiennent :

curieusement, cette représentation idéale de la fratrie en tant que telle n'existe jamais pleinement dans les récits. Elle est à lire de façon oblique dans l'image transférée des individus que rassemble une même infortune, imposée par la société. Les grisettes de *Mimi Pinson*, par exemple, dont on ne connaît pas généralement le patronyme et qui se confondent sous des appellatifs interchangeable (Mimi, Zélia, Rougette, Blanchette), sont unies par leur inconstance et leur misère chronique. Incapables de prévoir l'avenir, livrées à elles-mêmes, elles reconstituent cette fratrie de la faim qui supplée une famille absente et une société qui les abandonne²³⁴.

Qu'ils soient de nature familiale ou autres, les rapprochements entre les individus se font parfois pour des raisons sociales et se brisent parfois en l'absence de désir, comme le mariage arrangé de Frédéric et de Mlle Darcy, mais aussi comme le rejet du merle par son père, qui n'apprécie pas le sifflement de son fils ni son plumage²³⁵. L'inverse peut tout autant se

²³¹ Gilles Castagnès, « Les paradoxes de l'écrivain : Les nouvelles et les contes de Musset », *art. cit.*, p. 266.

²³² *Ibid.*, p. 267.

²³³ *Ibid.*, p. 268.

²³⁴ *Ibid.*, p. 268-269.

²³⁵ « Qui t'a appris à siffler contre tous les usages et toutes les règles » (*CT*, p. 62), lui dit notamment son père avec un énoncé à forte valeur métapoétique qui trahit la présence de l'écrivain imaginaire en jouant à la fois la poétique divergente des premiers contes de Musset et le rejet social auquel celle-ci a fait face.

produire : des raisons sociales peuvent freiner le désir, comme dans le conte *La Mouche*, où le chevalier de Vauvert se voit empêché d'épouser sa maîtresse, car il est pauvre et parce que le roi lui refuse une « place de cornette ou d'enseigne » à ses côtés, malgré son « dévouement » (CT, p. 280). La nécessité d'avoir un supporteur se note aussi dans la déception du conteur qui se refuse le statut de poète pour des raisons socio-économiques : comme le dit le narrateur, on peut se faire « poète peut-être, mais sans dédicace²³⁶, et le métier, en ce cas, ne valait rien » (283). Sans personne pour appuyer leurs projets, le narrateur et le chevalier se retrouvent alors empêchés dans leur désir. Cette facette du métier nous indique clairement la fonction critique des larmes, car le chevalier « venait d'écrire avec des larmes la lettre dont le roi se moquait » (284), malgré l'échec de ce dispositif de par son inefficacité du point de vue de la réception, nouvelle critique formulée envers l'insensibilité du siècle. C'est aussi dire que l'utilisation de la lettre, lue par Mme de Pompadour à Louis XV, pour résumer l'histoire du chevalier ajoute à cette coupure générique, en ce qu'elle poétise le conte — il y a ici tentative de « faire une perle d'une larme²³⁷ » — et dévoie temporairement la prose.

Nous pouvons alors apercevoir une rupture dans le schéma ternaire : politique, sujet et désir, schéma que Pierre Laforge décrit comme l'Œdipe romantique et qui constitue, au sens de Deleuze et de Félix Guattari, un anti-Œdipe²³⁸. Si l'on déplace notre regard vers cette « structure problématique de l'éros conçu dans sa socialité²³⁹ », Musset se présente et se représente comme une machine désirante empêchée, déconnectée, voire réprimée, par un

²³⁶ Entendu ici au sens de mécène à qui l'on dédicace son œuvre. Voir la note 2 de Ledda, dans CT, p. 283.

²³⁷ cf., *infra*, p. 15. D'ailleurs ce procédé subtil se remarque dans d'autres récits brefs. On peut citer en exemple la bague d'or de madame de Parnes : « Tenez, dit-elle à Valentin, portez ceci pour l'amour de moi; cette pierre ressemble à une larme. » (NV, p. 180) Musset explique cette poétisation du fait social par les larmes dans *Emmeline* : « Les larmes qu'elle croyait répandre sans raison demandaient à couler malgré elle, et la forçaient d'en chercher le motif; tout alors le lui apprenait, ses livres, sa musique, ses fleurs, ses habitudes mêmes et sa vie solitaire; il fallait aimer et combattre, ou se résigner à mourir. » (NV, p. 92)

²³⁸ C'est-à-dire non pas un Œdipe restreint tel que développé par la psychanalyse, « la figure du triangle papa-maman-moi », mais plutôt un « Œdipe de structure qui ne se confond pas avec un triangle mais opère toutes les triangulations possibles en distribuant dans un domaine déterminé le désir, son objet et la loi », dans Deleuze et Guattari, *L'Anti-Œdipe*, *op. cit.*, pp. 60-61.

²³⁹ Pierre Laforge, *L'Œdipe romantique. Le jeune homme, le désir et l'histoire*, Grenoble : ELLUG, 2002, p. 13.

corps sans organe²⁴⁰ dans lequel il souhaite se brancher, en l'occurrence le marché de l'art, selon ses conditions. Pierre Laforgue ne définit pas le concept d'Œdipe romantique d'un point de vue psychanalytique, mais anthropologique, parce qu'il voit, au XIX^e siècle, la figure paternelle prendre celle du tyran, au sens grec de celui qui atteint le pouvoir par des moyens illégitimes, et celle de la mère comme l'objet de l'éros.

C'est ainsi que l'on retrouve la figure de Napoléon comme « père et usurpateur²⁴¹ » dans le fameux deuxième chapitre de la *Confession*. La déperdition des fils du siècle et la fin du pouvoir politique a pour résultat historique une figure dont les désirs sont illégitimes et rendent désormais suspects, par répercussion, ceux de ses sujets politiques : « L'amour était traité comme la gloire et la religion; c'était une illusion ancienne » (*OCP*, p. 73)²⁴². Musset, en ce sens, se pose comme une machine célibataire qui ne parvient pas à synthétiser librement sa production désirante avec celles des autres objets partiels pouvant se connecter aux flux de la production, notamment parce qu'elle est désormais illégitime au vu des contingences historiques. Ses élans étant freinés par d'autres considérations, il ne peut pas être l'*auctor* de son œuvre. Bien souvent, les larmes musséliennes dévoilent la solitude des corps et nous renvoient encore une fois au monde intérieur et solitaire de *Fantasio*²⁴³. Elles contribuent aussi à positionner l'auteur dans cette économie en pleine mutation et donc participent de sa figuration à même ses textes.

²⁴⁰ C'est cette structure problématique du désir et de l'histoire qui fait dire aux deux philosophes que le capitalisme est fondamentalement schizophrénique. Le corps sans organes peut à la fois attirer, s'approprier, et se rabattre sur « la production des machines désirantes », dont il ne peut fondamentalement se passer, mais qu'il réprime cependant « en tant que celui-ci ne peut plus les supporter ». Cette alternance, l'apparition d'« une machine miraculante après une machine paranoïaque », entretient un schisme dans le champ, ce dont témoigne exemplairement la relation de Musset avec son éditeur par ailleurs, dans *ibid.*, pp. 15-17.

²⁴¹ Pierre Laforgue, *L'Œdipe romantique*, *op. cit.*, p. 28.

²⁴² L'historien André Rauch remarque aussi cette mutation de l'identité masculine au XIX^e siècle : « Sous l'ancien régime, la paternité reposait sur quelques critères solides : ils se brouillent dès les premières décennies du XIX^e siècle, lorsque disparaissent les anciens jalons. L'avènement du citoyen, l'importance de la bourgeoisie, l'accès des femmes à des rôles réservés aux hommes, la mise en commun des symboles progressifs soulèvent la question de la condition masculine », dans *Crise de l'identité masculine (1789-1914)*, Paris, Hachette littératures, « Pluriel », 2000, p. 251.

²⁴³ cf. *infra*, p. 12.

Le récit de *Margot*, possiblement celui où les personnages ont les pleurs les plus faciles, ne cesse d'associer solitude et larme : c'est qui arrive avec Mme Doradour qui « se trouva subitement dans une solitude si cruelle, qu'elle versa les larmes les plus amères » (*NV*, p. 314). À l'inverse, même si c'est plus rare, les larmes peuvent être garantes d'une bonne réception. C'est aussi ce qui assure leur fonction critique, comme Béatrice qui, « quand la signora Dorothée lui avait montré les vers que Pippo avait faits pour elle, avait versé des larmes de joie » (*NV*, p. 281). Les larmes sont donc le symbole d'un désir qui s'assouvit ou ne s'assouvit pas, et font de ce désir un élément important de l'économie du texte²⁴⁴. Il nous semble alors juste de considérer, avec Olivier Bara, que l'« élection des larmes » sert de « seul étalon critique²⁴⁵ » pour le poète français.

Le schéma sociofamilial métaphorique rend lisible le travail de différenciation qui existe dans l'œuvre et qui est illustré de plus en plus explicitement des *Contes d'Espagne et d'Italie* aux *Contes*. Il y a toujours une forme d'économie organisée autour de l'ironie narrative, mais celle-ci devient de plus en plus ironie sur soi et sur sa situation historique propre. Cette parole est économique au sens de Vladimir Jankélévitch, c'est-à-dire qu'elle englobe « l'ensemble des éléments temporels qui serviront à "normaliser" notre tragédie intérieure, soit en arrière soit en avant²⁴⁶ ». Ainsi, malgré les rapprochements que l'on pourrait faire avec la définition

²⁴⁴ Pierre Laforgue écrit, dans son article « Politique et pratique de la poésie en 1830 : *Les Vœux stériles* », que la douleur « ne joue ici qu'un rôle négatif. Elle figure en quelque sorte la relation par défaut du poète au monde : comme il est exclu historiquement, socialement et politiquement de la réalité, il n'a que sa douleur pour témoigner de son appartenance à la communauté humaine de ses semblables, et encore n'est-elle pas elle-même reconnue par eux pour ce qu'elle est, la marque de la sincérité de sa poésie ou de sa sincérité de poète », dans *Alfred de Musset, Poésies : « faire une perle d'une larme »*, op. cit., pp. 31-32.

²⁴⁵ Olivier Bara, « Le parole trahie. Mythe fondateur et fondement éthique de la poétique mussétienne », dans Sylvain Ledda et al., *Poétique de Musset*, op. cit., p. 221.

²⁴⁶ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, « Champs », 1964, p. 27. C'est cette même ironie sur soi qui crée le mouvement dans les textes et appelle à la présence non pas d'une histoire continue, mais d'une conscience liant les contradictions entre elles pour provoquer le mouvement infini caractéristique de l'ironie romantique (voir cf. *infra*, n. 74, p. 28) : « Dans le passé, d'abord : nous restituons avec soin la chaîne des causes qui expliquent notre émotion ou notre croyance, pour en dissiper le prestige; Spinoza le savait bien : l'importance exceptionnelle de la passion pour un cœur passionné se dilue le long d'un déterminisme qui relie l'un à l'autre l'alpha et l'oméga. Notre présent reprend dans la succession des moments son humble place historique et perd son exceptionnalité. Comprendre, c'est déjouer; la connaissance dépassionne nos sentiments, nos haines et nos enthousiasmes en nous révélant le peu qu'ils sont au fond. Plus précisément encore : rien

des fantoches de Mauzi, il nous semble improbable de considérer un personnage comme Mimi Pinson, qui donne son nom au conte, comme un simple fantoche. Ce type de protagonistes fantochards représente plus clairement à nos yeux un élément de ce schéma ternaire que développe Pierre Laforgue et qui transparait dans l'œuvre du dramaturge. Les « Mimi Pinson » sont des personnages dont la lourde présence du « référent historique et politique » empêche leur constitution « en sujet psychologique autonome²⁴⁷ ». Par contre, comme le rappelle Gilles Castagnès, les femmes dans l'œuvre de Musset participent aussi de l'unité poétique de l'œuvre²⁴⁸.

3.3 Poésie et subjectivité

En ces circonstances, même en l'absence d'un narrateur avec une forte présence, c'est dans les moyens de subjectivation que se lie une trame continue entre les textes. L'expérience de l'amour, même familial, dans sa sérialité, lie les textes entre eux et participe du montage de cette grande critique de l'histoire à partir de la place qu'y occupe l'individu désirant. L'amour familial est un principe rythmique qui s'ajoute aux précédentes figures, ceux de l'amant, du joueur et du conteur qui créent des synchronies tantôt harmonieuses, tantôt dissonantes, et participent du *ton* de la voix qui parle²⁴⁹.

ne dégrise mieux la conscience que la méditation des nécessités diverses qui l'encadrent et la légalisent; la critique des sources et la recherche des origines constituent pour les âmes trop sérieuses une cure salutaire, en même temps qu'une admirable leçon d'humilité, de sobriété et de défiance; [...] ils entretiennent eux-mêmes l'illusion qu'ils sont inengendrés, "non devenus", et leur mythologie devance l'irrespect qui flâne en toute saison le long du boulevard. » (*Idem.*)

²⁴⁷ Pierre Laforgue, *L'Œdipe romantique*, *op. cit.*, p. 54.

