Samy Coppola

« Marotte du temps, fabrique de controverse ! » : l'écriture satirique et polémique dans les œuvres en prose d'Alfred de Musset : formes et genres

---

COPPOLA Samy. *« Marotte du temps, fabrique de controverse ! » : l'écriture satirique et polémique dans les œuvres en prose d'Alfred de Musset : formes et genres*, sous la direction de Marie-Hélène Servet, Université Jean Moulin (Lyon 3) et Sylvain Ledda, Université de Nantes. Thèse soutenue le 11/09/2013.

Disponible sur : www.theses.fr/2013LYO30039

Document diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

LANGUE ET LITTERATURE FRANCAISES

COPPOLA SAMY

« MAROTTE DU TEMPS, FABRIQUE DE CONTROVERSE ! » : L'ECRITURE SATIRIQUE ET POLEMIQUE DANS LES ŒUVRES EN PROSE D'ALFRED DE MUSSET : FORMES ET GENRES

SOUTENUE PUBLIQUEMENT LE 11 SEPTEMBRE 2013 A 14h30 A L'UNIVERSITE LYON III (LA ROTONDE)

DIRECTEUR DE THESE : Marie-Hélène Servet, Professeur émérite à l'Université Lyon III

CODIRECTEUR DE THESE : Sylvain Ledda, Professeur à l'Université de Nantes

MEMBRES DU JURY

Frank Lestringant, Professeur à l'Université de Paris IV Sorbonne
Gilles Philippe, Professeur à l'Université de Lausanne
Henri Scépi, Professeur à l'Université de Paris III Sorbonne Nouvelle
Jérôme Thélot, Professeur à l'Université Jean Moulin Lyon III

A mes filles, Cassandre et Roxane

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à remercier le professeur Marie-Hélène Servet pour m'avoir proposé ce sujet inédit sur Musset, pour avoir accepté de diriger depuis mon mémoire de maîtrise jusqu'à la thèse mes travaux sur Alfred de Musset, pour m'avoir prodigué ses conseils avisés, pour m'avoir maintes fois rassuré et encouragé tout au long de ces années de travail, et pour son travail minutieux de lecture et de correction. Sans elle, il va de soi que jamais cette thèse n'aurait pu exister. Je tiens également à remercier le professeur Sylvain Ledda qui est arrivé à point nommé pour m'aider à améliorer cette thèse en me faisant bénéficier de son érudition sur Musset et sur la période romantique, pour m'avoir prodigué amitié, conseils et encouragements, et pour sa lecture attentive et exigeante. Ma gratitude va également aux professeurs Frank Lestringant, Gilles Philippe, Henri Scépi et Jérôme Thélot pour avoir accepté d'être les membres de mon jury de soutenance. Que soient remerciés également les professeurs Patrick Berthier, Gilles Castagnès, Christian Chélebourg et Florence Naugrette pour leurs remarques et leurs suggestions, ainsi que Romain Piana et Michel Veignes qui m'ont gentiment envoyé leurs articles.

Enfin je n'aurais garde d'oublier toutes les personnes qui s'occupent du CEDFL à Lyon III (équipes GADGES et Marge) ainsi que l'école doctorale de Lyon pour leur disponibilité et leur dévouement.

Crois-moi, cher Yorik, tes plaisanteries inconsidérées te jetteront tôt ou tard dans des embarras et difficultés dont toute sagesse tardive ne pourra te dépêtrer. —Dans ces saillies, je le vois, il arrive trop souvent qu'une personne dont on rit se considère comme offensée, et investie de tous les droits que donne une pareille position ; et quand tu comptes ses amis, sa famille, ses parents et alliés, ----- et qu'avec eux tu passes en revue les nombreuses recrues qui s'enrôleront sous ses ordres par un sentiment de danger commun ; --- ce n'est pas un calcul extravagant de dire que pour chaque dizaine de plaisanteries, --- tu t'es fait cent ennemis ; et jusqu'à ce qu'en continuant, tu aies soulevé un essaim de guêpes autour de tes oreilles, et que tu sois à moitié mort de leurs piqûres, tu ne seras jamais convaincu qu'il en soit ainsi.

Je ne puis soupçonner dans les saillies de l'homme que j'estime le moindre stimulant de fiel et d'intention malveillante. — Je les crois et les sais vraiment honnêtes et folâtres ; --- Mais considère, mon cher garçon, que les sots ne peuvent faire cette distinction, -- et que les coquins s'y refusent ; et tu ne sais pas ce que c'est que de provoquer les uns, ou de plaisanter les autres, -- toutes les fois qu'ils se ligueront pour leur mutuelle défense, compte qu'ils te feront la guerre, mon cher ami, de manière à t'en écœurer, et de la vie aussi.

Laurence STERNE, *Tristam Shandy,* vol. I, chap. XII.[1]

[1] Traduction d'Alfred Hédouin, revue par Alexis Tadié, Gallimard, Folio classique, 2012, pp.91-92.

ENTREE EN POLEMIQUE

Suite à l'attentat de Fieschi le 28 juillet 1835 contre Louis-Philippe et ses fils, trois lois sont promulguées le 9 septembre par Adolphe Thiers, alors ministre de l'Intérieur. Ces lois dites « de septembre » sont destinées à mettre un terme définitif aux noyaux d'agitation qui avaient troublé les premières années de la monarchie de Juillet. La troisième, la plus importante, permet de museler les deux presses d'opposition, légitimiste comme républicaine, reconnues responsables des tentatives de régicides : désormais le blâme ou l'offense au roi, l'attaque contre la forme du gouvernement et l'affirmation d'opinions républicaines seront regardées comme des crimes et non plus comme de simples délits, tandis que dessins et gravures seront soumis à autorisation préalable afin d'endiguer le flot de caricatures dont Louis-Philippe avait fait les frais dans la presse républicaine. Ainsi, les lois de septembre imposent des limites à la polémique journalistique et politique, considérée comme la source des violences de la rue. Or, le 1er septembre *La Revue des Deux Mondes* publie *La Loi sur la presse*, un poème signé Alfred de Musset et adressé à Thiers, qui proteste vigoureusement contre une telle décision. Réaction à chaud, animée tour à tour par l'indignation, le souci des condamnés et la verve satirique d'Aristophane, ce poème est l'œuvre d'un Musset moins connu, le Musset polémiste. Pourtant, ce dernier a soin d'avertir son lecteur par un exorde paradoxal :

> Je ne fais pas grand cas des hommes politiques ;
> Je ne suis pas l'amant de nos places publiques ;
> On n'y fait que brailler et tourner à tous vents.
> Ce n'est pas moi qui cherche, aux vitres de boutiques,
> Ces placards éhontés, débaucheurs de passants,
> Qui tuaient la pudeur dans les yeux des enfants.
>
> Que les hommes entre eux soient égaux sur la terre,
> Je n'ai jamais compris que cela pût se faire,
> Et je ne suis pas né de sang républicain,
> Je n'ai jamais été, Dieu merci, pamphlétaire ;
> Je ne suis pas de ceux qui font mentir leur faim
> Et dans tous les égouts vont s'enfournant du pain.
>
> Pour être d'un parti j'aime trop la paresse,
> Et dans aucun haras je ne suis étalon.[2]

[2] *Poésies complètes*, édition de Maurice Allem, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 472-473. Le paradoxe de cet exorde se résout si l'on considère que Musset prouve ainsi l'indignation que ne peut manquer de susciter une telle loi, même chez quelqu'un qui n'est ni pamphlétaire ni républicain. Souligner son indépendance à l'égard des partis revient à se constituer un *ethos* favorable, dans la pure tradition de la *captatio benevolentiae*.

Cette dénégation de *polémicité* (« Je ne suis pas pamphlétaire ») et ce refus d'« être d'un parti » font écho à cet autre poème polémique de 1832, la Dédicace de *La Coupe et les Lèvres* à Alfred Tattet[3], dans laquelle Musset refusait d'être « l'homme du siècle et de ses passions ». Alfred de Musset n'a cessé, en effet, d'affirmer son indépendance à l'égard des chapelles, qu'elles fussent politiques ou littéraires, refus de l'embrigadement associé par voie de conséquence à celui de l'écriture polémique et satirique.

Et pourtant les satires sont nombreuses dans son œuvre, tant dans ses vers que dans ses proses ou encore dans son théâtre. Dès ses premiers vers publiés en recueil (« Don Paez », première pièce des *Contes d'Espagne et d'Italie*, datés de janvier 1830) le jeune poète de dix-neuf ans se révèle un satiriste en puissance dans ces alexandrins qui associent aux clichés espagnols à la mode, « l'insolence de verve »[4] de Régnier et le ton persifleur de Byron :

> Je n'ai jamais aimé, pour ma part, ces bégueules
> Qui ne sauraient aller au Prado toutes seules,
> Qu'une duègne toujours de quartier en quartier
> Talonne, comme fait sa muse un muletier ;
> Se courbant sur le grès, plus pâles dans leur fièvre
> Qu'un homme qui, pieds nus, marche sur un serpent
> Ou qu'un faux monnayeur, au moment qu'on le pend.[5]

Dans ce premier *opus* Musset pose en dandy irrévérencieux et désinvolte à l'égard des poncifs romantiques aussi bien que classiques, tournant son ironie contre les méditations vespérales au clair de lune[6], la contemplation du soleil couchant[7] et l'admiration pour les « moutiers » gothiques[8] devenue rituelles chez Hugo et ses disciples du Cénacle. L'esprit de sarcasme et de parodie est tel que les *Contes d'Espagne* provoquent la polémique dans les feuilletons et connaît un « petit succès de scandale »[9]. Derrière l'imitation de la couleur locale et des vers sur-disloqués à la manière de Victor Hugo il révèle son originalité propre : un alliage d'ironie et de sensibilité, de désinvolture et de fantaisie. Certains concluent que Musset a exagéré les défauts de l'école pour railler ses camarades[10]. Nous savons grâce à une lettre écrite par Musset à son oncle Stephen Guyot-Desherbiers qu'en vérité la polémique opposant ce poète

[3] *Ibid*. p.155.

[4] Sainte-Beuve, « *Poésies nouvelles* de M. Alfred de Musset », *Revue des deux mondes,* 28 janvier 1850, in *Alfred de Musset*, éd. par A. Guyaux, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. Mémoires de la critique, 1995, p. 45.

[5] *Poésies complètes, op. cit*. p. 4.

[6] « Ballade à la lune », *ibid*. p.83.

[7] Mardoche, héros du poème éponyme se couche « précisément à l'heure/Où (quand par le brouillard la chatte rôde et pleure)/Monsieur Hugo va voir mourir Phoebus le blond. », *ibid.* p. 88.

[8] « Stances », *ibid*. p. 82-88 : le ton laudatif du poème, qui imite le mouvement des *Odes* de Hugo, contraste avec les images négatives qui insistent sur le caractère décrépit et figé des « vieilles églises décharnées ».

[9] Nous reprenons l'expression à Frank Lestringant, dans la préface de son édition des *Poésies nouvelles*, Le livre de poche, 2006, p. 12.

de dix-neuf ans au Cénacle avait déjà commencée au moment même de la parution du recueil (janvier 1830). Devant son destinataire de goûts classiques, l'irrévérencieux poète justifie ses choix stylistiques et critique le Cénacle par une périphrase fort dépréciative pour fustiger le culte de la rime riche que professaient alors Hugo, Sainte-Beuve et Emile Deschamps :

> Je t'envoie, mon cher oncle, ces poèmes dont tu as entendu une partie. Lire et entendre sont deux, comme tu sais ; mais tu ne seras pas pour eux plus sévère que moi, et je te demande toute la franchise possible.
>
> Je te demande grâce pour des phrases contournées, je m'en crois revenu ; tu verras des rimes faibles, 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.[11]

Ainsi, cette lettre explicite l'attitude polémique affichée par Musset dans les *Contes d'Espagne*. Dès juillet 1830 Musset exprime directement sa désertion hors des rangs de l'armée romantique – qui a remporté en février la « bataille » d'*Hernani*, bataille à laquelle Musset n'a pas pris part – et son indépendance à l'égard des deux écoles littéraires ennemies : il manifeste officiellement sa rupture avec le Cénacle hugolien en renvoyant dos à dos classiques et romantiques dans son poème *Les Secrètes pensées de Rafaël, gentilhomme français*, en des vers sarcastiques et marqués par une isotopie guerrière. L'entrée en polémique devient explicite :

> Salut, jeunes champions d'une cause un peu vieille,
> Classiques bien rasés, à la face vermeille,
> Romantiques barbus, aux visages blêmis !
> Vous qui des Grecs défunts balayez le rivage,
> Ou d'un poignard sanglant fouillez le moyen-âge,
> Salut ! – J'ai combattu dans vos camps ennemis.
> Par cent coups meurtriers devenu respectable,
> Vétéran, je m'assois sur mon tambour crevé.
> Racine, rencontrant Shakspeare sur ma table,
> S'endort près de Boileau qui leur a pardonné.[12]

Le divorce avec les « romantiques barbus » est d'autant plus éclatant que proclamé depuis une tribune de choix : ces vers paraissent dans la *Revue de Paris,* où Musset découvre au contact de Charles Nodier et de Loève-Veimars d'autres modèles de romantisme : la fantaisie hoffmanienne notamment, plus conforme à son esprit d'humour et d'ironie mousseuse[13]. Cette veine fantaisiste trouvera un support où s'épanouir et créer une prose satirique et même

[10] C'est le cas notamment du critique du *Corsaire*, dans deux articles consacrés au recueil (15 et 24 janvier 1830).

[11] *Correspondance*, Lettre du 7 janvier 1830, p. 35.

[12] Musset, *Poésies, Op.cit*. p121. « Les Secrètes Pensées de Rafaël » furent publiées dans la *Revue de Paris* le 4 juillet 1830.

[13] Voir à ce sujet Sylvain Ledda, *L'Eventail et le dandy. Essai sur Musset et la fantaisie*, Droz, Genève, 2012, notamment les chapitres « Creuset : *Revue de Paris* » p. 116-122, « L'imitation de Jean-Paul », p. 135-148 et « Notes sur les *Revues fantastiques* » p. 149-158.

polémique parfois originale : devenu feuilletoniste le temps d'une saison (de janvier à mai 1831) pour le quotidien *Le Temps*, Musset élabore une écriture satirique à mi-chemin entre chronique et fiction, les *Revues fantastiques*. Inspirées d'Hoffmann, sans doute sur le conseil de Loève-Veimars qui l'a présenté à Jacques Coste, le directeur du journal, Musset émaille ses excentriques articles de piques contre les romantiques sans pour autant oublier de persifler aussi les néoclassiques. Il s'y fait aussi satiriste et polémiste politique comme le souligne Sylvain Ledda dans son essai consacré à la fantaisie chez Musset : « La politique considérée comme un théâtre de grotesques trouve ses premières manifestations dans les *Revues fantastiques*, lieu des espièglerie polémiques. »[14]. Dans la seconde revue il marque une fois de plus ses distances avec un Cénacle qui tend vers l'engagement politique au lendemain des Trois Glorieuses, en affirmant que « si la littérature veut exister, il faut qu'elle rompe en visière à la politique[15]. Ainsi, dès ses débuts Musset polémique paradoxalement contre les polémiques, qu'elles soient littéraires ou politiques, en se situant en dehors du champ de l'*agôn*. N'est-ce pas là pour une large part l'originalité de son écriture polémique que de ne pas s'afficher comme telle ? En décembre 1832 Musset ouvre son recueil sur une « Dédicace à Alfred Tattet »[16] des plus insolentes où il réfute et récuse un à un tous les dogmes du Cénacle, s'en prenant tout à tour aux « pleureurs à nacelle » lamartiniens et à « ceux qui », tels Hugo ou Sainte-Beuve, « veulent à la rime une lettre de plus ». Le rejet de l'engagement politique, le refus de mettre sa plume au service des idées sociales et de se placer sous une bannière esthétique, qu'elle soit romantique ou classique, sont liés dans ce poème-programme. En refusant d'être « l'homme du siècle et de ses passions » Musset vise ceux qui, à l'instar d'Hugo et de Lamartine, anciens monarchistes, commencent à poser en prophètes humanitaires et libéraux, et en guides du peuple aux lendemains de la révolution de Juillet 1830 ; et le poète rebelle pointe leur opportunisme politique :

> Je ne me suis pas fait écrivain politique,
> N'étant pas amoureux de la place publique.
> D'ailleurs il n'entre pas dans mes prétentions
> D'être l'homme du siècle et de ses passions.
> C'est un triste métier que de suivre la foule,
> Et de vouloir crier plus fort que les meneurs,
> Pendant qu'on se raccroche au manteau des traîneurs.
> On est toujours à sec, quand le fleuve s'écoule.
> Que de gens aujourd'hui chantent la liberté,
> Comme ils chantaient les rois ou l'homme de brumaire !
> Que de gens vont se pendre au levier populaire,

[14] *Ibid.* p. 154-156.

[15] *Revue fantastiques*, II, *Œuvres complètes en prose*, édition de Maurice Allem, Gallimard, la Bibliothèque de la Pléiade, 1938, p. 777. Ce sera notre édition de référence.

[16] Le choix de ce destinataire, riche héritier d'un banquier, dandy notoire et viveur débauché comme Musset, est déjà une marque d'impertinence.

Pour relever le dieu qu'ils avaient souffleté ![17]

A ces vers de 1832 l'exorde de « La liberté de la presse » fait écho trois ans plus tard. Dans les deux poèmes, même déclaration d'indépendance, même rejet de toute posture polémique, mais aussi même dédain aristocratique à l'égard des polémistes. Car la *polémicité* de cette « Dédicace » à l'égard du romantisme s'exprime aussi dans le choix d'un genre et d'une situation d'énonciation en rupture avec les usages du temps : Musset n'écrit pas une préface-manifeste mais une dédicace adressée à un ami intime et dandy comme lui, sur le ton libre et désinvolte d'une conversation entre jeunes gens du même monde. Le choix du genre induit une posture aristocratique opposée à celle des pamphlétaires que Musset assimile aux républicains comme il l'écrit dans « La liberté de la presse »[18]. Or il nous semble, telle est notre hypothèse de départ, que le genre adopté par Musset infléchit singulièrement son écriture polémique : d'une part Musset masque la violence de son propos par l'emploi de genres particuliers et parfois à la périphérie du polémique (il n'adopte pas de genre explicitement polémique comme le pamphlet par exemple), d'autre part il *polémise* parfois certains genres que son projet d'écriture ne destinait pas au départ à la polémique. Conformément au *topos* du genre, la polémique étant étymologiquement liée à la guerre (p*olemos* en grec) la fin de la dédicace reprend l'isotopie guerrière déjà utilisée mais sur un mode dégradé, farcesque, dans les *Secrètes pensées* (le « tambour crevé », les « vétérans ») attachée au Cénacle ; Musset y campe face à face le « chef » et le « déserteur » : « L'artiste est un soldat, qui des rangs d'une armée/Sort et marche en avant, – ou chef, – ou déserteur. » Refusant à la fois d'être « chef » et « disciple » du chef, Musset choisit de déserter, mais, en assimilant métaphoriquement l'artiste au soldat, il reconnaît la nécessité pour quiconque crée (musicien, auteur, peintre) de se situer par rapport à un champ essentiellement polémique. C'est que, comme l'a montré José-Luis Diaz

> ce qui change en profondeur dès la première moitié du siècle (période qui s'organise autour d'un conflit central, romantiques vs classiques), c'est qu'on y passe des « querelles », des « disputes », des «démêlés», etc., soit donc des polémiques individuelles ou en clans restreints, des haines invétérées à deux ou trois, à une Bataille – en bon ordre, centrale, décisive, structurante : ce que Jules Marsan nommait La Bataille romantique en 1912. Bataille au singulier, même si elle fut faite de combats successifs, à rebondissements, en partie disjoints. Bataille désormais valorisée, en un siècle happé par le sillage de l'épopée napoléonienne, alors que les querelles étaient traditionnellement dénoncées, comme inévitables, récurrentes, moralement répréhensibles, donnant une image négative de la nature humaine, et du corps littéraire en particulier. Bataille désormais liée au phénomène nouveau des écoles, avec leurs chefs, leurs hiérarchies, leurs logiques agonistiques, et ce d'autant plus qu'elles profitent de l'écho que leur prête le média montant : la presse. Bataille qui excède le champ littéraire et/ou esthétique au sens restreint, pour apparaître comme une crise de civilisation, doublée d'une révolution mentale. Bataille surtout qui unifie – déjà – à sa façon le champ littéraire, voire plus : contribue à le faire naître, avec deux

[17] *Poésies complètes, op. cit*. p. 155.

[18] Sur ce sujet nous nous permettons de renvoyer à notre article « La Dédicace de *La Coupe et les Lèvres* d'Alfred de Musset : le refus de la rhétorique préfacielle au service de la polémique contre le romantisme », *in Polémique et rhétorique de l'Antiquité à nos jours*, dir. Luce Albert & Loïc Nicolas, De Boeck-Duculot, Bruxelles, 2010, p.p. 307-321.

ou trois décennies d'avance sur l'autonomisation de la littérature et la constitution d'un champ littéraire restreint telle que les a définies Pierre Bourdieu.[19]

Musset refuse de s'enrôler dans la bataille. Dans un compte-rendu des *Contes nocturnes* d'Hoffmann publié dans le journal le *Temps* il n'a que sarcasmes pour « ces camps entiers qu'on voit aujourd'hui entrer en bataille une ode à la main et répéter une idée sous la forme de soixante personnes[20] ».

Et cependant tout au long des années 1830-1840, les modes satirique et polémique continuent à innerver sous des proportions variables la production mussétienne, avec quelques temps forts. Ce sont d'abord les premiers mois de la liaison avec George Sand (août-décembre 1833), marqués par une production de poèmes satiriques et burlesques[21] et par la création de fantaisies hoffmaniennes (*Fantasio* pour Musset, *Le Secrétaire intime, Garnier* et *Aldo le Rimeur* pour George Sand[22]), mais aussi par *Lorenzaccio*, drame florentin qui reflète les conflits et les débats politiques et moraux de l'après Juillet. En 1836 le chapitre 2 de *La Confession d'un enfant du siècle*, publié d'abord comme un fragment dans la livraison du 15 septembre 1835 de la *Revue des Deux Mondes*, vient couronner une intense réflexion politique et morale de Musset sur son époque dont « l'enfant du siècle » fustige les vices en même temps qu'il déplore la perte des valeurs et le vide des idéaux. C'est ensuite l'efflorescence d'une verve satirique qui culmine en prose avec *Les Lettres de Dupuis et Cotonet*, que l'on peut considérer comme son chef d'œuvre en matière d'écriture polémique, quatre lettres publiées dans *La Revue des Deux Mondes* de mars 1836 à novembre 1837 dans lesquels Musset, sous couvert d'une identité pseudonyme (deux habitants de La Ferté-sous-Jouarre), ironise contre trois de ses cibles privilégiées : les clichés d'un romantisme fossilisé en académisme, l'humanitarisme, le journalisme. Cette verve satirique irrigue aussi sa poésie en ces années 1836-1842 avec la parution de satires en vers (« Dupont et Durand », suite

[19] José-Luis Diaz, « Le champ littéraire comme champ de bataille (1820-1850) », *in Querelles d'écrivains (XIX^e^-XXI^e^ siècles) : de la dispute à la polémique*, *Contextes*, 10/2012, http://contextes.revues.org/4943.

[20] *Le Temps*, 1^er^ sept. 1830. L'article est anonyme. Simon Jeune l'attribue à Musset et le reproduit dans « Une étude inconnue de Musset sur Hoffmann », *Revue de littérature comparée*, 1965, n° 3, p. 422-427.

[21] *Poésies complètes* : « Complainte historique et véritable sur le fameux Duel… », p.514, « Stances burlesques à George Sand », p. 520, « Revue romantique », p. 522, « Le Songe du Reviewer ou Buloz consterné », p. 523.

[22] Sur cette communauté de Musset et Sand dans la fantaisie et l'ironie voir Olivier Bara, « Musset et Sand ironistes : deux romantismes critiques ? », *in Musset, un romantique né classique, Littératures*, 61/2009, Presses universitaires du Mirail, p. 33-45 et notamment ce jugement p. 43 : « Les exercices fantaisistes des temps joyeux de la liaison amoureuse préparent, souterrainement, les charges plus vigoureuses dirigées contre l' « institution » romantique après 1836 selon une visée alors, bien différente : il ne s'agit plus tant de faire ses gammes et d'acquérir, dans l'échange ludique, une lucidité indispensable à l'accomplissement littéraire individuel, que d'échapper à l'immobilisation périlleuse de l'école littéraire moderne condamnée à se nourrir d'elle-même. Il ne reste que, ni en 1833, ni après 1836, le romantisme de Sand et Musset ne se confond avec quelque adhésion (adhérence) à l'imagerie, au style ou aux modes énonciatifs estampillés « romantiques ». » Les œuvres antiromantiques de 1836 sont les *Lettres de Dupuis et Cotonet* de Musset et la X^e^ *Lettre d'un voyageur* de Sand publiées au même moment dans la *Revue des deux Mondes*.

versifiée des lettres des deux provinciaux[23], « Une soirée perdue », « Après une lecture » et « Sur la paresse ») ainsi que sa prose narrative : dans les poèmes satiriques cités ci-dessus comme dans ses *Nouvelles* (1837-1839) Musset se place sous l'égide de maîtres satiristes comme Molière, La Fontaine, Mathurin Régnier, Boileau et Aristophane. Au moment où Musset joint ses satires en vers à ses *Poésies nouvelles* (édition de 1850) Sainte-Beuve salue cette inspiration satirique[24]. De même, en 1842, après la parution de « Sur la paresse » et d'« Après une lecture », Tattet engage son ami à poursuivre une veine satirique pour laquelle il lui reconnaît du talent. Mais Musset écrira encore en tête d'un douzain à son ami Tattet : « Non, mon cher, Dieu merci ! pour trois mots de critique/Je ne me suis pas fait écrivain satirique »[25]. Ce refus d'endosser l'*éthos* satirique comme l'*éthos* pamphlétaire ou politique se manifeste dans ses choix éditoriaux : Musset n'inclut pas « La loi sur la presse » à ses *Poésies complètes*, pas plus qu'il ne rend publics les vers burlesques écrits à l'époque de Sand ou les nombreuses satires et épigrammes qui désormais comptent au nombre des « Poésies complémentaires [26]» et des « Poésies posthumes[27] » voire des « Poésies attribuées à Alfred de Musset[28] » dans l'édition de la Pléiade ; puis il ordonne à Buloz de brûler les « deux méchants sonnets » adressés aux critiques de *Chatterton*. Les dénégations s'affirment aussi dans les modifications apportées à ses vers, modifications qui vont dans le sens d'une atténuation de l'agressivité polémique. Ainsi dans le sonnet au lecteur qui clôt l'édition des *Poésies complètes* de 1852 il réitère son refus de se faire poète politique

> La politique, hélas ! voilà notre misère.
> Mes meilleurs ennemis me conseillent d'en faire.
> Etre rouge ce soir, blanc demain, ma foi, non.[29]

Or ces vers font allusion à Lamartine que la première version attaquait plus directement : en 1849, le poète du « Lac » l'avait traité avec le plus grand mépris dans sa tardive réponse à

[23] Dans la livraison de la *Revue des deux mondes* où il paraît le 15 juillet 1838 ce poème est intitulé *Idylle, par Mlle Athénaïs Dupuis, filleule de Cotonet, de la Ferté-sous-Jouarre*, et précédé d'une note qui fait le lien avec les *Lettres de Dupuis et Cotonet* : « Cette correspondance paraît devoir se continuer sous une nouvelle forme ».

[24] Il fait l'éloge d' « Une soirée perdue » et de « Sur la paresse » dans sa recension de l'édition de 1850, *op. cit*. p. 51.

[25] *Ibid*. p. 494-495.

[26] « La loi sur la presse » mais aussi « Sur une morte », poème de vengeance envers la princesse Cristina di Belgiososo qui avait refusé ses avances.

[27] « A la Pologne », « L'Anglaise en diligence », « La lanterne magique », « Complainte historique et véritable sur le fameux Duel …», « Stances burlesques à George Sand », « Revue romantique », « Le Songe du Reviewer », « A une Muse », « Epigramme », « Aux critiques du *Chatterton* d'Alfred de Vigny ».

[28] Qui comptent maintes épigrammes et une « Satire contre l'Académie ».

[29] *Ibid*. p. 465.

l'émouvant hommage que lui avait rendu Musset en 1836 dans sa « Lettre à Monsieur de Lamartine », le traitant d' « Enfant aux blonds cheveux, jeune homme au cœur de cire » et de « poétique jouet de molle poésie », avant de le punir de son désengagement par cette imprécation : « Honte à qui croit ainsi jouer avec sa lyre ! /La vie est un mystère, et non pas un délire. » Musset avait alors écrit :

> Honte, à qui croit, dit-il, jouer avec sa lyre !
> Honte, dis-je, à qui joue, en toute occasion,
> Avec sa conscience et son opinion.[30]

De même, dès 1829 Musset avait atténué les provocations du désinvolte « Mardoche », dernier des *Contes d'Espagne et d'Italie*. On peut y lire ces vers qui visent à choquer les membres du Cénacle, et Hugo en particulier, lesquels s'étaient engagés en faveur de la cause des Grecs dans la guerre qu'ils livraient aux Turcs pour leur indépendance : Mardoche prend le contrepied des romantiques car

> Il aimait mieux la Porte et le sultan Mahmoud,
> Que la chrétienne Smyrne, et ce bon peuple hellène
> Dont les flots ont rougi la mer hellespontienne,
> V
> Et taché de leur sang ton marbre, ô Paros !
> - Mais la chose ne fait rien à notre héros.[31]

Or la version originelle était bien plus agressive :

> Que tout ce beau ramas de canaille chrétienne,
> Dont Islam a couvert la mer hellespontienne,[32]

Une telle correction éclaire la manière de Musset polémiste : à l'invective et à l'insulte il préfère les détours de l'ironie, « ce beau ramas de canaille chrétienne » devenant « ce bon peuple hellène ». C'est ce qu'il appelle du « *dandinisme* » dans la lettre à son oncle Guyot-Desherbiers citée plus haut : « J'ai retranché du dernier poème, écrit-il, plusieurs choses trop matérialistes, et je laisse dominer le *dandinisme*, qui est moins dangereux »[33]. Frank Lestringant, dans sa biographie, éclaire la part de subversion et de violence, « la part idéologique », dit-il, dissimulée derrière cette affectation de légèreté et d'irrévérence gamine affichée dans les *Contes d'Espagne et d'Italie* ; il montre aussi combien l'ironie de Musset, voire son attitude polémique, est aussi tournée contre soi, contre sa pose de dandy :

> Le recueil avait aussi une portée idéologique, sur laquelle la critique du temps, s'arrêtant presque toujours à la forme, s'aveugla. Sans attendre les quolibets de Baudelaire sur ses prétendus « dandinement de

[30] *Ibid*. note 6, p. 846.

[31] *Ibid*. p. 89.

[32] Cité par Frank Lestringant dans « L'Orientalisme dévoilé : Musset lecteur de Hugo », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2002/4, vol. 102, PUF, p. 568.

[33] *Op. cit*. p. 35.

commis voyageur », Musset est le tout premier à se moquer de son dandysme, ce « dandinisme » sert de couverture à un dessein beaucoup plus sombre et scandaleux.[34]

De tels choix – non publication des poèmes les plus polémiques, atténuation de la violence langagière au profit de l'ironie et de l'humour, censure des attaques *ad personam*[35] – montrent que Musset ne souhaitait pas être perçu comme poète polémique et engagé dans une coterie, et qu'il préférait privilégier un style plus souriant bien que provocateur plutôt qu'une parole guerrière[36]. Le prenant au mot, longtemps la critique a méconnu le caractère contestataire de son œuvre, préférant voir en Musset l'exemple même, voire le stéréotype, du poète élégiaque ou de la littérature de fantaisie, ce que Baudelaire appellera « l'école mélancolico-farceuse »[37]. Certes les critiques les plus autorisés, de son vivant jusqu'à nos jours, ont souvent mentionné ses affinités avec la satire classique, évoquée derrière l'expression plus générale de « l'esprit français » de Musset[38]. Certains travaux se sont notamment intéressés à l'ironie de Musset[39] ; mais aucune étude d'ensemble du satirique chez Musset n'a vu le jour. Quant à l'épithète « polémique » appliquée à l'œuvre de Musset elle continue à surprendre quiconque l'entend. C'est que traditionnellement le polémique est associé d'une part à la violence verbale (or on vient de le voir, Musset n'y recourt guère ou bien tend à l'occulter), d'autre part à la notion d'engagement au sein d'un parti politique, esthétique ou religieux (ainsi l'on parle d'un Chateaubriand ou d'un Hugo polémiste, mais pas de Musset). C'est aussi que les clichés concernant notre auteur ont la vie dure. La critique n'a longtemps écouté que ses railleries et ses professions d'indépendance, le considérant soit comme un littérateur léger, soit comme un indifférent sans cœur, soit, lorsque l'on considérait

[34] F. Lestringant, *Musset*, Flammarion, coll. Grandes biographies, 1999, p. 81.

[35] Dans leur *Traité de l'argumentation,* Chaïm Pereleman et Lucie Olbrech-Tyteca la définissent comme « une attaque contre la personne de l'adversaire, et qui vise, essentiellement, à disqualifier ce dernier. », éditions de l'Université libre de Bruxelles, 2008, p. 150.

[36] Le poème « Le Rhin allemand », réponse cocardière à la chanson éponyme de l'allemand Becker en plein conflit diplomatique avec l'Allemagne, constitue un hapax. Voir *P.C* p. 403.

[37]« Le hibou philosophe », *Oeuvres complètes*, tome II, édition de Cl. Pichois, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1975, p. 51.

[38] Balzac, dans sa critique des *Nouvelles* de Musset (*Revue parisienne*, 25 sept. 1840), est le premier à lui appliquer l'expression. Suivent Nisard dans le discours de réception à l'Académie française qu'il lui adresse, Paul Bourget, Brunetière à la fin du siècle. Ces derniers textes sont disponibles dans *Alfred de Musset*, dir. André Guyaux *et alii*, Paris, PUPS, « Mémoire de la critique », 1995.

[39] Pierre Moreau, « L'ironie de Musset », *Revue des sciences humaines*, n°108, Paris, oct-dec. 1962. Alain Heyvaert, *La Transparence et l'indicible dans l'œuvre d'Alfred de Musset*, Klincksieck, Paris, 1994, p. 283 et suiv. Plus récemment Valentina Ponzetto consacre à l'ironie le dernier chapitre de sa thèse *Musset ou la nostalgie libertine*, Droz, Genève, 2007, « Musset et son lecteur » p. 329-334. Olivier Bara (*art. cit*.) et Françoise Court-Pérez (comparant *Les Deux Maîtresses* et *Celle-ci et celle-là* de Gautier) ont consacré un article à Musset romantique ironique dans *Musset un romantique né classique*, *op. cit*. Sylvain Ledda étudie plus largement l'humour et la fantaisie chez Musset dans son essai *L'Eventail et le dandy, op. cit*.

la part de révolte de son œuvre, comme un auteur immoral et dangereux pour la jeunesse[40]. Lamartine, dans son humiliante réponse à « La lettre à M. de Lamartine », avait déjà condamné chez Musset la fantaisie et la légèreté en 1840 affectant de ne voir en lui qu'un « enfant » railleur sans profondeur ; il lui reproche encore en 1857, alors que le poète des *Nuits* est mort, de ne pas avoir mûri, de n'être pas devenu « père penché gravement sur les devoirs pénibles de l'existence, artiste sérieux, citoyen utile, philosophe pensif, soldat de la patrie, martyr au besoin d'une raison développée par la réflexion ou par le temps »[41]. A l'en croire Musset est hermétique aux idées, n'a aucune morale ni aucun civisme, contrairement à lui-même qui a œuvré pour l'avènement de la République en 1848. Bel hommage posthume ! Mais dès 1841 le critique Chaudesaigues lui refuse le titre d' « enfant du siècle » car « les véritables enfants de notre siècle ont des idées plus hautes et plus sévères ; ils cherchent dans la science et dans l'histoire des enseignements profitables ; ils s'adressent tour à tour aux poètes et aux philosophes pour en recevoir d'utiles conseils. » : parce qu'il ne propose aucun projet de réforme sociale, nulle palingénésie, et que sa philosophie se résume au scepticisme, Musset est déconsidéré comme auteur sans idées et sans morale ; Chaudesaigues lui reconnait de la verve et de l'imagination, mais sa verve est « insuffisante » et son imagination « incapable de réflexion »[42]. En refusant d'être « l'homme du siècle et de ses passions », en stigmatisant chez les poètes engagés politiquement leurs changements d'opinion au gré des circonstances, Musset visait Hugo, passé du royalisme *ultra* de ses débuts au républicanisme et exilé en 1851 pour s'être opposé à Napoléon III, et se posait comme sa vivante antithèse. C'est pourquoi sous la Seconde République et au début du Second Empire, auquel il avait adhéré, il fit les frais d'une véritable chasse aux sorcières dans *L'Evénement*, le périodique dirigé par les séides de Hugo, en particulier Auguste Vacquerie ; en 1864 l'un de ces hugolâtres, Lissagaray, prononça lors d'une conférence une diatribe contre un Musset qui avait refusé, « en ces temps de lutte et de rénovation », d'être « citoyen » et qui avait raillé les humanitaires à travers Dupont et Durand :

> ils vous faisaient peur à vous, M. de Musset, ces hommes dont vous ne compreniez pas la langue, et votre étonnement, quand vous dénonciez le mot humanitaire comme un barbarisme, était plus profond que vous ne vouliez le laisser croire.[43]

Ce passage montre cependant, à travers l'exemple du poème satirique « Dupont et Durand » et l'allusion aux deux premières des *Lettres de Dupuis et Cotonet*, que Musset avait su être polémiste et satiriste. Ce que les idéologues de gauche lui reprochent, c'est simplement de ne pas avoir choisi leur camp, celui du progrès social et de l'utopie humanitaire socialiste, et en

[40] Voir Simon Jeune, *Musset et sa fortune littéraire*, Ducros, coll. « Tels qu'en eux-mêmes », Bordeaux, 1970.

[41] *Cours familier de littérature* (1857), cité par Simon Jeune, *ibid*., p. 40.

[42] *Les Ecrivains modernes de la France,* 1841, « Musset », pp. 73-102. Cité par S. Jeune, *ibid*. p. 18.

cela de ne pas avoir suivi une certaine *doxa*, celle des mages et des prophètes romantiques. Ainsi il y a bien une part de son œuvre qui est polémique et même politique. Néanmoins, même sur le plan des idées littéraires et du débat opposant classiques et romantiques la critique du XIX[e] siècle, qui ne se fiait qu'à ces déclarations d'indépendance, concluait à l'absence d'idées et de prises de position : tandis que les écrivains post-romantiques[44] lui dénient le titre d'artiste, Gustave Lanson ne voit chez Musset critique que l'absence d'intérêt pour « les disputes littéraires »[45].

Or Musset est aussi un critique et bien que cet aspect de son œuvre soit mince face à celle de Hugo ou de Gautier, il compte, et par ailleurs chez lui la critique littéraire s'insinue même dans la poésie[46], le récit[47] ou le théâtre[48] ; et c'est ce Musset critique, auquel moins de travaux ont été consacrés, que nous souhaitons aussi mieux faire connaître dans le présent travail.

A partir du XX[e] siècle la critique a commencé à prendre Musset avec plus de sérieux, se dégageant à la fois de l'image du Musset léger, spirituel mais sans idées, et du Musset immoral et corrupteur de la jeunesse. En 1902 Georges Renard cherche à cerner les opinions politiques d'Alfred de Musset ; mais là encore les conclusions déçoivent. Le critique conclut trop vite au conservatisme de Musset – or les choses sont plus complexes – et ne voit dans les passages de son œuvre les plus engagés et les plus altruistes (essentiellement *Lorenzaccio*, *La Confession d'un enfant du siècle* et *La loi sur la presse*) que l'influence de George Sand, qui en aurait fait un « demi-socialiste » ; selon lui même les satires contre les humanitaires qui s'affirment après 1835, « Dupont et Durand », les *Lettres de Dupuis et Cotonet*, seraient « une prise de revanche sur l'influence impérieuse que George Sand avait exercée sur lui. » [49] On le

[43] Cité par S. Jeune, *ibid*. p. 40. S. Jeune voit également une pique de Hugo contre Musset dans ce passage du *William Shakespeare* (1864) : « Il y a des Pologne égorgées à l'horizon. Tout mon souci, disait un poète contemporain mort récemment, c'est la fumée de mon cigare. Moi aussi j'ai pour souci une fumée, la fumée des villes qui brûlent là-bas. » Il est vrai que les paroles citées sont bien dans l'esprit de provocation « dandy » de Musset. Mais Hugo ignorait alors qu'à deux reprises en 1831 Musset avait manifesté, certes de façon confidentielle ou anonyme, sa solidarité envers la Pologne insurgée : dans les vers « A la Pologne » (*P. C* p. 491) et à la fin de la VI[e] revue fantastique. Voir *Œuvres complètes en prose*, dir. Maurice Allem, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1933, p. 795-796. Ce sera notre édition de référence.

[44] Baudelaire, Flaubert, Leconte de Lisle, Rimbaud, Lautréamont.

[45] Gustave Lanson, « Alfred de Musset », Mémoire de la critique, p. 231.

[46] Entre autre dans « Les vœux stériles », « Les secrètes pensées de Rafaël », « Dédicace de *La Coupe et les lèvres* », « Namouna », « Après une lecture », « Sur la paresse », « Une soirée perdue »

[47] Notamment dans *Le fils du Titien*.

[48] *André del Sarto*, *Fantasio*, *Lorenzaccio* (avec le peintre Tebaldeo), *Il ne faut jurer de rien*. Le théâtre mussétien fait la part belle au métadiscours.

[49] « Les opinions politiques d'Alfred de Musset », *Revue parlementaire et républicaine*, n°100, 10 octobre 1902, p.p. 327-344.

voit, l'étude, qui ne se limite d'ailleurs qu'à quelques textes, est faussée par le biographisme ambiant de cette époque et par l'image du « Musset des familles »[50], l'amant malheureux de George Sand, chantre éploré des *Nuits* devant l'Eternel. Il faut attendre les années 1950 avec Henri Lefebvre et son essai pour voir l'œuvre mussétienne envisagée comme politique et même polémique (quoique le mot ne soit pas encore appliqué à l'œuvre) : Lefebvre y montre en quoi l'œuvre théâtrale en particulier met en scène la dialectique entre individu et société et révèle un Musset tenté de s'engager en faveur de la liberté. On peut reprocher à cet essai sa lecture marxiste de l'œuvre, mais il a néanmoins le mérite de montrer que Musset vivait dans son siècle, qu'il n'en méconnaissait pas les idéologies et qu'il ne se contentait pas de les persifler ; il les mettait en débat, et ainsi il participait à la vie de son temps, même quand il paraissait s'en détacher[51]. En cela Musset se rattache parfaitement au romantisme défini par Claude Millet comme « expression critique » de son époque :

> Ce souple (mais indéchirable) tissage de l'histoire et de l'histoire littéraire vaut pour toute période, mais prend une importance cruciale avec le romantisme pour deux raisons, liées. La première tient à l'essence même du romantisme, qui est d'inscrire les œuvres dans le temps de l'histoire ; la seconde, à l'implication des écrivains romantiques dans la société et la vie politique de leur temps […] tous cependant, même les plus désenchantés, s'accordent pour concevoir la littérature comme un principe actif de la société, qu'ils luttent pour la transformer ou pour résister à l'emprise de son ordre. Toute politique n'est pas forcément poétique (loin s'en faut), mais toute poétique est politique : les hommes du temps, adversaires du romantisme compris, s'entendent sur ce point, si nouveau qu'il soit dans les consciences. D'où la violence et le sérieux des débats littéraires. D'où l'évidence pour tous, même les plus retirés de la scène publique – Gautier, Baudelaire, ou encore Musset – d'être, selon le mot de ce dernier, des « enfants du siècle ». C'est dans la clarté de cette évidence que s'est résolu l'apparent paradoxe sur lequel repose le romantisme, qui postule à la fois l'historicité des œuvres et leur singularité, qui exalte en lui-même un mouvement collectif et se donne pour première réclamation l'indépendance de l'artiste et l'autonomie de l'œuvre.[52]

Cette lecture politique et même sociologique de Musset est reprise par Claude Duchet dans son article « Musset et la politique » qui démontre que son indifférence a valeur de contestation tant l'œuvre entière

> affronte tout ce qui suscite la pensée progressiste des années 1830 : républicanisme, saint-simonisme, romantisme et christianisme social ; elle rencontre l'émeute dans la rue, les procès politiques dans les journaux, la répression dans les lois, la peur sociale dans les salons, l'inquiétude dans les esprits, « un état crépusculaire de l'âme et de la société ». Cette indifférence sans cesse niée par une angoisse qui ne peut s'en satisfaire, interroge, dénonce, proteste, tente d'ôter leur masque aux hommes ou aux mots, fait le bilan des rêves et des moyens. Indifférence jamais acquise, que mettent en cause, chacun à sa manière, Frank, Rolla, Lorenzo, mais aussi Dalti pieds nus à la porte des palais, les paysans de Bade, les pêcheurs de Chioga, la douleur des « rues tortueuses où tout piétine, travaille et sue », et d'une autre façon, parallèlement, tous les grotesques, tous les nantis, tous les bouffons qui composent, dans la comédie humaine de Musset « cette mascarade qu'on appelle la vie. »[53]

[50] Expression de Simon Jeune qui titre ainsi le chapitre 3 de son essai *Musset et sa fortune littéraire*. Ce chapitre est consacré à la réception de l'auteur sous la Troisième République, *op. cit.* p. 51-78.

[51] Henri Lefebvre, *Musset*, L'Arche », Travaux 6 », Paris, 1955.

[52] Claude Millet, *Le romantisme*, Le livre de poche, 2007, p. 13-14.

[53] Claude Duchet, « Musset et la politique », *Revue des Sciences Humaines*, oct-nov. 1962, p. 517.

Dans la lignée des travaux de Duchet, Afifa Marzouki consacre en 1990 une thèse à *La Révolte dans l'œuvre d'Alfred de Musset* dans laquelle elle emploie le qualificatif « essentiellement polémique[54] » à propos des *Lettres de Dupuis et Cotonet* et consacre plusieurs pages à ce qu'elle nomme chez Musset « la polémique anti-républicaine »[55]. Elle y conclut que

> […] ces déclarations d'apolitisme sont trop excessives pour ne pas être au moins le résultat d'une déception due à l'intérêt que l'enfant du siècle ne pouvait pas ne pas avoir pour son époque. Le poète n'afficherait pas une telle indifférence s'il pouvait être réellement indifférent. Proclamée, l'indifférence cesse d'être réelle et devient signe d'intérêt et parfois même de passion. Il ne peut, en effet, être indifférent, celui qui ne cesse d'énumérer les tares de son temps et d'exhaler ses rancœurs contre sa société.[56]

Allons plus loin : c'est justement parce qu'elle est proclamée que l'indifférence devient polémique. Musset lui-même a avancé cette idée sous la forme d'une allégorie dans la troisième *Revue fantastique* : entre les deux voix discordantes du « J'en suis bien fâché » et du « J'en suis bien aise », la voix du « ça m'est égal » vient toujours semer le trouble : l'indifférence fait partie de la scénographie polémique, laquelle ne se réduit pas à une dualité antagoniste. En outre, ce refus d'une littérature polémique ne doit pas être pris trop au pied de la lettre également parce qu'il fait partie du genre polémique : la dénégation, le mépris affiché pour la polémique et pour les pamphlétaires, c'est en fait un *topos* constitutif de l'écriture polémique comme le rappelle Pierre Servet : « Parce que ses liens avec la vérité sont sujets à caution, la polémique a mauvais genre. Bien peu d'écrivains s'avouent polémistes ; aucun n'en tire gloire. Plusieurs études illustrent ce refus d'un éthos trop batailleur »[57]. Musset a beau écrire « Je ne suis pas pamphlétaire », ce faisant il joue le jeu des pamphlétaires s'il faut en croire Marc Angenot qui écrit dans *La Parole pamphlétaire* :

> Le pamphlétaire tire-t-il au moins quelque autorité d'un savoir particulier dont il serait investi ? Nullement, il le nie : il est *incompétent :* […] Parle-t-il de philosophie, c'est pour dire d'emblée qu'il n'est pas un philosophe. Polémique-t-il en politique ? Qu'on sache alors qu'il n'est pas un esprit politique. La déclaration d'incompétence dont on peut considérer qu'elle figure dans la *dispositio* canonique du genre, prend volontiers un tour provocateur. [58]

Ainsi croire Musset sur parole lorsqu'il nie être polémiste nous paraît une première erreur dans la mesure où de telles dénégations sont un *topos* de l'écriture polémique, qu'elle soit pamphlétaire ou satirique. C'est que le polémiste a mauvaise presse, comme le montrent les lois de septembre 1835 qui imputent aux journalistes pamphlétaires républicains la

---

[54] Afifa Marzouki, *La Révolte dans l'œuvre d'Alfred de Musset*, Thèse de doctorat dirigée par Paul Viallaneix, Université de Tunis 1, faculté des lettres de la Manouba, 1990, p. 124.

[55] *Ibid*. p. 106. Le mot « polémique » y apparaît deux fois.

[56] *Ibid*. p. 90.

[57] *Polémique en tous genres, Cahiers du Gadges*, n°7, Genève, Droz, 2009, p. 5.

[58] Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire,* Payot, Paris, 1995 [2ème édition], p. 75.

responsabilité des émeutes et des régicides. C'est aussi que dans l'esprit de l'aristocrate vicomte de Musset être pamphlétaire serait déroger : il a soin de préciser dans « La loi sur la presse » qu'il n'est « pas né de sang républicain. » Pourtant, quoi qu'il en dise, il a trempé sa plume dans l'encre de la polémique politique mais aussi littéraire.

Car la critique contemporaine semble avoir pris acte de la dimension polémique de son œuvre. La biographie de Frank Lestringant fait la part belle au Musset polémiste et provocateur ; ses réflexions sur le blasphème notamment[59], ainsi que sur le caractère sulfureux de Musset[60] et de son œuvre ont ouvert la voie à la critique et dépoussiéré l'image trop lisse du « Musset des familles ». Frank Lestringant montre aussi dans sa biographie le talent de satiriste de Musset en revisitant des poèmes comme « Une soirée perdue » ou « Sur la paresse »[61]. La thèse de Valentina Ponzetto, consacrée à l'influence des libertins du XVIII[e] siècle sur Musset, constitue également un précieux outil de travail, en particulier lorsqu'elle rapproche l'ironie de Musset du sarcasme des Lumières, c'est-à-dire une ironie où « la méchanceté persifle »[62], et qu'elle démontre que « la voie du libertinage » est pour Musset « un contrepoison aux excès sentimentaux d'un romantisme facile »[63]. Surtout, elle démontre que Musset, à travers ses personnages, n'adhère jamais pleinement au modèle libertin ; tout en exprimant une « nostalgie libertine », il entretient toujours un rapport polémique avec lui :

> Les personnages de Musset assument une attitude polémique par rapport à la tradition libertine, sans pour autant cesser de se référer constamment à elle comme à un modèle, fût-il insuffisant et inadapté à leurs exigences.[64]

Cette formule entre en écho avec l'une des hypothèses maîtresses du présent travail : Musset polémique par subversion des genres, des discours et des poncifs et se situe en marge des deux clans mis face à face sur le champ de bataille polémique, néoclassiques et romantiques ; en tant qu'énonciateur d'un point de vue il se situe toujours dans une zone indécise, insituable, de même qu'il rechigne à endosser un genre figé, préférant l'entre-deux. Ni tout à

[59] *Op. cit*. Voir le chapitre « L'appel de la foudre », p. 111 *et suiv.*

[60] *Ibid*. Voir le chapitre « Nuits d'excès », p. 133 *et suiv.*

[61] *Ibid*. Voir le chapitre XIII, « La paresse ou la vie par procuration ». Outre l'influence de la tradition française et la nostalgie de Musset pour l'Ancien Régime, le biographe montre l'originalité de la poétique satirique à l'œuvre dans ces deux poèmes : prétérition, alliage de la rêverie élégiaque et de la satire littéraire dans « Une soirée perdue », particularité d'une « parole qui ne peut se dire que par le détour ou le détournement », p. 45. La biographie de Frank Lestringant a en outre eu le mérite de remettre au jour des textes plus rares et d'en montrer le caractère polémique : *Le Tableau d'église* (voir p. 112-115) ou le fragment de comédie *Les Deux magnétismes* (p. 23-24). Il montre enfin à quel point un poème aussi sulfureux que *Rolla* est loin de l'image « romantique » au sens conventionnel que l'on s'en fait depuis les sarcasmes de Rimbaud dans sa lettre du Voyant.

[62] Valentina Ponzetto, *Musset ou la nostalgie libertine*, Genève, Droz, 2007, p. 343. V. Ponzetto cite en fait *Le Vice en bas de soie* de Jean Goldzink.

[63] *Ibid*. p. 200.

[64] *Ibid*. p. 190.

fait dedans, ni tout à fait dehors, tel est le Musset polémiste dont nous dresserons le portrait et telle est aussi son écriture, laquelle consiste surtout à retourner la polémique contre les polémiques et contre les polémiqueurs.

Plus récemment Sylvain Ledda a éclairé, à travers le concept de fantaisie, les visées satiriques et polémiques de cette écriture qui cultive la posture du bouffon mais aussi les zones plus sombres du fantastique. Alors qu'il entreprend d'étudier les diverses occurrences du mot « fantaisie » dans l'œuvre, il écrit que « Suivre le parcours de « fantaisie » dans l'œuvre de Musset, c'est distinguer quatre chemins : la polémique, la déflation du sens, la caractérisation morale dans le cadre de la satire, l'imaginaire pictural »[65]. Il précise ensuite en quoi l'emploi de « fantaisie » sert un dessein polémique. Le passage est riche d'enseignements pour nous dans la mesure où il met en lumière l'ambivalence et la réversibilité du polémique en général et de la polémique contre le romantisme chez Musset :

> A chaque fois, la fantaisie est un substantif ambivalent qui sert un argumentaire plutôt critique contre le romantisme. En étroit lien avec une réflexion sur la relativité de l'art et des mouvements esthétiques de son siècle, le terme sert la défiance du poète déçu. Sa présence dans un discours de commentaire fait signe et sens : prudence, suspicion, voire ironie retournée contre soi, et contre ses propres prétentions à élaborer une œuvre d'art cohérente.[66]

Sylvain Ledda constate aussi, à propos de la fantaisie, qu'elle est pour Musset une façon d'être à la fois en dedans et en dehors du clan romantique : « tout ensemble une manière de s'inscrire dans la mouvance romantique, d'adhérer à son « projet » de remise en cause des formes, tout en revendiquant une indépendance d'esprit et de plume.[67] » Il resitue également Musset dans le paysage littéraire de son époque, en éclairant notamment ses liens avec l'environnement de Nodier et *La Revue de Paris*. Ses réflexions sur les « Revues fantastiques » en particulier, [68] une partie de l'œuvre que la critique a négligée avant lui, nous sont précieuses.

Enfin, Esther Pinon, dans sa thèse récemment soutenue, s'intéresse au « sacré » chez Musset et démontre que « sur ce point comme sur bien d'autres, il suit une route différente de celle qu'avait pu tracer le mouvement romantique, une route non opposée à cette dernière, car elle la croise par instants, mais située un peu à l'écart. »[69] et voit, plus loin, dans le style de

[65] *Op. cit*. p. 67.

[66] *Ibid*. p. 68.

[67] *Ibid*. p. 26.

[68] Voir « Notes sur les *Revues fantastiques* », déjà cité. Il écrit notamment : « Les revues présentent le point de vue d'un observateur qui s'improvise chroniqueur et parfois polémiste. », *ibid*. p. 150.

[69] *Le Mal du ciel. Musset et le sacré*, thèse soutenue à l'université de Nantes en octobre 2012 et dirigée par Patrick Berthier, à paraître chez Honoré Champion, p. 73.

Musset, dans son alliance d'ironie et d'hommage envers les formes romantiques, une conscience amère de la précarité de sa langue :

> La langue qu'il invente est sœur de celle que parlent ses contemporains et confrères romantiques, mais il la module, lui imprime un accent fait de méfiance et de distance à l'égard des mythes et des modèles autant que de souvenir et d'admiration. Il compose un langage à la fois immémorial et nouveau ; non la réminiscence d'une langue ancienne, mais une langue transformée parce qu'elle doute d'elle-même, parce qu'elle a conscience d'être peut-être déjà une langue morte.[70]

Nous verrons que l'écriture polémique de Musset, tout particulièrement lorsqu'elle concerne le romantisme, est plus de l'ordre de l'écart que de l'opposition nette et tranchée.

Ce parcours des mots « polémique » et « satirique » et des noms qui leur sont affiliés dans la critique mussétienne montre que depuis ces dernières années ils sont bien installés. Nous devons maintenant définir ces concepts.

Il faut d'abord distinguer entre *la* polémique et *le* polémique. Catherine Kerbrat-Orecchioni, dans *Le Discours polémique*, fonde son analyse sur les définitions élaborées par les dictionnaires depuis l'entrée dans la langue du mot « polémique ». Comme on le sait, le mot provient du grec *polemikos*, « relatif à la guerre ». L'acception courante et récurrente dans les dictionnaires est « débat vif ou agressif », acception que C. Kerbrat-Orecchioni cherche à affiner tout d'abord en rappelant qu'il s'agit d'une guerre « métaphorique », « une guerre de plume », « une guerre pour de rire » :

> Même si son enjeu peut-être fort sérieux, même s'il lui arrive de se prolonger en guerre véritable, la polémique n'est guerre que *pour de rire* : petite guerre ou fantasia, simulacre et substitut de la guerre littérale, les boulets qu'elle tire, aussi rouges soient-ils, ne tuent que symboliquement. [71]

Cette remarque amène à relativiser la charge agressive habituellement attachée à la polémique et au pamphlet et convient relativement au style polémique de Musset qui, on le verra, préfère manier l'ironie et la satire, tourner en dérision plutôt qu'agresser et insulter, s'indigner et dramatiser. Ensuite, elle rappelle que le nom masculin existe au XIX^{e} siècle et propose de distinguer entre *la* polémique et *le* polémique sur le modèle du couple la poétique et le poétique :

> Jusqu'au XIX^{e} siècle, le substantif se rencontre parfois au masculin, avec la même valeur qu'au féminin ; cet emploi, peut-être serait-il utile de le ressusciter, à condition de le spécialiser sémantiquement sur le modèle du poétique : le polémique, ce serait alors l'emploi des « polémicèmes » qui composent le genre polémique.[72]

Catherine Kerbrat-Orecchioni propose une méthode qui consiste à étudier ce qu'elle appelle les *polémicèmes* dans un énoncé, c'est-à-dire les procédés constitutifs du genre

[70] *Ibid.* p. 167.

[71] Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Le discours polémique,* Presses Universitaires de Lyon, 1980, p.6.

[72] *Ibid*. p. 7.

polémique. Pour elle, notons-le, le polémique est un genre de discours : elle distingue *la* polémique, c'est-à-dire l'objet du débat, et *le* polémique, qu'elle définit sur le modèle du poétique, comme « l'ensemble des polémicèmes qui composent le genre polémique », et dont elle dresse la liste suivante (toujours à partir des définitions consultées dans les dictionnaires) :

- la polémique est un objet de nature verbale, fabriqué avec des mots et des phrases
- cet objet verbal est de type *dialogique* : la polémique implique l'existence de deux « débatteurs au moins, c'est-à-dire de deux énonciateurs, occupant dans un même champ spéculatif deux positions antagonistes. » La cible peut être l'énonciataire ou bien un tiers exclu de la situation de communication.
- Il faut à la fois, pour polémiquer, être en désaccord sur certains points importants mais particuliers, et s'accorder sur certaines bases discursives générales : « le discours polémique, d'après Dubois et Sumpf, peut être défini comme l'affrontement de thèses personnelles à l'intérieur d'un ensemble idéologique commun ». Cette communauté idéologique s'exprimerait par une communauté des styles, « presque interchangeables. »
- Polémiquer, c'est tenter de falsifier (au sens logique mais aussi souvent au sens ordinaire de ce terme) la parole de l'autre, ce qui appelle l'attention de l'analyste sur les différents types de négations qu'emploie le discours polémique.
- Enfin c'est un discours disqualifiant, c'est-à-dire qu'il attaque une cible, et qu'il met au service de cette visée pragmatique tout un arsenal de procédés rhétoriques et argumentatifs, notamment les axiologiques négatifs. Mais pour qu'un discours critique devienne polémique, il faut que la dévalorisation s'énonce sur un mode superlatif.[73]

Dans l'article « Polémique » du *Dictionnaire du littéraire* Jean-Frédéric Chevalier propose de distinguer le féminin et le masculin selon la dichotomie du genre et du registre :

> En littérature, *la* polémique est le domaine des affrontements, qui peuvent porter sur tout domaine, mais principalement la politique, la religion, l'esthétique ou la science. *Le* polémique est le registre correspondant.[74]

Mais Dominique Maingueneau, dans une perspective d'analyse du discours, propose une autre distinction, entre le substantif féminin et l'adjectif « polémique » : dans son *Dictionnaire d'analyse du discours* il précise d'emblée que « polémique » est une

> Catégorie d'un maniement malaisé car elle s'emploie à la fois comme substantif (« une polémique ») pour référer à *un ensemble de textes* et comme adjectif pour référer à *un certain régime discursif* (« un texte polémique »). Elle peut en outre intervenir à des niveaux très différents du discours, celui de ses conditions de possibilité comme celui de ses marques de surface.[75]

L'expression « régime discursif » désigne un fonctionnement particulier du discours, d'un genre de discours : « comme adjectif, « polémique » réfère à un certain régime du discours où la parole a une visée réfutative intense »[76]. Dominique Maingueneau précise plus loin que la

[73] *Ibid.* p.7.

[74] *Le Dictionnaire du littéraire*, dir. Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Paris, PUF, p. 471.

[75] *Dictionnaire d'analyse du discours*, dir. Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, Seuil, p. 437-438.

[76] *Ibid.*

polémique est un ensemble de textes, un *corpus*, « une succession plus ou moins longue de textes qui s'opposent sur une « question », un sujet de débat, ou un réseau de questions connexes »[77]. Ainsi on parlera de la polémique littéraire opposant classiques et romantiques, ou de la polémique autour du roman-feuilleton. Si la polémique est succession de textes cela implique l'existence d'une « *mémoire polémique* des luttes antérieures » : chaque discours polémique se réfère à ceux qui l'ont précédé dans l'historicité de la polémique dans laquelle il s'ancre. Le discours polémique fait par conséquent une large place à l'interdiscours, à l'intertextualité. A partir de ces bases Ruth Amossy propose de revenir sur la définition du polémique dans un article récent intitulé « Modalités argumentatives et régimes discursifs : le cas du polémique ». Elle rappelle d'abord que « le domaine des affrontements verbaux et le traitement discursif des positions opposées *relèvent du domaine de l'argumentation* », dont elle reprend la définition élargie qu'en ont donnée Pereleman et Obrechts-Tyteca :

> L'argumentation est ici définie comme l'ensemble des moyens verbaux qui, par l'usage du *logos*, de l'*ethos* et du *pathos*, visent à emporter l'adhésion de l'auditoire à une thèse, ou plus modestement à orienter ses façons de voir, de sentir. […] Dans ce cadre, le polémique représente un possible argumentatif parmi d'autres : la confrontation violente de thèses antagonistes. En tant qu'affrontement, opposition forte de discours sur une question, il consiste en une structure d'échange argumentatif. Mais en même temps, il désigne aussi un ton et une manière de dire. Ce sont ceux de l'agressivité verbale utilisée pour attaquer la position de l'adversaire et parfois la personne de l'adversaire.[78]

Les moyens strictement argumentatifs d'emporter l'adhésion relèvent selon elle d'un premier niveau, celui de la modalité argumentative ; le ton ou le style agressif correspond quant à lui à un registre discursif. Toutefois, comme Catherine Kerbrat-Orecchionni, Ruth Amossy nuance l'idée d'un style polémique qui se limiterait à l'agressivité dans la mesure où celle-ci nuit gravement à la persuasion, et affirme que le polémique, en tant que modalité argumentative, ne saurait se limiter aux figures de l'agression directe :

> Or, l'agressivité verbale fait feu de tout bois : elle s'alimente de la violence verbale que fournit l'attaque directe (l'accusation, la dénomination dévalorisante, l'expression de l'horreur, l'invective, l'apostrophe, le rythme …) aussi bien que des ressources du pathétique (l'indignation, la colère, la compassion envers la victime de l'opposant …) ou de l'humoristique dans toutes ses variantes (l'humour, l'ironie, la parodie, le sarcasme).[79]

Cette dernière distinction nous semble utile pour appréhender l'écriture polémique chez Musset. Il s'agit d'une écriture parfois violente (Sainte-Beuve signale perfidement dans son *Cahier vert* la tendance de Musset à combler son manque d'inspiration par des apostrophes et des imprécations[80]) mais le registre de l'agressivité n'en épuise pas les possibles. En revanche

---

[77] *Ibid.*

[78] *Les Registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques*, dir. Lucile Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan, Academia- Bruylant, 2008, p. 94.

[79] *Ibid*. p. 95.

les notions de satire, de raillerie et d'ironie paraissent plus opérantes pour qualifier son style et le ton qu'il emploie pour disqualifier ses cibles.

Or le premier problème qui se pose lorsque l'on cherche à définir la satire est celui de ses frontières avec le polémique[81]. Depuis la fin du XVIII[e] siècle, la satire ne désigne plus un genre précis de poème en vers mais un mode (ou registre) qui peut s'insinuer dans tous les genres dès lors qu'il s'agit de dénoncer des comportements humains, sociaux, moraux dans le but réformateur de corriger les vices en riant. La distinction courante entre les registres satirique et polémique résiste mal à l'étude des textes : non seulement les deux registres se superposent, le satirique étant souvent un faisceau de procédés au service d'un dessein polémique, mais la satire est parfois animée par une indignation furieuse ou vengeresse. En effet, la satire hérite de deux modèles concurrents dès ses origines latines : le modèle horatien, souriant et débonnaire, le modèle juvénalien impétueux et agressif. Aux premières pages de leur ouvrage *La satire littéraire* Sophie Duval et Marc Martinez montrent d'ailleurs que le verbe satirique remonte à des rituels incantatoires, magiques dans les sociétés primitives et archaïques visant à invectiver pour tuer un adversaire. D'où des métaphores comme celle du fléau ou du fouet de la satire. L'histoire de la satire est également dominée par la figure d'Archiloque le poète guerrier des *Iambes*[82]. Polémique et satire sont par conséquent liées par un même fantasme de guerre ou de mise à mort symboliques. La satire a certes un dessein plus général et plus moral : il s'agit de s'en prendre à des types, à des catégories sociales ou morales (professions, femmes, religieux, etc …) et les personnalités y sont en principe proscrites ; mais cela n'a pas toujours été le cas (cette règle vaut pour la satire classique) et bien des satires recourent à l'attaque *ad personam*.

Dans *La Parole pamphlétaire*, Marc Angenot propose de distinguer la polémique, le pamphlet et la satire, les trois genres de discours agonistiques principaux, selon leur visée pragmatique. Le « discours agonistique » suppose un « contre-discours antagoniste impliqué dans la trame du discours actuel, lequel vise dès lors une double stratégie : démonstration de la thèse et réfutation/disqualification d'une thèse adverse. ». Selon Marc Angenot, le discours polémique suppose « un milieu topique sous-jacent, c'est-à-dire un terrain commun entre les entreparleurs », des « prémisses communes » (on retrouve là une idée commune avec

[80] « Quand Musset sent que sa verve traine et commence à languir, il se jette à corps perdu dans l'apostrophe. Que ce soit au Christ, à Voltaire, que cela s'accorde ou jure, peu lui importe, pourvu qu'il montre le poing à quelqu'un et qu'il lui crache à la face l'enthousiasme ou l'invective, et quelquefois les deux ensemble ! Cette violence du geste et du mouvement lui réussit toujours et couvre le néant du fond. », *Alfred de Musset, op. cit.* p. 58. Sainte-Beuve parle du poème « Rolla ».

[81] On reviendra plus en détail sur les liens entre satire et polémique au début de la seconde partie. Voir *infra* p. 255 et suiv.

[82] Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire,* A. Colin, collection U, Paris, 2000, p. 10-20.

Catherine Kerbrat-Orecchioni). Ce qui n'est pas le cas, selon lui, de la satire et du pamphlet : la satire définit le contre-discours comme un discours absurde et, puisque l'absurde ne saurait être réfuté, « la démonstration se borne à mesurer l'abîme qui sépare l'erreur adverse du démontrable », développant « une rhétorique du mépris ». Le point de vue du satiriste est de « détachement », vision « en dehors ». Ce faisant il disqualifie l'adversaire en cherchant la complicité amusée du public. Quant au pamphlétaire, seul défenseur de la vérité contre tous, il pose en solitaire et adresse « une bouteille jetée à la mer » puisqu'il se sait incompris de l'immense majorité à qui il s'adresse[83]. Cette triple distinction est éclairante quant à l'*éthos* de l'énonciateur et à la différence des procédés mis en œuvre dans chaque genre (transformations négatives dans la polémique, caricatures dans la satire, figures du renversement pour le pamphlet). Il sera intéressant de voir si Musset endosse chacun de ces trois *éthè* et surtout lequel domine : si l'*éthos* du satiriste prévaut dans nombres d'œuvres écrites autour de 1840, ne peut-on pas rapprocher la posture désenchantée de l'enfant du siècle ou du poète déchu de celle du pamphlétaire ? Un rapprochement avec la notion de scénario auctorial mis en œuvre par José-Luis Diaz peut fournir un angle d'étude intéressant. Dans *L'Ecrivain imaginaire*, il montre que les écrivains romantiques endossent des « images de l'écrivain » qu'ils donnent à voir à leurs lecteurs à travers leur écriture, postures stéréotypées qui « sont des dispositifs identitaires, par lesquels les écrivains tentent de signaliser leur position »[84]. Il perçoit trois scénarios endossés tout à tour par Musset : il y a le Musset dandy, le Musset viveur et révolté (dont le répondant allégorique le plus fameux est Lorenzo) et le Musset désenchanté. Or chacun de ces trois Musset incarne une option d'*éthos* à endosser en cas de polémique. Le dandy cultive une politique de l'irrévérence toute princière et manie la raillerie ; le second, authentique polémiste, rêve de « retrouver dans l'écriture la violence effractive de l'acte cinglant »[85] et fait de sa plume une épée, de son style un stylet. Le dernier cultive une ironie noire et affiche son scepticisme : c'est l'Enfant du siècle, le Poète déchu.[86]

Il nous semble tentant d'affirmer qu'à la base Musset écrivain n'est pas un polémiste[87]. Pour des raisons idéologiques aussi bien que morales et esthétiques il refuse, à l'instar de l'opinion encore dominante, la violence langagière. Ce refus tient d'abord à son orgueil nobiliaire. A chaque fois que Musset se trouve mêlé à une polémique avec quelqu'un (le critique Capo de Feuillide qui éreinte *Lélia* de Sand en juillet 1833, Planche qui dénigre *Chatterton* en 1835, Janin qui, du haut des colonnes du *Journal des Débats*, répond avec

[83] *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Payot, 1982. Nous résumons les pages 34-45.

[84] José-Luis Diaz, *L'Ecrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique,* Honoré Champion, Paris, 2007, p. 5.