²⁴⁸ Voir Gilles Castagnès, *Les Femmes et l'esthétique de la féminité dans l'œuvre de Musset*, Bernes, Peter Lang, 1997, p. 271.

²⁴⁹ C'est aussi en ce sens que Meizoz développe sa notion de posture : « LE CURIEUX : Et si l'un des indicateurs de posture, dans le roman, c'était l'empreinte stylistique, le "rythme" de Meschonnic, la présence du corps dans la langue, bref ce que les écrivains appellent de manière souple un "ton" ? LE CHERCHEUR : En effet, de l'humour à l'ironie, de la pudeur à l'arrogance, chaque tonalité narrative suit un codage rhétorique et produit une certaine image de l'énonciateur romanesque », dans *Postures littéraires*, *op. cit.*, p. 28.

Le conte *Histoire d'un merle blanc* est sans contredit celui qui met de l'avant ce thème le plus explicitement. La naissance du merle blanc bouleverse le couple de ses parents, « cette douce union » (CT, p. 60) jamais troublée auparavant²⁵⁰. Face à la mauvaise humeur du père et à la soumission de la mère, le merle quittera son foyer et en perdra jusqu'à son identité : « Je ne suis point un merle ! » (63) Il se lance donc dans la société avec pour but avoué de se trouver une nouvelle communauté. Mais il se butera à différents échecs, dont celui de l'amour avec une merlette qui mettra fin à une carrière littéraire qui apparaissait plutôt fructueuse : « L'Europe entière fut émue à l'apparition de mon livre. » (CT, p. 85) De toute manière, à la fin, le rossignol lui annoncera l'échec de l'idéal amoureux : « Que vous êtes heureux, lui [dit le merle blanc], [...] vous avez une femme et des enfants », ce à quoi répond le rossignol : « Ma femme m'ennuie, je ne l'aime point; je suis amoureux de la rose. » (94) La seule subjectivation possible pour le merle passe alors par le rythme : « Je veux faire un poème comme Kacatogan, non pas en un chant, mais en vingt-quatre, comme tous les grands hommes; ce n'est pas assez, il y en aura quarante-huit, avec des notes et un appendice ! Il faut que l'univers apprenne que j'existe » (83), et ce, même si la multitude de lecteurs ne comble pas la solitude vécue par le merle : « Mon isolement, pour être glorieux, ne m'en semblait pas moins pénible. » (87) Nous pouvons souligner qu'ici la solitude littéraire n'assouvit pas les désirs du sujet et que ces derniers, à l'inverse, tarissent sa production²⁵¹, comme le démontre l'influence de la merlette.

²⁵⁰ Les parents dans les *Contes* ont souvent un couplage heureux. Les parents de Camille, héroïne sourde et muette de *Pierre et Camille*, ont une relation décrite en ces termes : « Jamais alliance ne fut formée sous de meilleurs et de plus heureux auspices. » (CT, p. 102) C'est pareillement la naissance de l'enfant qui détruit cette union : « Le chevalier [père de Camille] tomba peu à peu dans le plus profond chagrin » et passe ensuite « la plus grande partie du jour, seul, enfermé dans son cabinet » (107).

²⁵¹ C'est même là tout l'enjeu de certains textes de Musset, surtout ceux mettant en scène des peintres italiens. Malgré les contingences historiques de son siècle, c'est l'adultère de Lucrece qui mène à la perte et au suicide du grand peintre André del Sarto — comme il le dit, « Je lutte en vain contre les ténèbres, le flambeau sacré s'éteint dans ma main. Crois-tu que ce soit peu de chose pour un homme qui a vécu de son art vingt ans, que de le voir tomber ? [...] Je l'aimais d'un amour indéfinissable ! Pour elle j'aurais lutté contre une armée. » (TC, pp. 30-31). Similairement, l'amour de Pippo, peintre et fils de peintre, pour Béatrice le pousse à cesser de créer pour de bon, laissant simplement derrière lui une toile avec un poème comme explication — « Le fils du Titien, pour la rendre immortelle, / Fit ce portrait, témoin d'un mutuel amour; / Puis il cessa de peindre à compter de ce jour, / Ne voulant de sa main illustrer d'autre qu'elle. » (NV, p. 305) Sylvain Ledda note que « Musset

Ces considérations nous permettent de penser la scénographie de l'auteur à partir de son rythme. Il s'agit une affaire de stylistique auctoriale en ce que le rythme donne une spécificité à la voix qui parle²⁵², ajoute de l'oralité (ou du mouvement) à l'écriture comme le disait Meschonnic²⁵³. Elle lui donne un *style* particulier à l'écriture en l'absence des modalités d'une voix effectivement professée. C'est pourquoi la manière de conter et la « cadence », comme Musset l'exprime dans son poème « Sur la paresse »²⁵⁴, priment sur la forme du texte ou sur son contenu et nous ramène inévitablement vers une politique de l'auteur et de sa voix. Nous avons tenté de le démontrer : Musset utilise sa voix et des principes scripturaux similaires à ce qu'il faisait déjà dans ses premiers contes en vers malgré le resserrement de la forme et la divergence du contenu. Il y a chez Musset un désir de la parole conteuse, et ce flux de parole contribue à créer une esthétique du continu, notamment parce que le silence n'est pas pour lui le lieu d'une rupture, mais bien plutôt celui privilégié pour assurer la liaison, l'*ictus*, de toute cette mosaïque d'histoires amoureuses que représente l'œuvre du poète des *Nuits*. Jean-Paul Goux dit du « continu » qu'il « n'est pas un concept, mais une image privilégiée » : une « exigence romanesque à tout égard si proche de l'exigence poétique », car elle « représente en une image privilégiée ce qu'est cette chose qu'il cherche à atteindre en écrivant²⁵⁵ ». Celle-ci n'est pas « le sujet du livre, bien sûr, ni même un effet particulier et propre à tel livre précis, mais le transfert dans un objet quelconque des qualités essentielles de ce que c'est qu'écrire²⁵⁶ ». Ainsi, à l'encontre des exigences de son siècle, toute l'œuvre de Musset témoigne de cette conception singulière de l'acte d'écriture qui possède sa vérité poétique propre.

applique déjà la méthode des arts comparés dans *Les Vœux stériles* quand il emploie l'analogie des peintres pour justifier sa position incertaine de poète », dans *L'Éventail et le dandy*, *op. cit.*, p. 201.

²⁵² On peut notamment penser à cette remarque de Daniel Oster qui constate que « chacun a en effet d'un écrivain une représentation assez confuse où se mêlent, en désordre, et entre autres, des renseignements sur sa carrière, sa valeur reconnue ou déniée, le *rythme de ses phrases*, son champ sémantique, ses amours et ses professions, les groupes auxquels il appartient ou appartient, l'identification à ses personnages ou la position de son "moi" devenu sujet d'énonciation, son idéologie poétique, son rapport à la tradition », dans *Passage à Zénon*, *op. cit.*, p. 120 (nous soulignons).

²⁵³ Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, *op. cit.*, p. 290.

²⁵⁴ cf. *infra*, n. 189, p. 74.

²⁵⁵ Jean-Paul Goux, *La Fabrique du continu*, *op. cit.*, p. 8.

²⁵⁶ *Ibid.*, pp. 8-9.

Le vide de l'histoire et l'« immobilisme » prônés par le nouveau pouvoir provoquent une « inertie²⁵⁷ » des forces de la jeunesse et un présentisme intemporel qui affecte jusqu'à l'esthétique des récits. Soulignons au passage que les trois premières nouvelles (*Emmeline*, *Les Deux maîtresses* et *Frédéric et Bernerette*) se déroulent pratiquement au même moment, soit pendant les six années de la Restauration et du règne de Charles X. Les trois suivantes vont ensuite revenir vers des moments clefs du passé : le passé paysan avec *Margot*, le passé de l'art avec le *Fils du Titien* et le passé de l'aristocratie avec *Croisilles* — comme le dit le riche financier à qui le héros demande la main de sa fille : « Il faut autre chose [que de la richesse], mon cher, il faut un nom. » (NV, p. 378) Ces trois derniers moments nous ramènent explicitement à une époque où les « vers classiques vont de pair avec les bœufs » et illustrent bien l'idée qu'il n'y a pas de futur concevable dans ce contexte, uniquement une sorte de reliquaire empreint de nostalgie²⁵⁸.

Si l'on revient rapidement aux *Contes d'Espagne et d'Italie*, Musset déjà, dans « Stances », louait les « Vieilles églises décharnées,/maigres et tristes monuments,/Vous que le temps n'a pu dissoudre » (PC, p. 82), mais aussi « Les quatre ailes d'un noir moutier ! » qui « se [lève] comme un noir mausolée » (82), soulignant ce temps disparu où le temps

²⁵⁷ Pierre Laforgue, *L'Édipe romantique*, op. cit., p. 29.

²⁵⁸ Nous pouvons similairement noter que *Croisilles* se déroule à la fin de la Régence, au « début du règne de Louis XV » (NV, p. 369), tout comme le conte *La Mouche* se déroule en 1756, sous « Louis XV » (CT, p.278), et le conte *Pierre et Camille*, en « 1760 » (CT, p 101), dans la dernière partie du règne de Louis XV. De plus, une des deux personnalités de Valentin des *Deux maîtresses* est dépeinte comme celle d'un « petit-maître de la Régence », et, pour ce qui est de l'autre personnalité, comme celle d'« un modeste étudiant de province » (NV, p. 114), qui servira ensuite à l'esquisse du profil de Frédéric, dans *Frédéric et Bernerette*, décrit comme un pauvre étudiant de Besançon fort « provincial » (NV, p. 194), tout comme Eugène Aubert, de *Mimi Pinson*, un étudiant dont les parents « vivaient en province » (CT, p. 233). Le boulevard du Gand, sur lequel débute l'aventure de Valentin, sera aussi comparé à la « Piazzata » (NV, p. 403), lieu où débutera le *Fils du Titien* (NV, p. 251). Armand rencontrera par ailleurs son frère Tristan sur le Boulevard du Gand, « entre onze heures et minuit » (CT, p. 211) dans *Le Secret de Javotte*. Il ne semble donc y avoir aucun problème à ce que les lignes du temps et de l'espace se rejoignent et s'entrecroisent. Malgré l'apparence de succession dans les temporalités, nous sommes coincés dans un présent perpétuel, un labyrinthe où s'entassent les reliques du passé, du moins celles que Musset cherche à conserver : qu'on pense aux talons rouges, portés exclusivement par l'aristocratie au XVIII^e siècle, que l'on retrouve évidemment dans *La Mouche* (CT, p. 298), mais aussi anachroniquement dans *Les Deux Maîtresses*, où il est question de « quelque talon rouge du passé » (NV, p. 114) et dans *Mimi Pinson* (CT, p. 240). Sur les diverses reliques du XVIII^e siècle, voir Valentina Ponzetto, *Musset ou la Nostalgie libertine*, op. cit., notamment p. 155 pour les talons rouges.

pouvait maintenir son existence hors de la durée, où l'on consignait « le passé au profit de l'avenir et en assignant en retour un avenir au passé²⁵⁹ ». Sur ce point, Jean-François Hamel a raison de souligner que le présent de Musset est « *sorti de son ornière*²⁶⁰ » et que, ce faisant, « la roue du temps s'avance désormais sur des chemins qui ne mènent nulle part²⁶¹ ». D'où l'importance, dans « Sonnet », du fait que le présent dans le vers « Que j'aime le premier frisson » devienne, plus loin, l'imparfait « Que j'aimais », car cela renforce la valeur sémantique du mot premier qui est alors voué soit à la répétition, soit à la mort²⁶². Le fait que l'amour dure environ quinze jours²⁶³ dans les nouvelles mussétiennes est significatif quant à cette espèce d'éternel retour, qui démontre que les personnages éprouvent plus d'affection pour le sentiment amoureux lui-même que pour les autres protagonistes, ce qui les pousse à constamment reproduire et renouveler une même expérience de l'altérité.

Dans ces circonstances, la représentation d'un temps progressant au niveau de la narration ne peut plus provenir des événements historiques eux-mêmes, mais doit provenir d'une conscience pouvant produire cette liaison. Ainsi tout est toujours vu au présent²⁶⁴, puisque, l'histoire dévoyée, la narration nous oblige à adhérer à une métaphysique de la présence dans laquelle, comme le constate Richard Terdiman, il y a alternance entre « the representation of the past *by* the present » et « the past *in* the present²⁶⁵ ». Rien d'étonnant que le narrateur des *Nouvelles* fasse parfois appel à la mémoire de ses interlocuteurs²⁶⁶, car

²⁵⁹ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, Narrativité, Modernité*, Paris, Minuit, 2006, p. 37.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 35 (l'auteur souligne).