[85] *Ibid*. p. 434.

[86] Il convient toutefois de nuancer cette tripartition : la frontière entre ces trois *éthè* est poreuse.

irrévérence en 1838 à son article « Reprise de *Bajazet* »), Musset préfère vider la querelle sur le champ clos et le provoquer en duel. Attitude d'aristocrate, de chevalier servant. La polémique est « le prétendu apanage des sociétés libérales et civiles » comme le rappelle Martine Lavaud, qui l'étudie chez un autre romantique stylistiquement et intellectuellement proche de Musset, Gautier :

> Elle a pu constituer un art parce qu'« une société du tribunal » s'est substituée à « une civilisation de la force », et sur ce point le passage à la monarchie constitutionnelle de Louis Philippe fait *malgré tout* franchir un pas.[88]

Cette préférence pour une écriture qui ne s'affiche pas directement polémique tient aussi à des raisons morales ou plutôt à une conception de la littérature tributaire de l'ancienne notion d'honnêteté : il cherche avant tout, en parfait gentilhomme et en héritier de l'Ancien Régime, à paraître civil envers son lecteur, et ce jusque dans ses insolences et provocations, plus soucieux d'établir un dialogue, une connivence avec lui, qu'un débat et un conflit. Si d'aventure il se hasarde dans le registre polémique, c'est sous un masque (Dupont et Durand, Dupuis et Cotonet) ou par le truchement d'un maître en la matière : Mathurien Régnier, Molière, Aristophane. On pourrait dire que, parmi ses œuvres en prose, seules les *Lettres de Dupuis et Cotonet* correspondent pleinement aux codes du polémique ; et encore, du fait de la fiction épistolaire, il s'agit d'un polémique qui passe par les biais de l'ironie et de la polyphonie énonciative, à la façon de Voltaire, Pascal et Montesquieu. L'écriture polémique chez Musset (comme modalité argumentative) adopte les formes et le ton d' « espièglerie polémiques » pour reprendre l'expression qu'applique Sylvain Ledda aux *Revues fantastiques* ; la description de la manière et de l'*éthos* adoptés par Musset dans ces billets d'humeur pourrait s'appliquer à presque tout notre corpus :

> Musset ne s'y montre pas forcément critique sardonique, ni féroce polémiste, mais il s'essaie à l'écriture à rebrousse-poil, divertit plus qu'il n'informe, et surtout, laisse toute la part à l'imagination qu'il projette dans ses développements burlesques qui mènent toujours, à l'endroit ou à l'envers à des « sujets d'actualité »[89].

La formation intellectuelle et artistique de Musset, dans le cercle familial, sur les bancs du lycée, enfin au sein des différents cercles romantiques de la Restauration permet de

---

[87] L'homme "biographique", en revanche, n'était dénué ni d'agressivité ni d'opiniâtreté dans le débat : Stendhal écrit dès mars 1830 au verso d'une lettre que Musset lui envoyait en remerciement de ses éloges des *Contes d'Espagne et d'Italie*: « M. de Musset, 12 mars. On le dit machiavélique à l'égard du grand Hugo. », *Correspondance d'Alfred de Musset, op. cit.* p. 38. Alexandre Dumas écrit quant à lui que « Musset était un buisson d'épines. Il rendait la piqûre pour la caresse. » (*Les Morts vont vite*, Paris, Michel Lévy, 1861, p. 137). Dans son étude psychanalytique, *Le Drame intime d'Alfred de Musset*, Pierre Odoul note : « Il reste hermétique aux opinions différentes de la sienne. Ceux qui ne pensent pas comme lui ont tort. », Paris, La pensée universelle, 1976, p. 31. Enfin la bibliothèque des frères Musset compte de nombreux ouvrages polémiques. Voir annexe p. 669.

[88] Martine Lavaud, *Théophile Gautier militant du romantisme*, Honoré Champion, Paris, 2001, p. 17.

[89] *Op. cit*. p. 152.

comprendre les options polémiques de Musset, qu'il s'agisse de son style polémique comme de ses prises de position dans la querelle entre les deux écoles.

Le romantisme sous la Restauration est une période intense de polémiques comme le rappelle Vincent Laisney dans sa thèse consacrée à l'Arsenal, le salon littéraire de Charles Nodier : selon lui, jusqu'en 1830,

> on discute en effet bien moins souvent de la valeur des œuvres que de l'esthétique qu'elles sous-tendent. Les romans, les drames, et les recueils de poèmes de cette période sont vus d'abord comme l'illustration des thèses nouvelles. […] Cette focalisation sur la théorie se traduit de manière évidente durant cette période par une avalanche de pamphlets satiriques, de manifestes audacieux, de contre-manifestes, de discours académiques, de polémiques de presse et, surtout, de discussions interminables dans les salons. De 1824 à 1834 (avec un affaiblissement, il est vrai, après 1830), le champ littéraire est littéralement saturé par les dissertations sur le romantisme, réussissant même parfois à éclipser la question politique, pourtant si sensible à l'époque. Qu'ils soient ultra, libéraux ou modérés, tous les journaux se mêlent de cette querelle. L'appartenance littéraire – classique ou romantique ? – devient un facteur identitaire presque aussi décisif que l'appartenance religieuse ou politique. Les partisans de l'une ou l'autre esthétique ont chacun leurs fanatiques, leurs prêtres et leurs adeptes. D'une manière générale, le débat « pour ou contre le genre romantique » est sujet à une dérive fantasmatique sociale de première envergure avant 1830.[90]

Musset s'est donc formé à la littérature dans un contexte hautement polémique, qui a dû l'habituer à manier les concepts des deux écoles et à en faire son miel. Notre étude de ses articles critiques montrera qu'il connaît parfaitement les manifestes fondateurs du romantisme, aussi bien qu'il connaît d'ailleurs la *Poétique* d'Aristote, les *Discours sur la Tragédie* de Corneille ou de Voltaire, et les *Arts poétiques* d'Horace et de Boileau. Si elle a pu nourrir son intellect, une telle ambiance de discussion a aussi tôt fait de lui inspirer un profond mépris teinté de scepticisme envers les polémiques stériles et la possibilité de faire changer les choses par la parole, scepticisme qu'illustrent parfaitement des œuvres comme *Lorenzaccio* ou *La Confession d'un enfant du siècle*. Dans *Le Poète déchu*, fragment d'un roman autobiographique inachevé, Musset reviendra en 1839 sur les controverses qui animaient le Cénacle dix ans plus tôt pour les tourner en dérision.[91]

Selon Frank Lestringant, Alfred de Musset entre au cénacle de Victor Hugo vers la fin de l'année 1827[92]. Année cruciale puisque la polémique qui opposait depuis 1813[93] les néo-classiques et les romantiques commence peu à peu à tourner à l'avantage de la jeune école, laquelle se dote d'un chef (Victor Hugo), d'un organe militant (le Cénacle) et d'un manifeste où les idées romantiques sont enfin clarifiées (la Préface de *Cromwell*). Année cruciale aussi

[90] Vincent Laisney, *L'Arsenal romantique. Le salon de Charles Nodier (1824-1834),* Honoré Champion, Paris, 2002, p. 693.

[91] *OCP*, p. 324.

[92] Frank Lestringant, *Musset*, Flammarion, « Grandes biographies », 1999. Voir le chapitre II intitulé « L'enfant au Cénacle (1827-1829) », pp. 53 *et suiv.*

[93] Année de parution de trois essais fondateurs : *De l'Allemagne* de Mme de Staël, *De la littérature du midi de l'Europe* de Sismondi et du *Cours de littérature dramatique* d'August Wilhelm von Schlegel traduit par Mme Necker de Saussure.

dans la vie du jeune poète de dix-sept ans : il sort tout juste du lycée Henri IV, venant de remporter le second prix de philosophie au Concours général des Lycées[94]. Car l'écriture polémique de Musset est aussi tributaire de l'enseignement de la rhétorique et riche d'une solide culture classique. Excellent élève, particulièrement doué pour les vers latins, l'élève Musset est doté d'une solide culture classique, fruit de l'enseignement du début du XIX^e^ siècle – comme tous les poètes romantiques Musset fit d'abord ses classes de rhétorique, l'école permettant alors à tout futur poète de faire ses premières gammes en s'inspirant des anciens – tout autant que de l'éducation familiale. En effet, la famille de Musset appartient à cette noblesse issue du XVIII^e^ siècle, volontiers libérale en politique mais classique en littérature : son père Victor-Donatien de Musset-Pathay, en publiant les œuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau en 22 volumes (1818-1828), devint une référence pour toute étude du citoyen de Genève ; mais ce que Musset père goûte chez lui, c'est le philosophe des Lumières et non le précurseur du romantisme. Victor-Donatien de Musset se fit d'ailleurs polémiste et apologiste en faveur de Rousseau, en complétant son travail d'éditeur d'une *Histoire de la vie et des ouvrages de Jean-Jacques Rousseau*, destinée à « endiguer le flot rageur qui montait à l'assaut du philosophe de Genève » selon l'expression de Frank Lestringant :

> Dénonçant, entre autres forgeries malveillantes, les prétendus Mémoires de Mme d'Epinay retouchés par Grimm, bataillant pendant des années contre les adversaires de Jean-Jacques et dirigeant contre eux une foule de brochures et de plaidoyers, Musset-Pathay apparaît comme le principal héraut de la mémoire rousseauiste sous la Restauration et au début de la monarchie de Juillet.[95]

Ainsi l'entourage familial, l' « atavisme » même, favorise en Alfred des dispositions à la polémique. Claude-Antoine Guyot-Desherbiers, son grand-père maternel, lui apporte l'esprit d'un homme du XVIII^e^ siècle, satirique, frondeur, volontiers libertin, et prisant l'élégance et l'harmonie en matière de style : il avait été l'ami de dramaturges comme Carmontelle – dont Musset reprendra le genre des proverbes – et avait lui-même écrit maintes satires et autres poèmes héroï-comiques, ainsi qu'une comédie et une tragédie[96]. Alfred retrouvera cette

[94] *Op. cit*. p. 50-51. Frank Lestringant précise entre autres combien la formation dispensée au lycée avait permis à Musset d'aiguiser sa plume polémique : dans sa dissertation de philosophie, qui reçut le premier prix en 1827, « Alfred, dans une rhétorique toute cicéronienne, invoquant contradictoirement les exemples de Galilée et de Brutus, l'assassin de César, […] impitoyablement dressait le procès des Philosophes et de leur confiance aveugles dans les seules lumières de l'esprit humain. ». En revanche le premier prix de dissertation latine au concours général lui échappa car il avait négligé le côté religieux de la question (le sujet portait sur l'origine de nos sentiments) ; l'anticléricalisme de Musset perçait déjà.

[95] *Ibid*. p. 34.

[96] *Ibid*. p. 34 : « C'était un esprit caustique et frondeur, un lettré ami de Carmontelle, dont il savait les proverbes par cœur. Il avait d'ailleurs composé, sur le déclin du règne de Louis XV, deux odes satiriques contre le chancelier Maupeou ». Voir aussi Pierre Gastinel, *Le Romantisme d'Alfred de Musset*, Thèse de doctorat, Rouen, 1933, pp.124-125 ; voir en particulier la note n°30 p. 125.

influence classique en la personne de son oncle maternel Stephen Guyot-Desherbiers[97]. L'entourage familial du jeune poète nourrit son style de tout ce qui fait son originalité et le distingue le mieux des autres poètes romantiques : l'esprit, l'élégance et l'ironie héritées du XVII[e] et du siècle des Lumières ; en même temps son esprit frondeur, son goût pour la polémique et les idées, et ce quoi qu'il en dise. Sur les bancs du lycée Henri IV les idées professées par l'école moderne le gagnent. Ses professeurs, dès la seconde, commencent à lui reprocher, dans ses compositions de lycéen, quelques hardiesses de style qui sentent leur romantisme[98]. Même la dissertation de philosophie du concours général se ressent d'un certain « arrière-goût d'impertinence en matière religieuse », ce qui lui vaut de n'obtenir que le second prix.[99] Il a pour condisciple Paul Foucher, le beau-frère de Victor Hugo, qui l'introduit au salon de Charles Nodier à l'Arsenal, puis rue Notre-Dame des Champs chez les Hugo vers la fin de l'année 1827 ; mais il est probable qu'il ait été introduit chez Charles Nodier dès 1824[100]. Devenu membre de « la boutique romantique », le jeune poète se voyait placé entre deux maîtres en romantisme, mais aussi en polémique : Nodier et Hugo

Or la différence entre les deux cercles romantiques autant qu'entre leurs chefs et leur façon respective d'investir le champ et la posture polémiques éclaire la préférence de Musset pour une écriture polémique plus indirecte et riante que violente et enflammée. Comme le montre Vincent Laisney dans sa thèse sur l'Arsenal, les deux salons ne conçoivent pas la polémique littéraire de la même façon. A l'Arsenal se côtoient indifféremment néoclassiques et romantiques ; c'est une « tribune », « une enclave de paix où les ennemis déposent leurs armes le temps d'une soirée » et où Nodier « tente d'apaiser les animosités d'école en minimisant les différences »[101]. A rebours, le Cénacle de Hugo est une « école » et même un quartier général où se prépare la guerre contre les néoclassiques comme le montre cette citation extraite des *Souvenirs de jeunesse* de Victor Pavie :

> Ici l'on respirait comme une odeur de poudre, au sein de cette frémissante jeunesse, amie, ennemie d'un seul bloc, et du même pas, s'élançant à la commune conquête. L'on eût dit un conseil de guerre où les plans se discutaient, où se répartissaient les rôles, où les rumeurs du dehors, assidûment recueillies, fomentaient les indignations et exaltaient les espérances.[102]

---

[97] Voir F. Lestringant, Musset, *op. cit*. p. 35 : « L'oncle Guyot-Desherbier joua auprès de Musset le rôle de confident et de conseiller littéraire. ».

[98] Dans un poème intitulé « Nous étions blonds tous deux », le baron Haussmann, qui fut le condisciple de Musset à Henry IV, a fait revivre ces années en classe de rhétorique. On y trouve les vers suivants : « Son style trop cherché lassait nos professeurs », ou encore « Sa facture pénible […], romantique au possible ». Même idée dans ses *Mémoires* : « Les emprunts que Musset faisait aux romantiques horripilaient nos professeurs plus que je ne saurais dire. » Cité par Gastinel, *op.cit*. p.5.

[99] De Musset, Paul, *Biographie d'Alfred de Musset,* chapitre IV.

[100] C'est l'hypothèse de Vincent Laisnay, *L'Arsenal romantique. Le salon de Charles Nodier (1824-1834),* Honoré Champion, Paris, 2002, p.294-295.

[101] *Ibid*. p. 698.

Le Cénacle et le romantisme conçu par Hugo sont polémiques au sens étymologique du terme comme le montre la métaphore guerrière, souvent employée par Vigny ou Hugo[103]. Musset y a appris, en même temps que l'art de versifier, à fourbir ses armes et à débattre des idées en matière esthétique. Mais le Cénacle est aussi un temple, une chapelle, comme l'indique le nom que se sont choisis ses membres ; ainsi Sainte-Beuve, dans son poème « Le Cénacle » (*Poésies de Joseph Delorme*, 1829), file la métaphore en assimilant Hugo au Christ et les poètes aux apôtres ; il en sera sévèrement blâmé par Henri de Latouche qui, dénonçant la « camaraderie littéraire » dans un fameux pamphlet paru dans *La Revue de Paris*, retournera contre les romantiques l'image de la secte[104]. En effet Hugo s'y fait de plus en plus idolâtrer comme un mage et nombreux sont les jeunes hugolâtres qui viennent lui rendre hommage – on se souvient entre autre du récit enthousiaste de Théophile Gautier rencontrant pour la première fois son idole[105]. Les lectures sont suivies d'un cérémonial que Musset devait probablement trouver digne de satire et que Balzac ne manquera pas de railler[106] :

> La grande figure, le demi-dieu de ce salon érudit et mondain, où se fomentent les coups d'Etat du romantisme, c'est naturellement Victor Hugo. Ses lectures donnent lieu à tout un cérémonial qui nous a été rapporté par Virginie Ancelot. Hugo, debout, prend la pose. Il déclame puissamment, la tête inclinée, le regard sombre et soucieux. Sa voix monotone articule chaque syllabe. Lorsqu'il a achevé, c'est un silence recueilli et admiratif. Puis les exclamations fusent de l'assistance : « Cathédrale ! », s'écrie quelqu'un en s'élançant vers le poète et en lui prenant la main avec effusion. « Ogive !! » s'exclame un autre en levant les yeux au ciel. Un troisième renchérit : « Pyramide d'Egypte !!! » Eclate alors une salve d'applaudissements, bientôt suivie d'une « explosion de voix qui toutes répètent les mots sacramentels qui viennent d'être prononcés chacun séparément : « Cathédrale ! Ogive ! Pyramide d'Egypte ! […] Si Musset fut témoin d'un tel spectacle, on se doute qu'il fut frappé par le ridicule de la situation. Du reste, il nourrit assez vite pour Victor Hugo un sentiment d'agacement et de léger mépris, que traduiront plus tard les insolences de *Mardoche* et de *Namouna*, parodiant la couleur locale et le philhellénisme des *Orientales.*[107]

Autre rituel imposé par Hugo à ses disciples et camarades : la contemplation du soleil couchant sur les sommets des tours de Notre-Dame. Hugo y puise l'inspiration pour ses « Soleils couchants » (qui seront publiés dans *Les Feuilles d'Automne* en 1831) et son roman *Notre-Dame de Paris*. Musset décline l'invitation comme nous l'apprend un billet assez désinvolte daté du samedi 25 octobre 1828 :

---

[102] Cité par Vincent Laisney, *ibid*. p. 697.

[103] Vincent Laisney cite en note Vigny qui parle de « frères d'armes et d'amitié » et Hugo de « bataillon serré », *ibid*. p. 662.

[104] Voir Anthony Glinoer, *La Querelle de la camaraderie littéraire*, Genève, Droz, 2008, p. 45-65.

[105] Gautier, *Histoire du romantisme*, Gallimard, Folio classique, édition d'Adrien Goetz, 2011, chapitre 1.

[106] Dans un feuilleton intitulé « Les litanies romantiques » et paru dans *La Caricature* le 9 décembre 1830 sous le pseudonyme Alfred Coudreux.

[107] F. Lestringant, *op. cit.* p. 66.

Je suis désolé, mon cher ami, de ce qu'il m'est impossible d'être demain avec vous à Notre-Dame. J'ai fait la plus grande imbécillité du *monde* en acceptant votre aimable invitation. Mais il y a huit jours que je dois monter à cheval demain ; c'est une partie avec d'autres.[108]

Comme le note Frank Lestringant « Alfred, vicomte de Musset, aimait ainsi à rappeler qu'il n'était pas un vulgaire piéton, mais un fringant cavalier ». Enfin il brille par son absence lors de la première d'*Hernani* le 25 février 1830, alors que la bataille décisive se livre contre les classiques. C'est qu'il s'est déjà « déshugotisé » d'après une lettre de son père datée de juillet 1830 ; mais pour Frank Lestringant « la vérité est qu'à aucun moment il ne fut hugolâtre, gardant raison et toujours une légère ironie par rapport au maître du chœur »[109] . Toujours d'après lui Musset se sentait bien plus à l'aise à l'Arsenal de Nodier où « l'on ne faisait pas que dire des vers » mais où l'on dansait aussi la valse, où la belle Marie Nodier jouait du piano et où régnait une atmosphère plus libérale qu'au Cénacle. Dans cette opposition entre les deux salons littéraires du romantisme on peut déjà percevoir deux façons de polémiquer : rue Notre-Dame des Champs et dans les préfaces la méthode emphatique et guerrière, militante, tranchante et manichéenne de Hugo, à l'Arsenal et dans ses articles fantaisistes, la méthode ironique, désinvolte et spirituelle de Nodier. Vincent Laisney affirme d'ailleurs que « ce qui rend possible le débat contradictoire à l'Arsenal, c'est l'usage de l'humour. L'autodérision marque une distance dans le discours et relativise les enjeux »[110]. Vincent Laisney voit aussi en Nodier le père spirituel de Musset qui aurait selon lui fréquenté l'Arsenal dès 1824 et qui continue de temps à autre d'y venir après sa rupture éclatante avec le Cénacle[111]. D'ailleurs, contrairement aux autres romantiques, Nodier n'est jamais la cible des attaques de Musset. Au contraire, il lui rend un hommage appuyé dans ses « Stances à Charles Nodier » de 1843[112].

Le positionnement de Musset dans la polémique littéraire consiste donc à se situer au-delà de la bipolarité inhérente à toute polémique en s'excluant des deux camps, en les attaquant de front l'un et l'autre et en s'exposant, ainsi à leurs attaques respectives. Ainsi, renvoyant dos-à-dos le classicisme et le romantisme, il refuse justement de suivre la *doxa* de son temps en mettant sa plume au service d'une quelconque idée et propose une troisième voie : celle d'un romantisme personnel, fait de fantaisie autant que de lyrisme, libre d'intégrer

[108] Musset, *Correspondance, op. cit*. p. 29.

[109] *Op. cit*. p. 67.

[110] *Op. cit.* p. 698.

[111] Voir le chapitre consacré à Musset, *ibid*. p. 291-308.

[112] *Poésies complètes, op. cit*. p. 441-445. Il s'agit d'une réponse à des « Stances de M. Charles Nodier à M. Alfred de Musset » reproduite dans les *Poésies nouvelles* juste avant le poème de Musset.

n'importe quelle influence, où l'ironie a la part belle. C'est aussi un autre visage du polémique, une autre façon de polémiquer que propose Musset, et telle sera en partie notre thèse : plutôt que d'embrasser les cadres rigides de la rhétorique judiciaire et de céder à la violence et au binarisme inhérent à toute querelle, Musset privilégie les détours de la dérision et de l'ironie, allant même jusqu'à se montrer polémique envers ce qu'il admire et envers sa propre personne.

Quels genres Musset polémiste pratique-t-il ? La question est indissociable d'une interrogation sur les liens qui unissent subversion générique et adoption d'une écriture polémique. D'autant plus que « choisir telle ou telle forme constitue pour Musset une manière de repenser les genres par un double processus d'imitation et de subversion » comme le souligne Sylvain Ledda[113]. Il nous semble que le polémique est protéiforme chez Musset et, que ce soit sur le mode incandescent du blasphème, de l'indignation ou du pathétique, ou bien sous celui, plus souriant, de la satire ou de l'ironie, il se glisse dans presque toutes ses proses. Nous pensons que Musset s'est pris peu à peu au jeu d'un genre qu'il n'aime guère et qu'il s'est amusé aussi à le détourner, à trouver des procédures pour éviter de se conformer à un discours polémique conventionnel et stéréotypé, défini essentiellement par une rhétorique agressive, en s'inspirant de postures et de procédés stylistiques disponibles en son temps (l'écriture dandy, posture *fashionable*, fantaisiste, excentrique, en est une, quelle que soit le nom qu'on lui donne) et dans la tradition (celle de la satire classique, celle de l'ironie voltairienne). Il faut aussi prendre en compte l'environnement journalistique dans lequel Musset écrit et publie ces proses : qu'il s'agisse d'articles critiques ou de fictions narratives, elles sont toutes ou presque destinées à publication dans un périodique (*La Revue de Paris*[114], *Le Temps*[115], *La Revue des Deux Mondes*[116], *Le Constitutionnel*[117], *Le Moniteur Universel*[118]), ce qui oblige Musset à adopter des *stylèmes* caractéristiques d'une écriture feuilletonnesque,

[113] *L'Eventail et le dandy, op. cit*. p. 32.

[114] « Le Tableau d'église » (*OCP, Mélanges de littérature et de critique*, p. 769-772) y publié le 19 septembre 1830.

[115] Où est publiée la série de chroniques intitulées *Revues fantastiques* (*ibid*. p. 773-832) du 10 janvier au 30 mai 1831, mais aussi les articles de critiques consacrés aux *Mémoires* de Casanova (p. 887-890), aux *Pensées* de Jean-Paul (p. 890-903) et à « L'Exposition du Luxembourg au profit des blessés » (p. 963-969). La collaboration de Musset au *Temps*, alors dirigé par Jacques Coste, s'étend d'octobre 1830 à juin 1831. Simon Jeune a découvert d'autres articles anonymes de la même période qui pourraient bien être de la plume de Musset. Voir Simon Jeune, « Musset caché », *RHLF*, juillet-septembre 1966, p. 419-438. S. Jeune mentionne notamment deux articles (« Bals de souscription » et « Doctrine de Saint-Simon ») proches thématiquement et stylistiquement des *Revues fantastiques*.

[116] La plus grande majorité des œuvres y fut publiée, Musset ayant signé un contrat d'exclusivité avec François Buloz, le directeur de la revue, fin 1832-début 1833. Sa première collaboration dans notre corpus est le « Compte-rendu de *Gustave III* », opéra d'Auber et Scribe (15 mars 1833), mais d'après Frank Lestringant, « du 15 août 1832 au 15 février 1833 il fut l'un des principaux collaborateurs de la « Chronique de la quinzaine ». On put y lire notamment une amusante revue satirique du saint-simonisme et des autres « religions nouvelles ». », *op. cit*. p. 163-164.

voire des procédés propres aux productions satiriques qui abondent dans la presse de son temps. Mais Musset n'adhère ni à l'*éthos* du polémiste (ou du « pamphlétaire » comme il aime à l'écrire), ni à celui du critique de métier, ni à celui du feuilletoniste. Il a toujours professé son dégoût de devoir forligner et fournir de la copie à date indiquée pour la presse (c'est d'ailleurs le point de départ de l'épître « Sur la paresse » destinée à Buloz, le directeur de la *Revue des Deux Mondes*, qui se plaignait de ses retards à lui fournir de la copie). Ainsi l'écriture polémique, telle est notre hypothèse de départ, est indissociable chez Musset de sa propre subversion. Elle vient *polémiser* des genres non polémiques et se fait polémique contre les genres adoptés dans un mouvement paradoxal qui tient à la fois de l'écart et de l'adhésion. C'est pourquoi le pastiche et la parodie, à la fois détournements et hommages, sont deux de ses procédés favoris. Et dans cette subversion à la fois de l'énoncé et de l'énonciation, du propos et de la forme adoptée, l'écriture polémique mussétienne est une ironie romantique.

Notre travail consacrera une large part à la production journalistique et critique de Musset – regroupée sous le titre *Mélanges de littérature et de critique* par Maurice Allem – ces pages que Gilles Castagnès qualifie de « polémique »[119] et qu'Alain Heyvaert fait passer au second plan lorsqu'il étudie son ironie, annonçant que cette dernière

> ne sera étudiée que dans son rapport au lyrisme comme volonté d'écriture immédiate. L'aspect proprement polémique ou satirique ne sera retenu que secondairement ; c'est que la plupart des articles de journaux seront peu mis à contribution.[120]

L'orientation choisie par Alain Heyvaert postule chez Musset une adéquation entre un genre (l'article de presse) et une écriture (polémique ou satirique), ou plutôt une pratique de l'ironie qui se limite à sa visée polémique ; c'est ce que les spécialistes de la figure appellent « ironie verbale » ou « ironie rhétorique » par opposition à l'ironie romantique[121]. Il nous semble au contraire que l'ironie mussétienne dépasse les clivages ironie verbale/ironie romantique et qu'elle irrigue tous les genres, tous étant un moment ou un autre susceptibles d'être investis par le polémique (lequel peut se limiter à des séquences brèves de texte). Ainsi, à force d'être relégué toujours au second plan, généralement utilisé au seul titre d'illustration de la poétique à l'œuvre dans les poésies et dans le théâtre[122], Musset journaliste reste relativement méconnu du plus grand nombre. Mais les registres polémique et satirique ne sont pas absents des autres

[117] Dans notre corpus, le conte « Le Secret de Javotte » y est publié en feuilleton du 18 au 22 juin 1844. Pour les *Contes* notre édition de référence sera celle procurée par Sylvain Ledda chez G.-F, 2010.

[118] « La Mouche », dernier des *Contes*, y parut en feuilleton du 23 décembre 1853 au 6 janvier 1854.

[119] « les articles critiques ou polémiques » de Musset, *Les Femmes et l'esthétique de la féminité dans l'œuvre d'Alfred de Musset*, Bern, Peter Lang, 2004, p. 5.

[120] *La Transparence et l'indicible dans l'œuvre d'Alfred de Musset, op. cit*. p. 283.

[121] Voir Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Seuil, coll. Points-essais, 2001, p. 26.

œuvres en prose, notamment des *Nouvelles* et des *Contes* comme le signale Sylvain Ledda dans ses éditions de ses deux recueils[123]. Sur un mode plus sombre le polémique irrigue même le récit pseudo-autobiographique tel la *Confession d'un enfant du siècle* et son chapitre inaugural particulièrement, ou *Le Poète déchu* que Sylvain Ledda définit comme « un récit polémique qui poursuit la dissection du romantisme des *Lettres de Dupuis et Cotonet* » dans lequel « telle réflexion sur l'art et l'artiste que Musset avait déjà suggérée dans *Les Vœux stériles*, *André del Sarto* et sur un mode satirique dans *Le Fils du Titien*, se déploie de manière plus virulente »[124]. Dans un article récent Dominique Maingueneau rappelle « qu'il existe une tension entre polémique et généricité » et que « le polémique ne passe pas nécessairement par des genres à visée explicitement polémique : un roman ou une pièce de théâtre peuvent contenir des passages qu'on considère comme polémiques »[125].

Bien entendu, la satire est fréquente dans les comédies et proverbes de Musset[126] et *Lorenzaccio*, drame politique par excellence, est une pièce polémique ; plus largement le théâtre de Musset est un théâtre « polémique » comme tout le genre théâtral, à en croire Antoine Vitez[127] ; et nous l'avons rappelé par quelques citations au début de ces pages, maints poèmes de Musset relèvent de la satire et du polémique, et ce tout au long de sa carrière. Mais comme nous nous plaçons dans la perspective d'une stylistique des genres une telle hétérogénéité des formes (vers/prose, récit/théâtre) rend difficile une étude cohérente et resserrée. D'autant plus que les formes adoptées par Musset prosateur sont elles-mêmes diverses et variées (il suffit de lire les protéiformes *Revues fantastiques* pour s'en convaincre). C'est pourquoi notre corpus se limitera aux *Œuvres en prose*, c'est-à-dire aux romans (*La Confession d'un enfant du siècle*, *Le Poète déchu*, *Le Roman par lettres*), aux *Nouvelles* et

[122] C'est ce que fait Alain Heyvaert dans ses deux ouvrages, *La Transparence et l'indicible*, déjà cité, et *L'Esthétique de Musset*, SEDES, 1996. Les articles sont plus mis à contribution dans ce dernier travail dans la mesure où il traite des idées de Musset en matière de poétique et d'esthétique. Il faut cependant signaler le récent article de Gabrielle Chamarat, « L'esthétique de la poésie de Musset dans les textes critiques en prose » *in Poésie et vérité*, dir. Gisèle Sésinger, Honoré Champion, Paris, 2012, p. 293-303 qui a le mérite de cerner l'évolution des idées de Musset sur la poésie en replaçant les proses critiques dans leur chronologie.

[123] Dans sa préface aux *Nouvelles*, il énumère les qualités qui s'épanouiront dans les *Nouvelles*, mais qui selon lui sont déjà perceptibles dans les *Revues fantastiques* : « sens de l'observation, tendance satirique, hybridation singulière de moralisme et d'humour. », G.-F, 2010, p. 14. Ce sera notre édition de référence pour les *Nouvelles*.

[124] Sylvain Ledda, « *Le Poète déchu*. Autopsie et testament d'un romantique », *Musset un romantique né classique*, *op. cit*. p. 109 &107.

[125] « Les trois dimensions du polémique », *Les Registres, op. cit*. p. 115.

[126] Voir notamment la préface de S. Ledda à son édition d'*Il ne faut jurer de rien* et *On ne saurait penser à tout* : il rappelle que Sainte-Beuve « voit dans le proverbe un genre polémique » et montre que l'originalité des deux pièces est dans « un habile savoir-faire qui fait se croiser l'esprit *old fashion* et les mœurs d'une époque. Cette rencontre laisse entendre, en sourdine, une ironie politique. », Gallimard, Folio théâtre, 2011, p. 17-18.

[127] « Le théâtre est un art violemment polémique. Il ressemble à la guerre. La représentation est toujours le simulacre d'un conflit. », *Ecrits sur le théâtre*.

aux *Contes*, enfin aux articles de critique littéraire, musicale ou picturale parus dans *Le Temps* et dans *La Revue des Deux Mondes*, aux *Revues fantastiques* et bien sûr aux *Lettres de Dupuis et Cotonet* qualifiées de « proses satiriques » et même de « pamphlets » par Sylvain Ledda[128]. On ajoutera à ce corpus les deux fragments de 1857 intitulés « Sur les voleurs de noms » et « Des réformes théâtrales » qui paraissent proches du style de Dupuis et Cotonet et de certaines *Revues fantastiques*. Nous tenterons de montrer que l'écriture polémique est d'abord chez Musset une écriture de la connivence dans la dérision mais aussi une écriture souple qui s'adapte et change en fonction des genres qu'elle investit mais aussi des supports de publication. Car toutes les œuvres de notre corpus (excepté les fragments non publiés du vivant de Musset) dépendent du support journalistique et par conséquent d'une poétique du support qu'une étude du polémique se doit de prendre en compte. Or il nous semble qu'il y a chez Musset des spécificités polémiques en fonction des genres ; par exemple l'ancrage dans la presse entraîne un type particulier d'écriture polémique, de ton et de visée, différente de la polémique inscrite dans les œuvres théâtrales ou poétiques, qui donne son unité à un corpus en apparence très hétérogène. Comment Musset utilise-t-il ces genres pour polémiquer et comment cette visée en infléchit l'écriture ? Comment Musset polémise-t-il des genres qui ne sont pas toujours forcément polémiques ? Qu'est-ce que les formes de son style polémique révèlent quant à son positionnement dans la sphère polémique qui est la sienne ? Qu'est-ce qui fait l'intérêt, la complexité et partant la richesse de son écriture polémique ? Telles sont les questions auxquelles ce travail tentera de répondre en analysant l'interaction entre la généricité et la *polémicité* de ces œuvres en prose.

Pour ce faire, nous nous attacherons à la recherche des *polémicèmes*, ou à ce que Marc Angenot appelle « thématique générique » pour définir le genre du pamphlet, c'est-à-dire :

> les éléments constitutifs d'un genre donné, éléments qui s'interprètent les uns par rapport aux autres et qui rendent raison du *telos* ou finalité immanente du genre même [et qui] englobe[nt] également, selon nous, des modalités de l'énonciation, c'est-à-dire des marques conventionnelles de la pragmatique.[129]

Dominique Maingueneau suggère que le polémique, qu'il considère cette fois comme un « registre discursif », doit être appréhendé dans ses trois dimensions : « la dimension

[128] Sylvain Ledda, Préface à son édition des *Nouvelles*, *op. cit*. p. 15 : « les *Lettres de Dupuis et Cotonet* sont certes des proses satiriques, mais la fiction y est secondaire. ». Préface à *Il ne faut jurer de rien*, *op. cit*. p. 7-8 : « les brillants pamphlets que sont les *Lettres de Dupuis et Cotonet* ».

[129], *Op. cit*. p.67.

énonciativo-pragmatique »[130], « la dimension socio-générique »[131] et « la dimension sémantique »[132], et conclut à la polyphonie du polémique présente à chaque dimension :

> Si l'on considère un énoncé polémique, il peut être appréhendé dans ces trois dimensions :
> - Il implique un dispositif d'interaction qui se traduit par des stratégies d'intégration/disqualification de l'adversaire qui laissent de multiples traces dans l'énoncé ;
> - Il relève d'une pratique discursive historiquement attachée à une certaine conjoncture, d'une certaine configuration de l'interdiscours, d'un certain régime de production et de circulation des énoncés ;
> - Il met en jeu sa propre identité, à la fois présupposée et construite par chacune des énonciations qui prétendent être tenues à partir d'elle.[133]

Sans pour autant s'y conformer parfaitement on s'inspirera ici de cette méthode, en étudiant d'abord l'énonciation pour passer en revue les divers genres et formes employés par Musset : comme dans les *Provinciales* décrites par Maingueneau, « bien souvent c'est l'agencement énonciatif dans son ensemble qui se révèle polémique » ; polyphonique, mettant en conflit discours et contre-discours, énonciateur et énoncé, énonciateur réel (Musset) et énonciateur fictif, il vient *polémiser* le genre. Nous proposons le terme de *polémisation* pour l'action de charger un discours de *polémicité* au moyen d'une scénographie énonciative propice au débat, scénographie qui est entrelacement de voix conflictuelles. Le stylisticien doit être attentif au dialogisme inhérent à toute écriture polémique : il nous semble que, plus encore que l'agressivité lexicale ou tonale, c'est la polyphonie énonciative qui fait la spécificité du discours polémique, et la façon dont elle s'inscrit stylistiquement dans et par l'écriture. Quel est le statut de l'intertexte qu'est le *contre-discours* dans le texte polémique : est-il explicite ou implicite ? est-il déformé ou cité ? est-il subverti par la parodie, la caricature ou l'absurde, ou n'est-il que réfuté par la négation ? Nous prendrons en compte le support et le contexte énonciatif et polémique, particulièrement le support périodique, à partir duquel Musset polémique. Ensuite, à travers l'analyse des procédés sémantico-syntaxiques de la « modalité » polémique chez Musset, nous situerons son style par rapport aux grands modèles classiques et génériques : satire, pastiche, parodie, ironie. Nous parcourrons les procédés

[130] « Les trois dimensions du polémique », *Les Registres, op. cit*. p. 112-114 : « L'on peut mettre l'accent non seulement sur les *marques* énonciatives, mais aussi sur la *force* illocutoire de l'énonciation, à l'intérieur d'une certaine *mise en scène* de l'activité discursive. »

[131] « Tout texte polémique implique un cadre communicationnel, un genre lié à un support et à des lieux de diffusion, qui lui prescrit un mode d'existence ; il s'inscrit en outre dans une temporalité spécifique, il constitue un évènement par rapport à d'autres d'une même série. », *ibid*. p. 115.

[132] « elle exige d'entrer dans la construction de l'identitaire sémantique des discours engagés dans la polémique, en liant l'interaction polémique au fonctionnement du champ discursif dont participent les positionnements en conflit. Ce qui est ainsi placé au centre de l'attention, ce ne sont ni les marques ou le dispositif pragmatique, ni les pratiques discursives à travers lesquelles s'exerce le polémique, mais les identités mêmes qui tout à la fois présupposent et construisent les conflits. », *ibid*. p. 117.

[133] *Ibid.* p. 119.

stylistiques caractéristiques de son écriture, qui oscille selon le genre adopté, entre véhémence et ironie ludique, plus humoristique que polémique, et montrerons combien ils permettent à Musset de s'assurer la connivence du lecteur, même en cas d'agressivité verbale. Enfin nous tâcherons de mettre au jour la signification de ces procédés quant à la spécificité de sa polémique, paradoxale, ambigüe et réversible, celle d'un ironiste désenchanté, et en cela typiquement de son temps.

PREMIÈRE PARTIE

ENONCIATIONS GENERIQUES ET SCENOGRAPHIES POLEMIQUES

Quels sont les divers genres utilisés par Musset comme supports et expressions de la polémique ? Pour en faire l'inventaire et l'étude, il convient d'analyser ces genres comme autant d'énonciations différentes. En effet, ce sont les choix énonciatifs qui déterminent les différentes formes de discours *enthymématiques* comme le signale Marc Angenot :

> G. Vignaux, dans un travail sur « le Discours argumenté écrit », distingue trois modes de formulation du jugement, mesurés par la présence ou l'effacement de l'énonciateur (et de l'allocutaire) dans l'énoncé. La manière dont l'énonciateur est rendu *présent* dans l'énoncé constitue donc un paramètre significatif. Dans l'énoncé […] du « traité de géométrie », il est complètement effacé, ainsi que l'allocutaire. Cela parle, mais il semble que la parole provienne de l'objet même qui se donne à considérer. Au contraire, dans le pamphlet, la présence des locuteurs sera intensément signalée. Il n'y a pas seulement énoncé neutre d'un jugement, mais implication de l'énonciateur qui s'en porte garant : *le constatif tend à tourner au performatif*.[134]

Par ailleurs, les choix génériques de Musset pour la polémique sont directement liés avec ce que Marie-Eve Thérenty appelle « la matrice journalistique » dans sa poétique des formes journalistiques, *La littérature au quotidien* : tributaires pour la plupart de la publication en revues, les œuvres en prose de Musset s'inscrivent dans les genres journalistiques inventés à son époque – chroniques, feuilletons, physiologies – lesquels influent sur l'expression de la polémique, et adoptent divers cadres énonciatifs, situant leurs énoncés dans une zone floue, à mi-chemin entre actualité et fiction, presse et littérature :[135]

> la matrice journalistique, d'un côté, avec ses quatre règles (périodicité, actualité, effet-rubrique et collectivité) et la matrice littéraire (fiction, ironie, conversation, écriture intime). C'est la combinaison de ces matrices qui permet la création des genres journalistiques modernes : la chronique, le reportage, le fait-divers, l'interview, chaque genre accentuant certaines des fonctions des matrices. [136]

Enfin, on considérera les genres attachés à la polémique comme des scénographies, suivant en cela Dominique Maingueneau : selon ce dernier, « un texte est la trace d'un

[134] *Op.cit*. p. 70-71. Pour Schaeffer, l'énonciation est l'élément constitutif de la généricité : « le contexte situationnel ne devrait pourtant pas être sous-estimé en ce qui concerne la question de l'identité générique », *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?,* Paris, Seuil, coll. Poétique, 1989, p. 81.

[135] C'est ce que Marie-Eve Thérenty appelle "la poétique du support".

[136] *Op.cit.* p.46.

discours où la parole est *mise en scène* ». Plutôt que de parler de situation d'énonciation, on parlera ici de scène d'énonciation, laquelle se subdivise en trois scènes complémentaires : la scène englobante (« le type de discours » : religieux, politique, publicitaire …), la scène générique (les conditions d'énonciation attachées à un genre de discours), enfin la scénographie ainsi définie :

> A chaque fois, la scène sur laquelle le lecteur se voit assigner une place, c'est une scène narrative construite par le texte, une « scénographie ». Le lecteur se trouve ainsi pris dans une sorte de piège, puisqu'il reçoit le texte d'abord à travers sa scénographie, non à travers sa scène englobante et sa scène générique, reléguées au second plan mais qui constituent en fait le cadre de cette énonciation. C'est dans la scénographie, à la fois condition et produit de l'œuvre, à la fois « dans » l'œuvre et ce qui la porte, que se valident les statuts d'énonciateur et de co-énonciateurs, mais aussi l'espace *(topographie*) et le temps (*chronographie*) à partir desquels se développe l'énonciation. [137]

Dans notre corpus, la scène englobante oscille, pour les textes relevant du support périodique, entre discours littéraire, discours critique et discours politique même, voire philosophique. La scène générique relève du dispositif énonciatif journalistique, dispositif complexe dans la mesure où un Je (Musset) s'adresse à un vaste lectorat, mais que son dit rentre en conflit ou fait écho à d'autres propos (ceux du journal, ceux d'autres périodiques, ceux de l'opinion). La scénographie, quant à elle, varie selon les œuvres, et c'est ce qui nous semble intéressant chez Musset : c'est un auteur qui aime déguiser ses textes et se travestir. A cet égard l'exemple classique est les *Lettres de Dupuis et Cotonet* : la scène générique relève du discours journalistique mais la scénographie adoptée (et montrée au lecteur) est celle du genre épistolaire (du type courrier des lecteurs).

L'idée de scénographie ainsi théorisée par Maingueneau dans le cadre d'une analyse pragmatique de l'énonciation littéraire a été reprise par José-Luis Diaz dans une thèse capitale pour comprendre le paysage littéraire à l'époque du romantisme, *L'Ecrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. S'appuyant aussi sur le *Contre Sainte-Beuve* de Proust, le critique y montre comment les poètes romantiques, soucieux d'affirmer leur originalité, construisent à travers leurs postures énonciatives dans leurs œuvres, une image particulière et fantasmée de soi, « une scénographie auctoriale » :

> Sacre veut dire aussi, dans un tout autre registre, plus profane, starisation, vedettarisation, de l'écrivain. Et il est d'autant plus normal que cette star ait voulu se donner à voir, occuper la scène, que l'époque romantique a été aussi une époque d'individualisation de la littérature. […] L'écrivain n'est pas l'homme, mais bien une instance imaginaire qui se dégage de l'œuvre, plane bien au-delà de sa concrétude textuelle. Instance qui, bien qu'étant de l'ordre de l'apparence, n'en constitue pas moins sa vérité. [138]

---

[137] Maingueneau, Dominique, *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, A. Colin, coll. « U », 2004, p.191-192.

[138] Diaz, José-Luis, *L'Ecrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Honoré Champion, Paris, 2007, pp. 3-4.

Cependant, chacune des scénographies élaborées par quelques écrivains soucieux d'affirmer ainsi leur individualité finit paradoxalement par tourner au stéréotype du fait même de ce vedettariat de l'homme de lettres au XIX^{e} siècle :

> Le paradoxe pourtant, c'est que s'est aussi produit à cette même époque un phénomène tout à fait inverse : une collectivisation des attitudes littéraires, et donc aussi une *stéréotypisation* des scénographies auctoriales. […] l'époque romantique, époque d'individualisation de l'écrivain, fut aussi l'âge de premier grand déploiement de la stéréotypie auctoriale. [139]

José-Luis Diaz établit ensuite un lien entre les scénarios auctoriaux choisis par les écrivains romantiques et la polémique littéraire de l'époque : endosser une posture d'écrivain imaginaire qui trouvera son incarnation dans et par l'énonciation textuelle, c'est marquer sa ou ses position(s) dans le champ – de bataille ? – littéraire : « les images de l'écrivain qui se multiplient à cette époque […] sont des dispositifs identitaires, par lesquels les écrivains tentent de signaliser leur « position » »[140].

Cette notion de scénographie, on le verra, permet de rendre compte des divers genres choisis par Musset, en particulier des genres fictionnels, mais correspond aussi à la nécessité d'une mise en scène inhérente à la polémique, laquelle est un discours spéculaire, fortement théâtralisé. En effet, le discours polémique se souvient, dans son dispositif et ses procédures énonciatives, de la tribune de l'ancienne rhétorique : il est le produit d'un orateur soucieux de persuader un public ; pour ce faire il s'appuie sur l'*éthos* et le *pathos*, plus encore que sur le seul *logos*, et intègre une part d'*actio* dans son élocution en mettant en scène la violence du verbe, non sans mauvaise foi parfois. C'est ce public dont il faut emporter l'adhésion, c'est lui qui est désigné par la deuxième personne ; peu importe que l'adversaire, réduit à la non-personne du *Il*[141] ou du *iste* latin[142], n'ait pas changé d'avis car, comme le soulignent Luce Albert et Loïc Nicolas, dans l'introduction de l'ouvrage collectif *Polémique et rhétorique*, il existe un pacte polémique unissant les adversaires et l'auditoire qui nécessite une mise en scène du polémiste assimilable à celle d'un comédien :

> Le renversement de l'adversaire n'est d'ailleurs pas nécessairement le but principal de cette interaction. Mais le Tiers quant à lui – c'est-à-dire l'auditoire potentiel, la masse de tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, peuvent avoir accès au combat -, reste à conquérir, et cela même s'il est déjà en partie converti à la cause. C'est à lui que s'adressent les adversaires, c'est avec lui qu'ils contractent leur « pacte » commun. Un pacte conflictuel, tacitement accepté, qui les lie tous les trois à un système d'attentes réciproques, et qui encadre, en

[139] *Ibid.*

[140] *Ibid.* p. 5.

[141] Voir Benvéniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, tome1, Paris, Gallimard, coll. «Tel », 1966, p. 256.

[142] Démonstratif à valeur péjorative.

une *fiction* réglée, l'échange des coups autant que le degré de leur violence : la polémique est une *scène*, avec les masques de l'hypocrisie toute théâtrale que cela implique, une scène où s'affrontent, entre ouverture à l'autre et retour sur soi, des qualifications concurrentes d'un monde social partagé par les antagonistes, mais investi *comme si* ce monde n'appartenait qu'à l'un d'eux.[143]

Revenant sur la thèse énoncée par Marc Angenot, qui conçoit les échanges polémiques comme des « dialogues de sourds »,[144] Luce Albert et Loïc Nicolas postulent qu'il existe, dans la polémique, « un dialogue *réel* derrière une surdité *apparente* et que l'incompréhension des arguments de l'adversaire n'est qu' « un mécanisme *théâtral* de mise en scène de la surdité, mise en scène à laquelle doivent se conformer les adversaires pour garantir l'efficacité rhétorique de leurs paroles »[145]. Ce caractère spéculaire, théâtral, du discours polémique est devenu un lieu commun de la critique. On le retrouve, entre autres, chez Dominique Maingueneau, Catherine Kerbrat-Orecchionni – qui insiste, on l'a vu sur le dialogisme à l'œuvre dans la polémique, et Ruth Amossy. Soshana Felman écrit d'ailleurs, en ouverture d'un numéro consacré à la polémique à l'époque romantique :

> Toute polémique est une dynamique entre trois termes : les deux antagonistes, et un tiers, le public des lecteurs. Le discours polémique est essentiellement un discours qui *se donne en spectacle*, qui s'inscrit dans *une structure de théâtre.* La polémique est une *scène*. [146]

De même Martine Lavaud, dans sa thèse consacrée au militantisme romantique chez Théophile Gautier, place le discours polémique sous le signe d'une mise en scène de la violence verbale qui confine au dédoublement spéculaire :

> Car le discours polémique n'a-t-il pas toujours puisé ses plus grandes jouissances dans la sublimation esthétique d'une colère qui, à force de se mettre en scène, se contemple avec une certaine autosatisfaction ? Son art tire sa puissance de séduction du jeu établi de l'indignation et de la supériorité intellectuelle affectée. D'une façon générale, il opère la falsification sublimante et ludiquement perverse d'un discours affectif « primaire » qui se donne pour fanfaron et – en apparence tout au moins –brillamment argumentatif. La mauvaise foi se met au service de la foi, vise la double disqualification de la théorie et de son adepte que l'on fait bouc émissaire. [147].

Dédoublement, théâtralité, séduction, jeu pervers, bon nombre de ces expressions conviendraient également au théâtre de Musset. L'idée de mise en scène de la parole polémique et de scénographie comme étude des genres et de l'*éthos* est d'autant plus

---

[143] Albert, Luce et Nicolas, Loïc, « Le « pacte » polémique : enjeux rhétoriques du discours de combat », *in Polémique et rhétorique de l'Antiquité à nos jours*, de Boeck-Duculot, Bruxelles, 2010, pp. 22-23.

[144] *Dialogues de sourds – Traité de rhétorique antilogique*, Paris, éd. des Mille et Une nuits, coll. « Essais », 2008.

[145] *Op. cit.* pp. 33-34.

[146] « Le discours polémique : propositions préliminaires pour une théorie de la polémique », *C.A.I.E.F, La polémique à l'époque romantique,* numéro 31, Paris, 1979, p. 192.

[147] Lavaud, Martine, *Théophile Gautier, militant du romantisme*, Honoré Champion, Paris, 2004, pp. 18-19.

séduisante que notre auteur est aussi un dramaturge dont on a très tôt perçu les dons de dialogiste.[148]

Dans l'étude de cette mise en scène de la parole à des fins polémiques, on commencera par les genres non-fictifs, c'est-à-dire par ceux où la polémique est *a priori* inscrite dans la généricité même du texte, explicite ; viendront ensuite ceux où elle vient contaminer des genres non intrinsèquement polémiques, les *polémiser*.

[148] Dès la parution des *Contes d'Espagne et d'Italie* : le critique de la *Quotidienne* écrit : « Avec le talent dramatique qui distingue ces *Contes*, M. de Musset a dû déjà rêver le théâtre. » (article du 23 février 1830), tandis que celui du *Globe* loue « le talent de dialogue » du jeune poète. On connaît la thèse d'Henri Lefebvre selon laquelle le talent de Musset est essentiellement dialogique. Voir son *Musset*, *op. cit*. p. 90 et 100.

I – LES GENRES CONVENTIONNELLEMENT POLEMIQUES

Dans sa thèse *Théophile Gautier, militant du romantisme*, Martine Lavaud commence par étudier la façon dont le militantisme romantique de Gautier vient s'immiscer dans ses premiers écrits, « des textes polémiques génériquement fidèles, c'est-à-dire solidifiés en discours critiques engagés et cependant truqués.[149] » Selon elle, sont génériquement fidèles au polémique des textes marqués par la critique, l'engagement du « Je », mais aussi « la souplesse réflexive » et une certaine manipulation rhétorique (ce sont des discours « truqués »). Ce sont des textes qui relèvent de la presse et plus particulièrement de la critique : articles consacrés à une publication récente, à une représentation théâtrale, réflexion sur la littérature contemporaine et son devenir, salon[150]. En effet, la polémique « trouve son terrain naturel et privilégié dans le système médiatique » comme le souligne Alain Vaillant :

> Au-delà de sa mission d'information, la presse n'a d'autre rôle que de commenter l'évènement, et de grossir le plus possible ce commentaire au moyen de polémiques : la polémique est consubstantielle à la pratique journalistique.[151]

Les genres essentiellement polémiques sont par ailleurs des discours, au sens benvénistien, c'est-à-dire qu'ils sont essentiellement liés à la situation d'énonciation – toute polémique s'inscrivant dans un lieu et un moment actuels - et déterminés par une relation entre un *Je* qui prend position et un *vous* auquel il s'adresse, condition essentielle pour attaquer – si le destinataire est la cible – ou emporter l'adhésion d'un auditoire placé dans la position du juge face à la polémique. Or c'est le support périodique qui permet, en tant que *média*, à la scène énonciative de se constituer ; c'est de lui qu'elle tire son efficacité et sa force comme le rappelle Alain Vaillant :

> La presse, par sa fonction spécifique de médiatisation, apporte en effet à la polémique la publicité qui est indispensable à son plein épanouissement. Donnant en spectacle à ses lecteurs le choc des opinions contraires, elle théâtralise le débat et dramatise l'évènement.[152]

---

[149] *Op. cit*. p. 28.

[150] A cette liste il faudrait aussi ajouter la préface, érigée par Hugo en véritable machine de guerre.

[151] Article « Polémique », *La Civilisation du journal*, *dir.* Kalifa et *alii*, éditions du Nouveau Monde, 2011, p. 969.

[152] *Ibid.*

Le support périodique induit une théâtralisation, voire une dramatisation, du discours polémique, c'est-à-dire qu'il construit une scène d'énonciation. Théâtralisation consubstantielle au polémique si l'on en croit Catherine Kerbrat-Orecchionni pour qui il existe une « scénographie polémique » toujours constituée de trois actants : « le discours polémique engage trois actants abstraits, à savoir : un *locuteur polémiste*, qui vise à discréditer une *cible* aux yeux d'un *destinataire*, que L cherche à se constituer comme complice. »[153]

On commencera par étudier le référent cible, ce qui permettra de situer les arguments de Musset dans ce plus vaste drame qu'est la querelle des classiques et des romantiques, tandis que les chapitres suivants se consacreront aux diverses images que l'énonciateur adopte pour polémiquer ; cette première étape débouchera sur l'analyse de la relation dialogique qu'il noue avec l'énonciataire, tantôt cible, tantôt complice.

[153] C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Enonciation. De la subjectivité dans le langage*, A. Colin, Paris, 1980, p.158. Nous soulignons.

Chapitre 1

Musset face aux querelles d'écoles

« Etes-vous classique ou romantique ? », lui demanda Lousteau. […] « Mon cher, vous arrivez au milieu d'une bataille acharnée, il faut vous décider promptement.

BALZAC, *Illusions perdues*.

Même si les cibles de Musset sont diverses dans ses écrits en prose – humanitaristes, journalistes, républicains, etc. – sa polémique est principalement ancrée dans la sphère de la querelle littéraire des années 1830. Dans le premier chapitre de sa thèse *La Révolte dans l'œuvre d'Alfred de Musset*, Afifa Marzouki étudie d'abord l'anticonformisme social et littéraire de Musset. Après avoir montré à quel point chez lui l'adhésion au romantisme correspond au rejet de la *doxa* classique, elle s'intéresse aux passages de son œuvre qui raillent aussi les clichés mis à la mode par le Cénacle et conclut :

> ce qui montre que la critique du romantisme chez Musset n'est pas seulement le fait d'une incartade de celui qu'on a appelé « l'enfant terrible du romantisme », c'est qu'il ne se contente pas de cet hyperromantisme parodique (celui des *Contes d'Espagne* notamment) mais développe toute une polémique visant à montrer le caractère fallacieux de la révolte littéraire que la nouvelle école prétend faire valoir. Il est en effet curieux de constater que bien des passages de l'œuvre de Musset ressemblent étrangement aux écrits polémiques par lesquels les partisans du classicisme s'attaquaient au mouvement romantique.[154]

Parmi ces *leitmotive* de la satire classique du romantisme elle recense notamment l'accusation de plagier les écrivains étrangers et ainsi de dénaturer la langue française, la passion du Moyen Age et le goût de l'horreur et du macabre. Mais il serait périlleux d'en conclure à l'adhésion de Musset au classicisme. Pierre Gastinel décèle dans l'œuvre, prise dans sa chronologie, deux périodes : après un « printemps » romantique, une « maturité » classique qu'il situe après 1835[155]. Or Frank Lestringant affirme la nécessité de nuancer cette thèse car l'étude attentive des œuvres prouve que Musset « a toujours été les deux[156] », c'est-à-dire à la fois classique et romantique, comme le prouve son théâtre : « On ne peut pas dire qu'il y ait de pièce complètement romantique ou complètement classique ; il y a presque toujours

[154] *Op. cit.* p. 41-42.

[155] *Op. cit*. Voir notamment le chapitre « Vers un idéal classique » et la conclusion, p. 517 *et sqq*.

[156] « Entretien avec Frank Lestringant », propos recueillis par S. Ledda et S. Mentzel, *in Musset, un romantisme né classique*, *op. cit*. p. 145.

mélange, ou plutôt dialogue. [157]» Or il en va de même dans ses textes critiques : Musset ne cesse de mettre en dialogue, ou plutôt en débat, les thèses classiques et les thèses romantiques, et, face à la polémique qui oppose les deux camps, propose une troisième voie qui mêle fusion des deux esthétiques et refus de s'intégrer à un quelconque système.

Présence de la polémique littéraire dans ses articles

Les vocables « classique » et « romantique », souvent subsumés par celui, plus général d'« école », ainsi que les appellations génériques (« roman », « drame », « tragédie » …) attachées aux deux clans, sont fréquents dans ses articles de critique. En voici quelques échantillons recouvrant l'ensemble de la production journalistique de Musset (1830-1839) à travers lesquels on peut apprécier la cohérence au fil du temps. C'est d'abord une présentation d'ensemble :

> Les uns, restés fidèles à la littérature classique, proclament une révolution, ou pour mieux dire, une restauration, et disent tout haut que le romantisme est mort ; les autres, accoutumés au genre à la mode, et à tout le fracas de nos mélodrames, s'indignent, soit à plaisir, soit de bonne foi, et paraissent disposés à renouveler les querelles oubliées entre la nouvelle et l'ancienne école ; c'est un assez singulier chaos que toutes ces opinions diverses. [158]

Dans ce passage, exorde de l'article *De la tragédie*, Musset fait le point sur les conséquences du retour à l'engouement pour les tragédies classiques suscité par l'actrice Rachel en 1838 : l'opposition binaire des clans est matérialisée par les sujets « les uns / les autres » amorçant chaque mouvement de la période, tandis que le troisième et dernier membre en constitue la conclusion : un trait moqueur à l'égard de cette nouvelle querelle des classiques et des romantiques exprimé par le présentatif « c'est » introduisant le jugement dépréciatif (« un chaos »), mis en relief par la phrase clivée, sur un ton faussement naïf porté par les modalisateurs « assez singulier ». Les lexies « littérature classique » et « romantisme » ont un sens abstrait, qui renvoie à l'essence de ces deux pratiques littéraires comme art ; les groupes nominaux qui les reprennent, « la nouvelle et l'ancienne école », en une inversion chiasmatique – comme pour suggérer que, finalement, l'opposition entre elles s'annule – les figent l'une comme l'autre en une institution officielle et dogmatique. Notons aussi l'ironie ravageuse des implicites sémantiques (implicite politique pour « restauration », qui vient corriger « révolution » par épanorthose, implicite mondain pour « à la mode », « fracas »). Par cette convergence des procédés Musset discrédite non pas l'un des camps, mais les deux en

[157] *Ibid*. p. 146.

[158] « De la Tragédie », article du 1/11/1838, *Œuvres en prose*, *op. cit*. p.904.

les renvoyant ainsi dos à dos. Mais ce n'est là qu'une première étape : Musset affirme bien la supériorité de la tragédie classique ressuscitée par la jeune Rachel. Comme le note Sylvain Ledda :

> Parfaitement conscient des enjeux politiques qu'entrainent de tels succès et une telle renaissance, Musset se plaît à rappeler le débat esthétique qui opposait, dix ans plus tôt, drame et tragédie. Et il joue sur les mots. Musset situe donc la résurgence de la tragédie cornélienne dans la perspective d'un débat théorique qui, pour lui, est obsolète. Il adopte la posture intellectuelle d'un moraliste : il ne prend apparemment parti ni pour Corneille, ni pour les romantiques ; il se contente de consigner le succès des classiques français. Apparemment seulement. En effet, c'est Rachel qu'il défend et qu'il loue, et, implicitement, il ne cesse de vanter les mérites d'un répertoire injustement négligé, en montrant la force dramatique dont elle se pare grâce à la mise en scène et au jeu.[159]

Est-ce à dire que Musset prenne fait et cause pour les classiques ? Nullement, puisque l'apologie de Corneille s'exprime au moyen des notions et de la dialectique des théoriciens du romantisme : Sylvain Ledda rappelle que « pour Musset, comme pour d'autres dramaturges romantiques, Corneille appartient à la race des génies », allant même jusqu'à le proclamer seul inventeur de la tragédie française moderne, Racine n'ayant fait que l'imiter. Le critique remarque notamment que Musset reprend un argument clé de la Préface de *Cromwell* dans le passage ci-dessous :

> Mais ce qu'ils [les Anciens] nommaient fatalité n'existe plus pour nous. La religion chrétienne d'une part et d'ailleurs la philosophie moderne ont tout changé : il ne nous reste que la providence et le hasard ; ni l'un ni l'autre ne sont tragiques. La Providence ne ferait que des dénouements heureux ; et quant au hasard, si on le prend pour élément d'une pièce de théâtre, c'est précisément lui qui produit ces drames informes où les accidents se succèdent sans motif, s'enchaînent sans avoir de lien, et se dénouent sans qu'on sache pourquoi, sinon qu'il faut finir la pièce. Le hasard, cessant d'être un dieu, n'est plus qu'un bateleur. [160]

L'argument hugolien qui justifiait l'abandon de la poétique classique au profit du drame romantique par l'évolution du paganisme, marqué par l'idée de *fatum*, au christianisme, débouche chez Musset sur une définition peu amène du drame romantique, accusé d'avoir substitué à la fatalité antique le hasard. Les procédés stylistiques font glisser le discours critique vers la raillerie et lui confèrent vigueur et mordant : épithètes dépréciatives, emploi du démonstratif (équivalent du *iste* latin), rythme ternaire des propositions relatives, hyperbate qui relance le sarcasme. Au niveau du *logos*, l'appui sur l'argument clé de la Préface de *Cromwell* fait aboutir Musset à des conclusions inverses à celles d'Hugo, toujours d'après Sylvain Ledda :

> Contrairement à Hugo qui suppose que Corneille a été entravé par les règles, Musset ne laisse jamais entendre que l'auteur de *Rodogune* a subi l'enfermement trinitaire ou aristotélicien ; au contraire, l'énergie

[159] « Musset et la tragédie cornélienne », i*n Le Corneille des romantiques*, textes réunis par Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrette, Publications des Universités de Rouen et du Havre, Mont-Saint-Aignan, 2006, p.53.

[160] *De la tragédie,* p. 910.

cornélienne invente à l'intérieur du cadre la notion même de « modernité » dont hérite le théâtre occidental, et notamment le drame.[161]

En outre, alors que « dans une dialectique d'auteur romantique, il stigmatise l'élégie racinienne pour mieux encenser le sens de l'action chez Corneille »[162], Musset va ensuite chercher un argument d'autorité chez Voltaire, ô combien honni des romantiques… Or Voltaire vient apporter de l'eau au moulin romantique dans la mesure où Musset l'utilise pour justifier l'absence d'action et le caractère languissant qui se dégagent des tragédies raciniennes pour le spectateur moderne : les banquettes des courtisans sur le côté de la scène empêchaient les comédiens du temps de Racine d'agir à leur aise, d'où le choix d'un théâtre où priment la parole et le lyrisme ; cependant, Lauraguais ayant ôté les banquettes de la scène en 1759, l'action paraît encore plus languissante au public, la scène étant devenue trop vaste pour des comédiens bavards mais immobiles.[163] Comme l'a remarqué Valentina Ponzetto Voltaire avait effectivement déjà pointé le défaut d'action des tragédies françaises dans son *Discours sur la tragédie*[164]. Fin connaisseur de Voltaire, à qui il délègue son énonciation (on note l'emploi de l'incise « dit Voltaire »[165]), Musset « sélectionne soigneusement chez Voltaire […] ce qui se rapproche le plus de ses propres goûts pour en nourrir sa réflexion et son écriture », conclut Valentina Ponzetto dans un article sur « Musset et Voltaire ». [166] Musset semble jongler entre les deux partis, s'amuser à confronter leurs théories, pour mieux les concilier après les avoir heurtées, et s'en détacher *in fine.*

Les désignations elles-mêmes sont significatives. Le terme « école » cohabite, chez Musset, avec celui de « genre » : conformément à un usage courant dans la critique des années 1830-40, ce dernier ne désigne pas chez lui des *espèces* littéraires telles que « poésie », « drame », « roman » ou des formes comme « ode », « sonnet » etc, mais les deux « *manières* » issues des deux écoles. En effet, le substantif « genre » est constamment suivi des adjectifs « romantique » ou « classique », en particulier dans la première des *Lettres de Dupuis et Cotonet* : les deux épistoliers découvrent à la lecture d'Aristophane que lui aussi, a priori modèle classique, mêlait le sublime et le grotesque :

[161] Art cit. p.56.

[162] *Ibid.* p. 57.

[163] Nous paraphrasons les deux passages cités de Voltaire p. 912-913.

[164] « Nous avons en France des tragédies estimées, qui sont plutôt des conversations qu'elles ne sont la représentation d'un évènement […] Notre délicatesse excessive nous force parfois à mettre en récit ce que nous voudrions exposer aux yeux. Nous craignons de hasarder sur la scène des spectacles nouveaux devant une nation accoutumée à tourner en ridicule tout ce qui n'est pas d'*usage*. ». Cité par V. Ponzetto, « Musset et Voltaire », *in Musset, un romantique né classique, op. cit*. p. 26.

[165] Page 912.

[166] *Op. cit.* p. 27.

- Mais, me direz-vous, mon cher monsieur, Aristophane est romantique ; voilà tout ce que prouvent vos discours ; la différence des genres n'en subsiste pas moins … [167]

De même, dans l'article *De la tragédie* :

> aux drames que l'on appelle romantiques, c'est-à-dire à ceux que nous avons en France aujourd'hui […] le genre romantique, celui qui se passe des unités[168]

Le « drame » n'est qu'une des manifestations artistiques du romantisme comme *genre* ; ce dernier terme étant à comprendre au sens de manière, facture, style. D'ailleurs, la connotation autonymique met à distance l'adjonction de l'adjectif « romantiques » au substantif « drame », et brise ainsi l'association habituelle qui fait de « romantique » une épithète de nature de « drame », et de l'ensemble du syntagme une sorte de pléonasme. En outre l'incidente introduite par le connecteur explicatif « c'est-à-dire » introduit une définition de « romantique » autour de la notion d'actualité, marquée par les déictiques « nous », « aujourd'hui » et « en France ». Pour Musset, romantique signifie « moderne », « contemporain », et en tant que « genre », c'est-à-dire dans son opposition au classicisme, il se définit par le non-respect des trois unités. En fait, cette définition ne concerne que le théâtre : la première *Lettre de Dupuis et Cotonet* réfute l'opposition classique /romantique centrée sur la question des trois unités en rappelant qu'elle ne concerne que le genre théâtral, et qu'il existe aussi « poésie classique et poésie romantique, roman classique et roman romantique … » et que, par conséquent l'opposition est à chercher ailleurs. Comme le déclare Frank Lestringant « le classicisme de Musset est un classicisme au sens large, un classicisme qui embrasse deux siècles où la langue française atteint une sorte d'universalité, mais qui sait aussi intégrer à la tradition nationale les apports de l'étranger ». [169] Il en va de même de sa conception du romantisme : elle ne saurait se limiter aux dogmes énoncés dans la Préface de *Cromwell.*

Ce qu'on appelle aujourd'hui des genres, Musset se contente de les désigner directement de leur nom ; mais il n'en est pas moins vrai que les termes sont fortement connotés, soit classique soit romantique. En effet, le romantisme est constamment associé aux termes *drame* (souvent qualifié de « moderne »), *mélodrame*, *vaudeville* et *roman* (qualifiés constamment de « nouveaux »). Ainsi l'exorde de chacune des *Lettres de Dupuis et Cotonet* commence par une pique à l'égard des « romans nouveaux » (comprenez : « romantiques ») :

[167] *Lettres de Dupuis et Cotonet, Ibid.* p.841.

[168] *Ibid*. p. 907.

[169] « Entretient avec Frank Lestringant – « Un romantique né classique ? », propos recueillis par Sylvain Ledda avec la collaboration de Sophie Mentzel, *op. cit*. p. 145.