²⁶¹ *Ibid.*, p. 36.

²⁶² On peut penser à la réplique finale de *La Coupe et les lèvres* : « Sur mon premier baiser ton âme s'est fermée./Pendant plus de quinze ans tu l'avais attendu,/Mamette, et tu t'en vas sans me l'avoir rendu. » (PC, p. 206)

²⁶³ cf. *infra*, n. 166, p. 66.

²⁶⁴ C'est le parti pris des enfants du siècle à qui il « restait donc le présent, l'esprit du siècle, ange du crépuscule qui n'est ni la nuit ni le jour », car du « du passé ils n'en voulaient plus » (OCP, p. 69).

²⁶⁵ Richard Terdiman, « The Mnemonics of Musset's *Confession* », *Representations Special Issue: Memory and Counter-Memory*, no. 26, Printemps 1989, Californie, University of California Press, p. 30.

²⁶⁶ *Emmeline* débute par « Vous vous souvenez sans doute, madame... » (57) comme dans *Les Deux maîtresses* où il est écrit « vous vous souvenez que Mme de Parnes... » (130). Parfois l'adresse est directement faite au lecteur, comme dans *Margot* : « Le lecteur sait déjà que Margot... » (321) ou dans le *Fils du Titien*, « le lecteur a pu remarquer... » (297)

c'est la mémoire qui permet alors de se déplacer dans ce temps immobilisé. La lecture devient un geste de reconnaissance, et la vérité, pour Musset comme chez Platon, n'existe que par cet acte de réminiscence²⁶⁷. Michel Brix, pour décrire cette conception, disait : « Inventer au fond c'est se ressouvenir²⁶⁸ ». C'est pourquoi nous pensons que ce rapport entre la mémoire et l'histoire nous permet d'analyser les interactions entre les personnages, qui forment la structure même des récits musséliens, pour ensuite analyser comment le social s'imisce au travers d'eux pour empêcher les désirs et la mémoire des différents acteurs. Ces personnages-types constellent les différents visages de l'auteur et participent de sa construction²⁶⁹. Ce sont autant de modes de subjectivation qui habillent d'images privilégiées le désir, tout en traduisant une certaine cosmologie au travers des interactions sociales de ces figurants. L'auteur peut alors se penser comme le lien unissant l'homme de lettres et les idées déployées par les personnages.

²⁶⁷ Cette théorie est notamment développée dans le *Ménon*, où il est dit que « l'âme étant immortelle, étant d'ailleurs née plusieurs fois, et ayant vu ce qui se passe dans ce monde et dans l'autre et toutes choses, il n'est rien qu'elle n'ait appris. C'est pourquoi il n'est pas surprenant qu'à l'égard de la vertu et de tout le reste, elle soit en état de se ressouvenir de ce qu'elle a su antérieurement; car, comme tout se tient, et que l'âme a tout appris, rien n'empêche qu'en se rappelant une seule chose, ce que les hommes appellent apprendre, on ne trouve de soi-même tout le reste, pourvu qu'on ait du courage, et qu'on ne se lasse point de chercher. En effet ce qu'on nomme chercher et apprendre n'est absolument que se ressouvenir », dans *Ménon ou de la Vertu, Œuvres de Platon*, t. VI, trad. V. Cousin, Paris, P.-J. Rey, 1849, p. 172.

²⁶⁸ Michel Brix, *Le Romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Louvain/Namur, Éditions Peeters/Société des études classiques, « Collection d'étude classique », 1999, p. 223.

²⁶⁹ Le *je* mussélien, comme le constate Frank Lestringant, est une sorte de « multitude » en ce que le poète y apparaît certes, sans y être le sujet unique ou prépondérant, dans *Musset, op. cit.*, p. 28. Claude Duchet écrit, dans la même lancée, que le « Je problématique de Musset a besoin pour se connaître d'être reconnu, et par conséquent de la médiation d'un Nous », dans « Alfred de Musset », dans Pierre Abraham et Roland Desne (dir.), *L'Histoire littéraire de la France*, t. VI (1789-1848), Paris, Éditions sociales, 1973, p. 81. Ce constat était par ailleurs déjà celui de Ferdinand Brunetière en 1893, lui qui pour analyser Musset se plaisait à le *diviser* : « Il y a des disparates étranges, dans son œuvre, et de choquantes inégalités. C'est qu'en lui, comme en beaucoup de nous, il y avait plusieurs hommes, dont un seul a été vraiment supérieur, vraiment rare; et, pour que cette supériorité se révélât, il n'a pas moins fallu qu'une circonstance tout exceptionnelle, ou extraordinaire même. C'est ce que Sainte-Beuve aurait pu, c'est ce qu'il aurait dû dire, il importait en quelque sorte de commencer par le *diviser*; — et c'est ce que je vais essayer de faire », dans « Leçon sur Alfred de Musset, Sorbonne, 8 mars 1893 », reproduit dans Loïc Chotard et al., *Alfred de Musset, op. cit.*, p. 212.

3.4 Mémoire, histoire et écriture : typologie des personnages

Les personnages de Musset sont typés. Cette généricité des personnages se remarque à un point tel²⁷⁰ que Gilles Castagnès en vient à réfléchir à une positivité des archétypes²⁷¹ à partir du jeu de reprise et de variation effectué par Musset. De plus, ces types sont souvent le résultat de contingences historiques, qu'on pense à Dupuis et Cotonet qui remarquent que « le passage des Cosaques en France avait introduit dans les familles quelques types de physionomies expressives » (*OCP*, p. 832) ou, dans la *Confession*, dans un passage de l'édition de 1836 qui fut retiré par après, où Musset note que

le type de ce temps consiste avant tout en un contraste marqué : chez les femmes qui se vendent, ineptie, misère, bassesse et convoitise, et chez les hommes qui les payent, dédain et ennui. C'est la civilisation qui a creusé entre eux cet abîme [...] Qu'est-ce que cela prouve ? Trois choses claires : que la prostitution n'est plus de ce monde, que la débauche meurt et que la jeunesse de France, quand elle s'enivre, lève son verre avec des mains qui ont soif d'épée (1062).

Ainsi, que ce soit le type de l'étudiant (Eugène, Frédéric), de la grisette (Bernerette, Mimi Pinson, Javotte), du dandy (Valentin), du joueur (Pippo, Marcel), du chevalier (Des Arcis, de Vauvert), du peintre (Pippo), du musicien (Emmeline), de l'amoureux et surtout de l'étourdi — et donc par ricochet du poète « car tout étourdi est un peu poète » (*NV*, p. 369) —, il y a quelque chose qui est de l'ordre d'une typologie, voire d'une mythologie qui participe de l'idée générale des œuvres de Musset et de leur structuration, mais aussi de ce qu'il considère être les apparences possibles du poète. Comme le remarque Mauzi par rapport aux fantoches,

dans la structure de la pièce, les fantoches sont disposés d'une certaine manière; ils obéissent à une certaine stylisation. La principale règle en est un principe de symétrie : il n'y a jamais de fantoche unique. Le fantoche dispose toujours d'un double, tantôt reflet ou satellite, tantôt antagoniste, et quelquefois les deux en même temps²⁷².

²⁷⁰ C'est là encore un enjeu du platonisme dans la littérature. Pour Brix, « l'un des plus intéressants parmi ces traits [qui ont modelé le romantisme français] réside dans la création de types, qui sont censés incarner des idées », *Le Romantisme français*, *op. cit.*, p. 71.

²⁷¹ « L'auteur a recours à un ensemble important des figures archétypales dont la richesse sémantique permet d'effectuer des choix. De plus, les archétypes ne sont pas séparés les uns des autres par des limites rigoureuses. Les parentés et les contaminations sont nombreuses », dans *Les Femmes et l'esthétique de la féminité dans l'œuvre de Musset*, *op. cit.*, p. 38.

²⁷² Robert Mauzi, « les fantoches d'Alfred de Musset », *Lectures de Musset*, *op. cit.*, p. 294.

Ceux-ci « sont tous investis d'une fonction sociale. C'est une différence essentielle qui les oppose aux héros. Ceux-ci peuvent s'abstraire de tout contexte social²⁷³ ». Cette affirmation, qui nous semble juste pour plusieurs des personnages de Musset²⁷⁴, nous permet de croire que l'on peut lire une « fonction sociale aveuglement et solennellement accomplie, [une] force irrésistible de l'appétit et de l'instinct, [une] parodie simpliste de la vie du cœur et de la vie de l'âme [et] tous ces traits relèvent d'une même structure, qui est le mécanisme²⁷⁵ ». Le meilleur exemple de cette typologie pourrait être celui formulé dans *L'Histoire d'un merle blanc*, alors que Musset allégorise les types de son siècle à partir de différentes figures aviaires, permettant par le fait même à son merle de découvrir quel type il n'est pas, à défaut de connaître le sien. L'extrait suivant est un exemple de ce genre de procédé développé par l'écrivain :

Tout le monde se couchait lorsque j'arrivai. Les pies et les geais, qui, comme on le sait, sont les plus mauvais coucheurs de la terre, se chamaillaient de tous les côtés. Dans les buissons piaillaient les moineaux, en piétinant les uns sur les autres. Au bord de l'eau marchaient gravement deux hérons, perchés sur leurs longues échasses dans l'attitude de la méditation, Georges Dandin du lieu, attendant patiemment leurs femmes. [...] Je me dirigeai d'abord vers un fossé où se rassemblaient des étourneaux. 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. (CT, pp. 77-79)

Il est intéressant de voir comment ces nouveaux types de fantoches, dans l'innocence de leur rôle, assouvissent leurs désirs contrairement aux héros, même s'il y a quelque chose de l'ordre de la prostitution dans ce geste : Marcel par rapport aux grisettes, dans *Mimi Pinson*, dit de celles-ci qu'elles peuvent se « contenter » et, ce faisant, elles « sont capables de passions véritables » (CT, p. 237)²⁷⁶. Sans cette contention, qui est tout de même une forme

²⁷³ *Idem.*

²⁷⁴ En ce sens, nous ne croyons pas, comme Mauzi, que les fantoches disparaissent après 1835, *Ibid.*, p. 292. Notons que Mauzi n'analyse que les *pièces* et que son article ne prend pas en compte les transferts génériques. Le meilleur exemple du retour des fantoches dans les contes et les nouvelles reste encore une fois la tante d'Emmeline. Voir cf. *infra*, p. 54.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 301.

²⁷⁶ Alors que dans la *Confession*, le portrait typique de la grisette n'est pas aussi gai, mais explique bien la situation dans laquelle se trouvent les grisettes des *Contes* et des *Nouvelles* : « La

d'abaissement face à la société, il ne peut y avoir aucune satiété et uniquement du désir. Musset aménage ainsi une structure axée sur les protagonistes désirants dont les autres personnages nourrissent ou freinent les pulsions. Ce sont des catalyseurs ou des freins, car « certains caractères, pourtant, se refusent à ces jeux de hasard. Ils veulent conquérir leurs jouissances, non les gagner à la loterie et ne se sentent pas disposés à aimer parce qu'ils se trouvent en diligence à côté d'une jolie femme » (*CT*, pp. 239-240). C'est pourquoi Marcel entreprend de « vaincre la résistance de son compagnon » (240) Eugène en lui présentant Mimi Pinson.