« Que les Dieux immortels vous assistent et vous préservent des romans nouveaux ! ». Ce persiflage doit être replacé dans son contexte : en 1836 parler de « romans nouveaux » c'est faire allusion aux romans feuilletons lancés avec fracas par *La Presse* d'Emile Girardin et prendre position dans cette nouvelle querelle. Quant au drame, il est souvent utilisé comme un repoussoir, un contre-modèle, dans des comparaisons[170], et ce, même lorsque Musset traite d'un autre art, comme la peinture ou la musique :

> Que lui ont fait tous ces tableaux historiques, toutes ces scènes affectées comme les mélodrames de Kotzebue, toutes ces grandes fadaises théâtrales au milieu desquelles on est toujours tenté de chercher le trou du souffleur ? [171]

Musset voit ici un lien entre le genre du « tableau historique », le genre noble pour les peintres de l'époque romantique, et celui du drame : dans les deux cas il ne trouve qu'affectation et recherche de l'illusion, du décor grandiose, mais d'une illusion incomplète puisqu'on y cherche « le trou du souffleur ». Pire, les innovations romantiques en matière de théâtre contaminent les autres arts, la peinture ici, mais aussi l'art lyrique – qui combine théâtre et musique - où les romantiques ont introduit ce que Musset appelle « la manie de l'effet » :

> L'exagération des acteurs vient de la manie, ou plutôt de la rage de faire de l'effet, qui semble aujourd'hui s'être emparée de tout le monde. Je veux bien supposer que cette manie a existé dans tous les temps, mais je ne puis croire qu'elle ait jamais été poussée si loin. On dirait que nous avons la simplicité en horreur. Auteur, acteurs, musiciens, tous ont le même but : l'effet, et rien de plus ; tout est bon pour y parvenir, et dès qu'on l'atteint, tout est dit ; l'orchestre tâche de faire le plus de bruit possible pour qu'on l'entende ; le chanteur, qui veut couvrir le fracas de l'orchestre, crie à tue-tête, le peintre et le machiniste entassent dans les décorations des charpentes énormes, afin qu'on regarde leur nom sur l'affiche ; l'auteur ajoute à l'orchestre quarante trompettes, afin que son opéra fasse plus de tapage que le précédent, et ainsi de suite, les uns renchérissant sur les autres. […]
>
> En sortant de là, nous allons voir l'opéra à la mode ; nous voilà dans une tombe, dans l'enfer, que sais-je ? Voilà des bourreaux, des chevaux, des armures, des orgies, des coups de pistolets, des cloches ; pas une phrase musicale ; un bruit à se sauver, ou à devenir fou ; et nous trouvons cela charmant, juste autant que *Vedrai carino* ![172]

Le second paragraphe établit un lien explicite entre cette mode de l'effet – notons au passage l'épanorthose « cette manie, ou plutôt cette rage » qui renforce l'animosité polémique - et l'immixtion dans l'opéra des motifs chers au drame romantique : l'énumération de substantifs au pluriel, qui renforce l'impression de démesure, correspond aux clichés du mélodrame et du roman gothique si souvent représentés sur les théâtres des années 1830 : « bourreaux »,

[170] Y compris dans son théâtre, ce qui crée de plaisants anachronismes, par exemple dans cette réplique de *Fantasio* : « « il est aussi difficile de comprendre le regard d'un enfant de quatre ans que le galimatias de trois drames modernes. » (Acte II scène 1, édition de Simon Jeune, La Pléiade, p. 121.) La parabase (rupture de l'illusion référentielle dramatique par allusion au monde réel et contemporain des spectateurs) vient fréquemment *polémiser* le genre théâtral chez Musset.

[171] *Revues fantastiques,* XVI, *ibid.* p. 824.

[172] *Concert de mademoiselle Garcia,* 1/01/1839, *Ibid.* p.1006.

« orgies » et « coups de pistolets » renvoient aux poncifs des mélodrames et romans des années 1830 accusés par la critique antiromantique d'être les fruits maladifs d'une « école de la guillotine »[173]. Les « bourreaux » font songer aux œuvres de Hugo (*Le dernier jour d'un condamné*, *Marion de Lorme, Marie Tudor*) et de Dumas (*La Tour de Nesle*, *Le fils de l'émigré*, *Catherine Howard*), les « orgies » à *La Peau de chagrin* de Balzac, dont la scène du banquet de journalistes chez Taillefer fut si souvent imitée[174], « les coups de pistolet » à *L'Auberge des Adrets*, ce mélodrame mettant en scène la figure du brigand Robert Macaire ; quant aux « cloches » et aux « armures » elles renvoient à l'univers médiéval chrétien des romans gothiques et des drames historiques, mis en scène également dans *La Juive* d'Halévy en 1835: de nombreux critiques avaient en effet insisté sur la présence d'armures en fer et de clochers[175]. Musset ne fait ici qu'énoncer un *leitmotiv* de la critique dramatique de son temps :

> La scène française après Juillet est la cible morale privilégiée des censeurs. Que l'on considère le théâtre en général ou tel théâtre en particulier, ce ne sont qu'excès, calculés pour combattre l'indifférence d'un spectateur trop sollicité.[176]

Pour illustrer son propos, Patrick Berthier cite entre autres un feuilleton d'Alphonse Leclère publié dans *L'Agent dramatique* le 24 mai 1835 où l'on retrouve les mêmes mots que sous la plume de Musset : « le drame, aujourd'hui, ne renferme aucun but moral. Les auteurs d'à présent *visent à l'effet, rien de plus.* [177]». Cependant, contrairement aux critiques de la presse, Musset n'utilise pas cet argument pour des raisons morales mais purement esthétiques : ce qu'il condamne c'est l'abâtardissement de l'art. Ce qui l'indigne, c'est la cécité du public, « ébahi, assourdi » par tant d'effets, qui en vient à mettre sur le même plan l'opéra romantique et le *Don Juan* de Mozart : le romantisme est implicitement accusé de corrompre le goût du public. A la page suivante, le mélange des genres est confirmé et défini comme la cause de l'altération du chant en parole ou en cri : l'opéra, art musical, dégénère en drame, art théâtral :

---

[173] Voir Patrick Berthier, *La Presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de Juillet (1830-1836),* Atelier National de Reproduction des Thèses, éditions universitaires du Septentrion, 2007, p. 200 et suivantes.

[174] Dès 1833 Gautier s'en moque et parodie la scène de « l'orgie échevelée » dans ses *Jeunes France*, *romans goguenards* (« Sous la table » et « Le bol de punch »), *Romans, contes et nouvelles*, t.1, éd. Pierre Laubriet, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. 25 et p. 152.

[175] Patrick Berthier cite ce compte-rendu du *Pianiste* : « Au dernier acte, le théâtre représente une ville entière avec ses grues grimpantes qui se croisent et s'entrelacent comme les fils d'une raquette. Les clochers sonnant lèvent leurs têtes gothiques au-dessus des toits amoncelés » et plus loin, évoque « les brassards, épaulières, casques, lances du temps de Maximilien le Grand : armures complètes, armures véritables, armures de fer ». *Ibid.* p. 1625.

[176] *Ibid.* p. 219. Musset énonce la même idée dès la seconde revue fantastique en lui donnant une explication politique : pour détourner le public de l'attention qu'il prête à la politique au détriment de la littérature, les artistes cherchent à le séduire par des excès. *Revues fantastiques*, II, pp. 778-779.

[177] Nous soulignons.

Quant à des chants, à de la mélodie, ce n'est plus de cela qu'il s'agit ; on ne chante plus, on parle ou on crie ; c'est peut-être une sorte de déclamation notée, un compromis entre le mélodrame, la tragédie l'opéra, le ballet et le diorama.

Le mélange des genres cher aux romantiques, en s'étendant à tous les arts, a causé leur décadence : de même il est condamné comme un art superficiel qui ne « remue [que] les sens ». Le drame romantique, en effet, est constamment conspué par Musset et associé aux notions d'artifice qui ne séduit que les yeux (celui des costumes, des décors comme celui des coups de théâtre), d'invraisemblance, d'obscénité, de surcharge dans les décors et les costumes, et de déraison ; idées dominantes dans la presse antiromantique au milieu de ces années 1830 :

> Qu'est-ce qui l'attire [le public] à ces myriades de vaudevilles sans but, sans queue, sans tête, sans rime ni raison ? [….] Voilà où l'on mène ses filles ; quatre incestes et deux parricides, en costumes du temps, c'est de la haute littérature ; Phèdre est une mijaurée de couvent ; c'est Marguerite que demandent les collèges, le jour de la fête de leur proviseur ; voilà ce qu'il nous faut, ou la Brinvilliers, ou Lucrèce Borgia, ou Alexandre VI lui-même ; on pourrait le faire battre avec un bouc, à défaut de gladiateur. Voilà le romantisme, mon voisin, et ce pourquoi on ne joue point *Polyeucte* du bonhomme Corneille, qui, dit Tallemant, fit de bonnes comédies.[178]

L'absurdité, le défaut de composition est ici mis en exergue par le renchérissement des négations « sans but, sans queue, sans tête, sans rime ni raison », toutes proverbiales, qui apportent un certain prosaïsme à la critique. C'est ensuite l'argument de l'obscénité qui apparaît : des sujets tous immoraux (« quatre incestes et deux parricides »), que la couleur locale, les décors historiques ne rendent que plus attrayants aux yeux des jeunes. La critique est ici *ad hominem* puisque Musset cite des œuvres connues, qui ont fait scandale dans la presse antiromantique, en particulier *La Tour de Nesle* (à travers la métonymie « Marguerite », du nom de l'héroïne de Dumas, la reine sanglante) et *Lucrèce Borgia*. La polémique contre le drame romantique fait encore écho ici aux lieux communs de la presse antiromantique : invraisemblance et immoralité étaient les deux griefs qui revenaient le plus souvent dans la presse dramatique des années 1830 hostile aux romantiques.

« Ou chef ou déserteur » : loin des batailles et des écoles

Autre argument récurrent sous la plume de Musset critique, son hostilité envers la notion d'école. Romantisme et classicisme sont récusés en tant qu'école au nom de l'indépendance de l'artiste et de la liberté de l'art, valeurs romantiques ; or le romantisme a trahi ce qui fait son essence en se constituant en cénacle. Ainsi, on retrouve le même terme d' « école » dès les premiers articles de Musset, et ce quel que soit l'art évoqué – littérature, peinture ou musique :

[178] *Lettres de Dupuis et Cotonet*, première lettre, *ibid.* p.849-50.

Tout le monde sait par cœur *Endymion*, *les Horaces*, *Psyché*, *le Déluge* : il a fallu pour ces ouvrages épouser l'admiration superstitieuse de l'âge précédent, ou se jeter dans l'opposition étourdie de la nouvelle école.[179]

Dans cet article de critique picturale de 1831, soit aux débuts de la carrière de critique de Musset, le romantisme est désigné sous la périphrase « la nouvelle école », comme souvent sous la plume de notre auteur[180], et son caractère polémique à l'égard de la tradition classique est déprécié par l'épithète « étourdie » au sens de « dénuée de toute réflexion » : d'un seul mot, Musset balaie toute idée de système, de poétique, inhérente à la notion même d'école. Le clan adverse, celui des classiques, est tourné en dérision par un syntagme à dénotation religieuse et à connotation « voltairienne » : le G.N « admiration superstitieuse de l'âge précédent » amalgame classicisme et Ancien Régime, art et fanatisme religieux. Cette idée est fréquemment matérialisée chez Musset par la métaphore de la statue, de l'idole comme symbole de la littérature classique :

Ne vous semble-t-il pas que le siècle de Périclès, celui d'Auguste, celui de Louis XIV, se passent de main en main une belle statue, froide et majestueuse, trouvée dans les ruines du Parthénon ? Momie indestructible, Racine et Alfieri l'ont embaumée de puissant aromates ; et Schiller lui-même, ce prêtre exalté d'un autre dieu, n'a pas voulu mourir sans avoir bu sur ses épaules de marbre ce qui restait des baisers d'Euripide […] Les uns ont placé, pour ainsi dire, leur muse au centre d'un temple entouré d'un triple cercle ; les autres ont lancé leur génie à tire-d'aile et en toute liberté.[181]

L'image de la statue devient ici allégorie au service de la démonstration : elle permet de représenter à la fois l'idéal classique – imitation de l'antique, beauté, harmonie, clarté du dessin, permanence des modèles – et son caractère compassé, sévère et contraignant (« le triple cercle » évoque, bien entendu, les trois unités), tout en se moquant du fanatisme des classiques qui, en idolâtrant des modèles passés de mode, se comportent comme les fanatiques blâmés par Voltaire.

Ainsi Musset juge la littérature et l'art de son temps à l'aune des références aux deux écoles littéraires, qu'il met en tension, et renvoie dos à dos au nom de la notion même d'école. En effet, dans les définitions des lexies « classique » et « romantique », ce que Musset rejette est précisément le sème « école », et ce parce qu'il est synonyme d'incitation à l'imitation de modèles, à la soumission servile à des dogmes érigés en principes créateurs, qu'il s'agisse des classiques ou des romantiques. Il loue le peintre Gros d'avoir tourné le dos à la querelle des classiques et des romantiques pour avoir cherché à ne peindre que d'après ses « impressions », c'est-à-dire ce que la chose vue a *imprimé* en son âme, notion constamment

[179] *Ibid.*, article du 1/01/1831, p. 965-55.

[180] Là encore la désignation est un cliché de la critique du temps. On la trouve aussi chez Janin notamment.

[181] *Un mot sur l'art moderne, ibid.* p.900-901.

blâmée comme pernicieuse par les moralistes et poéticiens classiques : « Et qu'un homme est heureux d'avoir laissé là toutes les querelles d'école et d'académie pour se longer tout entier dans ses propres impressions ! »[182] Dès lors, les qualificatifs comme « classiques » et « romantiques », ou bien « coloristes » ou « dessinateurs », pour la peinture[183], ne servent qu'aux critiques soucieux de classer un artiste dans une catégorie *a priori :*

Qui est M. Gros ? est-ce un classique, un romantique, un Florentin comme celui-ci, un raphaélien comme celui-là, un Vénitien comme tel autre ? […] Ce n'est pas tout de dire si telle composition est raisonnable ou piquante, si tel maître est coloriste, tel autre dessinateur [184]

Dans *Le Poète déchu* (1839), retraçant son bref passage au Cénacle, il met en évidence le paradoxe de l'école romantique, laquelle, loin d'innover, ne fait que renouer avec le passé : « Je n'ai que faire de vous raconter ce qu'on nommait alors une nouvelle école, et les vieilleries qu'on inventait ». [185] Cette idée est explicitée dans la première des *Lettres de Dupuis et Cotonet*, lorsque les deux épistoliers découvrent avec stupéfaction que le mélange du sublime et du grotesque défini dans la Préface de *Cromwell* comme la marque caractéristique de la modernité romantique se trouvait déjà chez Aristophane :

Nous voilà donc, Cotonet et moi, retombés dans l'incertitude. Le romantisme devait, avant tout, être une découverte, sinon récente, du moins moderne. Ce n'était donc pas plus l'alliance du comique et du tragique que l'infraction permise aux règles d'Aristote (j'ai oublié de vous dire qu'Aristophane ne tient lui-même aucun compte des unités).[186]

Dupuis et Cotonet se basent ici sur le postulat énoncé par Stendhal dans *Racine et Shakespeare* qui associe romantisme et modernité. Ils font ensuite allusion au *De l'Allemagne* de M^me^ de Staël pour définir le romantisme comme l'imitation des modèles étrangers, allemands en particulier, par opposition au classicisme conçu comme imitation des œuvres de l'Antiquité gréco-romaine :

[182] *Exposition du Luxembourg au profit des blessés* 1/01/1831, *ibid.* p.969.

[183] Le débat entre classiques et romantiques dans le domaine pictural prend l'aspect d'une querelle entre « dessinateurs » (ou « linéaires »), c'est-à-dire classiques, et « coloristes », c'est-à-dire romantiques. Ce débat entre le dessin et la couleur est en fait vieux de deux siècles en France (voir *Le Dialogue sur le coloris* de Roger de Piles, qui réfute la primauté du dessin affirmée par l'Académie et son directeur Le Brun dans les années 1670) mais il se trouve réactualisé à propos des premières œuvres de Delacroix, accusé d'abuser des couleurs vives et de dissoudre les lignes et les contours, exposées aux Salons de 1824 et de 1827. La polémique se poursuit lors des divers salons sous la monarchie de Juillet, comme le signale Patrick Berthier : « La querelle entre les linéaires et les coloristes ne se restreint certes pas à la période que nous étudions ; mais à lire la presse spécialisée de ces années-là, on éprouve parfois l'impression qu'elle obsède la critique à l'exclusion de tout autre débat esthétique […] et c'est sans aucunement forcer les textes que nous verrons se dessiner sous nos yeux une reproduction, par analogie, des débats contemporains sur les principes classiques au théâtre. », *op. cit.* p.703 (chapitre VII, « Le débat romantique en art »).

[184] *Exposition du Luxembourg au profit des blessés*, article du 27/10/1830, *ibid.* p.963 et 965.

[185] *Le poète déchu, ibid.* p.324.

[186] *Lettres de Dupuis et Cotonet*, *ibid.* p.840-41.

Quand nous aurons tout imité, copié, plagié, traduit et compilé, qu'y a-t-il là de romantique ? Il n'y a rien de moins nouveau sous le ciel que de compiler et de plagier … »

Ainsi raisonnait Cotonet, et nous tombions de mal en pis ; car, examinée sous ce pont de vue, la question se rétrécissait singulièrement. Le classique ne serait-il donc que l'imitation de la poésie grecque, et le romantique que l'imitation des poésies allemande, anglaise et espagnole ? Diable ! que deviendraient alors tant de beaux discours sur Boileau et sur Aristote, sur l'antiquité et le christianisme, sur le génie et la liberté, sur le passé et sur l'avenir ? [187]

Ainsi, romantisme comme classicisme ne sont que des arts reposant sur une imitation servile de modèles imposés par une coterie, ce qui rend la querelle vaine et absurde ; mais ce que Musset reproche à cette imitation, c'est qu'elle provoque une dégradation de l'art : les imitateurs ne font que reproduire le noble modèle sous une forme affaiblie et corrompue, de copie en copie. Cette idée s'exprime par la métaphore filée de la source qui peu à peu se dessèche, dans l'extrait de la XIVème revue fantastique qui suit :

Quelle étrange recherche que celle des généalogies ! Le bon Homère, qui peut-être n'existait pas et ne fut lui-même qu'un épitomé, engendra Virgile, qui fit le pieux Enée ; Virgile engendra Le Tasse, qui fit *Armide et Clorinde*, que Boileau n'aimait pas. Le Tasse engendra Dieu sait quoi, la *Henriade.* La *Henriade* enfanta M. Baour-Lormian. C'est ainsi que la tragédie grecque, cet océan majestueux et sublime, après avoir donné naissance à Racine et à Alfieri, ces deux fleuves au flot pur comme le cristal, engendra ces ramifications indécrottables de petites mares d'eau qui se dessèchent encore çà et là au soleil, et qu'on nomme … l'école de Campistron (vulgairement les *classiques*). […] Ainsi, les pédants qui tirent encore Aristote par la robe qu'il portait à la mort du roi Philippe, ont fait un pédant odieux et exécrable de cet honnête homme, plus inoffensif que Lebatteux ; ainsi du vieux Shakespeare, père de Goethe, est née une collection de fous à mettre dans un herbier.[188]

Les néo-classiques, désignés par la périphrase, péjorative dans l'idiolecte romantique, d'« école de Campistron », laquelle ôte au vocable « classiques » tout prestige – relégué dans une parenthèse et introduit de façon désinvolte par l'adverbe « vulgairement » –, tout comme les romantiques sont réduits à néant face à leurs dignes modèles (Homère, Virgile, Racine, Shakespeare, Goethe) au moyen de métaphores grotesques : « ramifications indécrottables de petites mares d'eau » pour les classiques, « collection de fous à mettre dans un herbier » pour les membres du Cénacle.

Dans son article de 1833, *Un mot sur l'art moderne*, Musset lie explicitement école et imitation et dégénérescence de l'art. Commençant par se demander ce qu'il faut entendre par le nom d' « art », il envisage le cas où il serait synonyme d'imitation et de respect des règles (donc de classicisme) ; mais très vite l'allusion au Cénacle et à son chef encombrant semble surgir :

A moins que vous n'appeliez de ce nom l'esprit d'imitation, la règle seule, l'éternelle momie que la pédanterie embaume ; alors vous pouvez dire, en effet, que l'art meurt ou qu'il se ranime. Et qu'on ne s'y trompe pas : dans tous les conseils à la jeunesse, il y a quelque sourde tentation de la faire imiter ; on lui parle

[187] *Ibid* p.843.

[188] *Revues fantastiques*, XIV, *ibid*. p.817.

d'indépendance, on lui ouvre un grand chemin, et tout doucement on y trace une petite ornière, la plus paternelle possible.[189]

Musset dévoile le dessein caché des écoles et des critiques, associés dans l'expression « tous les conseils à la jeunesse »: inciter les jeunes artistes à l'imitation. Si ce but est donné comme explicite dans la première phrase, à travers la notion d'« esprit d'imitation », celle de « règle » (rendue absolue par l'article défini singulier renforcé par l'adjectif « seule »), il est sournoisement tapi dans les « conseils », l'argument « d'indépendance », la volonté d' « ouvrir un grand chemin », donc de libérer les jeunes artistes des règles. La première phrase, avec l'image de « la momie que la pédanterie embaume », avatar péjoratif de la statue antique, fait référence au classicisme ; quant à la seconde, comment ne pas être tenté de reconnaître dans ces conseils à la jeunesse et cet adjectif « la plus paternelle possible » la figure d'Hugo ? Se lit ici l'exaspération du jeune rescapé du Cénacle envers le chef de file, de seulement huit ans son aîné, mais qui ne pouvait s'empêcher de lui témoigner une condescendance paternelle et de le rappeler à l'ordre lorsque le poète s'éloignait de la manière et des dogmes répertoriés dans la sacro-sainte Préface de *Cromwell* ![190]

En définitive, Musset dépasse la binarité de la polémique (classiques contre romantiques) et propose d'instaurer une troisième voie, celle de l'indépendance, seule garantie pour l'artiste authentique d'être original et résolument moderne. Selon lui, il importe de rompre avec la notion d'école, et par conséquent avec les polémiques littéraires, afin de créer en toute indépendance, « selon son cœur », car « tous les centres possibles donnés à la pensée universelle, toutes les associations de l'esprit humain n'ont servi et ne serviront de tout temps qu'au troupeau imbécile des imitateurs »[191]. Sylvain Ledda insiste d'ailleurs sur l'utilisation que fait Musset de la figure de Corneille, dans *De la tragédie* et la première lettre de Dupuis et Cotonet, pour dépasser la polémique classique/romantique :

> Pour Musset, le clivage classique/romantique n'a jamais constitué un modèle rationnel ni une théorie esthétique concluante. En ce sens sa lecture de Corneille en 1838 ne ravive pas la polémique qui agite la scène de 1830. Au contraire. Elle marque une volonté de rendre à Corneille sa juste place au panthéon des génies dramatiques. […] Mais à travers la voix de ses personnages [Dupuis et Cotonet], Musset se montre original et ne situe Corneille ni du côté des classiques, ni des romantiques. Il le choisit au contraire pour nourrir une réflexion dialectique qui traverse toute son œuvre : l'unicité de l'œuvre d'art, l'originalité du créateur.[192]

[189] P. 898.

[190] Musset aurait un jour écarté les conseils poétiques du maître par cette pique : « On me lira encore quand vous serez oublié. », P. Gastinel, *Le Romantisme d'Alfred de Musset, op. cit.* p. 178 note 154.

[191] *Un mot sur l'art moderne*, publié dans la *RDM* le 1er sept. 1833, op. cit. p. 899.

[192] « Musset et la tragédie cornélienne », *op. cit*. pp. 48-49.

A cette nécessité d'être indépendant de tout parti pour conserver son unicité d'artiste s'ajoute, dans *Un mot sur l'art moderne*, un argument religieux : aux temps où la religion et l'art étaient associés, âge d'or que Musset situe à la Renaissance italienne, les écoles et les associations avaient leur raison d'être ; mais en 1830, le sacré est mort, l'art est devenu une marchandise, et les « cénacles » (n'oublions pas les connotations religieuses du mot), ne sont plus des temples où se confondent religion de Dieu et religion de l'art :

> S'il y a une religion, il y a un art céleste au-dessus de l'art humain : qu'il y ait alors des écoles, des associations ; que le souffle de toutes les poitrines fasse vibrer cette belle harpe éolienne, suspendue d'un pôle à l'autre. Que tous les yeux se fixent sur le même point, et que ce point soit le triangle mystérieux, symbole de la divinité. Mais dans un siècle où il n'y a que l'homme, qu'on ferme les écoles, que la solitude plante son dieu d'argile sur son foyer ; - l'indépendance, voilà le dieu d'aujourd'hui (je ne dis pas la liberté).

La concession, sous la forme de l'hypothèse ici, est vite annulée par le mode injonctif : « qu'on ferme les écoles » ; la divinité est devenue « l'indépendance », que Musset a soin, par une précision entre parenthèses, de distinguer de la liberté : l'artiste ne doit avoir ni dogme ni maître ; il n'empêche que l'art nécessite des règles auxquelles se soumettre. En fait, cette thèse a été illustrée deux ans plus tôt par le récit sur lequel se closent *les Revues Fantastiques* : un jeune artiste était tellement nourri des principes de son école qu'il ne voyait plus la nature telle qu'elle est et ne la représentait qu'à travers le prisme déformant que constituaient la manière et les dogmes de son école :

> les principes de son école, semblables à un lierre desséchant, l'avaient enveloppé. Il n'avait d'autres idées, en voyant les plus beaux spectacles, que de plaire à ses amis ; et, face à face avec la nature, il semblait que son maître fût derrière lui pour critiquer chaque trait sur sa toile. [193]

Un jour, il fut capturé par des brigands en Italie et, à force d'observer et de peindre et de repeindre ces figures pittoresques, en particulier celle d'une belle brigande qui lui échauffa le cœur, il abandonna insensiblement les défauts de son école et devint un grand peintre car, conclut Musset, « il abandonna tout système et travailla assidûment d'après les conseils de son cœur. ». Le romantisme de Musset est tout entier contenu dans cette moralité : ce qui relève de l'émotion extrême devient expérience esthétique : la poétique des *Nuits* est ainsi en germe, tout comme le *credo* qui gouvernera désormais le jugement critique de Musset (émotion face à Rachel et Pauline Garcia, ou encore face aux *Pêcheurs* de Léopold Robert à la fin du *Salon de 1836*).

« Pour dieu, la vérité »

[193] *Revues fantastiques,* XIX, *Ibid.* p.833-34.

A cette exigence de sincérité correspond celle de vérité : classicisme et romantisme sont dénoncés par Musset comme deux artifices, contraire à l'expression du vrai. En 1831, en bon romantique, Musset tournait en dérision, dans sa critique des *Pensées de Jean-Paul,* les critiques néoclassiques qui jugent toute production s'écartant des règles « ampoulée et triviale ». Mais déjà dans la deuxième revue fantastique il constatait les excès de la littérature romantique, une fois libérée des règles. Parce que la littérature se voit délaissée par la politique, elle devient frénétique et renchérit sur ses innovations :

> Regardez-nous, s'écrient les peintres ; lisez-nous, s'écrient les poètes ; écoutez-nous, messieurs, disent les musiciens. Venez, nous faisons des contorsions horribles qui pourront vous divertir, nous nous déchirons les entrailles avec des tenailles, nous avons inventé des tragédies où le théâtre ressemble à la Morgue et des comédies où l'on se croirait dans un cimetière, nous faisons de la musique à réveiller les sept dormants, et des vers cassés comme des vitres ; nous jurons, nous faisons du langoureux, nous avons découvert un procédé pour émouvoir six personnes sur dix ; nous rimons de deux lettres de plus que les gens d'autrefois, nous sautons quatre pieds plus haut ; regardez, nous faisons arrimer deux vaisseaux de guerre pour apporter une lettre ; nous avons plus de figurants sur le théâtre que dans la salle …[194]

Musset liste ici, sous une forme caricaturale, les principales innovations romantiques : dislocation des vers, enjambements, primat du pathétique, enrichissement des rimes, importance des décors et des figurants sur la scène … mais aussi de ses clichés, avec la référence quasi obligée dans la presse antiromantique de l'époque à la panoplie macabre.

En 1839, dans l'article sur Pauline Garcia cité plus haut, on retrouvera les mêmes termes sous sa plume pour fustiger les incongruités scéniques du romantisme ; mais cette fois l'école moderne n'a plus l'excuse de la rivalité entre littérature et politique ; c'est seulement « la mode de faire de l'effet » qui explique une telle démesure ; manie de l'effet qui est la conséquence même du romantisme frénétique.

Ainsi, néoclassiques et romantiques circonviennent aux principes du bon sens et de la vérité dans l'art. D'un côté, affectation classique manifestée par la périphrase, hypocrite gardienne des bienséances ; de l'autre artifice de la démesure scénique, des débauches de violence et de pathétique : néoclassiques et romantiques trahissent la vérité comme le bon sens au nom de conventions, anciennes pour les uns, modernes – au sens de « à la mode » – pour les autres, promues par les écoles et les manifestes des deux clans.

Cette opposition ancien/moderne, couplée à celle de conventionnel/libre, revient à chaque fois que Musset associe de façon antithétique les deux clans pour mettre en évidence la polémique qui les agite :

> la tradition ancienne était une admirable convention, mais c'était une convention ; le débordement romantique a été un déluge effrayant, mais une importante conquête. Le joug est brisé, la fièvre est passée ; il est temps que la vérité règne, pure, sans nuages, dégagée de l'exagération de la licence, comme des entraves de la convention. [195]

[194] *Revues fantastiques*, II, pp. 778-779.

Il s'agit là de la péroraison de l'article sur Pauline Garcia écrit en 1839 – donc cette fois-ci de critique musicale, mais les termes pourraient s'appliquer aussi au théâtre. Le classicisme se résume en la triade « tradition », « ancienne » et « convention » ; c'est le dernier vocable qui porte le blâme, comme l'indique l'adversatif « mais » (qui instaure une orientation du positif, « admirable convention », vers le négatif : suppression de l'adjectif laudatif). Le romantisme, quant à lui, se caractérise par les sèmes de liberté et d'excès, d'abord sous la forme métaphorique « un déluge effrayant » revalorisé ensuite par le même connecteur d'opposition « mais » – cette fois le mouvement va du négatif au positif, comme si Musset préférait la liberté romantique à la convention classique – amenant l'image de « l'importante conquête ». La nuance apportée par l'épithète est fondamentale : il ne faut pas se laisser abuser par le parallélisme des formules : Musset ne renie aucunement les acquis du romantisme, acquis qu'il a lui aussi contribué à asseoir dans son théâtre, même si l'image favorable de la conquête romantique est rectifiée ensuite par une périphrase non figurée (« l'exagération de la licence »). Le reproche fait au romantisme est clair : trop d'excès dans cette libération par rapport aux conventions classiques, ce qui amène le critique à établir, par la conjonction « comme », une équivalence entre les deux écoles, marquée par le parallélisme « exagération de la licence/entraves de la convention », au nom de la notion de vérité. Ce passage est capital car il résume l'ensemble du positionnement de Musset dans cette polémique littéraire : il signe avec le romantisme, comme avec le classicisme, un accord de principe. Avec les romantiques, il convient de la nécessité de libérer l'art des règles par trop contraignantes et artificieuses du classicisme – dans l'article *De la Tragédie* , trop souvent lu comme un manifeste pro-classique de Musset, il salue Hugo d'avoir libéré le genre théâtral en le comparant à Du Guesclin;[196] le choix de Hugo est symbolique d'un romantisme militant (mis en évidence par l'isotopie guerrière), celui mis en théorie dans la Préface de *Cromwell* puis en application avec la bataille d'*Hernani*, le même Hugo qui essuyait encore en 1838 les foudres de la critique néoclassique. Avec les classiques il s'accorde sur la nécessité de conserver une certaine mesure, de ne pas plonger l'art dans l'excès : les notions d'harmonie et de simplicité sont sans cesse louées par Musset. Et, plus largement, il dépasse l'opposition en basant son raisonnement sur une prémisse commune aux deux écoles : la notion de vérité. En effet, les romantiques justifiaient leurs innovations et leur violation des règles par l'exigence de vérité ; de même les classiques prônaient les règles au nom du vraisemblable. Musset en

[195] *Concert de Mademoiselle Garcia*, publié dans la *RDM*, le 1er janvier 1839, *ibid*. p. 1008-09.

[196] « Lorsque, de nos jours, M. Victor Hugo, avec un courage auquel on doit honneur et justice, monta hardiment à la brèche de ce même temple [le temple de Melpomène], quel déluge de traits n'a-t-on pas lancé sur lui ! Mais il a fait comme Duguesclin, il a planté lui-même son échelle. », p. 908.

revient sans cesse à l'idée que l'art a le devoir d'imiter la nature, idée sur laquelle les deux clans s'accordent. La formulation dans les termes aristotéliciens de la *mimesis* gomme la nuance sur laquelle le conflit prenait source : le vrai prôné par la Préface de *Cromwell* n'est pas le vraisemblable de l'*Art Poétique*. C'est dans ses pages de critique picturale, notamment dans le *Salon de 1836* que cet adage revient le plus souvent comme un lieu constitutif de sa critique, sans doute parce qu'en peinture la question de la *mimesis* se pose avec encore plus d'acuité. [197]

Ainsi, Musset garde du romantisme ce qui en fait l'essence même : originalité, indépendance, sincérité, culte de la vérité, expression du cœur[198]. En même temps il en rejette « les principes desséchants » : imitation des modèles, soumission aux dogmes du Cénacle, excès qui conduisent au mauvais goût, à l'absurdité et au désordre, artifices (couleur locale, fioritures et bruit en musique, tendance au mouvement, à la dislocation des lignes et à la couleur en peinture) en prenant au classicisme ce qui est à même de mieux corriger et tempérer la démesure romantique : clarté, simplicité, bon sens, harmonie et beauté. Enfin il appuie ses arguments sur les postulats communs aux deux clans, et que la violence du débat a eu tendance parfois à occulter : l'art se doit avant tout d'imiter la nature et parfois même de l'embellir.

Après ce parcours des arguments critiques permettant à Musset de se situer en théorie par rapport à la querelle littéraire, il nous faut étudier les diverses formes que prend l'écriture polémique afin de voir comment Musset polémise les genres conventionnels de la critique et comment il en investit de nouveaux, peut-être plus aptes à servir l'expression de ses refus. En d'autres termes, après avoir envisagé le métadiscours sur la polémique dans les articles de Musset, il est temps d'en analyser la pratique.

[197] « La nature, en cela comme en tout, doit servir de modèle aux arts ; ses ouvrages les plus parfaits sont les plus clairs et les plus compréhensibles, et nul n'y est profane. », p. 971. Cette maxime semble une parfaite synthèse de romantisme (« en cela comme en tout ») et de classicisme (« les plus clairs et les plus compréhensifs »). Si Musset, en romantique, postule l'idée de la beauté de la nature – donc il n'y a pas à l'embellir comme le croyaient les classiques – on verra toutefois que la laideur en peinture le gêne, contrairement à Hugo.

[198] Voir Moreau, Pierre, *Le Classicisme des romantiques,* Plon, Paris, 1932, pp. 304-319 à propos de Musset, et bien sûr la thèse de Gastinel, Pierre, *Le Romantisme d'Alfred de Musset, op. cit.* Voir notamment la troisième partie intitulée « Le romantisme assagi » et, sur la poétique du cœur, p. 232. Pour une étude plus récente voir l'ouvrage essentiel déjà cité*, Musset, un romantique né classique.*

Chapitre 2

Polémique et critique à l'époque romantique : postures, formes et genres

– Quelles sottises dis-tu là, Breloque ?
– Je fais un article de journal.

NODIER, *Histoire du roi de Bohème et de ses sept châteaux*

En quoi la critique – au sens large – est-elle un genre polémique sous la monarchie de Juillet ? Quelles sont les principales formes inventées à l'époque dans le cadre de la « matrice journalistique » ? Dans quelle mesure la façon dont Musset investit ces genres et les *polémise* est-elle conforme à la pratique critique alors en cours dans les périodiques de son temps et quelle est la part de son originalité en tant que critique et en tant que polémiste ?

Critique et polémique à l'époque romantique

Marie-Françoise Melmoux-Montauban distingue « deux veines majeures de la critique contemporaine » à l'époque romantique : la critique « de combat », c'est-à-dire polémique, et celle « qui prétend à l'objectivité, se refuse à juger et préfère donner à lire ». Puis elle précise que « la période de la Restauration, de la monarchie de Juillet et de l'Empire est placée sous le signe d'une critique de combat, qui ne néglige pas même l'attaque *ad hominem* et se plaît à pourfendre », avant de constater chez les critiques de l'époque « une tension entre approche pamphlétaire et bavardage de bon ton »[199]. En effet, la critique, notamment à l'époque romantique, est essentiellement polémique et les querelles d'école sont à la fois son lieu et sa forme de prédilection. Du fait de la polysémie du terme, la critique romantique hésite entre discours didactique, voire scientifique, destiné à montrer au lecteur les particularités d'une œuvre, de la donner à voir, et discours polémique, voire dogmatique, entièrement occupé à fustiger les œuvres et à revendiquer ses propres conceptions littéraires et artistiques. Mariane Bury intitule l'introduction d'un chapitre consacré à la critique comme genre à l'époque romantique « du jaillissement polémique à la constitution d'un genre », signifiant que le polémique fut une condition à l'accession de la critique comme entité générique. Elle écrit en effet :

[199] *La Civilisation du journal*, *op. cit.* pp. 947-950.