Dans ce conte, le rapport aux personnages est complètement inversé si nous suivons la position de Mauzi. Les fantoches apprennent à se satisfaire de leur histoire et non les personnages principaux, qui peuvent éventuellement apprendre — comme Margot qui se détachera de Gaston au profit de Pierrot à la fin de sa nouvelle—, et ce sont les premiers qui apprennent généralement aux seconds comment faire beaucoup avec peu plutôt que de rester coincé dans une sorte de démesure idéaliste inatteignable. C'est d'ailleurs la leçon que retiennent Marcel et Eugène à la fin du conte après s'être eux-mêmes mis dans le pétrin pour aider les grisettes. En marchant devant le café Tortoni, pendant qu'Eugène continue de prendre en pitié ces « pauvres filles, livrées à elles-mêmes » (*CT*, p. 271), les deux hommes aperçoivent les deux grisettes mangeant des glaces aux frais de M. le baron. Ainsi, même si les « étudiants, non plus que les grisettes, ne sont pas riches tous les jours » (*CT*, p. 257), ce qui est également vrai pour l'amant et le joueur, certains plus que d'autres savent s'extirper à leur manière de leur condition sociale et ne se condamnent pas à être le pélican de la « Nuit de mai », sacrifié pour sauver les siens.

grisette, cette classe si rêveuse, si romanesque, et d'un amour si tendre et si doux, se vit abandonnée aux comptoirs des boutiques. Elle était pauvre, et on ne l'aimait plus; elle voulut avoir des robes et des chapeaux, elle se vendit. O misère ! le jeune homme qui aurait dû l'aimer, qu'elle aurait aimé elle-même; celui qui la conduisait autrefois aux bois de Verrières et de Romainville, aux danses sur le gazon, aux soupers sous l'ombrage [...], ce même homme, après l'avoir délaissée, la retrouvait quelque soir d'orgie au fond du lupanar, pâle et plombée, à jamais perdue, avec la faim sur les lèvres et la prostitution dans le cœur. » (*OCP*, p. 73)

3.5 L'auteur absent : le dandy et le poète

Toutes ces figurations auctoriales, en tant qu'elles servent une fonction idéologique, illustrent les difficultés d'une personne devant transiter par un marché qu'il méprise. Comme le dit encore Ledda, « Musset, hésitant entre plusieurs modes d'expression, invente des personnages qui cherchent dans des activités variées une vérité intime. Tout amoureux est un peu poète et un peu peintre²⁷⁷ ». Ainsi, pour comprendre cet univers diffracté, une des figures les plus importantes est celle du dandy, par rapport auquel, au demeurant, Musset est tout de même assez critique²⁷⁸. Plus qu'une simple figure creuse à partir des années 1830, cette image deviendra en quelque sorte une des réactions de la jeunesse de l'époque face au désenchantement du monde et du manque de perspectives d'avenir²⁷⁹. Ce symbole est donc d'emblée politique. Le dandy « refuse la société dans laquelle il vit, [...] refuse l'humanité à laquelle il appartient [et] refuse le destin²⁸⁰ »; il est alors toujours un être en situation et en réaction. Inversement, cette esthétique de soi s'accompagne d'un retour sur soi, d'une

²⁷⁷ Sylvain Ledda, *L'Éventail et le dandy*, *op. cit.*, p. 201. Musset le dit autrement dans son *Poète déchu* : « J'ai été poète, peintre et musicien; mes misères sont celles d'un artiste. » (*OCP*, p. 307)

²⁷⁸ Le dandysme de Musset n'en est pas un très sérieux. Ledda ajoute que « les personnages ne sont pas vraiment des dandys, mais plutôt des fantaisistes, des parleurs, des buveurs, des roués, des joueurs. Ils n'ont pas la recherche de la parfaite maîtrise propre aux vrais dandys. La fantaisie de Musset crée donc une savante confusion entre le dandysme de l'auteur et la satire du dandysme qui traverse l'œuvre », *L'éventail et le dandy*, *op. cit.*, p. 206.

²⁷⁹ Désiré Nisard, en 1830, le note déjà chez Musset : « La rouerie même a de la grandeur, parce qu'elle cache un mépris profond de l'humanité et qu'elle est la réaction naturelle d'un homme irrité et fort, contre une société qui ne veut pas de ses vices au prix même de sa gloire. Dans un jeune homme ce n'est que du *dandysme* », dans « Variétés », *Journal des débats*, 8 avril 1830, p. 2, reproduit dans Loïc Chotard et al, *Alfred de Musset*, *op. cit.*, p. 18.

²⁸⁰ Maurice Lemaire, *Le Dandysme de Baudelaire à Mallarmé*, Montréal/Paris, Presses Universitaires de Montréal/Klincksieck, 1978, p. 39. Le dandysme peut être vu comme une « réaction pour établir la personne humaine [...] face à une société où tout tend à s'uniformiser ». Mais, pour ce faire, cette réaction ne se contente pas d'un être purement textuel ou biographique, elle unit indubitablement les deux ensemble : « La volonté formelle, à la fois esthétique et morale, qui est à la source du dandysme, est parallèle, et peut-être intrinsèquement identique à la volonté formelle qui donne naissance aux œuvres d'art de ces auteurs. » *Ibid.*, pp. 10-12 L'écrivain-dandy devient une jonction esthétique et éthique de l'art et du corps, du texte et de l'auteur et mènera à des postures tant textuelles que sociales. Ce sont des mécanismes singuliers d'inscriptions dans le marché littéraire de l'époque, mais aussi une confirmation du parallèle qui existe entre l'esthétique textuelle et vécue. Loin d'être un phénomène isolé, la littérature de masse, qui prend naissance avec le roman-feuilleton dans les journaux, aura un effet amplificateur exponentiel sur cette construction de soi opérée par la médiatisation accrue des hommes publics.

aliénation à sa propre image, menant à un narcissisme défensif contre la collectivité. Il s'agit de démontrer que le sujet reprend le contrôle de son corps, même si c'est pour rien n'en faire : « Faisant d'abord un retour sur moi-même, dit le poète déchu, je sentis que ma misère, mon travail et mon courage même m'avalissaient. » (*OCP*, p. 315)

Là réside l'intérêt de la figure de Croisilles qui, poussé au suicide par la banqueroute de son père, décide de confronter un riche financier afin d'obtenir la permission d'épouser sa fille, créant de par le fait même un jeu de miroir entre l'individu et le social. Ce geste, désespéré en ce qu'il bouscule pratiquement tous les codes du mariage de l'époque, sera la transgression qui permettra à Croisilles de se réinscrire une nouvelle fois dans la société en lui évitant de se suicider, reprenant son corps en main, et en lui donnant le temps de mettre en place les moyens nécessaires pour atteindre ses objectifs par le biais d'un subterfuge. Il obtiendra finalement, après avoir transformé sa vieille tante infirme en « baronne douairière de Croisilles », la main de Julie, et légitimera jusqu'au bout sa transgression première²⁸¹. Musset écrit d'ailleurs que cette action est une « justice à rendre à l'amour », qui est, lui, une « déraison du cœur » (*NV*, p. 399). Plus les motifs de cet amour sont « forts, clairs, simples, irrécusables, en un mot, *moins il a le sens commun* » (399, nous soulignons).

Croisilles invente donc de toute pièce son identité et sa noblesse, donc sa singularité. C'est en ce sens qu'il est dandy : il pratique une forme de travail créatif sur lui-même, une forme d'avatarisation, puisque la société ne lui permet pas de demeurer lui-même comme le démontre sa volonté première de suicide. C'est en ce sens que chaque action du dandy devient une scène. Son histoire s'écrit au fur et à mesure qu'il agit. L'écriture des corps agit simultanément sur le corps et sur le corps du texte et, ce faisant, l'écrivain-dandy devient une jonction esthétique et éthique de l'art et du corps, du texte et de l'auteur. C'est un mécanisme d'inscription dans la scénographie auctoriale de l'époque, mais aussi une confirmation du parallèle entre l'esthétique textuelle et vécue. Il nous apparaît donc être un mécanisme important pour comprendre comment agit la poétique ironique de Musset sur l'Histoire et inversement les pressions de cette dernière sur l'écrivain. Plus le dandy que Musset était dans

²⁸¹ La toute dernière phrase du récit le dit assez clairement : « Qui eut osé lui en contester le titre ? À mon avis, elle [Julie] l'avait bien gagné. » (*NV*, p. 402)

la vraie vie s'efface pour ne devenir qu'un être textuel, plus cela nous en apprend sur la normativité sociale et sur l'apparition d'une nouvelle modernité. Ainsi, « Musset fait cavalier seul, inventant des *doppelgänge* dont il se moque. Le byronisme de Musset n'est donc pas seulement l'expression d'un dandysme personnel, mais la recherche d'une poétique du personnage, de préférence "à la marge"²⁸² ».

En ce sens, Camille, du conte *Pierre et Camille*, représente bien cette solitude créatrice en devenant dandy à sa manière²⁸³ et poète ensuite. La sourde et muette découvre, en allant à l'Opéra, combien il est « cruel d'être isolée au milieu de cette foule » (*CT*, p. 135), foule qui est elle-même un vaste réseau social harmonisé par le rythme de la musique :

Ces gens qui causaient dans leurs loges, ces musiciens dont les instruments réglaient la mesure des pas des acteurs, ce vaste échange de pensées entre le théâtre et la salle, tout cela, pour ainsi dire, la repoussa en elle-même : "nous parlons et tu ne parles pas, semblait lui dire tout ce monde; nous écoutons, nous rions, nous chantons, nous nous aimons, nous jouissons de tout; toi seule ne jouis rien, toi seule n'entends rien, toi seule n'es ici qu'en stature, le simulacre d'un être qui ne fait qu'assister à la vie". (135)

Camille se sent donc exclue de cette société, car elle ne possède qu'un simulacre de langage ou, pour le dire autrement, un langage qui n'est que le sien. Pierre, lui aussi sourd et muet, *a contrario* s'exprime « sans ce fatal mouvement de la parole » (136), c'est-à-dire qu'il le fait grâce au langage des signes. C'est par les efforts de Pierre que Camille apprendra à écrire et, par le biais de l'écriture, qu'elle pourra elle être replacée « au nombre des hommes » (138). À la toute fin, Camille, dans un geste assez symbolique annonçant à la fois la naissance de la poésie et celle de sa fille — enfant qui sera pleinement en santé, car « Dieu pardonne tout, et toujours » (154) —, écrit une lettre à son père et lui révèle tout ce que sa pensée recèle. C'est que toute jeune déjà, la jeune malentendante développait une sorte de poésie des mots. La vue de son nom par exemple, qu'elle ne parvenait évidemment pas à lire,

²⁸² Sylvain Ledda, *L'Éventail et le dandy*, *op. cit.*, p. 207.

²⁸³ Camille, sorte de féministe avant l'heure, est de celles qui ne portent pas naturellement le bonnet comme les autres femmes de son siècle, ce qui étonne d'ailleurs son père et constitue un argument contre l'essentialisation de la femme : « La coquetterie se montre de bonne heure chez les femmes : Camille n'en donnait aucun indice. - C'est pourtant drôle, disait le chevalier, qu'une petite fille ne comprenne pas un bonnet ! » (*CT*, p. 115)

lui paraissait admirable à voir et devait certainement, à son sens, exprimer les plus belles choses du monde. Dans ce mot seul, il lui semblait voir une multitude de pensées toutes plus douces, plus mystérieuses, plus charmantes les unes que les autres. Elle était loin de croire que ce n'était que son nom (140).

Très tôt, en raison de sa surdité, Camille fut témoin des effets performatifs du langage, sans jamais en comprendre le sens :

L'impression que les êtres ou les objets extérieurs produisaient sur les autres enfants ne paraissait pas la surprendre. Elle observait les choses et s'en souvenait comme eux. Mais lorsqu'elle les voyait se montrer du doigt ces mêmes objets et échanger entre eux ce mouvement des lèvres qui lui était inintelligible, alors recommençait son chagrin. (113)

C'est pourquoi, encore une fois ici, il nous semble pouvoir considérer que la lettre deviendra l'horizon de la poésie, qui, elle, naîtra de la position marginale du personnage dans la socialité qui est la sienne.

Cette poésie nous mène alors à une autre figure qui subit des transformations en ce siècle, à savoir celle du poète. Celui-ci devient une sorte d'être malheureux, non plus pour alimenter son art comme c'était le cas chez Lamartine ou Vigny, mais parce que son art, désormais industriel, l'use réellement :

C'est donc l'habitude du chagrin et du travail, c'est donc l'infortune, sinon la misère, qui fait jaillir la source; et qu'une goutte en reste, c'est assez, n'est-ce pas ? Et si, au lieu de cela, travail et chagrin, misère et habitude se réunissent pour dessécher la source, pour dégrader l'homme, l'amoindrir et l'user, cette goutte qui fut peut-être tombée, cette larme, que deviendra-t-elle ? (*OCP*, p. 316)

Ainsi, le poète, subissant le même rejet social que le dandy, devient un mécanisme complémentaire par lequel la littérature entre en rapport avec elle-même. Ces figures sont deux réactions corollaires au même silence de l'époque sur la valeur littéraire : le dandy est un appel à la reconnaissance; le poète un repli sur soi en ce « siècle sans goût » (*CT*, p. 75) comme le dira le poète-perroquet Kacatogan. Que ces deux figures fassent partie de la mythologie de Musset n'étonnera donc pas, surtout que celui-ci, dans les années 1840 et 1850, se taira autant que possible, nous poussant à croire que les écrits en prose de Musset

ont donc une valeur, du moins une profondeur historique, qui manquait aux premiers contes²⁸⁴.

3.6 Le labyrinthe mussétien ou le désœuvrement à l'œuvre

Un autre élément propice à la poétisation des textes est sans aucun doute l'image du labyrinthe. Bien des penseurs ont réfléchi à l'aspect féérique des *Contes* de Musset à partir, entre autres, de cette figuration spatiale²⁸⁵. L'espace et la géographie, souvent bien discrets, sont pourtant évocateurs lorsque l'on constate à quel point l'histoire a un parti pris avec les diverses formes de figuration dans les récits de Musset. La mythologie du labyrinthe s'insère subtilement partout dans l'œuvre : pensons au passage de *La Confession d'un anglais mangeur d'opium*²⁸⁶, le premier texte signé timidement A.D.M.²⁸⁷, repris dans la scène du

²⁸⁴ La préface de 1840 des poésies complètes, qui inclut les *Contes d'Espagne et d'Italie*, le dira assez clairement : « 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. » (*PC*, p. 3)

²⁸⁵ Nous pensons entre autres à l'ouvrage de Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Champion, 2007, 693 p. Pour d'autres éléments qui concernent la féerie, nous pouvons évoquer en exemple le baiser qui ramène à la vie à la fin de *Margot*, le personnage de la marraine ou de la tante (*Le Fils du Titien, Emmeline, Croisilles*), le passé idéalisé de l'amour parental (*L'Histoire d'un merle blanc, Pierre et Camille*), en plus du labyrinthe (*Margot, La Mouche, Le Fils du Titien*).

²⁸⁶ « Quelques années après, comme je regardais les *Antiquités de Rome* de Piranési, M. Coleridge, qui était à côté de moi, me décrivit une suite de tableaux de cet artiste, appelés ses rêves, et qui ne sont autre chose que de semblables visions pendant un accès de fièvre. Quelques-uns (je parle toujours d'après le récit de M. Coleridge) représentaient de vastes salles gothiques : sur le plancher étaient semées toutes sortes de machines, des câbles, des poulies, des roues, des leviers, des catapultes, etc., etc. Et sur le côté des murs on apercevait un plateau, et, s'aidant à grimper sur ce plateau, Piranési lui-même; suivez l'édifice un peu plus haut, et vous voyez qu'on arrive à un précipice escarpé, sans aucune balustrade; et cependant aucun moyen de retourner sur ces pas. Il faut descendre au fond de l'abîme. Quoiqu'il arrive à l'infortuné Piranési, vous le supposez pour le moins à la fin de ses tourments et de ses efforts. Mais levez les yeux et voyez une seconde échappée plus haute encore; et encore Piranési sur le bord de l'abîme. Levez encore les yeux, et encore Piranési sur un plateau plus élevée; et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'on le perde dans les voûtes ténébreuses des salles. Avec le même pouvoir de s'agrandir et de se multiplier, l'architecture s'introduisit dans mes songes. » (*OCP*, pp. 55-56)

²⁸⁷ Ce premier texte en prose qui date de 1828, Gilles Castagnès l'analyse non pas comme une traduction, traduction plutôt mauvaise par ailleurs, mais comme un laboratoire poétique dans lequel se déploie des thématiques qui « vont influencer Musset de façon durable ». Ces éléments seront non

labyrinthe de *La Mouche*²⁸⁸, le dernier texte en liste de l'auteur. De l'un l'autre, Musset déplace légèrement l'explication et sa description passe d'une architecture s'introduisant dans ses songes au simple ennui d'une peine inutile. Ce déplacement témoigne de la désacralisation de la muse et de l'inspiration poétique dans le processus de désœuvrement mussétien.

Nous pouvons remarquer que Musset, mettant de l'avant une esthétique du *membra disjecta*²⁸⁹, reprend lui-même des morceaux de son œuvre pour les remembrer à la manière du docteur Frankenstein, contribuant à faire de son œuvre un labyrinthe en soi par les tours, détours et retours qu'effectuent à la fois ses personnages et les morceaux de textes tant au niveau de l'espace que du temps. Jusqu'à maintenant nous avons surtout travaillé sur l'aspect temporel des trajectoires, mais, comme le posent si clairement Dupuis et Cotonet : « Que saisir de ce labyrinthe où Ariane nous laisse à tâtons ? » (847) C'est aussi dire que le fait de parler du personnage étourdi ne suffit pas parce que les espaces aussi participent de cette étourderie.

seulement « révélateurs de ce que sera le futur écrivain », mais surtout « le futur prosateur » selon Gilles Castagnès, et cela se trouve « confirmé dans l'ensemble des *Nouvelles* et des *Contes* écrits entre 1837 et 1854 », notamment par cette reprise du commentaire sur le labyrinthe, dans « De la traduction à la création, l'acte de naissance d'Alfred de Musset », dans Sylvain Ledda et al., *Poétique de Musset*, op. cit., pp. 90-91.

²⁸⁸ « Dans les *Antiquités de Rome*, de Piranési, il y a une série de gravure que l'artiste appelle "ses rêves" et qui est un souvenir de ses propres visions durant le délire d'une fièvre. Ces gravures représentent de vastes salles gothiques; sur le pavé sont toutes sortes d'engins et de machines, roues, câbles, poulies, leviers, catapultes, etc., etc., expression d'énorme puissance mise en action et de résistance formidable. Le long des murs vous apercevez un escalier, et sur cet escalier, grim pant, non sans peine, Piranési lui-même. Suivez les marches un peu plus haut, elles s'arrêtent tout à coup devant un abîme. Quoi qu'il soit advenu à ce pauvre Piranési, vous le croyez du moins au bout de son travail, car il ne peut faire un pas de plus sans tomber; mais levez les yeux, et sur cet escalier encore, Piranési sur le bord d'un autre précipice. Regardez encore plus haut, et un escalier encore plus aérien se dresse devant vous, et ainsi de suite, jusqu'à ce que l'éternel escalier et Piranési disparaissent ensemble dans les nues, c'est-à-dire dans le bord de la gravure. Cette fiévreuse allégorie représente assez exactement l'ennui d'une peine inutile, et l'espèce de vertige que donne l'impatience. » (667)

²⁸⁹ Nous empruntons l'expression à Pierre Laforgue qui considère que dans le poème « La Nuit de mai », « l'épisode du pélican, qui raconte comment cet oiseau "partag[e] à ses fils ses entrailles de père", est lui-même fait des *membra disjecta* arrachées ici et là au texte », dans *Romanticoco. Fantaisie, chimère et mélancolie (1830-1860)*, op. cit., p. 128.

Il nous semble que l'espace ici, plutôt que d'occuper une fonction référentielle ou descriptive, affecte les personnages, s'introduit dans leur tête comme une force : c'est le cas du chevalier de Vauvert qui se retrouve « étourdi, presque autant que la première fois, par toutes les splendeurs de Versailles, qui, ce soir-là, n'était pas désert » (*OCP*, p. 683). Ces splendeurs sont celles dont il fut dit plus tôt qu'elles étaient une « suite infinie de salons toujours vides, où la magnificence éclatait d'autant mieux qu'elle semblait plus inutile; de temps à temps des portes secrètes s'ouvrant sur des corridors à perte de vue, mille escaliers, mille passages se croisant comme dans un labyrinthe » (665). C'est pourquoi le personnage en vient à se considérer dans un « vrai palais de fées » (665) alors que le narrateur précise que le personnage « semblait voir se réaliser pour lui un de ces contes où les princes égarés découvrent des châteaux magiques » (665). Plus loin, il va même jusqu'à se demander s'il est « encore ici au château de Versailles » (675), notamment parce qu'il a l'impression, « derrière les charmilles et les labyrinthes » (676), de jouer à « cligne-musette » (675). À force de se perdre, par contre, le chevalier va rapidement désenchanter : « Ce maudit palais (ce n'était plus le palais des fées), je ne pourrai donc pas sortir ! » (667)

Dans *Margot*, il y a ce même « labyrinthe en charmille » dans le pur style de l'« antique jardin à la mode française » (539) et dont « la sombre entrée faisait rêver » en plus de lui faire penser à « la cligne-musette », qui lui revient justement en « mémoire » (539). C'est d'ailleurs de ce labyrinthe que sortira Gaston, « le beau jeune homme en costume de hussard » (539), comme un prince de conte de fées. Ces labyrinthes ont donc un effet d'émerveillement temporaire sur les personnages qui se traduit tôt ou tard par une frustration. Margot ne finira pas avec Gaston. C'est aussi le cas de Pippo qui, suivant la servante qui lui a offert une bourse au nom de sa maîtresse, se perd à essayer de la suivre, car « les rues de Venise sont un labyrinthe si compliqué, elles se croisent de tant de façons, par des caprices si variés et si imprévus, que Pippo, après avoir laissé échapper la jeune fille, ne put parvenir à la rejoindre » (*NV*, p. 263). À l'image de la poésie mussétienne, Pippo se retrouve alors « errant au hasard dans la ville » (263). Comme la Piazzetta est comparée au Boulevard du Gand dans la préface des *Deux Maitresses*, cette description semble s'appliquer par extension à tous les

espaces des récits brefs²⁹⁰. L'espace dans lequel se représente le poète est donc toujours un espace propre à la poésie et au désœuvrement. C'est le cadre du montage qui participe du fantasque de l'œuvre et achève de clôturer l'espace stylistique dans lequel le poète veut se mettre en scène :

Le style fantasque, c'est « l'homme Musset »; sa fantaisie personnelle, c'est la marque de fabrique de ses désordres poétiques et inversement. Le poète fantasque est décrit à travers une géographie parisienne immédiatement identifiable, plus qu'à travers un style — c'est la carte de Tendre de la jeunesse dorée, qu'on retrouvera encore dans les *Contes* et *Nouvelles* [...]. Le caractère improvisé et peu sérieux de la poésie se profile derrière l'image de « l'écriture en tilbury », qui suggère une création ambulatoire, de chic, sans assise solide²⁹¹.

La force du désœuvrement est à penser ici sur le mode de la souveraineté de l'œuvre sur l'individu, de la Vérité de la poésie sur la vérité du siècle. Comme le dit Giorgio Agamben, le désœuvrement

ne peut être ni l'absence d'œuvre, ni (comme chez Bataille) une forme souveraine et sans emploi de la négativité. La seule façon cohérente d'entendre le désœuvrement, ce serait de le penser comme un mode d'existence générique de la puissance qui ne s'épuise pas (au contraire de l'action individuelle ou de l'action collective conçue comme la somme des actions individuelles) dans un *transitus de potentia ad actum*²⁹².

Cette idée nous paraît très bien s'appliquer au labyrinthe mussétien, de telle sorte d'ailleurs qu'il devient alors possible de le voir comme un des mécanismes de transfert des éléments poétiques et d'effacement d'éléments rationnels. Il devient alors une forme de recyclage qui se situe entre construction et destruction. Le labyrinthe a pour fonction de relancer sans cesse la machine de la poésie qui consiste à déraisonner créativement. En tant qu'horizon de la poésie, le labyrinthe est à la fois son arrière-scène et ce qui lui permet de se déplacer d'un texte à un autre, d'un genre à un autre. Il peut, de l'intérieur comme de l'extérieur, façonner

²⁹⁰ Musset développe lui-même la métonymie, « l'univers est là » écrit-il sur le Boulevard du Gand : « Ce petit espace, plein de poussière et de boue, est cependant un des lieux les plus agréables qui soient au monde. C'est un des points rares sur la terre où le plaisir est concentré. Le Parisien y vit, le provincial y accourt, l'étranger qui y passe s'en souvient comme la rue de Tolède à Naples, comme autrefois de la Piazzetta à Venise. Restaurant, cafés, théâtres, bains, maisons de jeu, tout s'y presse; on a cent pas à faire : l'univers est là. De l'autre côté du ruisseau ce sont les Grandes-Indes. » (*NV*, p. 403)

²⁹¹ *L'Éventail et le dandy*, *op.cit.*, p. 203.

²⁹² Giorgio Agamben, *Le Pouvoir souverain et la vie nue*, dans *Homo Sacer : L'intégrale (1997-2015)*, *op. cit.*, p. 61.

une continuité entre les divers éléments disparates qui jalonnent tout le parcours de l'œuvre. Le manque de sens que Musset recrée dans son œuvre, en réaction au manque de sens de l'histoire de son siècle, laisse donc, encore une fois, place au principe de montage qui permet d'harmoniser les choses poétiquement.

Ainsi, le style Musset, ce n'est pas simplement une esthétique ou une éthique, mais un va-et-vient constant entre ces deux modalités philosophiques. Tantôt le vrai est beau, tantôt c'est le beau qui est vrai²⁹³. Dans tous les cas, ce qui importe c'est que le bien se définit à partir de l'interaction des deux autres éléments de la triade platonicienne et que celle-ci contribue à définir le style et le mouvement de Musset. Le poète veut « sortir le peu de bien que le ciel avait fait;/De la beauté l'amour, de l'amour l'harmonie; Dans ce rayon divin s'élança le génie;/Voilà pourquoi je dis que Margot s'y connaît » (*PC*, p. 424). Tous ces mouvements et ces harmonies habitent et habillent le visage de l'auteur imaginaire, et contribuent à donner un air de famille à la voix qui parle d'un texte à l'autre, même en présence d'une variation presque continue des tons et des tonalités. C'est à partir du travail d'individuation, que l'on note au travers de la personnification d'idées dans certains types de personnages, de subjectivation, qui passe par un travail de mémoire et de reconnaissance, et d'une collectivisation se remarquant dans la socialité des textes et dans l'usage de l'espace au sein des récits, que se définit la place du poète dans sa société. Ces diverses pièces forment une sorte de casse-tête dont les différents morceaux s'insèrent dans une même trame. Le beau mussétien devient critique par cette volonté de se créer une identité et un monde parallèle, un monde où s'entassent sans fin et sans ordre apparent les reliques des siècles passés, à l'encontre des postulats de plusieurs autres romantiques prônant un art nouveau.