> Les uns étudient le passé, les autres se consacrent aux productions contemporaines. Le même terme sert à qualifier une critique historique, érudite, ou une critique dogmatique et polémique. Cette dernière se trouve favorisée par le contexte, puisqu'en cette période de remise en cause des valeurs classiques, le militantisme est de mise, aussi bien du côté des censeurs néoclassiques fustigeant le romantisme que de la nouvelle littérature qui réplique avec vigueur. Les grands créateurs participent au combat et réagissent, parfois violemment, aux critiques qui leur sont adressées en publiant eux-mêmes des textes critiques.[200]

La dimension polémique de la critique est en outre exacerbée par le fait qu'elle est essentiellement véhiculée par les journaux et les revues au XIX^e^ siècle :

> Les mutations opérées dans la presse jouent un rôle dans l'expansion de la littérature critique. Les grandes revues naissent à l'orée de la monarchie de Juillet ; en 1829 sont créées la *Revue des Deux Mondes* et la *Revue de Paris*. A partir de 1832 se multiplient les journaux et les revues où la polémique pratique volontiers l'amalgame entre jugement politico-moral et jugement littéraire au point que, dans cette presse satirique ou de parti-pris, la littérature n'a même parfois que peu à voir.[201]

Ainsi les jugements antiromantiques se formulent assez souvent au nom de la morale ou de conceptions politiques réactionnaires ou juste-milieu, comme l'a maintes fois montré Patrick Berthier dans *La Presse littéraire et dramatique sous la monarchie de Juillet*. La critique de l'époque romantique est donc un genre complexe et essentiellement polémique dans sa réalité contextuelle, même si, stylistiquement, cette *polémicité* ne s'affiche pas toujours explicitement, le critique distillant tantôt *le miel*, tantôt *le fiel.*[202] C'est en effet au XIX^e^ siècle, précisément à l'époque romantique, que la critique littéraire devient non seulement « une profession, mais surtout un genre littéraire, indépendant, conscient de son indépendance, et soucieux de formuler sa propre définition »[203]. Toutefois, la critique (au singulier) n'existe pas : les formes de la critique sont extrêmement variées, déterminées qu'elles sont à la fois par le support de publication (il y a la critique journalistique et la critique publiée sous la forme d'essais, sans parler de la critique universitaire ou académique), l'objet de la critique (un compte-rendu de lecture n'obéit pas exactement aux mêmes règles qu'un compte-rendu de spectacle, la critique picturale induit une rhétorique différente de la littéraire) et la personnalité même du critique, ses conceptions, son statut (un critique poète n'écrit pas et ne sent pas comme un critique journaliste, ni comme un critique professeur). Sa « teneur polémique » évolue, entre l'agressivité du manifeste pro ou antiromantique et le ton plus consensuel en apparence, mais pas forcément dépourvu d'hostilité, du feuilleton, qui donne

[200] *Littérature française du XIX^e^ siècle* (Arlette Michel, Colette Becker, Mariane Bury, Patrick Berthier, Dominique Millet), chap. 6 « Le romantisme et ses critiques, PUF, 1993, p. 197.

[201] *Ibid.*

[202] Nous faisons allusion au titre du volume dirigé par Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie consacré à la critique dramatique au XIX^e^ siècle. *Le Miel et le Fiel*, PUPS, 2008.

[203] Mohlo, Raphaël, *La Critique littéraire en France au XIX^e^ siècle : ses conceptions*, Buchet /Chastel, Paris, 1963, p.9-10.

« à la discussion littéraire et à la chronique théâtrale le genre d'agrément que l'on demande à un premier Paris »[204]. Elle évolue entre le modèle fortement rhétorique de l'éristique ou de la dissertation et celui, plus léger mais aussi plus spirituel, de la conversation héritée des salons mondains et littéraires. Aussi ses formes sont variées et son degré de *polémicité* plus ou moins fort selon les critiques. C'est pourquoi, avant d'étudier les formes du polémique dans les articles critiques de Musset, il nous faut évoquer les principaux critiques de son époque.

Certains, comme Désiré Nisard ou Gustave Planche, se sont spécialisés dans l'éreintement systématique des auteurs issus de la nouvelle école. Le premier se fait le champion de la tradition classique et représente la survie d'une critique dogmatique basée sur les lois immuables de la raison, de la morale et du goût classique. Nisard s'est illustré comme polémiste contre les romantiques, visés à travers ses *Etudes de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* en 1834 (alors que Sainte-Beuve avait utilisé dans son *Tableau* de 1828 les poètes de la Pléiade pour légitimer la révolution romantique du Cénacle, Nisard assimile les poètes de l'école moderne à la décadence des lettres latines[205]) et contre les genres hérités du romantisme – le roman, le conte et le drame – dans un manifeste publié dans *La Revue de Paris* en décembre 1833 intitulé *D'un commencement de réaction contre la littérature facile*. Alors que la polémique prendra l'aspect détourné d'une étude scientifique dans les *Etudes sur les poètes latins de la décadence*, dans son manifeste de 1833 Nisard prend la posture d'un critique résolument polémique en visant explicitement Victor Hugo et Jules Janin ; subtilement il les montre talentueux, promis à un bel avenir, mais entraînés par les séductions de la littérature facile, assimilée à un vampire ; pour Hugo il procède par allusions transparentes à ses œuvres ; mais pour Janin, il a beau prévenir le blâme par l'éloge, le seul fait de le nommer attise la polémique :

> Tel excellait dans l'ode, et emportait au pays de ses rêveries sur les ailes de sa strophe puissante, ou bien pleurait et faisait pleurer à toutes les mères des larmes exquises sur le sort de la jeune fille frappée au sortir du bal par le froid mortel du matin, ou bien encore faisait mouvoir au souffle de sa magnifique prose toutes les pierres de nos vieilles églises, qui s'est attelé à je ne sais quel drame sans vergogne, et l'a trainé sur les planches battues du mélodrame, devant un public dont les mieux disposés lèvent les épaules à cette lutte impie d'un homme supérieur contre sa vocation, d'un poète contre sa muse. […]
>
> Jules Janin avait, lui, le plus rare de tous les dons, celui d'un style qui lui appartient, style vif, pétulant, plein de couleurs naturelles […] mais pourquoi parlé-je de lui au passé ? Hélas ! hélas ! la littérature facile a fait tant de mal à Jules Janin, que déjà, pour bon nombre de gens, faut-il le dire, la justice que je lui rends passera peut-être pour une flatterie que je lui fais. Que n'a-t-elle pas tiré de lui, cette grande et insatiable fabrique d'écriture que j'appelle la littérature facile ? Elle l'a sucé jusqu'à la moelle des os.[206]

[204] Moreau, Pierre, *La Critique littéraire en France*, A. Colin, Paris, 1960, p.9-10.

[205] Voir Daniel Madélénat, « Enfances polémiques de l'histoire littéraire », in *Le Discours polémique*, éd. Georg Roellenbleck, Etudes littéraires françaises, Tubingen, 1985, p. 49-60.

D'ailleurs Janin ne manquera pas de lui répondre dans la même *Revue de Paris*[207], devenue pour l'occasion le champ clos de la querelle, avec son *Manifeste de la jeune littérature*.[208]

Le second, Planche, s'est fait très vite une réputation de critique virulent, adepte de l'éreintement systématique, dans la *Revue des Deux Mondes*. Surnommé « l'exécuteur des hautes œuvres » par Balzac, ou encore « Gustave le Cruel » par Musset, Planche se fait connaître en répondant au retentissant pamphlet publié par Henri de Latouche dans la *Revue de Paris* le 11 octobre 1829, *De la camaraderie littéraire*, dans lequel il raillait les éloges que les membres du Cénacle, et particulièrement Sainte-Beuve dans ses *Poésies de Joseph Delorme*, avaient coutume de s'échanger à travers leurs épigraphes et leurs articles de complaisance.[209] Planche lui répond en décembre 1831 par un virulent pamphlet intitulé *Des haines littéraires*, qui révéla au monde littéraire ses talents de polémiste. Nous ne résistons pas à l'envie d'en citer les premières lignes, un portrait charge de l'adversaire désigné à la 3ème personne du singulier :

C'est un homme spirituel et rien de plus. Ce qui suffirait au bonheur et à la vanité d'un autre fait le tourment de toute sa vie. Il n'a que de l'esprit, et il essaie vainement, par tous les moyens imaginables, de se persuader qu'il a du génie. Doué d'une adresse infinie, il a réussi à recruter quelques flatteurs complaisants que sa parole éblouit, et qui jouent près de lui le même rôle, à peu près, que le valet de chambre du nouveau Dieu. [210]

---

[206] Nisard, Désiré, « D'un commencement de réaction contre la littérature facile », in R. Bolster, *Documents littéraires de l'époque romantique,* Minard, Paris, 1983, pp. 92-93. Sur cette polémique voir l'article de S. Ledda, « Désiré Nisard contre la littérature facile », *Redécouvrir Nisard*, dir. M. Bury, Klincksieck, 2009, p.p. 59-71, notamment ce parallèle avec Musset : « A sa manière, Nisard définit le « kitsch romantique » – ou du moins ce que rétrospectivement nous percevons comme tel – et tout l'attirail qu'il nous a légué ; il peint le tableau d'une littérature faite de clichés, une littérature qui s'est standardisée, produite en série comme un vil objet de consommation. Or cet élément cèle un phénomène plus grave que Musset met au jour dans *Les Secrètes pensées de Raphaël* ou dans la « Dédicace » de *La Coupe et les lèvres* : la désacralisation de l'œuvre d'art, la perte des repères esthétiques, la compromission de l'artiste. » Sylvain Ledda établit ensuite un rapprochement entre le pamphlet de Nisard et *André del Sarto*, tous deux publiés en 1833, auquel on pourrait aussi rajouter *Un mot sur l'art moderne*.

[207] En janvier 1834.

[208] « Me voilà donc tout prêt à jouster avec vous le rude jouteur ; me voici, moi, vêtu à la légère, contre vous armé de pied en cape ; me voici, pauvre vélite de l'armée littéraire, contre vous, qui êtes placé dans la réserve ; moi déjà tout hâlé par le soleil de la presse, tout froissé dans la mêlée, haletant et blessé, et tout saignant, contre vous, jeune homme, vous, homme fort, homme de sang-froid, qui vous hasardez rarement à combattre, qui vous contentez de faire une brutale sortie de temps à autre, et qui rentrez ensuite prudemment dans vos murs. Mais, quoi qu'il en soit, le gant est jeté de part et d'autre ; je ramasse votre gantelet de fer, venez ramasser le frêle gant jaune-serin que j'emprunte, tout exprès pour vous le jeter, à la plus jolie femme de France ; me voici tout prêt à frapper votre rondache de cette lance courtoise dont vous vous êtes moqué avec tant de grâce et d'esprit. », *ibid*. p. 105. Apostrophant d'emblée Nisard, l'exorde de l'article file la métaphore du duel afin de créer une scénographie polémique. A un Nisard armé de pied en cape, il oppose un autoportrait de lui en duelliste de pacotille, blessé et en guenilles, technique proche du *chleuasme* (on feint de se blâmer pour mieux se mettre en valeur) conformément à l'accusation de faire de la littérature facile ; c'est en fait une ironie cinglante contre Nisard, soldat de « réserve », donc peu habitué à la polémique, contrairement à l'homme des feuilletons qu'est Janin. Ironiquement c'est dire que pour l'écrivain de la littérature facile, facile aussi est la polémique. On appréciera aussi l'ironie du syntagme « jeune homme » appliqué au classique Nisard :

[209] Sur cette polémique voir Anthony Glinoer, *La Querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face* à *leurs contemporains*, Genève, DROZ, 2008.

[210] Cité par Anthony Glinoer, *ibid* p. 157.

Mais loin de se poser en défenseur du Cénacle hugolien, Planche se fera assez vite un devoir d'éreinter systématiquement les drames de Hugo dans ses divers comptes rendus : en janvier 1833 il reproche à *Lucrèce Borgia* la surcharge de décorations et l'immoralité : son *leitmotiv* sera désormais de conspuer en Hugo le représentant d'un art matérialiste qui, ne s'adressant qu'aux sens et aux yeux, ignore les principes de la poésie dramatique. Thèse qui le rapproche de Nisard comme de Musset. Dans ses portraits consacrés aux *Royautés littéraires* il s'en prend aussi à Hugo devenu une institution, un grand homme marchant à la gloire, une icône.

Le sceptre de la critique est partagé, au sein de la *Revue des Deux Mondes*, entre Planche et Sainte-Beuve. Après avoir fait ses premières armes au sein du *Globe*, sous la Restauration, Sainte-Beuve s'était rapproché de Victor Hugo à la faveur d'un article mi élogieux mi réservé qu'il avait consacré aux *Odes et Ballades* en janvier 1827. Alors qu'au temps du Cénacle Sainte-Beuve écrivait pour défendre et illustrer la poétique hugolienne, tout en encourageant Hugo à suivre la voie de l'Art et de l'intimité et à abandonner l'emphase, l'antithèse et sa tendance à l'allégorie[211], il prend ses distances avec son ami après *Hernani*, déçu de voir le Cénacle qu'il avait célébré dans une de ses *Poésies de Joseph Delorme* envahi par les rapins, et Hugo devenu, avec le succès au théâtre, une idole, un homme de compromission[212]. Sainte-Beuve décide alors d'être un critique indépendant et de faire l'office de la « vigie ». Il prône alors une critique indépendante de tout esprit de système et se refuse à « orner le monument » des grands artistes, à jouer le rôle d' « embellisseur de statues »[213] ou d'humble faire-valoir, message explicitement adressé à Hugo au début de son compte-rendu sur *Les Feuilles d'automne*[214]. Concernant ses avis sur Musset, il répond aux admirateurs et aux proches du poète (Paul en tête), dans une note ajoutée à l'article publié le 1er juillet 1840 dans la « Chronique de la Quinzaine », avoir toujours privilégié dans ses appréciations ce

[211] Dans son article sur les *Odes et Ballades* Sainte-Beuve avouait sa préférence pour les odes intimes des livres IV et V et se montrait plus sévère pour les odes politiques. De même il avait jugé sévèrement la tendance de Vigny à l'allégorie dans *Cinq Mars*, six mois plus tôt, parce que « l'arrangement [y] perce trop ». Voir l'introduction de Michel Brix à son édition des *Portraits contemporains*, PUPS, 2008, pp. 16-18 : « Tant que durèrent ses relations « amicales » avec l'auteur d'*Hernani*, le critique encouragea Hugo à renoncer aux effets de généralisation et à privilégier l'intimité et la restitution d'impressions personnelles ». De même dans le *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVIe siècle*, il avoue préférer les odes anacréontiques aux odes pindariques de Ronsard, le chef de file de la Pléiade étant un répondant allégorique pour Hugo (éd. Charpentier, 1843, p. 76).

[212] Voir sa lettre à Hugo de février ou mars 1830 : « En vérité, à voir ce qui arrive depuis quelque temps, votre vie à jamais en proie à tous, votre loisir perdu, les redoublements de la haine, les vieilles et nobles amitiés qui s'en vont, les sots ou les fous qui les remplacent, […] je ne puis que m'affliger, regretter le passé, vous saluer du geste et m'aller cacher je ne sais où ; Bonaparte consul m'était bien plus sympathique que Napoléon empereur. ». Cité par Anthony Glinoer, *op. cit.* p. 132. Sur le plan plus personnel, la prise de distance de Sainte-Beuve à l'égard d'Hugo s'explique aussi par les sentiments qu'il éprouvait pour Adèle Hugo.

[213] Nous empruntons l'expression à Michel Brix.

[214] Publié dans *Le Revue des Deux Mondes* le 15 décembre 1831, pp. 647-658.

qu'il appelle « la double part », c'est-à-dire des éloges tempérés par des restrictions. Sa critique ne saurait se réduire au biographisme dans lequel, depuis le *Contre Sainte-Beuve* de Proust on l'a trop souvent enfermée. Désireux d'expliquer l'œuvre par l'homme, ou plutôt de percer à travers l'œuvre le secret de l'être dans son intimité[215] – mot beuvien par excellence, Sainte-Beuve est aussi attentif aux originalités stylistiques des auteurs qu'il critique. Nostalgique de l'époque où les avis sur les œuvres s'énonçaient dans les salons, il affirme de plus en plus la volonté d'une critique qui prenne l'aspect d'une « causerie » (ce seront, sous le Second Empire, les *Causeries du lundi*). Sa critique hésite entre la nécessité, pour accéder au moi secret de l'auteur étudié, de s'effacer derrière lui, et la tendance de ce poète déçu à l'élégie et à la confidence. Ainsi la critique beuvienne est marquée par une tension entre objectivité et subjectivité, mais aussi entre critique romantique des seules beautés et une tentation de l'éreintement qui s'affirmera de plus en plus avec le temps et que Sainte-Beuve laissera s'épancher librement dans ses *Cahiers Verts*[216]. Marie-Françoise Melmoux-Montaubin voit dans cette oscillation entre objectivité et subjectivité une caractéristique constitutive de la critique comme genre au XIX^e^ siècle :

> Le critique oscille entre l'effacement de soi, qui fut le compte de bien des auteurs secondaires, et l'affirmation de soi comme créateur. (…) La tension entre dépersonnalisation et personnalisation extrême – d'autres diraient objectivité et subjectivité – est au cœur des réflexions contemporaines sur le genre. Sainte-Beuve oscille entre les deux propositions. [217]

Plus personnelle, par son style sinon par sa forme, est la critique selon Jules Janin. Considéré à l'époque comme « le Prince de la critique », il s'est imposé comme le maître incontesté du feuilleton dramatique dans le *Journal des Débats*, durant une longévité comparable à celle de Sainte-Beuve. Contrairement aux autres genres de la critique journalistique, le feuilleton dramatique est un genre suffisamment codifié au XIX^e^ siècle : situé au rez-de-chaussée du journal, il est constitué d'une analyse (ou résumé) de la pièce vue, dont l'intrigue est révélée acte par acte ; le feuilletoniste fait, au passage, des remarques sur le jeu des acteurs ; il doit aussi mentionner les costumes et les décors, les réactions du public.

[215] Voir le portrait de Corneille publié dans les *Portraits contemporains* dans lequel il expose sa méthode biographique en ces termes : « entrer en son auteur, s'y installer, le produire sous ses aspects divers ; le faire vivre, se mouvoir et parler, comme il a dû faire […] le rattacher par tous les côtés à cette terre, à cette existence réelle, à ces habitudes de chaque jour. »

[216] Ainsi les jugements de Sainte-Beuve sur Musset restent toujours assez mesurés dans les différents articles qu'il lui consacre, mais il n'hésite pas à médire de lui dans son *Cahier Vert* en associant les caprices de son style à son alcoolisme : « La plupart de ses compositions ou même des pièces de vers de Musset n'ont ni queue ni tête ; entre le commencement et la fin des choses même les plus courtes qu'il ait faites, on sent qu'il y a toujours une saoulerie. » (mars-avril 1846). Voir *Alfred de Musset*, textes réunis par André Guyaux, *op. cit*. p.56.

[217] « Contes de lettres » et écriture de soi : la critique littéraire dans le journal au XIX^e^ siècle », *Presse et plumes*. *Journalisme et littérature au XIX^e^ siècle*, dir. Alain Vaillant & Marie-Eve Thérenty, Nouveau Monde, 2004, pp. 485 et 491.

Tout doit être fait pour que le lecteur puisse s'imaginer la représentation. Enfin dans un dernier paragraphe le critique exprime en quelques lignes son avis général sur la pièce. Patrick Berthier en rappelle la structure et la façon dont les feuilletonistes la pervertissent à l'occasion :

> Ce que les chroniqueurs de théâtre, au XIX^e^ siècle, appellent analyser une pièce, c'est la raconter. […] toujours le résumé détaillé de l'intrigue précède le jugement critique. Mais il y a analyse et analyse : de la description pure et simple, telle que peuvent la pratiqueur feuilles de programmes ou publication proches des keepsakes, à la transfiguration par le sens critique ou par l'humour, l'écart est énorme. [218]

Olivier Bara recense les fonctions de ce résumé, « passage obligé » car « fondement nécessaire du jugement esthétique » : l'analyse détaillée du spectacle, « faussement neutre » vise à induire un jugement derrière une « fausse objectivité » en même temps qu'à donner à voir au lecteur « un spectacle complet dans son déploiement verbal, mais aussi visuel et sonore ». A ces deux fonctions il en ajoute une troisième : il s'agit d'établir une connivence avec le lecteur. Fonction dont la manière de Janin est, d'après O. Bara, le modèle :

> L'analyse de la pièce, loin de la neutralité du résumé, peut ainsi devenir le lieu privilégié où s'établit entre le feuilletoniste et le lecteur une connivence, fondée sur le partage des références et des codes communs, sur l'exhibition « métalinguistique » de ces codes. L'établissement de cette connivence constituerait une troisième fonction de l'analyse, alors gagnée par l'art de la conversation. Cet art est introduit dans le feuilleton dramatique par Jules Janin, qui se nomma lui-même « l'enfant de la rhétorique parisienne ». Chez lui, le *dire* l'emporte sur la chose dite, l'énonciation vient primer sur l'énoncé : la parole constitue en elle-même un lien social. Les marques typographiques ou grammaticales d'oralité (tirets, points de suspension, italiques, et surtout adresses à la deuxième personne) se multiplient alors au sein même du résumé.[219]

En effet, Jules Janin a imposé avec son premier feuilleton écrit pour les *Débats* – un compte rendu du *Nègre* d'Ozanneaux donné au Théâtre-Français en 1830 – un style bien à lui, excentrique et désinvolte à souhait, fait d'ironie et de digressions, qui, on le verra, est proche de celui de Musset : il s'agit de ce que l'on pourrait appeler de la critique fantaisie. En voici l'incipit :

> Or, si vous aimez Brutus, écoutez bien, voici une seconde édition de la légende. Vous allez revoir le vieux Brutus légèrement rembruni avec du jus de réglisse ; un Brutus africain, nommé Lazaro, qui fait le fou pour mieux dissimuler ; qui perd son fils, comme le vieux Brutus ; idée simple et facile, elle doit, si nous sommes sages, nous donner un théâtre tout neuf. A l'œuvre, donc, poëtes ; cuivrez-moi, pour nous plaire, Athalie et Mérope ; frisez les cheveux de Britannicus et de Cinna ; faites parler tout ce beau monde Athénien en petits vers, et les poings fermés, ceci fait, nous avons du drame nouveau, pour cent ans au moins.[220]

[218] *Op. cit*. p.1581-1582.

[219] Bara, Olivier, « Eléments pour une poétique du feuilleton théâtral », *Le Miel et le Fiel, op. cit*. p. 26-27. Le terme « feuilleton » désigne dans la presse du XIX^e^ siècle la rubrique placée en « rez de chaussée », c'est-à-dire en bas de la première page d'un quotidien. Bien qu'il traitât de sujets divers (comptes rendus des séances académiques, critique théâtrale, littéraire, musicale, artistique, nouvelles et autres récits fictionnels), le nom « feuilleton » fut assez vite employé pour désigner métonymiquement l'article de critique au XIX^e^ siècle.

Toutefois sa critique, prolifique, ne saurait se résumer à cette seule manière : on a pu déceler un Janin moraliste[221], un Janin brillant polémiste (celui du *Manifeste de la jeune littérature*), un Janin acerbe (notamment lorsqu'il descend *Un grand homme de province* de Balzac), un Janin découvreur de talents (Rachel). Quant à ses positions par rapport au romantisme, elles sont elles aussi proches de celles de Musset. Janin a fréquenté l'Arsenal de Nodier, puis le Cénacle de Hugo, mais il prend ses distances à partir de 1830, refusant d'être d'une coterie sinon celle de son journal. Il révère les modèles classiques des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, mais ses feuilletons sont « une mine de renseignements sur le Romantisme[222] », décernant éloges et restrictions aux romantiques comme Hugo, Musset et Sand. Plus largement, par son style d'improvisation apparente et par ses œuvres romanesques (*L'Âne mort et la femme guillotinée* en 1829, *La Confession* en 1830) il appartient au « romantisme de la parodie et de la provocation, de la vigilance et du désenchantement, de l'amour et de la colère », cette « jeune littérature militante[223]» au service de laquelle il a su mettre ses talents de polémiste contre Nisard.

Ces quatre exemples nous montrent à quel point la critique comme genre est liée au polémique comme registre et à la polémique littéraire. Le critique doit nécessairement évaluer les œuvres à l'aune des deux mouvements esthétiques dominants et ainsi être d'un parti[224] ou s'en dissocier[225]. En ce qui concerne Musset, la question se pose avec une acuité particulière : comment faire de la critique en rejetant tout système ? Comment être critique lorsque l'on est poète et que l'on rechigne à tout dogmatisme ? Comment polémiquer lorsque l'on rejette justement la dimension polémique de la critique ?

Formes et genres de la critique à l'époque romantique

[220] Janin, Jules, *Histoire de la littérature dramatique*, Slatkine Reprints, Genève, 1970, tome 1, p. 21. Balzac en fera un pastiche dans *Illusions perdues* avec le premier article écrit par Lucien de Rubempré, au cours d'une orgie, sur le coin de la table, à propos de *L'Alcade dans l'embarras* : « On entre, on sort, on parle, on se promène, on cherche quelque chose et l'on ne trouve rien, tout est en rumeur. L'alcade a perdu sa fille et retrouve son bonnet ; mais le bonnet ne lui va pas, ce doit être le bonnet d'un voleur. Où est le voleur ? »

[221] Voir l'article de Julie de Faramond, *in Le Miel et le Fiel*, *op. cit*. pp. 171-179.

[222] Joseph-Marc Bailbé, « Jules Janin et le romantisme », *in Jules Janin et son temps*, dir. Françoise Joukovski, Université de Rouen, PUF, 1974 p. 22.

[223] *Ibid*. p. 17.

[224] D'autant que les journaux de l'époque sont soit classiques (*Le Constitutionnel*, *Le Journal des débats*), soit romantiques (*Le Globe*, *La Revue de Paris*, *Le Figaro*), soit neutres (des feuilles satiriques comme *Le Corsaire*, *La Pandore* ou *Le Sylphe* raillent aussi bien les classiques que les romantiques).

[225] Ce que firent les plus grands : Sainte-Beuve, Planche et Janin, tous trois issus des cercles romantiques, ont su prendre leur distance avec l'école nouvelle et adopter la posture de critiques indépendants, sinon impartiaux.

Si la critique devient un genre à part entière, elle prend, dans la presse de l'époque, des formes diverses et parfois marginales. Dans son article consacré à « La critique dans la presse quotidienne de 1836 à 1891 », Marie-Françoise Melmoux-Montaubin a recensé trois principales formes de la critique dans les journaux : les portraits, les lectures et les synthèses[226]. Dans les premiers, le critique « intervient de manière occasionnelle, qu'[il]veuille manifester son admiration ou plus souvent son antipathie pour tel ou tel écrivain » : le portrait relève du genre épidictique, et ainsi d'une rhétorique du blâme inhérente au polémique. Dans les lectures, forme la plus courante, le critique « commente de préférence un texte précis récemment publié ». Cette forme n'est guère propice, selon M.-F. Melmoux-Montaubin, à l'expression des idées :

> Cette approche présente par ailleurs une faiblesse majeure : attachée au livre dans sa singularité, elle peine à dégager une argumentation plus générale et semble se résoudre en ces « impressions plus ou moins piquantes de quelque individualité qui chante son air comme sur un théâtre, et qui s'en va, faisant gros dos, quand l'air est chanté. »[227]

C'est pourquoi les critiques adoptent parfois une forme plus complexe : la synthèse, développant une théorie sur un genre ou une problématique de la création littéraire, dans des formes allant de la dissertation à l'essai, plus libre et plus littéraire[228]. A ces trois formes s'ajoute le feuilleton dramatique, à la disposition plus contraignante puisque centré sur le compte-rendu, la narration des représentations plutôt que sur la lecture et le commentaire des pièces. De cette contrainte nombre d'auteurs critiques – tel Gautier – chercheront à se soustraire en subvertissant la poétique du feuilleton. [229]

Quels genres Musset critique pratique-t-il ? On distingue un feuilleton dramatique consacré à un opéra (*Gustave III*), une synthèse (*Un mot sur l'art moderne*), deux lectures (*Mémoires de Casanova* et *Pensées de Jean-Paul*) et, dans le domaine de la critique d'art, un compte-rendu d'une exposition (*Exposition du Luxembourg au profit des blessés*) et un salon (*Salon de 1836*). Pour le reste, il semble que Musset mêle les genres : ce qui pourrait n'être

[226] *Romantisme*, n° 121, mars 2003, pp.15-16. La citation qui suit est à la page 16.

[227] *Ibid.*

[228] Dans *La Civilisation du journal* cette forme semble correspondre à « l'article de fond », « où l'on traite de questions d'intérêt général : littérature, Beaux Arts, politique, économie sociale, etc. » et dont « l'ambition intellectuelle est affichée dès son titre ». Ce genre est plutôt l'apanage des revues comme *Le Globe* et *La Revue des deux mondes*, dont tous les articles, selon Philippe Régnier, relèvent du genre de l'article de fond. *Op. cit*. p. 907 et suiv.

[229] Voir *Le Miel et le Fiel,* introduction p. 13 et l'article de Patrick Berthier sur les feuilletons dramatiques de Théophile Gautier, pp. 235-245. Voir aussi dans *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX*è *siècle* (dir. A. Vaillant et M.E. Thérenty) son article « Théophile Gautier journaliste : de quelques pratiques d'écriture », pp. 443-445.

qu'un compte-rendu (des tragédies dans lesquelles s'est illustrée Rachel, du « concert » de Pauline Garcia) glisse vers le portrait volontiers élogieux, voire vers la synthèse en forme de manifeste (l'article sur Rachel est un essai « *De la Tragédie à propos de Mlle Rachel* » : la réflexion sur le genre prend la première place et c'est là que se concentre la polémique) et même vers la déclaration d'amour. Aussi faut-il adopter un autre critère pour esquisser une typologie des formes de la critique dans leur relation au polémique. En fait, chaque forme adoptée par Musset est une énonciation particulière : essentiellement discursifs, les genres de la critique mussétienne, tout en se conformant à la matrice journalistique, se distinguent par leur scénographie, laquelle peut être conforme à la scène générique de l'article de presse où le *Je*, anonyme ou pas, coïncide avec le scripteur, ou bien s'en distinguer considérablement par une littérarisation qu'assurent une ou plusieurs énonciations fictives (comme dans *Les Lettres de Dupuis et Cotonet* ou les *Revues fantastiques*). Ce sont les premiers qui nous intéressent ici, mais il nous faut d'abord en définir la scène générique.

Les articles de critique, par leur double statut (métatexte de presse et réflexion d'un écrivain tenté de poétiser son discours) se rattachent en fait à une scène englobante qui relève du journal et à une scène générique que l'on serait tenté de rapprocher de celle de l'essai, lui-même genre difficilement définissable mais propice à l'expression du polémique. Marc Angenot [230] définit l'essai comme l'*alter ego* du discours agonistique : relevant comme ce dernier des discours *enthymématiques* de type *doxologique*, l'essai est un « discours *doxologique non polémique* ». Marc Angenot distingue ensuite deux types d'essais : *l'essai diagnostique* (ou *essai cognitif*), marqué par l'effacement de l'énonciateur, le centrage du discours sur son prédicat plutôt que sur la perception que le *Je* a de ce prédicat, et par une visée essentiellement didactique ; *l'essai méditation*, où le *Je* se met constamment en scène , dont la rhétorique est celle de la délibération intérieure et la disposition celle du « zigzag », du discontinu, de « l'allure primesautière », celle-là même de Montaigne, à l'argumentation plus analogique que démonstrative. On retrouve dans les articles de l'époque – chez Nodier, Janin et Gautier notamment, mais aussi chez Sainte-Beuve parfois et chez Musset même – cette double manière : soit une critique pseudo-objective, centrée sur les œuvres et les théories littéraires, soit une critique primesautière, que l'on peut appeler de « la critique fantaisie »[231], volontiers capricante et désinvolte, dans laquelle le *Je* affirme son tempérament et médite sur la création littéraire. On peut donc assimiler l'article critique à l'essai défini au sens large comme le fait Jean Marcel :

[230] Nous résumons les pages 37 à 58 de son ouvrage *La Parole pamphlétaire, op. cit.*

[231] Nous devons cette expression à Sylvain Ledda.

La forme caractérisée de l'introduction dans le discours littéraire du JE comme générateur d'une réflexion de type lyrique sur un corpus culturel agissant comme médiateur entre les tensions fragmentées de l'individualité dans sa relation à elle-même et au monde. [232]

En effet, le référent du discours critique, comme de l'essai, est « un corpus culturel », avec cette différence que dans le cas de la critique de presse ce donné culturel – littéraire, pictural, musical – se doit d'être contemporain. Le discours, lyrique parfois lorsque le critique se laisse aller à ses sentiments, ce qui est fréquent chez Musset, est celui d'un *Je* qui modalise fortement son énoncé ou au contraire atténue les marques de la subjectivité d'un article à l'autre : c'est précisément à partir d'elles qu'il nous faut évaluer la *polémicité* de ces articles. Enfin le phénomène culturel agit comme médiateur entre le *Je* et lui-même, entre le *Je* et le lecteur : n'est-ce pas le cas du critique poète qui, à travers l'analyse des œuvres d'autrui, construit sa propre poétique et sa propre image de poète ? Si Jean Marcel a soin dans le même article de préciser que « le critique littéraire n'est pas essayiste », il nous semble que cette distinction ne vaut que pour la critique moderne ; celle du XIX^{e} siècle, plus subjective et plus décousue souvent, critique d'écrivains, est à rattacher génériquement à l'essai. D'ailleurs, Théodor Adorno affirme que « Sainte-Beuve est à l'origine de l'essai moderne ». [233] Cette idée se retrouve chez Muriel Macé : au début de son ouvrage *Le Temps de l'essai*, elle cite l'entrée « Essayiste » du *Grand dictionnaire Larousse du XIX ^{e} siècle* afin de montrer qu'à partir du romantisme le genre se voit redéfini à l'aune d'une conception britannique qui assimile essai et article de fond : « Nom donné aux auteurs d'essais et particulièrement aux écrivains anglais qui rédigent dans les revues et les journaux des chroniques scientifiques, religieuses ou artistiques. » Ainsi l'article de fond serait « un essai périodique ou, si l'on préfère, un essai journalistique »[234]. Puis Muriel Macé montre le rôle de passeur joué par Sainte-Beuve dans cette conception de l'article critique comme essai à l'anglaise. [235]

---

[232] Marcel, Jean, « Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole », in *Approches de l'essai*, dir. François Dumont, Nota bene, coll. Visées critiques, 2003, p. 103.

[233] « L'essai comme forme », *in Approches de l'essai, op. cit.* p.54.

[234] M. Macé, *Le Temps de l'essai*, cité par Ph. Régnier, *La Civilisation du journal*, « Article de fond », *op. cit*. p. 918.

[235] « La diffusion de l'essai périodique anglais, à travers les publications de la *Revue britannique* depuis 1825, assure à nouveau le transfert d'un modèle en France en faisant connaître les meilleurs articles de Lamb et Hazlitt. Ce sont eux qui définissent une norme pour l'article lettré, et qui fournissent par exemple une comparaison éloquente à la *Revue des Deux Mondes* en 1831 pour présenter au public son nouveau collaborateur : « M. Sainte-Beuve […] nous a promis une suite de morceaux à la manière de William Hazlitt sur les premiers poètes modernes de la France ». Sainte-Beuve s'interroge en 1843, en prélude à ce qui deviendra les *Lundis* : « Pourquoi pas aujourd'hui une de ces petites dissertations comme on n'en fait plus, comme Addison les esquissa en morale, comme Disreali les crayonna en littérature, qui ne soient ni des traités, ni des odes, et ne prétendent qu'à être de simples essais ? Essayons. »», *Le Temps de l'essai*, cité par Ph. Régnier, *ibid*.