Dès lors, ce qui constitue le cœur de l'écriture en prose de Musset, c'est cette recherche d'une rédemption pour l'écriture en ces temps de décadence. Sans jamais écrire une seule ligne qui ne soit entièrement de la fiction ou de l'histoire, Musset invente un environnement adjacent à celui de son siècle et dans lequel la triade platonicienne peut faire effet. Les

²⁹³ C'est en ce sens que vont les vers d'« Après une lecture » : « Or la beauté, c'est tout. Platon l'a dit lui-même :/La beauté, sur la terre, est la chose suprême./C'est pour nous la montrer qu'est faite la clarté./Rien n'est beau que le vrai, dit un vers respecté;/Et moi, je lui réponds, sans crainte d'un blasphème :/Rien n'est vrai que le beau, rien n'est vrai sans beauté. » (*PC*, p. 424)

différents romantiques vivent une forme de scepticisme contre cette dernière, et Musset n'y échappe pas : « *Lorenzaccio* illustre les impasses inhérentes à la poursuite de l'idéal (politique ou amoureux) par un être qui se veut pur²⁹⁴. » La différence réside dans la manière de corriger cet échec. Il y a donc une reprise et un renversement de divers arguments platoniciens (l'exclusion du poète qui devient l'exclusion du social par le poète, le poète comme voix des dieux qui devient la voix du Beau, le monde des idées et des types) dans l'optique de faire valoir, dans la prose, un pouvoir poétique qui disparaît tranquillement à l'aube de la littérature de masse. Musset s'invente dès lors des mécanismes de transferts poétiques, et ceux-ci constituent la trame fondamentale de son écriture. Le poète cherche à réaffirmer, à l'encontre du relativisme esthétique propre à son siècle, une notion du Beau qui serait idéale, invariable et permanente, même si pour ce faire il doit se condamner aux malheurs des désirs illégitimes. C'est ce qui permet de voir en Alfred de Musset, un résistant poétique et politique, et ce, même si celui-ci affirme avec force la dissociation entre la politique et la littérature, notamment dans « Les Vœux stériles ».

*

Le Musset des *Contes d'Espagne et d'Italie* ne traite donc pas la matière générique du conte de la même manière que celle des *Contes* en prose. Le poète qui s'exprimait dans ses premières poésies était semblable au Musset qui les brandissait dans les salons d'Hugo comme portfolio de poète. À l'inverse, les *Contes* et *Nouvelles* de ce même auteur s'expriment sur un fond de silence qui le rapproche beaucoup des propositions de Mallarmé à la fin du siècle. Mais à l'encontre d'un Mallarmé le postulant théoriquement pour sa poésie pure, ce silence semble surtout s'appliquer à la prose mussétienne, lui qui écrit encore dans son poète déchu n'avoir jamais « été tout à fait [lui]— même qu'en silence » (*OCP*, p. 312). Platon, dans son *Phèdre*, critiquait le fait que l'écriture détachait le discours de son propriétaire, l'envoyant rouler dans tous les sens²⁹⁵ comme un coup de dé. Pour Mallarmé,

²⁹⁴ Michel Brix, *Le Romantisme français*, *op.cit.*, p. 93.

²⁹⁵ « Une fois écrit, un discours roule de tous côtés, dans les mains de ceux qui le comprennent comme de ceux pour qui il n'est pas fait, et il ne sait pas même à qui il doit parler, avec qui il doit se taire. Méprisé ou attaqué injustement, il a toujours besoin que son père vienne à son secours; car il ne peut ni résister ni se secourir lui-même. » Tout l'enjeu de la mémoire et de la réminiscence se trouve

c'est justement ce silence du poète qui permet à la poésie pure de signifier par elle-même : « Qui l'accomplit [l'écriture] intégralement, se retranche²⁹⁶ », énonçait-il dans son portrait de Villiers de l'Isle-Adam. C'est dire que la littérature se suffit à elle-même et n'a nul besoin d'autorité supplémentaire, à l'image de la musique.

Pour Musset, le constat est similaire. Par contre, il n'est pas théorique, mais directement contingent à sa vie. Il y a un renversement de l'argument platonicien en faveur de l'argument aristotélicien, puisque c'est la beauté cathartique, celle qui fait verser des larmes et fait rejaillir l'émotion comme une source, qui devient l'autorité de la littérature. Il n'y a guère besoin d'auteur, puisque l'« élection des larmes » comme « seul étalon critique » suffit, et de cela « résulte un quasi-silence : on constate la rareté chez Musset des discours paratextuels, réduits à quelques jeux désinvoltes avec l'horizon d'attente du lecteur ou remplacés par des digressions métapoétiques tournant volontiers à la prétérition ironique²⁹⁷ ». L'auteur a disparu, certes, mais ce n'est pas uniquement par caprice. Il n'est simplement plus nécessaire, puisque toute la structure littéraire de l'œuvre mussétienne est construite sur le principe de l'harmonie des émotions, des désirs et des élans, *Contes* et *Nouvelles* inclusivement.

Nous décelons donc dans le travail de Musset ce que Jean-Paul Goux nomme une « fabrique du continu » tissée à partir du contenu proprement textuel. Musset parvient à la disparition élocutoire du poète par la force de la prose, qui ouvre une possibilité dialogique plus grande à la fois aux personnages, à la littérature et à l'histoire. Cette disparition laissera libre cours à l'Histoire dont elle serait alors le commentaire de par son ironie. Nous retrouvons moins « la "polyphonie" de voix individuelles que la monodie d'un corps social,

rejoué dans le *Phèdre*. L'écriture en tant que pâle copie du savoir se suffit à elle-même, c'est ce que se fait reprocher Theuth par Ammon : « Tu n'as donc point trouvé un moyen pour la mémoire, mais pour la simple réminiscence, et tu n'offres à tes disciples que le nom de la science sans la réalité. », dans *Phèdre*, *Œuvres de Platon*, t. XI, *op. cit.*, p. 124 pour la première citation et p. 122 pour la seconde.

²⁹⁶ Stéphane Mallarmé, « Villiers de L'Isle-Adam », *Œuvres complètes*, éd. H. Mondor et G. J. Aubry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 481.

²⁹⁷ Olivier Bara, « La parole trahie », dans *Poétique de Musset*, *op. cit.*, p. 221. À ce constat, Bara ajoute également que « les récits de trahison de la parole donnée, récits dont l'abondance, la précision et la complaisance croissantes dans les années 1835-1837 sont inversement proportionnelles à la faible ou feinte éloquence de la parole métapoétique », *Ibid.*, p. 222.

la voix d'un sujet historique trans-individuel²⁹⁸ ». Ces petites pièces d'histoires que sont les récits brefs de Musset sont comme les fragments d'une trame plus longue qui amalgame à la fois l'histoire de la littérature de par les nombreuses reprises qui vont d'Aristophane jusqu'à Lamartine²⁹⁹, mais aussi celle qu'il fait plus spécifiquement à même son œuvre. Cette fabrique du continu passe par diverses modalités d'inscriptions de la voix et « cette voix-là est celle d'une intimité à laquelle seul le silence nous permettrait d'accéder³⁰⁰ ». Elle est celle qui se cache derrière les personnages rythmant le récit de l'intérieur, mais aussi celle des régies intratextuelles de l'espace et métatextuelles de la voix, narrateur ou auteur. Ce sont les divers *blank spaces* que l'on peut constater un « même » derrière le fard du contenu et ceux-ci ne se laissent entrevoir que par un travail d'abstraction.

C'est pourquoi nous réitérons qu'au sein de la prose de Musset s'effectue des transferts poétiques par une esthétique de la confession, confession qui est sans cesse travestie par toutes les petites variations stylistiques et thématiques qui l'habillent et la maquillent. Les *Contes et Nouvelle* sont cette épaisseur, cette couche de maquillage de plus que n'avaient pas les premières poésies, beaucoup plus près de la réalité immédiate du poète et beaucoup moins réflexive sur la condition d'être poète. Ce faisant, les *Contes et Nouvelles* de Musset apparaissent comme de nouveaux théâtres d'écriture développés dans l'optique de retenir un certain nombre d'éléments poétiques, dans le but de rendre supportable l'écriture en prose alors que l'on sait que le poète français la tenait en horreur, lui qui se proclame poète déchu dès 1839 et qui en fera sa principale figuration dès la décennie suivante. La trajectoire et la posture en viennent à se confondre au final.

²⁹⁸ Jean-Paul Goux, *La Fabrique du continu*, op. cit., p. 165.

²⁹⁹ Plusieurs textes du recueil *Poétique de Musset*, édité par Sylvain Ledda et al et que nous avons cité à maintes reprises, s'attardent sur ces relations intertextuelles. Nous n'avons donc pas insisté outre mesure sur ce point.

³⁰⁰ Jean-Paul Goux, *La Fabrique du continu*, op. cit., p. 166.

CONCLUSION

Que ce soit le travail d'imbrication des personnages et des voix au-dessus d'eux, la gestuelle narrative ou la recherche d'harmonie, de sérialité et de continu, le travail de Musset tend à créer une sorte de réseau autour des textes. Ceux-ci deviennent alors les segments d'une totalité plus grande. La poétique de Musset est disparate, mais aussi fragmentaire, elle est supportée par tout un réseau d'inter — et d'intra-textualité qui contribue à faire de l'espace non moins que l'œuvre elle-même une sorte de grand labyrinthe dans lequel les personnages s'épanchent et projettent des désirs à la fois réalistes et idéels. Dans notre premier chapitre, nous nous sommes surtout arrêté à l'agencement des premières poésies, notamment les *Contes d'Espagne et d'Italie* qui, de par leur appellation générique de conte, nous permettaient de mettre la table pour les talents de conteur de Musset. Cet agencement, nous l'avons relevé suivant une économie sociale du désir, c'est-à-dire dans la formation de grands ensembles et de micro-multiplicités : les rapports désirants des personnages entre eux, le narrateur-voyeur omniscient et participant, ou même la question du montage du recueil qui se noue autour de la thématique de la romance, romance chantée qui plus est, et qui achève d'harmoniser tout ce personnel.

Le deuxième chapitre de ce mémoire s'est attardé plus largement à la recherche d'une sorte de retour poétique effectué dans la prose, principalement, mais pas exclusivement, des *Nouvelles*. Cette forme de revenance, qui découle du travail d'autoscopie tant au niveau de l'individu que de l'histoire et qui correspond à la vérité telle que l'entend Musset, nous l'avons nommée en introduction un transfert poétique³⁰¹, car nous avons vu que Musset se servait volontiers de la littérature pour dire en sublimant ce que les lecteurs ou les acteurs du marché littéraire refusaient d'entendre, c'est-à-dire ses vérités poétiques. À l'image du *Spectacle dans un fauteuil*, Musset aura démontré avec ses récits brefs qu'il est possible de faire de la poésie en ce siècle de prose. Nous avons, pour le démontrer, soulevé l'idée qu'il y a répétition du principe structurant les poèmes et la prose notamment par l'utilisation du

³⁰¹ cf. *Infra*, p. 7.

conte comme principe dialogique, par la recherche de l'harmonie entre les voix qui parlent et du désir de ceux qui agissent, et nous avons tenté de démontrer que l'utilisation de médiums différents dans la prose pouvait constituer une manière en soi de déjouer l'économie du marché littéraire, animé par une nouvelle forme de rationalité instrumentale qui se met en place autour de la littérature de masse et qui refonde la relation de pouvoir qui existait entre les écrivains, les éditeurs et les lecteurs.