Mais la thèse d'Angenot selon laquelle l'essai est par essence « non polémique » mérite d'être réexaminée. D'une part, lui-même évoque le fait que l'essai méditation et l'essai cognitif servent souvent de masques au pamphlet, signalant par là une possible dérive de l'essai vers le polémique. D'autre part, il est bien des essais – pensons à Rousseau ou même déjà aux *Coches* de Montaigne – dont la visée et le style sont intrinsèquement agonistiques : dans une typologie des formes d'essai construite à partir des données de la rhétorique (ceux qui mettent en avant le destinateur, ou bien le destinataire, ou bien le référent), Jean Terrasse distingue des essais « polémiques » : « Suivant que l'accent est mis sur l'un ou l'autre de ces éléments, l'œuvre prendra tour à tour l'aspect d'une méditation, d'un pamphlet, d'une chronique. » [236] Selon Terrasse, la méditation est centrée sur le *Je*, l'article polémique sur le *Tu*, la chronique (au sens de discours journalistique non polémique) sur le *Il*. Cependant une telle tripartition a ses limites : l'essai polémique peut tout à fait être centré sur un *Il* (la cible à attaquer), comme c'est notamment le cas dans *De la haine littéraire* de Planche. Quant à l'article de presse de l'époque romantique, bien, qu'il prétende décrire l'actualité (dire le *Il*), il joue le plus souvent sur des effets de connivence et de confidence : le *Je* et le *Tu* y sont essentiels[237]. Ainsi cette typologie, pour séduisante qu'elle soit, est inopérante pour étudier l'article critique de l'époque romantique comme genre. Nous ne retiendrons de cette typologie que l'idée que la *polémicité* du genre se construit à travers sa scène énonciative, c'est-à-dire la relation que l'auteur construit rhétoriquement avec son référent-cible et avec son destinataire, tantôt cible, tantôt complice.

[236] « L'essai ou le pouvoir des mythes », *Approches de l'essai* p. 114.

[237] Tout particulièrement dans le feuilleton à la façon de Janin, mais aussi de Balzac, de Nodier, de Gautier et de Musset. On peut voir à travers ces quatre exemples (auxquels il faudrait ajouter Nerval) les représentants d'une écriture de presse excentrique et fantaisiste.

Chapitre 3

Les articles de critique : typologie des scénographies polémiques chez Musset

L'analyse des articles critiques de Musset révèle que leur scénographie est construite par le positionnement du *Je* vis-à-vis de son référent. Celui-ci peut être ostensiblement polémique lorsque l'article se rattache à la polémique littéraire et se fait ainsi *manifeste* (au sens de discours militant, Musset exposant plutôt ici ses réserves vis-à-vis d'un tel genre, synonyme d'écrit dogmatique produit par un chef d'école), ou lorsqu'il vise la défense ou l'attaque d'un tiers ; la polémique peut également s'y faire plus diffuse, dissimulée par les règles du compte-rendu ou de la lecture, lesquelles ne deviennent qu'un prétexte à l'affirmation polémique, ou par l'humour et la désinvolture du ton. Cette différence tient aussi au statut accordé au *je* et au *tu* et à leur relation : le manifeste prend une posture publique plus solennelle, la polémique diffuse jouant plutôt de l'intimité et de la connivence.

L'article-manifeste : *Un mot sur l'art moderne*, *De la tragédie*

Ces articles ont en commun d'être des synthèses des idées de Musset sur la littérature, et particulièrement sur les débats suscités par la querelle des classiques et des romantiques, un bilan que l'auteur a fait à un moment donné de sa carrière. Mais Musset y reprend aussi maints arguments et mots d'ordre des théoriciens romantiques (Hugo, bien sûr, mais aussi Madame de Staël et Stendhal), tantôt pour dépasser le débat, tantôt pour subvertir les lieux communs de l'argumentaire romantique. Leurs dates de parution marquent deux étapes clés dans l'évolution intellectuelle de Musset par rapport à la querelle des écoles. *Un mot sur l'art moderne,* en 1833, reformule, prolonge et approfondit en prose l'art poétique en vers de la « Dédicace de *La Coupe et les Lèvres »* rédigé quelques mois plus tôt : après avoir rompu avec le clan hugolien, Musset a soin de justifier son indépendance vis-à-vis des écoles par une analyse de la société et de l'art contemporains et de définir « l'art moderne ». Si manifeste il y a, c'est que Musset s'adresse aux jeunes artistes de son temps, non pas pour les embrigader, mais pour les inciter à l'indépendance : c'est en quelque sorte un anti-manifeste : il en a la forme mais pas le fond. D'ailleurs, le titre choisi par Musset, exprime bien cette distance par rapport au manifeste comme genre : l'article indéfini appareillé au nom « mot » présente

l'article comme une simple discussion sans aucune prétention ni dogmatisme et, dans la logique de l'essai, il indique que Musset ne prétend pas épuiser le sujet, mais juste amener quelques pistes de réflexion. En contrepoint, le classicisme affecté du titre, latinisant, *De la tragédie* annonce, d'une autre manière, que Musset refuse de se laisser enfermer dans une forme. Cette forme de titre, fréquente à l'époque sous la plume de Nodier comme de Nisard, donne à l'article un faux air d'art poétique et renvoie à un double intertexte : Musset reprend le titre d'un des chapitres du *Discours des trois unités* de Corneille et fait écho au *Discours sur la tragédie* de Voltaire dont il cite un extrait. Ecrit en 1838 à l'occasion des débuts de Rachel dans des tragédies du répertoire classique, ce texte commence comme un compte-rendu (constat du succès des tragédies de Corneille, Racine et Voltaire), se poursuit en portrait de Rachel – portrait-éloge et portrait comparaison – présentée comme la cause de ce regain d'intérêt pour le vieux répertoire, mais se développe ensuite en délibération sur ce que pourrait être la tragédie moderne, après avoir passé en revue les trois genres théâtraux disponibles en ces années : la tragédie classique, le drame romantique, et un genre qu'il qualifie de « mitoyen », « le drame tragique », compromis entre les deux précédents. Texte essentiel puisqu'il marque l'évolution de Musset vers une certaine forme de classicisme, sans pour autant, comme beaucoup l'ont cru à tort, renier toute influence romantique. Musset aboutit à l'idée d'une tragédie à sujet historique et national en vers, avec le strict respect des unités, la périphrase néoclassique en moins : synthèse idéale des idées de Stendhal et du classicisme. D'ailleurs Sylvain Ledda souligne la fausse neutralité adoptée par Musset dans cet article.[238]

Sur quels procédés repose la polémicité de ces « essais critiques manifestes » mussétiens ? D'une part sur la forte présence du *Je*, qui modalise fortement son énoncé, tout en l'émaillant, aux endroits les plus stratégiques, de formules péremptoires ; d'autre part sur une utilisation concertée des lieux communs de la critique romantique. Dès l'exorde d'*Un mot sur l'art moderne*, l'énonciateur manifeste sa présence par l'allocution, en s'adressant directement au lectorat qu'il vise : la jeunesse créatrice, dont il se fait en quelque sorte le porte-parole :

> Il ne manque pas de gens aujourd'hui qui vous font la leçon ni plus ni moins que des maîtres d'école. On dit à la jeunesse : Faites ceci, faites cela. Je crois que rien n'est plus indifférent au public ; les sermons n'ont pour lui d'autre inconvénient que de l'endormir ; mais il n'en est pas de même des jeunes artistes. Rien n'est plus à craindre pour eux que ces larges décoctions d'herbes malfaisantes qu'une maudite curiosité les pousse toujours à avaler en dépit de leur raison. Qu'arrive-t-il, en effet ? ou qu'ils sont révoltés, ou qu'ils se laissent faire. [239]

[238] « Musset et la tragédie cornélienne », *op. cit.* p. 53. Cité *supra* p. 46.

[239] *Un Mot sur l'art moderne,* p. 897.

Le pronom personnel « vous » a ici, semble-t-il, un statut particulier : renvoyant évidemment au lectorat, il se charge d'une connotation de datif éthique et paraît tout autant inclure le *Je* de Musset, équivalant ainsi à un « nous » : le pronom esquisse le profil d'une communauté à laquelle Musset appartient et par rapport à laquelle il prend de la hauteur, mais avec modestie, pour la mettre en garde : celle des jeunes artistes. Le caractère péremptoire de l'énoncé apparaît dans l'évolution des valeurs du présent de l'indicatif : présent d'énonciation dans la première ligne – appareillé au déictique « aujourd'hui » - il glisse rapidement vers le présent gnomique dans un énoncé à la fois négatif et superlatif (par la négation absolue « rien n'est plus à craindre pour eux que … »). Ce glissement de la valeur d'énonciation à la vérité générale passe par le modalisateur « je crois », Musset manifestant sa présence à la fois intellectuelle, éthique et discursive dès la seconde phrase. Ce *Je* réapparaît fréquemment par la suite pour matérialiser la situation de communication, donnant une forte discursivité à l'article, lui conférant l'apparence de l'oralité, puisque le *Je* est sujet de verbe de parole au présent performatif et le *Vous* complément d'objet indirect :

Sous prétexte que l'art se meurt ? Nouvelle bouffonnerie ! les uns disent que l'art existe, les autres qu'il n'existe pas. Je vous demande un peu ce que c'est qu'un être, une chose, une pensée, sur lesquels on peut élever un pareil doute ! Ce dont on doute, je le nie. [240]

Ici, la présence de Musset se manifeste également par les modalités interrogatives et exclamatives exprimant ses sarcasmes à l'égard de ceux qui spéculent sur la notion d'art sans vraiment la définir. Ailleurs, le *Je* exprime son opinion par un verbe de sentiment fort dépréciatif et de connotation familière, dans un ton où polémique et confidence vont de pair comme l'indique le sémantisme des deux verbes régis par la 1ère personne : « Il y a des gens qui ne font qu'en rire ; moi, j'avoue que cela m'assomme. » Enfin, le caractère péremptoire de l'énoncé s'exprime par le tour syntaxique choisi : tendance aux structures de phrases emphatiques, aux présentatifs qui donnent à l'énoncé une forte valeur d'évidence et en même temps une certaine *energeia* ; ainsi lorsqu'il s'agit de formuler un blâme : « Mais, que nous ayons voulu la remplacer, voilà la faute, rien n'est si vite fait que des ruines ; rien n'est si difficile que de bâtir. » [241]Musset dénonce ici la révolution romantique : s'il a concédé plus haut que la littérature « théâtrale » (classique) n'est plus possible et que « les règles sont tristes », il s'en prend à ceux qui ont cherché à la remplacer, et ont ainsi créé des ruines au lieu de bâtir. La suite de la phrase, négation absolue au présent gnomique renforcée par l'anaphore, justifie le blâme par le recours à la voix de l'évidence, du bon sens commun. Ainsi la portée polémique de l'énoncé est rendue plus objective, sans en être pour autant

[240] Page 898.

[241] Page 902.

atténuée. Il en va de même lorsque Musset évoque les classiques et les romantiques : *« L'inconvénient* du siècle de Voltaire, par exemple, *c'est que* tout le monde l'imitait […] *L'inconvénient* du siècle de Lamartine, du nôtre, *c'est que* personne ne l'imite.[242] » Le parallélisme des structures pseudo-clivées permet à Musset de rejeter à la fois l'imitation stérile des néoclassiques et l'individualisme désordonné des romantiques dans leur quête de l'originalité. Le parallélisme annule ainsi l'antithèse entre « tout le monde » et « personne » puisque dans les deux cas il y a le même « inconvénient ». En même temps la structure emphatique confère à l'énoncé un semblant d'objectivité. Elle permet ainsi de donner à l'avis personnel un caractère général, de faire de l'expérience du *Je* une règle universelle.

Si *Un mot sur l'art moderne* est un manifeste, quelle en est la part de prescription[243] ? Comment s'expriment les injonctions du poète et comment parvient-il à ne pas tomber dans le dogmatisme des poétiques classiques ou hugoliennes ? Il arrive en effet que l'énoncé se fasse injonctif, mais toujours à propos de règles qui semblent évidentes, universelles, générales ; jamais à propos d'un point de détail ou de technique ; ainsi lorsque Musset prône l'idéal de beauté : « Il faut la beauté à la littérature, à la peinture, à tous les arts, dès qu'ils s'éloignent de la vie, je veux dire de l'époque où ils vivent. Les portraits seuls ont le droit d'être laids. » [244]
L'injonction ne s'exprime pas directement par le mode impératif, mais par les verbes à valeur déontique (« il faut », « ont le droit ») comme si l'exigence de beauté venait de l'extérieur, d'un ordre supérieur – celui de l'Art – et non des idées seules de l'auteur ; le déontique traduit en évidence morale l'opinion esthétique du critique. Et pourtant, derrière cette prescription il y a une pointe dirigée contre Hugo et les hommes du Cénacle : Musset se place en défenseur du Beau classique par opposition aux théories défendues dans la Préface de *Cromwell* et ne tolère le Laid que dans une esthétique strictement réaliste (celle du « portrait »). En cela il rejoint un autre romantisme, resté fidèle au culte du beau idéal, celui de M^me^ de Staël et surtout celui de Stendhal, auquel Musset reprend l'idée dominante de son article : le romantisme authentique doit être un art moderne, c'est-à-dire un art qui peigne l'homme contemporain et ses sentiments.[245] La principale fonction d'un manifeste littéraire (ou art poétique) est de proposer, voire d'imposer, une voie nouvelle à l'art. Musset n'y manque pas

[242] Page 900.

[243] Nous nous référons ici à la définition de Jean-Marie Gleize du manifeste comme « variante du discours de prescription » à « triple caractère didactique-pédagogique-polémique ». La composante polémique est selon lui consubstantielle à la visée prescriptive et à l'aspect performatif du manifeste : « le prescriptif est régulièrement dominé par l'illusion active de la toute-puissance des idées et des mots, à commencer par la puissance supposée de l'acte préfaciel ou manifestaire : le prescriptif déclare la vérité comme on déclare la guerre, il effectue ce qu'il dit et dit ce qu'il effectue dans un même geste tendu et péremptoire, performant. », « Manifestes, préfaces : sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature*, n°39, oct. 1980, Larousse, p.13. Sur le même sujet voir José-Luis Diaz (dir.), « Préfaces et manifestes du XIX^e^ siècle », *Revue des sciences humaines*, n°295, nov. 2009.

[244] Page 902.

ici ; cependant il adopte une posture ambiguë, refusant de se faire chef d'école et d'adopter le ton de l'injonction et de la prescription comme Hugo ou Boileau, lorsqu'il évoque la possibilité d'un art vraiment « moderne ». Au lieu de limiter le débat à la polémique contemporaine opposant classiques et romantiques, Musset la dévie légèrement en élargissant l'opposition à deux sortes de littérature perceptibles dans l'ensemble de l'histoire littéraire : « la littérature, en dehors de la vie, théâtrale, n'appartenant à aucun siècle » (que l'on peut assimiler au classicisme) et celle « tenant au siècle qui la produit » (que l'on ne saurait confondre avec le romantisme : Musset l'illustre par Shakespeare et Byron, mais aussi par Juvénal). Vient, après ces définitions, la question du modèle à suivre :

> Or, maintenant, laquelle de ces deux routes voyons-nous qu'on suive aujourd'hui ? Il est facile de répondre qu'on n'a pas tenté la dernière. Nos théâtres portent les costumes des temps passés ; nos romans en parlent parfois la langue ; nos tableaux ont suivi la mode, et nos musiciens eux-mêmes pourraient bien finir par s'y soumettre. Où voit-on un peintre, un poète préoccupé de ce qui se passe, non pas à Venise ou à Cadix, mais à Paris, à droite et à gauche ? Que nous dit-on de nous dans les théâtres ? de nous dans les livres ? [246]

Il parvient à proposer sans imposer par une question rhétorique, laissant ainsi au lecteur artiste l'illusion de la liberté, du choix entre les deux voies à suivre. En outre, la question ne se présente pas directement comme une délibération sur ce qu'il faut faire désormais, mais comme un constat sur l'art contemporain comme l'indiquent le présent et le déictique « aujourd'hui » ainsi que l'anaphore autour du verbe « voir ». Enfin, Musset fusionne avec ses lecteurs, refuse d'employer la 2ème personne, lui préférant les pronoms « nous » et le « on » inclusif. Ainsi, il propose une voie à suivre sans pour autant l'imposer, jouant et déjouant d'un même élan le jeu du manifeste. Dans *De la Tragédie,* Musset continue d'adopter cette posture à la fois *dans et hors* du manifeste comme genre ; mais il précise davantage ses prises de position, formulant des propositions concrètes sur le traitement d'un genre. Le titre (plus stéréotypé avec la préposition « de ») semble indiquer que l'article se présente davantage comme une vaste synthèse sur le genre ; l'écrit semble un traité, une poétique à la manière de Corneille, mais il peut tout aussi bien renvoyer à l'essai montaignien qui adopte la même structure pour ses titres. Et en effet Musset signale à plusieurs reprises qu'il ne prétend ni ne peut, dans un cadre aussi resserré que celui d'un article, épuiser le sujet, et ce notamment dans une transition qui lui permet de passer du compte-rendu proprement dit à la dissertation sur la tragédie :

[245] On connaît la célèbre définition du romanticisme dans *Racine et Shakespeare* comme « l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. » Dans le *Salon de 1824*, Stendhal écrivait aussi : « Le romantique dans tous les arts, c'est ce qui représente les hommes d'aujourd'hui et non ceux des temps héroïques si loin de nous. ». Dans ses articles et essais de critique picturale Stendhal ne cesse de déplorer l'invasion du laid dans la peinture et les arts modernes. C'est cet idéal du Beau qui le rend peu sensible au grotesque hugolien et à la facture de Delacroix.

[246] Page 901.

Ceci m'amène au point de départ qui fait le sujet de cet article : à savoir, si la tragédie renaissait aujourd'hui, et reprenait franchement sa place à côté du drame romantique, ce qu'elle pourrait être. Il va sans dire que je n'ai pas la prétention de décider une question pareille, mais seulement de la poser et de faire quelques conjectures. Le lecteur relèvera de lui-même mes erreurs, et de plus habiles que moi décideront. [247]

Transition qui répond en fait à toutes les caractéristiques d'un exorde en bonne et due forme : il a pour but d'introduire la partie proprement délibérative et théorique sur la tragédie, après avoir constaté le succès de Rachel et le retour aux querelles opposant les tenants du drame romantique et ceux de la vieille tragédie qui en est la conséquence naturelle. En fait, Musset joue la carte de la modestie afin d'assurer la *captatio benevolentiae* par la mise en avant d'un *éthos* positif. En même temps il ôte à son écrit toute ressemblance avec un quelconque traité ou un art poétique. La question qui ouvre le débat est une subordonnée hypothétique : aussi les réponses qu'y fera l'auteur ne peuvent être que des « conjectures ». Musset parvient ainsi à énoncer des prescriptions sans qu'elles aient l'air d'en être, en déplaçant son propos dans le cadre de l'irréel ou plutôt de l'éventuel : « quelle serait la tragédie si elle renaissait en France ? » dissimule en réalité « quelle doit être la tragédie moderne ? ». La réfutation du « genre mitoyen » ou « drame tragique »[248], se fait sur le mode hypothétique :

Je suppose que ce genre que j'appelle mitoyen, à demi dramatique, à demi tragique, s'établisse en France et devienne coutume. Je suppose encore que deux écrivains, l'un d'un génie indépendant comme Shakespeare, l'autre d'un goût épuré comme Racine, se présentent, et, trouvant le genre adopté, essayent de le suivre. [249]

Après avoir démontré, dans ce cadre strictement hypothétique, que chacun des deux écrivains délaisserait le genre mitoyen pour celui qui lui convient le mieux – drame en liberté pour l'un, simple tragédie avec strict respect des règles pour l'autre, Musset répond à la question qu'il a soulevée plus haut, en reprenant toujours la subordonnée hypothétique :

[247] Page 908.

[248] Page 914 : « L'introduction du drame en France a exercé une influence si rapide et si forte que, pour satisfaire ce goût nouveau sans déserter entièrement l'ancienne école, quelques écrivains ont pris le parti de chercher un genre mitoyen, et de faire, pour ainsi dire, des drames tragiques. Ils n'ont pas précisément violé les règles, mais ils les ont éludées et on pourrait dire, en style de palais, qu'ils ont commis un délit romantique avec circonstances atténuantes. D'excellents esprits ont tenté cette voie, ils y ont réussi parce que le talent plaît toujours, sous quelque forme qu'on le trouve ; mais, en mettant à part ces succès mérités, je crois que ce genre est lui-même faux, bâtard et dangereux pour les jeunes gens qui le tenteraient. ». On appréciera le glissement de la définition, de style purement factuel et objectif, à l'esprit avec le pastiche de l'idiolecte des cours de justice (« en style de palais »), puis à la concession (éloge du talent) et au blâme, finalement, catégorique avec les trois épithètes en gradation ascendante ; la concession n'était là que pour mieux amener la condamnation. Comme dans le *Salon de 1836* Musset oppose implicitement le talent au génie : le talent n'est rien en comparaison du génie d'un Corneille, d'un Shakespeare, d'un Sophocle ou d'un Schiller.

[249] Page 914.

Si la tragédie reparaît en France, j'ose avancer qu'elle devrait se montrer plus châtiée, plus sévère, plus antique que du temps de Racine ou de Corneille. […] J'appelle vraie tragédie, non pas celle de Racine, mais celle de Sophocle, dans toute sa simplicité, avec la triste observation des règles.[250]

Cependant, on observe un glissement vers le normatif avec la définition introduite par le performatif « J'appelle » : Musset définit bien sa conception de la tragédie et ce qu'elle doit être. C'est ainsi que la fin de l'article décline une suite de prescriptions, un véritable art poétique de la tragédie moderne, mais là encore, plutôt que l'injonctif Musset choisit l'interro-négation et le conditionnel, mis en relief par l'anaphore (« ne serait-ce pas ») pour masquer le caractère trop prescriptif de son énoncé et éviter l'allure d'un manifeste. Une fois de plus la liberté est laissée au lecteur qui, dans cette structure délibérative, choisira ou ne choisira pas de suivre le modèle proposé par Musset. Il n'empêche que Musset y définit plusieurs principes et points de style : les sujets nationaux – la modalisation ainsi que le recours au « on » exclusif atténuent la part de subjectivité sans la dissimuler pour autant, tout en conservant le mode hypothétique[251] ; l'abandon des longues tirades (« purger la scène de ces vains discours ») au profit de l'action ; le retour à « la féroce grandeur », « l'atrocité sublime » des Grecs[252] et l'abandon de la périphrase, « cette pompeuse et frivole manière de tourner autour de la pensée ». Musset inclut aussi dans son énoncé une citation de l'injonction bien connue d'André Chénier (« Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques »), vers extrait de son art poétique *L'Invention*, ce qui confère à l'article mussétien une dimension de manifeste tout en l'occultant (ce n'est pas Musset qui ordonne mais Chénier), mais détourne aussi un slogan romantique (les hommes de *La Muse Française* ayant repris à leur compte ce mot d'ordre en fait classique) au profit d'une rénovation de la tragédie.

Ainsi, par le recours à une subjectivité manifestée par le *Je* mais souvent atténuée par les modalisateurs, par la présence d'une syntaxe qui confère à ces deux articles un ton péremptoire, enfin par la façon distanciée dont Musset formule ses prescriptions sans les imposer au lecteur, on peut définir ces deux articles comme des manifestes, ou plutôt des anti-manifestes[253]. Si Musset y affirme sa poétique, s'il s'adresse ici exclusivement aux artistes et écrivains de son temps, il refuse de faire de ses écrits les fondements d'une nouvelle école littéraire. Il lui a fallu dès lors trouver une expression nouvelle qui lui permît d'énoncer ses idées sans leur donner l'air d'une poétique en règle, de faire de la critique subjective sans tomber dans le normatif et ainsi gagner en force de conviction. Le polémique en sort-il

[250] Pages 915-916.

[251] « *Il me semble qu'on aimerait* à voir sur notre scène quelques-uns de ces vieux héros de notre histoire ».

[252] Le modèle tragique de Musset serait donc la tragédie antique grecque, ce qui le rapproche de Dumas et de Soumet à la même époque.

[253] On pourrait ajouter à ces caractéristiques formelles aussi une forte assise rhétorique, notamment dans leur

affaibli ? Au contraire, Musset polémise ainsi sur deux niveaux : en premier lieu sur le terrain de la polémique littéraire, en prenant position au-delà des deux écoles, en second lieu sur le terrain macrotextuel en subvertissant le genre du manifeste littéraire, seul moyen d'énoncer une poétique tout en restant cohérent dans ses refus des poétiques existantes et de leur mode d'expression.

L'article-apologie : *Reprise de* Bajazet

Il s'agit sans doute de l'article le plus polémique de tout notre corpus ; non par le ton – les *Pensées* de Jean-Paul sont bien plus insolentes [254]– mais par le fait que le discours patient[255], le contre-discours qui a servi à la rédaction de cet article, est constamment présent, convoqué par Musset pour être réduit en pièces, réfuté par les armes de la raison. En effet, ce texte dans lequel Musset prend la défense de Rachel est une réaction à plusieurs comptes rendus hostiles à la jeune tragédienne jouant Roxane, et particulièrement au feuilleton de Jules Janin publié dans *Le Journal des Débats* le 26 novembre 1838. Frank Lestringant relate dans sa biographie les étapes de cette polémique qui opposa le poète et le « Prince des critiques », une polémique qui s'explique tant par les convictions littéraires de Musset que par sa passion naissante pour la jeune actrice[256]. Le coup porta : Janin se sentit visé par Musset et répondit par une cinglante « Réponses aux défenseurs de Mlle Rachel » le 6 décembre dans le *Journal des débats* dans laquelle il fit un portrait plein de mépris de Musset en critique : les allusions aux vers de « L'Andalouse » et de la « Ballade à la lune » ainsi qu'à l'impertinent « Avis au lecteur » qui servit de préface aux *Contes d'Espagne et d'Italie* valent pour une attaque *ad hominem* et renvoient le poète à l'image conventionnelle et réductrice de poète histrion et superficiel dans laquelle la critique persistait à enfermer Musset depuis son premier livre, et ce malgré son évolution :

dispositio : les deux articles notamment développent une narration historique (de la renaissance dans *Un Mot sur l'art moderne*, de l'histoire de la tragédie dans l'article sur Rachel) permettant à Musset de légitimer ses positions sur la littérature contemporaine à partir de l'évolution intrinsèque à la littérature dans son rapport au sacré et à partir de celle d'un genre – et Musset, de façon fort intéressante démontre que dans la décadence de la tragédie il y a une lente introduction en elle du romantisme. Or cette narration historique, qui précède la confirmation, c'est-à-dire les prescriptions proprement dites, est structurellement liée au genre du manifeste comme de l'art poétique : Boileau évoque l'évolution littéraire dans chaque chant de son *Art Poétique*, tandis que Hugo base sa théorie du drame sur une longue narration historico-mythique faisant se succéder les trois âges de la littérature.

[254] Voir *infra* p. 99.

[255] Selon la terminologie de Dominique Maingueneau, *Sémantique de la polémique*, L'Age d'homme, Lausanne, 1983, p.16 : « Dans un espace discursif polémique chacun des protagonistes peut se trouver en position de *discours-agent* ou de *discours-patient* : le « discours-agent » est celui qui cite, celui du point de vue duquel s'exerce l'activité polémique ; le « discours-patient », en revanche, est celui qui est ainsi intégré et défait. »

[256] *Op. cit*. p. 395-397.

Car au premier abord, on se figure que la critique est aussi facile à faire que le roman ; que, pour être un grand Aristarque, il n'y a qu'à placer les points sur les i, et que cela chante sur l'air : *Connaissez-vous dans Barcelone une Andalouse, etc*. On arrive donc ainsi à la hâte, en galant homme, tout éperonné ; et avec la première chose, une allumette, un cure-dents, on écrit sa petite critique au hasard ! […] Quand je vois ainsi ces romanciers émérites, ces poètes du troisième ordre, prendre en souriant la plume de critique, je me rappelle toujours ce vieux bonhomme qui prenait un violon. Quelqu'un dit à cet homme : « Savez-vous jouer du violon ? – Je ne sais pas, répondit-il, je n'ai jamais essayé. »[257]

Sans doute en réponse à la péroraison de Musset, où il affirmait la supériorité du génie et d'une critique qui résulte du jugement du cœur sur les critiques de goût et d'esprit, Janin oppose-t-il la supériorité du critique professionnel à l'incompétence du critique poète ou romancier, critique d'amateur au mauvais sens du terme, comme le montre l'apologue final de l'homme ne sachant pas jouer du violon. Puis, après avoir emblématisé cette critique d'amateur par un portrait de la posture ou plutôt de la « scénographie auctoriale » du Musset des débuts (posture de dandy aristocrate, comme le montrent la locution, « en galant homme » et le participe « tout éperonné » emprunté à la préface des *Contes d'Espagne*), qui glisse vers le portrait-charge d'un feuilletoniste rédigeant à la hâte son compte-rendu avec une allumette ou un cure-dent, il réduit Musset au rang de « poète de troisième ordre ». Il est intéressant de constater que la charge de Janin consiste à assimiler la posture polémique de Musset critique à celle du poète ironique et fantaisiste des premières poésies, lui dont le ton, l'ironie et l'*éthos*, volontiers capricant, bavard, spirituel et désinvolte, sont parfois proches de Musset. Toujours est-il que Janin affirme avec force l'existence de la critique comme genre et comme métier littéraire, un genre qu'il juge supérieur au roman et même à la poésie, et qui nécessite un savoir qu'on ne saurait confondre avec l'art de concevoir un roman ou de composer un poème. La querelle faillit déborder le cadre de la polémique par voie de presse et se clore par un duel comme le rapporte Frank Lestringant, citant pour preuve une lettre datée du 8 décembre où Musset insulte et défie son adversaire[258] :

Petit insolent, va ! Alfred était un cancre dont il fallait frotter les oreilles, un gamin indigne de jouer dans la cour des grands. L'insulte porta. Qu'on s'en prît à Rachel, passe encore ! Mais qu'on le traitât de débutant, de mauvais poète et, qui plus est, d'imposteur, cela méritait réparation. Alfred voulait faire un esclandre, défier Janin en public. Le lendemain, il le chercha partout afin de lui dire ce qu'il pensait de son article. Au Théâtre-Français, au foyer de l'Opéra, Janin était invisible, Janin se terrait. En désespoir de cause, Musset lui adressa le 8 décembre une lettre de provocation. […] Logiquement, cette lettre aurait dû déboucher

[257] *Journal des débats*, 6 décembre 1838.

[258] « J'avais écrit, dans la *Revue des deux mondes*, poliment et sincèrement mon opinion sur Mlle Rachel. Je ne vous désignais pas, vous m'avez fait une réponse qui n'a ni mesure ni convenance. Votre article est grossier. Littérairement, vous êtes un enfant à qui il faudrait mettre un bourrelet et personnellement, vous êtes un drôle à qui on devrait interdire l'entrée du Théâtre-Français. Voilà, Monsieur, ce que je vous aurais dit hier si je vous avais rencontré, et ce que je vous répèterai la première fois que je vous verrai.

Vengez-vous de cette lettre, si vous voulez, par quelques nouvelles injures, je m'y attends et je ne m'en soucie pas le moins du monde. ». *Correspondance d'Alfred de Musset, op. cit.* p. 292.

sur un duel. […] Le 11 décembre tout était arrangé : […] Jules Janin n'était un foudre de guerre que dans les colonnes de son journal. Il préféra se taire.[259]

Avant d'analyser les stratégies agonistiques de Musset dans son article, il nous faut étudier la façon dont Janin *polémise* son compte-rendu afin de comprendre à partir de quoi Musset construit sa rhétorique polémique. Janin commence par se poser en connaisseur de *Bajazet* en rappelant les sources de Racine et son originalité : son exorde est une paraphrase des deux préfaces écrites par Racine en 1672 et 1676. Janin rappelle à la suite du poète tragique que l'intrigue lui fut inspirée par les relations de M. de Céry, ambassadeur de Louis XIV à Constantinople et reprend les arguments opposés dans la seconde préface à ceux qui jugeraient qu'un sujet d'actualité est indigne du genre tragique[260]. Ce préambule a pour but de mettre en évidence l'originalité de *Bajazet*, sa singularité parmi les autres pièces de Racine : Janin loue Racine d'avoir « découvert les Turcs » : « S'il est plus curieux à suivre dans *Bajazet*, c'est qu'en vérité la tentative était des plus nouvelles, c'est qu'il n'avait été devancé par personne ; mais, au contraire, il devait ouvrir ce noble sentier à Voltaire qui y devait trouver Orosmane, et à Montesquieu, […], qui devait y trouver les *Lettres Persanes*. » [261] De là il glisse vers les particularités des caractères, dues à l'atmosphère du sérail, aux mœurs et à la politique ottomanes. Ainsi Roxane, emblématique de la passion orientale, violente et meurtrière, est « la plus difficile création du génie de Racine ». Janin en vient alors à sa critique proprement dite de l'interprétation de Rachel. Il n'éreinte pas violemment la jeune actrice, en fait. Selon lui, s'il y a contresens dans la façon dont Rachel joue le rôle de Roxane, c'est parce qu'il y a eu erreur de « *casting* ». Rachel n'est pas la tragédienne faite pour incarner Roxane parce qu'elle est trop jeune et, par conséquent, ne peut comprendre les passions d'une héroïne que Janin voit avant tout comme une femme sensuelle et violente à l'image de l'Orient ; s'il accuse et blâme, ce n'est pas Rachel, mais ceux qui lui ont accordé le rôle de Roxane :

> Que voulaient-ils donc de Mlle Rachel dans ce rôle de Roxane ? Qu'attendaient-ils ? Qu'espéraient-ils ? Cette enfant pouvait-elle deviner la passion que je disais plus haut, cette passion des sens, non de l'âme ? pouvait-elle comprendre ce que lui dit Acomat des *charmes* de Bajazet. Les *charmes* de Bajazet ! tout le caractère de Roxane est contenu dans ce mot de Racine ; mais les plus vieilles comédiennes, après la vie la plus agitée et la plus amoureuse, n'ont pas toutes compris le sens de ce mot étrange : les charmes, appliqué à un homme. Mais Mlle Rachel, cette enfant si frêle, ce petit corps brisé, cette poitrine naissante, ce souffle inquiet, pouvaient-ils suffire à représenter la puissante lionne qui a nom Roxane, cette femme impérieuse et fière, amoureuse et absolue, qui demande des baisers ou du sang, esclave et reine à la fois, insolente et lâche, aussi prête à dévorer son amant qu'à l'aimer ? Non, cette enfant ne pouvait pas suffire à tout ce rôle, et elle ne devait

[259] F. Lestringant, *Musset, op. cit.* p. 396-397.

[260] Notamment l'argument d'autorité d'Eschyle ayant créé les *Perses*, tragédie inspirée des batailles qui venaient d'opposer la Grèce à la Perse.