C'est ce qui nous a ensuite amené, au troisième chapitre, à réfléchir à la question de l'auteur dans ce contexte particulier. L'auteur nous est apparu comme le résultat final de ce processus d'intégration. Les personnages, qui incarnent des idées au sens platonicien, de par leur stéréotypie, se retrouvent alors à être des morceaux d'une trame continue dans laquelle s'insèrent aussi les narrateurs, les silences et les espaces narratifs. Ce tout forme un lieu et un lien métonymique où sont continuellement mis en scène et rejoués à la fois les fantasmes et les désirs, mais aussi leurs échecs dans un univers social en pleine mutation. Cette thématique du désœuvrement, symptôme de la désespérance du siècle, est cependant un élément important pour comprendre comment Musset utilise l'histoire de sa vie et de son siècle pour tenter d'immortaliser non pas ces dernières, mais bien les sentiments vécus derrière la scène. Ce point est important pour comprendre comment fonctionne la mémoire chez Musset, car, pour le poète, c'est le sentiment qui compte et qui fait que « vingt-cinq vers [...] rendent un homme immortel ! Pourquoi ? Parce que celui qui lit ces vingt-cinq vers après cinq siècles, s'il a du cœur, tombe à terre et pleure, et qu'une larme c'est ce qu'il y a de plus vrai, de plus impérissable au monde » (*OCP*, p. 315). Ainsi les larmes et les désirs empêchés, par les autres personnages, mais aussi par un labyrinthe qui fait perdre la raison, sont tous des éléments propices aux désœuvnements poétiques et contribuent à rendre poétique une œuvre en prose sans même passer par les artifices du vers, quand bien même celui-ci serait libre.

Le tout dernier texte de Musset que nous possédons, un fragment datant de 1857 et qui s'intitule *Sur les voleurs de noms*³⁰², résume bien toutes ces idées. Musset, lisant un conte de

³⁰² Ce texte de Musset fut publié pour la première fois et de manière posthume par Jean Monval en 1910 dans *Le Correspondant* du 10 mars. Nous le citons d'après la version que Maurice Allem recueillit dans son édition des *Œuvres complètes en prose*.

E.T.A. Hoffmann, se plait à glorifier l'indétermination des lieux, des noms et de la temporalité en ce que « cette négligence [...] donne aux choses un air de mystère qui ne déplait pas » (*OCP*, p. 943). Cette profession de foi, véritable plaidoyer contre les romans biographiques, factuels ou historiques à la Walter Scott — comme si « vos noms appartenaient au premier venu » (944); devient un hommage à la fantaisie pure, puisque l'auteur considère que ce genre de production artistique « ne représente pas tel homme à telle ou telle époque; il faut, sous peine de divaguer, qu'elle vous montre l'homme de tous les temps. Il faut qu'elle soit croyable, admissible même dans ce qu'elle a de plus étrange » (944). La fiction est alors mise au premier plan au détriment de tout détail réel, puisqu'elle n'a pas l'exigence de la vérité, mais celle de la vraisemblance de la vérité, ce qui représente un effort bien plus grand aux yeux de Musset, puisque le vrai demeure le même au travers des âges. C'est sa forme et son admissibilité qui se métamorphosent. C'est pourquoi Musset admet que « l'homme change avec les époques », mais seulement de « costume [...] et de langage » (944) et c'est aussi pourquoi il devient impossible, face à une telle conception de la vérité, de maintenir une lecture biographique des textes de Musset, surtout les textes de fin de vie comme le sont les *Contes* et les *Nouvelles*. Tous les détails se trouvent alors travestis au sein de cette confession transhistorique traversant les âges et les lieux.

Des *Contes d'Espagne et d'Italie* aux *Contes*, nous pouvons donc retenir plusieurs éléments communs. La relation entre les personnages sert à la fois de cadrage à l'univers diégétique et de force mouvant les récits, au détriment d'une temporalité, d'un espace ou même d'un sens bien défini. Les différents protagonistes agissent en ce sens comme un processus rythmique : certains personnages représentent la constance, d'autre l'inconstance, et les deux types s'appuient l'un sur l'autre pour faire avancer le récit, à défaut d'avoir une narration linéaire qui s'appuierait sur un passé pour progresser vers un futur. Cette socialité des personnages débouche alors sur une socialité des textes, mussétiens ou autres, et ceux-ci s'unissent alors dans une trajectoire commune se composant de citations, d'imbrications, de palimpsestes et même littéralement de recyclage. Cette manière de procéder donne à la littérature, et, à plus forte raison, à l'œuvre de Musset, une image et une histoire labyrinthique, et fait de l'art un lieu de théâtralité, d'imagination fantaisiste et de non-sens.

C'est pourquoi, au-delà du contenu, les textes peuvent être analysés selon des principes de sérialités, de variations et de reprises. L'auteur au sens restreint, en tant que personne écrivant, devient alors rapidement vétuste, puisque le principe de vérité, qui revient de la poésie à la prose, est celui des sentiments et de la mémoire que les humains ont de ces derniers. Les émotions, que l'on retrouve en théorie chez tous, ont un parti pris avec la mémoire, car ce sont les passions qui réaniment des vécus immémoriaux et qui font que la vérité poétique ne se trouve pas chez l'auteur, mais dans une expérience commune de la tristesse, du rire et de la joie, donc de la vie. Aucun besoin de rationaliser cette vérité puisqu'elle est vécue *de facto* par tous, et tous peuvent la ressentir, même s'il y a des siècles de différences et des dialectes incompatibles entre le lecteur et l'écrivain. Le contenu et la forme sont donc aussi des notions qui tombent rapidement en désuétude face à une telle conception de l'art. Ainsi, selon Musset, c'est le Temps, c'est-à-dire la pérennité, voire l'éternité d'une œuvre immortelle, qui a le dernier mot. Plus un sentiment est pleinement ressenti, plus il s'approche de l'immortalité.

De par cette structure commune, ce *même* derrière la variation, se trouvent donc des personnages perdus au milieu du labyrinthe qu'est devenue la littérature au siècle de la production quantitative. Mais pour atteindre ce lieu, il nous faut avant tout passer par le chemin rizhomatique de Thésée. Il convenait alors de redécouvrir certaines entrées abandonnées, les *Contes* et les *Nouvelles* en l'occurrence, puisque cette œuvre a « "des entrées multiples" dont on ne sait pas bien les lois d'usage et de distribution³⁰³ », comme le diraient Deleuze et Guattari. C'est en ce sens que nous pourrions dire de l'œuvre mussétienne qu'elle est une littérature mineure. En plus des entrées multiples, Deleuze et Guattari énoncent trois caractéristiques pour la littérature mineure : « elle est celle d'une minorité dans la langue de la majorité », « tout y est politique » et « tout prend une valeur collective³⁰⁴ ». Musset, avec son vers célèbre « je suis venu trop tard dans un monde trop vieux » (*PC*, p. 274) tiré de « Rolla », soulignait que la littérature arrivait à une époque où elle ne pourrait plus être apte à remplir sa fonction esthétique et cathartique, le rapport à l'argent oblige.

³⁰³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, « Critique », 1975, p. 7.

³⁰⁴ *Ibid.*, pp. 29-31.

Ainsi, ce n'est pas le français de Musset qui est une langue mineure, comme le constate Deleuze par rapport à l'allemand de Kafka ou au français de Beckett et de Joyce, mais c'est la poésie qui le devient en ce siècle de prose. C'est en ce sens que la prose de Musset témoigne, plus que sa poésie, du schisme littéraire qui se produit à partir de 1830. Le fond et la forme de ses *Contes* et de ses *Nouvelles* transpirent la nostalgie des siècles passés et soulignent le fait que la liberté acquise par l'écrivain après la révolution est une fraude, puisqu'organisée autour de l'économie du marché littéraire. La structure tragique de l'œuvre est redoublée dans la vie de l'homme de lettres et provoque une sorte de schizophrénie du désir. L'écriture du conteur exhale la compromission malsaine et trahit la pression sociale qui s'exerce sur celle-ci.

Il est possible de croire que tout est politique dans l'œuvre de Musset, c'est ce que nous avons tenté de démontrer. Les courtes histoires du poète, dès lors qu'elles sont poétisées, deviennent un affront au marché littéraire qui ne réclame pas de poésie, comme le rappelle bien Balzac avec son blâme³⁰⁵. Comme Musset ne parvient pas à avoir la liberté qui, en théorie, devrait lui être due en tant que fils de la révolution et en tant que romantique, il y a alors lieu de rejouer l'imposture pour la dénoncer. Le fait de raconter sans cesse les échecs du désir devient alors un acte de sédition et un moteur artistique fertile. Musset élève sa position défavorable dans le champ comme symptôme même de sa liberté, et ce, avant même le poète maudit de Verlaine ou le flâneur baudelairien. Il aura ainsi été dandy à sa manière dans cet acte de création de soi simultanément à celui de son œuvre, mais aussi dans ce rejet de la société au profit non pas de son individualité, mais de son art. Par cette volonté d'isolement auprès de la beauté en ce siècle où Mathurin Régnier n'aurait même pas écrit de satire, quitte à l'écrire et à la traduire en prose³⁰⁶, Musset peut faire passer son message coûte que coûte. En ce sens, tout prend donc aussi, de par cet acte de revendication, une valeur collective.

³⁰⁵ cf. *infra.*, p. 70.

³⁰⁶ Le meilleur exemple de cela est possiblement la version primitive d'*On ne badine pas avec l'amour*, pièce dont l'acte I fut préalablement écrit en vers et par la suite réécrit en prose, tout en maintenant presque à l'identique le découpage récitatif orchestré par la métrique de la première version. Bertrand Marchall, qui publie en annexe cette version dans son édition de la pièce, constate aussi qu'il y a reprise de certains vers de jeunesse dans certaines tirades. C'est le cas des vers du poème « Retour » qui sont repris dans une réplique de Perdican, dans Alfred de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*.

Jacques Brault écrivait, dans un contexte complètement autre, que « le désir, nous faisons souvent semblant de l'oublier, s'auto-justifie à propos de tout³⁰⁷ ». C'est cette même intuition qui fait de l'œuvre en prose de Musset une œuvre poétique remplie de *versus*. Le désir se retourne contre le corps qui l'a vu naître dans l'effort de se comprendre. Cette autonomisation du désir lui permet alors de remonter le long de la spirale sociale : après le corps, c'est la société, ensuite l'histoire pour terminer dans l'éternité immuable de l'univers. C'est l'amour, disait Prévan, qui fait se mouvoir les galaxies³⁰⁸, et c'est pourquoi il est possible de prendre l'œuvre de Musset comme une sorte de poupée gigogne du désir en quête de son immortelle vérité. Au final, nous pourrions dire que la vérité chez Musset est toujours à l'œuvre, elle doit simplement être sans cesse réactualisée pour confirmer son immuabilité. C'est ainsi que le rejet réciproque du marché et de la Beauté ne les rend pas inaccessibles l'un et l'autre. Là réside le cœur de l'originalité mussétienne, et c'est possiblement le plus grand apport que Musset aura offert à la théorie du récit bref, considéré à l'aube de l'éclectique poème en prose. À l'encontre donc de ce que développera toute la modernité littéraire, c'est-à-dire un rejet du marché et du capital économique au profit de l'art pour l'art et du capital symbolique, Musset se sera servi du manque de considération à son égard de la part de l'Histoire et du marché littéraire pour pétrir la pâte de son art, sculpté autour d'une matière qu'il considère immortelle, comme les sculpteurs de la Renaissance³⁰⁹ et qu'il conviendra aux siècles suivants de faire rejaillir.

pas avec l'amour, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Folio Théâtre », 2010, pour l'annexe voir pp. 148-149, pour les détails sur le poème « Retour », p. 53 et p. 164 note 1.

³⁰⁷ Jacques Brault, *Agonie*, Montréal, Boréal, « Compact », 1993 p. 27.

³⁰⁸ cf. *infra*, n. 65, p. 24.

³⁰⁹ Patrick Née souligne que « l'idée n'est pas seulement dans le "rêve" de l'artiste : prisonnière du marbre comme l'âme l'est du corps, c'est par *forza di levare* (selon le principe d'Alberti repris par Michel-Ange) c'est-à-dire par l'attaque du ciseau qui "entrouvre" la matière, qu'elle en "sort" », dans Gisèle Séginger (dir.), *Musset, Poésie et Vérité*, *op. cit.*, p. 132.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres étudiées

De Musset, Alfred, *Contes*, éd. S. Ledda, Paris, GF-Flammarion, 2010, 331 p.

De Musset, Alfred, *Nouvelles*, éd. S. Ledda, Paris, GF-Flammarion, 2010, 415 p.

De Musset, Alfred, *Contes*, éd. critique de F. Lestringant et G. Castagnès, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2009, 391 p.

De Musset, Alfred, *Œuvres complètes en prose*, éd. M. Allem et P. Courant, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, 1344 p.

De Musset, Alfred, *Poésies complètes*, éd. M. Allem, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, 976 p.

2. Corpus littéraire secondaire

De Musset, Alfred, *Théâtre complet*, éd. M. Allem, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, 1712 p.

De Musset, Alfred, *On ne badine pas avec l'amour*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Folio Théâtre », 2010, 192 p.

Chotard, Loïc, Cordroc'h, Marie et Pierrot, Roger, *Correspondance d'Alfred de Musset*, t. 1 (1826-1839), Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 368 p.

3. Sur Musset

Castagnès, Gilles, « Les paradoxes de l'écrivain : Les nouvelles et les contes de Musset », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 34, nos 3 et 4 (Printemps-été), 2006, pp. 262-275.

Castagnès, Gilles, *Les Femmes et l'esthétique de la féminité dans l'œuvre d'Alfred de Musset*, Berne, Peter Lang, 2004, 351 p.

Chotard, Loïc, Guyaux, André, Jourde, Pierre et Tortonese, Paolo (dir.), *Alfred de Musset*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, « Mémoire de la critique », 1995, 243 p.

- Diaz, José-Luis et Backès, Jean-Louis (dir.), *Alfred de Musset, Poésies : « Faire une perle d'une larme »*, Paris, SEDES, « Société des études romantiques », 1995, 148 p.
- Gans, Éric L., *Musset et le "drame tragique". Essai d'analyse paradoxale*, Paris, Corti, 1974, 214 p.
- Gastinel, Pierre, *Le Romantisme d'Alfred de Musset*, Genève, Slatkine reprints, 2012, 701 p.
- Godo, Emmanuel, *Une Grâce obstinée, Musset*, Paris, Cerf, « Histoire », 2010, 224 p.
- Guyaux, André et Lestringant, Frank (dir.), *Fortunes de Musset*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2011, 413 p.
- Heyvaert, Alain, *L'esthétique de Musset*, Paris, SEDES, « Esthétique », 1996, 340 p.
- Ledda, Sylvain, *L'éventail et le Dandy. Essai sur Musset et la fantaisie*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2013, 287 p.
- Ledda, Sylvain (dir.), *Lectures de Musset : On ne badine pas avec l'amour, Il ne faut jurer de rien, Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Didact français », 2012, 360 p.
- Ledda, Sylvain, Lestringant, Frank et Séginger, Gisèle, *Poétique de Musset*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2013, pp. 338.
- Lefebvre, Henri, *Musset*, Paris, L'Arche, « Les Grands dramaturges », 1955, 160 p.
- Lestringant, Frank, « Musset et la Renaissance », dans Lecointe, Jean, Magnien, Catherine, Pantin, Isabelle et Thomine, Marie-Claire (dir.), *Devis d'amitié. Mélanges en l'honneur de Nicole Cazauran*, Paris, Honoré Champion, 2002, pp. 919-940.
- Lestringant, Frank, *Musset*, Paris, Flammarion, « Grandes biographies », 1999, 804 p.
- Mauzi, Robert, « Les fantoches d'Alfred de Musset », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, LXVI, no. 2, avril-juin, 1966, pp. 257-282.
- Meier, Franziska, « La "mort de l'auteur" dans l'écriture autobiographique romantique : À propos du "jeune" François-René de Chateaubriand (*René*) et d'Alfred de Musset (*La Confession d'un enfant du siècle*) », *French Studies*, vol. 67, no. 3, pp. 323-339.
- Murphy, Steve, « Musset, "quatorze fois exécration" ? Lecture méthodique d'un "Sonnet" », *Études françaises*, vol. 41, no. 3, 2005, pp. 81-95.

Pinon, Esther, *Le Mal du ciel. Musset et le sacré*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2015, 752 p.

Ponzetto, Valentina, *Musset, ou la nostalgie libertine*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2007, 401 p.

Séginger, Gisèle (dir.), *Musset, Poésie et Vérité*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernité », 2012, 328 p.

Szwajcer, Bruno, *La Nostalgie dans l'œuvre poétique d'Alfred de Musset*, Paris, Nizet, 1995, 153 p.

Terdiman, Richard, « The Mnemonics of Musset's Confession », *Representations*, no. 26 : *Memory and Counter-Memory*, Printemps 1989, Californie, University of California Press, pp. 26-48.

4. Sur le romantisme et le XIX^e siècle

Béguin, Albert, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939, 416 p.

Bénichou, Paul, *Le Romantisme*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, vol. I, 1008 p.

Bénichou, Paul, *Le Romantisme*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, vol. II, 1120 p.

Berthier, Patrick, *La Presse dramatique et littéraire sous la monarchie de Juillet (1830-1836)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, 4 vol., 2187 p.

Bertrand, Jean-Pierre et Durand, Pascal, *La Modernité romantique : de Lamartine à Nerval*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006, 233 p.

Bourgeois, René, *L'Ironie romantique. Spectacle et jeu de Mme de Staël à G. de Nerval*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1974, 254 p.

Brix, Michel, dans « Platon et le platonisme à l'âge romantique », *Romantisme*, 2001, no. 113 : *L'Antiquité*, pp. 43-60.

Brix, Michel, *Le Romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Louvain/Namur, Éditions Peeters/Société des études classiques, « Collection d'étude classique », 1999, 304 p.

Crouzet, Michel, *Stendhal et le langage*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1981, 432 p.

Diaz, José-Luis, *L'Écrivain imaginaire : scénographie auctoriales à l'époque romantique*. Paris, Honoré Champion. « Romantisme et modernité », 2007, 695 p.

Laforge, Pierre, *Romanticoco, Fantaisie, chimère et mélancolie (1830-1860)*, Vincennes, Presses Universitaire de Vincennes, « L'imaginaire du texte », 2001, 242 p.

Laforge, Pierre, *L'Œdipe romantique. Le jeune homme, le désir et l'histoire*, Grenoble, ELLUG, 2002, 203 p.

Lemaire, Michel, *Le Dandysme, De Baudelaire à Mallarmé*. Montréal/Paris, Presses de l'Université de Montréal/Klincksieck, 1978, 330 p.

Liouville, Matthieu, *Les Rires de la poésie romantique*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2009, 584 p.

Martin, Roxane, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Champion, 2007, 693 p.

Moreau, Pierre, *Le Romantisme*, Paris, Del Duca, « Histoire de la littérature française », 1957, 470 p.

Rauch, André, *Crise de l'identité masculine (1789-1914)*, Paris, Hachette littératures, « Pluriel », 2000, 297 p.

Saïdah, Jean-Pierre, « L'écriture de la discontinuité autour de 1830 », dans Yves Vadé (dir.), *Modernités*, no. 4, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993, 205 p.

Thérenty, Marie-Ève et Vaillant, Alain, *1836 : l'an 1 de l'ère médiatique. Analyse littéraire et historique du journal 'La Presse' de Girardin*, Paris, Nouveau Monde, 2001, 388 p.

5. Les auteurs du XVIII^e et XIX^e siècle :

De Banville, Théodore, *Petit traité de poésie française*, Paris, Ressouvenances, 1998, 270 p.

Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, t. II, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, 1712 p.

Houssaye, Arsène, *Les Confessions. Souvenirs d'un demi-siècle*, t. I, Paris, E. Dentu, 1885, 420 p.

Hugo, Victor, *Théâtre complet*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, 1840 p.

Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. H. Mondor et G. J. Aubry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, 1696 p.

Nietzsche, Friedrich, *Œuvres*, trad. P. Wotling, Paris, Flammarion, « Mille & une pages », 2011, 1338 p.

Nisard, Désiré, « Variétés », *Journal des débats*, 8 avril 1830, p.

Rousseau, Jean-Jacques, *Essais sur l'origine des langues*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1990, 288 p.

Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* précédé de *Discours sur les sciences et les arts*, Paris, GF-Flammarion, 1992, 282 p.

Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, t. 13, Paris, Garnier Frères, 1858, 463 p.

6. Poétique et théorie des genres

Aubrit, Jean-Pierre, *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Armand Collin, « Cursus », 1997, 192 p.

Bonenfant, Luc, *Passage de la prose, poésie dévoyée : Loranger « contre Mallarmé »*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014, 183 p.

Bonenfant, Luc, *Les Avatars romantiques du genre. Transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Québec, Nota Bene, « Littérature(s) », 2002, 344 p.

Collectif Littoral, *Le Conte : témoin du temps, observateur du présent*, Montréal, Planète Rebelle, 2011, 205 p.

Combe, Dominique, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*. Paris, Corti, 1989, 201 p.

Deguy, Michel, *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Paris, Hachette, 1986, 220 p.

Disegni, Silvia, « Poème en et formes brèves au milieu du XIX^e siècle », *Études françaises*, vol. 44, no. 3, 2008, pp. 69-85.

Goux, Jean-Paul, *La Fabrique du continu. Essai sur la prose*. Seyssel, Champs Vallon. 1999, 188 p.

Goyet, Florence, *La Nouvelle, description d'un genre à son apogée (1870-1925)*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1993, 262 p.

Gratton, Johnnie et Imbert, Jean-Philippe (dir.), *La Nouvelle. Hier et aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 1997, 380 p.

Grojnowski, Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan Université, « Lettres SUP », 2000, 224 p.

Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1978, « Points », 192 p.

Vibert, Bertrand, *Poète, même en prose. Recueil de contes symbolistes*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, « L'imaginaire du texte », 424 p.

Vincent-Munnia, Nathalie, Griffiths, Simone et Pickering, Robert (dir.), *Aux Origines du poème en prose français (1750-1850)*, Paris, Champion, « Colloques, congrès et conférences. Époque moderne et contemporaine », 2003, 622 p.

Vincent-Munnia, Nathalie, *Les Premiers poèmes : généalogie d'un genre dans la première moitié du XIX^e siècle français*, Paris, Champion, 1996, 626 p.

7. Temps, rythme et musique

Bourassa, Lucie, « Articulation et rythme : matière, pensée et création dans le discours », *Intermédialités*, no. 16, Montréal, 2010, pp. 185-206.

Bourassa, Lucie, *Rythme et sens. Des Processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Les Éditions Balzac, « L'univers du discours », 1993, 484 p.

Bourassa, Lucie, *L'Entrelacs des temporalités. Du temps rythmique au temps narratif*, Québec, Nota Bene, « Littérature(s) », 2009, 304 p.

Dessons, Gérard, *La Voix juste. Essai sur le bref*, Paris, Manucius, 2015, 160 p.

Dessons, Gérard, « La notion de brièveté », *La Licorne*, no. 21 : *Brièveté et écriture*, Poitiers, Presses Universitaires de Rennes, « Colloque international de Poitiers », 1991, 312 p.

Meschonnic, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, « Poche », 1982, 713 p.

Meschonnic, Henri, *La Rime et la vie*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2006, 496 p.

Souris, André, « Rythme », dans Michel, François, (dir.), *Dictionnaire de la musique*, t. III, Paris, Fasquelles, 1961, 1023 p.

Ricœur, Paul, *Temps et récits 1 : L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, « Points essais », 1983, 404 p.

Vasse, Denis, *Le Temps du désir. Essai sur le corps et la parole*, Paris, Seuil, « Points essais », 1997, 192 p.

8. Esthétique, littérature et théorie du langage

Adorno, Theodor, *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, « Esthétique », 1982, 348 p.

Agamben, Giorgio, *Homo Sacer : l'intégrale (1997-2015)*, trad. M. Raiola, Paris, Seuil, « Opus », 2016, 1376 p.

Aristote, *Les Politiques*, Paris, GF-Flammarion, 2010, 575 p.

Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1977, 288 p.

Barthes, Roland, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, 448 p.

Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1998, 576 p.

Bourdieu, Pierre, *Choses dites*, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1987, 228 p.

Certeau, Michel de, *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, « Folio essai », 350 p.

Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, « À la pensée », 1971, 92 p.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, « Critique », 1973, 496 p.

Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, « Critique », 1967, 448 p.

Foucault, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur », dans *Dits et Écrits*, t. 1 (1954-1975), Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, 1708 p.

Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1991, 153 p.

Genette, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, 288 p.

Hamel, Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, Narrativité, Modernité*, Paris, Minit, 2006, 240 p.

Jankélévitch, Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, « Champs », 1964, 186 p.

Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mise en scène moderne de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, 204 p.

Meizoz, Jérôme, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, « Érudition », 2011, 282 p.

Jakobson, Roman, *Essai de linguistique générale*, Paris, Seuil, « Points », 1963, 258 p.

Platon, *Ion ou de l'Illiade*, dans *Œuvres de Platon*, t. IV, trad. V. Cousin, Paris, Bossange Frères, 1827, 478 p.

Platon, *Phèdre ou de la Beauté et Ménon ou de la Vertu*, dans *Œuvres de Platon*, t. VI, trad. V. Cousin, Paris, P.-J. Rey, 1849, 495 p.

Platon, *La République*, dans *Œuvres de Platon*, t. X, trad. V. Cousin, Paris, Rey et Gravier, 1834, 388 p.

Oster, Daniel, *Passage de Zénon. Essai sur l'espace et les croyances littéraires*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 251 p.

Rabaté, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, 216 p.

Stewart, Philip, *Le Masque et la parole. Le langage de l'amour au XVIII^e siècle*, Paris, José Corti, 1973, 222 p.