[261] *Journal des débats*, 26 novembre 1836.

pas le comprendre. Or, voilà justement ce qui est arrivé. Mlle Rachel a paru, et tout d'abord le parterre a compris qu'elle serait impuissante. Ce n'était pas la Roxane attendue, c'était une jeune fille perdue dans le sérail.[262]

Frank Lestringant perçoit, derrière le ton conciliant des interrogations rhétoriques, la malveillance d'un Janin s'étalant à loisir sur les fragilités physiques de l'actrice :

A présent le tout-puissant critique prenait un malin plaisir à défaire celle qu'il avait faite – ou qu'il s'imaginait avoir faite –, et qui quelques mois plus tôt n'était rien. Rien qu'une débutante au physique ingrat, que le public, sans lui, aurait longtemps continué de bouder. Il s'étendait à loisir sur le sujet, ne reculant pas devant les détails scabreux. [263]

Sans doute y a-t-il ici quelque complaisance à souligner l'aspect chétif de la tragédienne adolescente ; néanmoins Janin se pose en connaisseur et admirateur du génie racinien et établit sa critique sur la nécessaire adéquation entre les mœurs du cadre spatio-temporel (le sérail oriental) et la psychologie des personnages d'une part, d'autre part entre ces dernières et l'apparence même de l'actrice. En outre il se pose non en détracteur, mais en partisan de Rachel et du classicisme : en lui confiant un rôle si difficile, si inadapté à elle, le Théâtre-Français est accusé d'avoir mis Rachel en difficulté et ainsi pris le risque de faire avorter la « révolution » que seule elle incarne, en faveur d'un retour au répertoire ancien. Alors il en appelle à toute la communauté des « soldats usés et éreintés » du néoclassicisme pour qu'ils resserrent les rangs autour de cette « Jeanne d'Arc » de la tragédie : l'isotopie militaire dessine une perspective polémique non contre mais pour Rachel :

Vous savez combien ce jeune talent, découvert hier, est devenu aujourd'hui un talent important. Le présent et l'avenir du Théâtre Français reposent sur cette jeune tête. Mlle Rachel, c'est mieux qu'une révolte des chefs- d'œuvre contre le drame, c'est toute une révolution qui s'est accomplie. Elle a été la Jeanne d'Arc inspirée et toute puissante de l'art antique, elle a porté de nouveau Racine, Corneille et Voltaire, nos dieux et les siens, à la consécration du parterre. Il y a donc tout à espérer de cet enfant, mais aussi il y a tout à craindre. Qu'elle marche en avant, l'art est sauvé ; qu'elle recule ou qu'elle s'arrête, tout est perdu. Donc, si vous voulez vivre, entourez-la de votre zèle, de vos efforts, de vos talens réunis, vous, les soldats usés et éreintés qu'elle a ranimés de son souffle puissant, et qu'elle mène à la victoire ! Par pitié pour vous-mêmes, faites que la route lui soit facile, et ne lui laissez pas tout ce lourd fardeau à porter. Aux grands jours de batailles, ne vous mettez pas derrière elle pour combattre, et ne la livrez pas lâchement aux Anglais. L'autre Jeanne d'Arc avait pour elle Dunois et Xaintrailles : qu'elle ait, elle aussi, ses défenseurs qui la protègent de leurs boucliers. Fût-elle plus puissante encore, Mlle Rachel ne peut pas tout faire. Et que peut-elle devenir, s'il ne lui est pas permis de faiblir un instant, si personne ne vient la remplacer sur la brèche, si au premier faux pas qu'elle ait fait, elle est morte ; si comme cela est arrivé l'autre jour, à cette malheureuse représentation de *Bajazet*, la pauvre enfant, abandonnée de tous, et faiblissant elle-même sous une tâche au-dessus de ses forces, supporte toutes les chutes des combattans qui l'entourent, et tombe accablée par tous ces vaincus à la fois ?[264]

Ainsi Janin justifie sa sévérité envers Rachel au nom d'une urgence et d'un dessein qui dépasse la simple critique des comédiens : dans la mesure où elle incarne la renaissance d'un

[262] *Ibid.*

[263] *Op. cit.* p. 395.

[264] *Op. cit.*

répertoire encore vacillant, la tragédienne ne doit pas faillir et être seule exposée aux dangers de la bataille littéraire. Argument que Musset ne manque pas de reprendre à son compte pour mieux le retourner contre Janin : il répond que justement, parce que Rachel incarne l'avenir d'une renaissance classique, la critique n'a pas le droit de se montrer sévère envers elle, car elle risque de la décourager.[265]

Bien que Musset commence par mentionner « huit feuilletons » défavorables à l'interprétation de Roxane par Rachel, son article peut être lu comme une réaction polémique au seul compte-rendu de Janin. En effet, Musset réfute un à un les arguments de Janin qu'il ne nomme pas mais dont il tourne en dérision le commentaire sur le mot « charmes » appliqué à Bajazet et l'idée que Rachel est « trop petite » pour le rôle de Roxane, idée à laquelle il réduit toute l'argumentation critique de Janin. Avant d'étudier plus loin [266] un tel traitement du discours patient, on s'intéressera à la manière dont le *Je* se met en scène dans cet article car la constitution de l'*éthos* révèle les intentions polémiques de Musset, et la comparerons à la posture adoptée par Janin. Alors que le critique se posait en spécialiste de Racine et en garant d'une interprétation qui ne fasse pas contresens à la conception racinienne, le poète amoureux se fait ici redresseur de torts, réparateur d'une injustice[267] ; en ce sens sa critique d'amateur sensible et délicat, bénévole et bienveillante, s'oppose à la critique malveillante des feuilletonistes professionnels. Cette posture est esquissée dans l'exorde et dans la péroraison de l'article. Dans l'exorde, Musset se présente en tant que spectateur de *Bajazet,* conformément au genre du compte rendu dramatique, et manifeste son incompréhension à l'égard de l'hostilité de la critique par des tournures négatives et des interrogatives indirectes :

> La critique, qui s'était montrée cinq fois indulgente et juste en même temps (chose presque rare), a fait preuve cette fois de sévérité ; j'avoue que je ne sais pas pourquoi ; mais huit feuilletons, écrits le même jour par des gens d'esprit et de goût, sont mécontents de cette reprise. Je ne sais pas non plus pourquoi ils font de cet essai une circonstance à peu près décisive, sur laquelle on remet en question le mérite de la jeune artiste et celui de Racine par la même occasion. [268]

Loin de blâmer personnellement les feuilletonistes défavorables à Rachel interprétant Roxane, Musset les désigne positivement comme « gens d'esprit et de goût », rendant leur propos d'autant plus anormal et aberrant. La posture polémique consiste à ne pas tomber dans la critique *ad personam*, mais de rester dans les bornes de l'argumentation *ad rem*.[269] Or, ce *rem* est un être humain, Rachel. Aussi la réfutation du contre-discours va-t-elle consister en un

[265] Pages 923-924.

[266] Voir *infra* p. 248-251.

[267] Ajoutons que Janin élargissait ses critiques négatives aux autres comédiens de la pièce, jugeant sévèrement en particulier le jeu de Joanny dans le rôle d'Acomat alors que Musset n'y voit que la critique de Rachel.

[268] Page 917.

plaidoyer *ad hominem*. En outre, en pointant du doigt les contradictions entre les qualités des critiques et leurs propos injustes, Musset laisse entendre les limites de leur « esprit » et de leur « goût », donc leur incompétence à juger un génie comme Rachel : la polémique évolue sur la frontière ténue de l'*ad rem* et de *l'ad hominem*[270]. La stratégie de défense de Musset consiste en outre à assimiler Rachel et Racine : en remettant en cause le talent de l'actrice, c'est celui de l'auteur qui est aussi remis en cause selon la logique de la métonymie. La péroraison, elle, complète le parcours argumentatif : Musset défend cette fois Rachel au nom de valeurs éthiques et adopte un ton pathétique afin de mettre en évidence l'injustice de la critique et ses limites :

> Voilà pourquoi j'ai vu avec peine, avec tristesse, qu'on l'ait attaquée ; voilà enfin pourquoi il me semble que, si peu de crédit qu'on ait, il faut la défendre autant qu'on le peut, et se garder surtout de vouloir détruire dans le cœur d'une enfant le germe sacré, la semence divine, qui ne peut manquer de porter ses fruits. [271]

La défense de Rachel est présentée comme une exigence, une nécessité morale plus qu'esthétique, par le déontique « il faut » ; le lexique des sentiments (« peine », « tristesse ») et la métaphore de la « semence divine » pour exprimer le génie de Rachel – génie qui l'égale à Racine – donnent corps à la sincérité et à la compassion du critique en face du talent injustement calomnié. Cette double métaphore du « germe sacré », de « la semence divine » est empruntée au lexique évangélique dans lequel elle désigne la parole de Dieu[272]. Musset reprend ici la définition du génie comme « enthousiasme » et comme « esprit créateur » à l'image de Dieu proposée par M^me^ de Staël dans *De l'Allemagne.*[273] Cette conclusion était préparée par une double argumentation elle aussi d'inspiration staëlienne : celle de la vanité de la critique face au génie, assimilée aux démonstrations par l'absurde, et celle de l'infaillibilité du cœur, Musset définissant ici une critique de l'émotion qu'il fait sienne et

[269] Comme le rappelle Musset dans sa lettre à Janin : « « J'avais écrit, dans la *Revue des deux mondes*, poliment et sincèrement mon opinion sur Mlle Rachel. Je ne vous désignais pas, vous m'avez fait une réponse qui n'a ni mesure ni convenance. » C'est Janin qui a poussé les bornes de la polémique en cédant à l'argument *ad personam* et à l'injure.

[270] Pereleman et Tyteca distinguent l'argument *ad rem*, qui, « portant sur la vérité ou la chose elle-même », « correspond à une argumentation que l'on prétend valable pour toute l'humanité raisonnable », l'argument *ad hominem*, qui porte sur l'opinion et « consist[e] à mettre l'interlocuteur en contradiction avec ses propres affirmations, avec les enseignements d'un parti qu'il approuve ou avec ses propres actes » et l'argument *ad personam* , « attaque contre la personne de l'adversaire et qui vise, essentiellement, à disqualifier ce dernier. », *Traité de l'argumentation, op.* cit. p. 148-150.

[271] Page 925.

[272] L'expression se retrouve dans plusieurs passages des *Evangiles*. A l'époque de Musset on la trouve notamment chez Lamennais : « Il y a dix-huit siècles, le Verbe répandit la semence divine, et l'Esprit Saint la féconda. » (*Paroles d'un croyant*, 1834). Tout en s'accordant au contexte (Rachel, jeune tragédienne surdouée de seize ans, sans instruction, encore à ses débuts), l'image du « germe », de la « semence » renvoie à la définition diderotienne du génie comme pure nature que nul travail n'a encore émondé. Elle remotive d'ailleurs l'étymologie commune aux mots « génie », « genre », « engendrement » et « génération ».

qu'il affirme supérieure à celle de l'esprit et du goût. Le critique est ainsi inférieur au génie créateur : celui de l'actrice et celui du poète critique qui sait le reconnaître en autrui.

> Il n'y a de bonne cause que celle de l'avenir, car c'est la seule à qui doive rester la victoire. On peut nuire à cette cause, la gêner, l'affaiblir, mais non la détruire ; voilà ce qu'on ne sait pas assez. On peut terrasser un talent médiocre, on peut aussi le faire valoir et lui donner une apparence de renommée ; mais vouloir étouffer un vrai talent, c'est la même chose que d'essayer de prouver que le bleu est rouge, ou qu'il fait clair à minuit ; c'est s'attaquer à plus fort que soi, c'est perdre son temps d'une méchante manière ; le talent triomphe tôt ou tard, car il n'a qu'à se montrer pour qu'on le reconnaisse. Celui qui me dirait que Mlle Rachel est l'objet d'un caprice du public, et qu'elle ne tiendra pas ses promesses, je ne lui répondrais qu'une chose : « Mon esprit peut porter un faux jugement, mais, quand je suis ému, je ne saurais me tromper […] quand mon cœur parle, il a raison. Ce n'est pas là une vaine prétention à la sensibilité, c'est pour vous dire que le cœur n'est point sujet aux méprises de l'esprit, qu'il décide à coup sûr, sans réplique, sans retour, que ni brigues ni cabales ne peuvent rien sur lui, que c'est, en un mot, le souverain juge. [274]

Musset reprend l'opposition staëlienne génie/talent et l'associe à un second couple de concepts : cœur/esprit. Le critique n'a pas le droit d'étouffer ou d'entraver « un vrai talent », c'est-à-dire un talent évident pour quiconque juge l'art avec son cœur puisque marqué du sceau du génie, que Musset oppose, comme M[me] de Staël, au « talent médiocre », inférieur et illusoire (« une apparence de renommée », « méprises de l'esprit »)[275]. Musset définit ici sa critique selon deux axes : sa méthode (se fier à son cœur, comme en poésie[276]) et sa visée ou plutôt sa responsabilité (il a en charge l'avenir et non le seul présent : il doit en tenir compte lorsqu'il juge les œuvres et les artistes contemporains). Cette « poétique » de la critique s'oppose-t-elle directement à celle du feuilleton à la manière de Jules Janin définie en exorde comme une « critique de goût et d'esprit » ? L'association du goût et de l'esprit, commune à la plupart des critiques dramatiques, est un impératif du style journalistique : le ton de la conversation permet de s'assurer la connivence du lecteur comme le rappelle Marie-Françoise Melmoux-Montaubin :

---

[273] Pour cette conception mystique du génie voir, par exemple : « Il y a de la religion dans toutes les œuvres du génie ; il y a du génie dans toutes les pensées religieuses. L'esprit est d'une moins illustre origine, il sert à contester, mais le génie est créateur. La source inépuisable des talents et des vertus, c'est ce sentiment de l'infini, qui a sa part dans toutes les actions généreuses et dans toutes les conceptions profondes. » (*De l'Allemagne*, IV, 1, édition de Simone Balayé, G.F., Paris, 1968, tome 2, p. 241). Voir aussi la définition de l'enthousiasme (IV, 10) et celle du génie poétique (« un sentiment religieux qui nous fait éprouver en nous-mêmes la présence de la divinité », tome 1, II, 10, p. 205). Madame de Staël et les romantiques allemands comme Schlegel reprennent en fait les idées platoniciennes sur l'inspiration en les christianisant : le mot « génie » fait écho au *daïmon* socratique.

[274] Pages 924-925.

[275] Commentant la fin du chapitre 9 du *De l'Allemagne*, partie II, Edmond Eggli écrit : « Le génie seul est créateur : il ne faut pas l'entraver, parce qu'il n'est pas capable, comme le talent, d'habileté : mais ses maladresses mêmes ont un charme auquel toute la dextérité du talent n'atteint jamais. », E.Eggli & P. Martino, *Le Débat romantique en France, 1813-1830,* tome 1 (1813-1816), Paris, Les Belles-Lettres, 1933, p. 141.

[276] L'influence de Madame de Staël sur Musset est sur ce point encore sensible : dans *De l'Allemagne* elle loue les critiques allemands de « partir de l'âme pour juger les objets extérieurs, ou des objets extérieurs pour savoir ce qui se passe dans l'âme », démarche qui annonce aussi la méthode beuvienne. *Op. cit.* II, chap. 31, tome 2, p. 69.

Aussi convient-il de voir ce que la critique littéraire doit effectivement au journal, comment elle se situe par rapport à ce qui fonde la presse contemporaine : l'indispensable établissement d'une connivence entre le journaliste et le lecteur, seule susceptible d'assurer la survie du journal, […] La critique journalistique, qu'elle soit littéraire ou artistique, se définit d'abord par un ton et des qualités qui sont aussi ceux de la chronique, dont elle ne se distingue guère parfois : « la bonne humeur, la légèreté, la vivacité, l'esprit, la grâce. » […] En ce sens, il est incontestable que le support du journal a déterminé le ton et la forme d'une écriture qui « jase » plutôt qu'elle n'analyse et se maintient dans des bornes fixées par l'habitude.[277]

Cherchant à définir « le style du journal », Janin l'oppose, sur un ton mi sérieux mi amusé, aux rhétoriques classiques et adopte des épithètes qui renvoient à un art de se comporter en société, un art de la conversation et de la politesse qui rappelle l'idéal de l'honnête homme, lui aussi homme « de goût et d'esprit » :

Les rhétoriques qui s'inquiètent de toutes choses, qui vous enseignent toutes les paroles oratoires, depuis le gryphe jusqu'à la turlupinade, à l'usage du *Mercure Galant*, ne se sont pas encore occupés de nous dire quelles étaient les qualités de style que réclamait le journal. […] Les rhétoriques vous enseignent comment se fait l'ouverture d'un sénat […], comment vous devez parler quand vous serez archonte à Athènes, consul à Rome […], mais expliquer ce que doit être le style du journal, élégant sans manière, fier sans orgueil, poli sans bassesse, familier sans être flatteur, prudent, réservé, comment parfois il doit arriver à l'éloquence, les rhétoriques n'en savent rien, et vous pensez bien que moi, qui vous parle, je n'en sais pas si long que les rhétoriques, Dieu merci.[278]

Musset a su lui aussi pratiquer avec brio cette critique spirituelle en forme de causerie dans ses premiers feuilletons et d'ailleurs, en épinglant le poète du « point sur un i », Janin ne manque pas dans sa « Réponse » de retourner l'éloge en un blâme contre un Musset accusé de ne faire que de l'esprit. Mais dans « Reprise de Bajazet » il affirme que la critique « de goût et d'esprit » ne suffit pas. Face au génie, le critique se doit d'être responsable : en continuant à associer Racine et Rachel, Musset avance comme principal argument que décourager Rachel, ce serait décourager Hermione, Monime et Roxane, c'est-à-dire les tentatives pour faire renaître la tragédie classique de ses cendres.

Dans cet article, la présence du *Je* est extrêmement forte, dramatisée même, par un constant dialogisme : Musset se met en scène s'adressant aux critiques défavorables à Rachel, par exemple dans cet extrait où le dialogisme est signalé par les guillemets :

« Quel est votre but, en effet, et que prétendriez-vous faire ? Admettons que Mlle Rachel n'ait réellement pas été à sa hauteur ordinaire dans *Bajazet*, ce que je suis loin d'accorder, mais n'importe. Admettons encore que c'est en conscience que vous signalez cet échec, et que vous faites en cela un acte d'impartialité. Ne

[277] M.-F. Melmoux-Montaubin, « « Contes de lettres » et écriture de soi : la critique dans le journal au XIXè siècle », *Presse et plumes, op. cit*. p. 482-484. Ce ton mondain remonte en fait aux origines mêmes de la critique dramatique au XVII[e] siècle (années 1620-1630), où « une critique mondaine, dont les principaux vecteurs sont la conversation et la correspondance » s'oppose à une critique dogmatique, celle de Chapelain et de D'Aubignac. Les premières gazettes, le *Mercure Galant* en particulier, sauront reprendre ce ton de conversation et donneront souvent aux comptes rendus la forme épistolaire ou dialoguée. Voir l'introduction au volume *Le Miel et le Fiel, op. cit.* p. 10 et Maurice Descotes, *Histoire de la critique dramatique en France,* Tubingen, Narr, Paris, Place, 1980.

[278] Cité par José-Luis Diaz, « L'esprit sous presse. Le journal et le journaliste selon la littérature panoramique (1781-1843) », *Presse et plumes, op. cit*. p. 42.

croyez-vous pas que votre devoir était, au contraire, l'indulgence ? […] Ne voyez-vous pas qu'en attaquant ainsi cette jeune fille, vous plaidez une cause qui n'est pas la vraie, qui ne peut être bonne, quand même elle serait juste ? Est-ce votre admiration pour Racine qui produit votre mécontentement, et êtes-vous si fort indignés de le voir moins bien représenté aujourd'hui qu'hier ? A qui rendez-vous service en le disant ? Ce n'est pas à Racine lui-même, car, si ses ouvrages reprennent faveur au théâtre, ce sera grâce à Mlle Rachel, et ne sentez-vous pas qu'en se voyant blâmée si vite, avec si peu de ménagement, elle peut se décourager ? Ne sentez-vous pas qu'en lisant vos articles, cette enfant en qui seule repose toute la grandeur d'une renaissance, cette enfant qui n'est pas sûre d'elle, et qui, malgré son génie précoce, n'est pas encore à l'épreuve des chagrins que peut nous causer la critique, cette enfant qui joue si bien Hermione, qui sait si bien comprendre et réciter Racine, peut se mettre à pleurer ? »[279]

L'adversaire, les critiques hostiles à la jeune tragédienne, est constamment pris à parti par les interro-négations en anaphore, quatre au total : Musset utilise les mêmes armes rhétoriques que Janin : interrogations oratoires et périodes cadencées, à l'attaque desquelles les anaphores martèlent le propos[280]. Le sémantisme des verbes éclaire le parcours rhétorique de Musset : interrogation éthique d'abord fondée sur un appel à la raison ou à l'intime conviction (« ne *croyez*-vous pas que votre *devoir* »), interrogation logique ensuite basée sur la raison et la vérité (« ne *voyez*-vous pas que vous *plaidez une cause qui n'est pas la vraie* »), il s'agit ici d'annuler le bien-fondé de leur critique en retournant contre elle l'admiration envers Racine qui lui sert de prémisse et ainsi montrer en quoi il y a contradiction de la part de Janin et des autres critiques à blâmer Rachel ; enfin interrogations pathétiques faisant appel au sentiment (« ne *sentez*-vous pas » deux fois). Musset se met également en scène, s'adressant à Rachel elle-même :

Quant à moi, si je savais qu'un des articles dirigés contre elle l'eût affligée, et si je l'avais vue pleurer, je lui aurais dit : « Pleurez pour Bajazet, mademoiselle ; pleurez pour Pyrrhus, pour Tancrède ; voilà des sujets dignes de vos pleurs, et soyez sûre que la moindre larme que vous verserez pour eux sur la scène en fera plus pour votre gloire que tous les feuilletons de l'univers. »[281]

[279] Pages 923-924.

[280] Dans le passage cité précédemment, mais aussi dans la péroraison. Il est intéressant de constater que dans chacune de leur péroraison respective Musset et Janin recourent à une rhétorique comparable, où le polémique s'associe au lyrisme. Janin attaque par trois interrogations oratoires lancées par l'adverbe « pourquoi ? », accusatrices, pour ensuite proposer Mlle Noblet à la place de Mlle Rabut dans le rôle d'Atalide et clore son article en comparant Mlle Rabut à la Vénus endormie évoquée par Byron, et ainsi enrober le blâme sous le chant lyrique. Musset, lui, adopte un ton plus déclaratif, plus péremptoire, marqué par la maxime qui introduit la péroraison (« Il n'y a de bonne cause que celle de l'avenir ») et enchaîne par une première série d'anaphores polémiques rendues complexes par leur structure en oppositions binaires (« On peut nuire […] mais non la détruire »/ « On peut écraser un talent […] on peut aussi le faire valoir […] mais vouloir étouffer un vrai talent, c'est […] c'est […]c'est »), puis glisse vers l'ode à la critique inspirée par le cœur, seule infaillible, et par une dernière série ternaire d'anaphores qui semble répondre aux interrogations de Janin (« Voilà ce qui […] voilà pourquoi [..] voilà enfin pourquoi ») dans lesquelles le lyrisme s'exprime par la compassion envers Rachel (« j'ai vu avec peine, avec tristesse, qu'on l'ait attaquée ») et les métaphores sublimes du « germe sacré » et de « la semence divine ». Les similitudes éclairent aussi les différences entre les deux styles : alors que Janin introduit la poésie par la citation d'un poète, Musset écrit sa critique en poète ; alors que Janin continue de critiquer jusqu'à la dernière ligne, Musset se pose en défenseur et énonce la défense de Rachel comme un devoir (« *il faut* la défendre »).

[281] Page 924.

L'attaque permet au *Je* de s'introduire dans la scène construite par son discours avec force puisque le « moi » dédouble le « je ». Cette mise en scène du *Je* passe par la fiction amorcée par la tournure hypothétique.

Enfin Musset se présente à la fois comme porte-parole du public (« Si c'est là aujourd'hui votre rôle, alors nous, public, nous qui payons nos stalles … ») et comme un « jeune homme » qui donne son avis, en toute subjectivité. Musset se positionne non en critique, professionnel invité au théâtre, mais en simple spectateur, ou plutôt en *amateur*, comme l'indique la relative « nous qui payons nos stalles ». Ces deux représentations du *Je* constituent une définition de la critique qui tranche singulièrement avec celle que les critiques professionnels affichent. Musset rappelle par une prétendue anecdote autobiographique que le critique ne saurait être objectif, en tout état de cause :

> Je me souviens qu'un jour, au bal, je vis entrer une jeune femme (c'était une actrice, ce qui rentre dans mon sujet), et je me retournai vers mon voisin, pour lui dire que je la trouvais jolie ; mon voisin était un Anglais, homme d'esprit ; il fut de mon avis. – Cependant, lui dis-je, les journaux disent qu'elle est laide. – Mais vous savez, me répondit-il, *une* journal, c'est *une* jeune homme. – Comment, un jeune homme ? – Eh oui, c'est *une* jeune homme qui écrit pour dire comme il voit, pas autre chose. » […] Encouragé par cet exemple, j'ose déclarer que je suis un jeune homme qui trouve *Bajazet* joli et Roxane charmante. J'ai beau faire, je ne comprends pas ce qu'on a trouvé de mal à cette reprise. [282]

Ainsi, tout en limitant l'importance de la presse à l'expression d'une pensée individuelle, Musset donne une légitimité à son propos, se permet de s'opposer à la *doxa* du feuilleton (« j'*ose* avancer ») puisque, la critique n'étant qu'affaire d'opinion, lui-même a le droit d'exprimer la sienne[283]. En même temps il reconnaît et par là même plaide pour une critique volontiers impressionniste, mais juste à la fois. Ainsi, le meilleur moyen de se faire critique de théâtre est de rester simple spectateur et de se fier à ses émotions. Sur ce point Musset se montre profondément romantique et polémique, renouant avec la critique enthousiaste de Madame de Staël et celle *dilettante* de Stendhal.

L'article-prétexte : *Pensées de Jean-Paul*, *Les Mémoires de Casanova, Exposition du Luxembourg,* les articles sur Pauline Garcia

Ces articles constituent peut-être les cas les plus intéressants puisque la scénographie polémique vient perturber la scène générique du compte-rendu. Ils relèvent respectivement des trois domaines artistiques que sont la littérature (Casanova, Jean-Paul), la peinture (*Exposition du Luxembourg*) et la musique (*Sur les débuts de Pauline Garcia*) ; ils ont été

[282] Page 918.

[283] C'est aussi une déclaration d'amour publique à peine voilée.

rédigés de part et d'autre de la carrière active de Musset journaliste (de 1831 à 1839) et s'affichent génériquement comme le compte-rendu d'une lecture (*Mémoires* de Casanova, *Pensées de Jean-Paul*), d'une exposition ou d'un concert[284]. Mais l'écriture référentielle n'y est que prétexte, aussi sincère soit l'enthousiasme du chroniqueur pour les quatre artistes dont il fait le portrait et l'éloge : la critique y sert l'affirmation d'une polémique (contre le classicisme ou contre le romantisme), la satire et les sarcasmes prennent finalement le pas sur l'écriture référentielle et changent ainsi l'orientation du discours : la visée n'est plus informative, ni même seulement incitative (lire Jean-Paul, aller voir les tableaux de Gros, aller écouter Pauline Garcia), mais également polémique. A la posture neutre du *Je* s'adressant au lectorat en centrant son énoncé sur le référent, scène générique de l'article de presse, vient se substituer celle d'un *Je* véhément prenant à parti ses cibles, scénographie polémique. Dans l'article sur le « Concert de mademoiselle Garcia » c'est l'opéra romantique, marqué par l'excès, l'importance de la gestuelle notamment, qui est en cause. Le passage permet en outre de comprendre en quoi consiste la critique polémique selon Musset :

> il ne m'entre d'ailleurs dans l'esprit d'attaquer personne, c'est un métier que je n'aime pas. Je veux parler, non d'un acteur ni d'un théâtre, mais d'un genre, lequel est une exagération perpétuelle. Cette maladie règne partout, envahit tout ; on s'en fait gloire. C'est l'affectation du naturel, parodie plus fatigante, plus désagréable à voir que toutes les froideurs de la tradition ancienne. La tradition est très ennuyeuse, je le sais ; elle a un défaut insupportable, c'est de faire des mannequins qui semblent tenir tous à un même fil, et qui ne remuent que lorsqu'on tire ce fil ; l'acteur devient une marionnette. Mais l'exagération du naturel est encore pire. [285]

Une fois de plus, Musset écarte toute agression envers les personnes et exprime un apparent rejet de la polémique dans sa forme la plus vile, celle de l'*ad personam* : « c'est un métier que je n'aime pas ». Le recours au nom « métier » souligne le mépris de l'aristocrate Musset envers la fonction de critique journalistique, une critique nécessairement vouée, selon lui, à la polémique pour la polémique, et sa volonté d'endosser une posture différente : celle d'un auteur lucide et libre de tout parti et de toute école. Une fois de plus, c'est la notion de « genre » qui est au cœur des préoccupations critiques de Musset et qui constitue la cible de choix de sa polémique. Une fois de plus, le néoclassicisme – sous le terme de « tradition » - et un certain romantisme, ou plutôt une certaine mode associée rétrospectivement au romantisme (frénétisme, emphase, goût pour la violence, pour les dissonances, surcharge des décors), réduite à la périphrase dépréciative « une exagération perpétuelle » ou « exagération du naturel » sont rejetés au nom du naturel en un énoncé fortement marqué par la subjectivité

[284] Les articles sur *L'Exposition du Luxembourg*, sur les *Mémoires* de Casanova et sur les *Pensées* de Jean-Paul furent publiés, comme les *Revues fantastiques,* dans le feuilleton du *Temps* en 1830-1831 et le *Compte-rendu de Gustave III,* opéra de Scribe et Auber parmi la rubrique des « Chroniques de la quinzaine » dans *La Revue des deux mondes* du 14 mars 1833, sous le titre de « Bulletin théâtral ». Toutes ces publications, comme les *Revues fantastiques,* furent anonymes.

[285] Page 1006.

de la 1ère personne. Au-delà de la tradition immuable classique et d'un romantisme excessif, accusé de trahir ses idéaux (en exagérant le naturel, ce romantisme mal assimilé retombe dans l'artifice), Musset propose une troisième voie : il prône un art basé sur la vérité et le naturel, plus soucieux d'originalité et de sobriété que d'artifices et d'imitation, une imitation qui dégénère en « parodie ». Plus loin, cette satire de l'opéra romantique est développée par un relais d'énonciations secondaires : se déniant toute compétence pour critiquer de la musique, Musset s'appuie sur une citation d'Alphonse Karr, critique habitué aux feuilletons dramatiques et lyriques, et se crée à partir de là une énonciation fictive à laquelle il ajoute celle d'un chanteur italien :

Ce que je disais tout à l'heure de ma science musicale me donne sans doute peu d'autorité en cette matière ; je n'ai pas les armes nécessaires pour attaquer un genre que je crois mauvais, et tout ce que je puis dire, c'est qu'il est mauvais. De plus habiles que moi sauraient expliquer pourquoi, et de plus habiles le pensent ; mais on ne le dit pas assez. Je me souviens d'avoir lu quelque part une excellente question d'Alphonse Karr : « Mais monsieur, demande un spectateur à son voisin en écoutant un opéra, croyez-vous que ce soit réellement de la musique ? » Je ne sais trop ce que répond le voisin, mais je répondrais en pareil cas : « Non, monsieur, ce n'est pas précisément de la musique, et cependant on ne peu pas dire non plus tout à fait que ce n'en soit pas. » C'est un terme moyen entre la musique et pas de musique ; ce sont des airs qui ne sont ni des airs ni des récitatifs, des phrases qui ont une velléité d'être des phrases, mais qui, au fond, n'en sont pas. Quant à des chants, à de la mélodie, ce n'est plus de cela qu'il s'agit ; on ne chante plus, on parle ou on crie ; c'est peut-être une sorte de déclamation notée, un compromis entre le mélodrame, la tragédie, l'opéra, le ballet et le diorama. C'est un assemblage de choses qui remuent les sens ; la musique s'y trouve peut-être, mais je ne saurais dire quel rôle elle y joue. Du reste, demandez à tel chanteur italien […] s'il voudrait y chanter un rôle, il vous répondra qu'il aimerait mieux être aux galères.
Il est temps qu'on nous débarrasse de la maladie des effets. [286]

Se déniant toute compétence critique, le *Je* mussétien cède la parole, par le discours direct, à Alphonse Karr, dont il cite une interrogation « lu[e] quelque part ». Mais les énonciations déléguées se font plus complexes puisque cette question est en fait assumée par « un spectateur » et destinée à « son voisin ». La réponse est ensuite faite par le « je » mussétien au conditionnel (« je répondrais en pareil cas »), mais Musset adopte le point de vue du « voisin ». Le statut énonciatif de cette réponse est instable dans la mesure où seule la première phrase est entre guillemets. Qui prend en charge la suite du discours ? Musset ? le « voisin » ? Karr ? De même à qui s'adresse l'impératif « Demandez » ? Au lecteur de Musset ? A celui de Karr ? Au « spectateur » ? A cette ambigüité liée à l'absence de guillemets s'ajoute l'utilisation de l'italique (« un *compromis* »). En outre Musset finit son paragraphe sur un discours indirect où il prête son point de vue à un « chanteur italien ». C'est bien le trope communicationnel (Kerbrat-Orecchionni[287]), portant ici sur l'énonciateur, qui est

[286] Page 1007.

[287]C. Kerbrat-Orecchioni définit le trope communicationnel comme portant normalement sur le destinataire du message dans *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 131 : « Nous parlerons de trope communicationnel (portant sur le récepteur) chaque fois que s'opère, sous la pression du contexte, un renversement de la hiérarchie des niveaux de destinataire ; c'est-à-dire chaque fois que le destinataire qui en vertu des marqueurs d'allocution fait en principe figure de destinataire direct, ne constitue en fait qu'un destinataire secondaire, cependant que le véritable allocutaire, c'est en réalité celui qui a en apparence statut de destinataire indirect » .

intéressant comme relais polémique. La superposition des énonciations et des points de vue rend ainsi le blâme plus légitime. Le choix d'Alphonse Karr est intéressant aussi : on peut y voir un *alter ego* de Musset polémiste. En effet, Karr, à la fois romancier et journaliste au *Figaro* puis à la *Chronique de Paris* (le journal fondé par Balzac en 1836, journal éphémère s'il en fut), auteur en 1832 d'un premier roman à succès, *Sous les tilleuls*, symbolise, selon Patrice Delbourg, « l'esprit et l'humour du boulevard. [...] Une sorte de prince de l'esprit, d'Aristophane du trottoir. »[288] Dans ses romans il allie « sentimentalité et sensiblerie à fondement autobiographique, entremêlées de fantaisie ironique et bouffonne » ; « le prétexte — l'histoire d'amour difficile — compte moins que les intrusions désinvoltes et humoristiques de l'auteur dans le cours du récit »[289]. C'est un spécialiste des bons mots, tantôt moralistes, tantôt acerbes, parfois misogynes. Au moment où Musset rédige son article sur Pauline Garcia, Karr crée une revue satirique dont il fut l'unique rédacteur, *Les Guêpes* (titre qui reprend celui d'une comédie d'Aristophane), dans laquelle il s'en prend aux gloires de l'époque. Musset utilise donc l'*éthos* de Karr, sa posture d'auteur ironique et satirique, prompt lui aussi à tourner en dérision les clichés romantiques, pour donner plus de relief à sa digression polémique. Karr fait figure non seulement d'argument d'autorité, mais encore de double complice de Musset par voie d'intertextualité journalistique[290].

Dans le genre de la critique d'art, Musset se sert souvent aussi de son sujet pour blâmer les dérives de la querelle opposant le néoclassicisme et le romantisme en peinture. C'est le cas des deux articles consacrés à l'exposition que le nouveau régime de Juillet organisa au palais du Luxembourg au profit des blessés des Trois Jours. Musset limite son compte-rendu aux trois chefs d'œuvres napoléoniens de Jean-Antoine Gros, *Les Pestiférés de Jafa*, *La Bataille d'Aboukir* et celle *d'Eylau*. Il s'agit d'un évènement dans le monde des arts puisque ces trois tableaux faisaient leur réapparition après quinze ans d'absence : pour des raisons politiques évidentes, la Restauration avait choisi de les tenir loin du public au point qu'ils étaient « devenus l'objet d'un culte presque clandestin » d'après Stéphane Guégan qui met en évidence la singularité de la critique mussétienne face à la polémique : « Il lui importe moins de savoir si Gros est romantique ou non que de vibrer devant un peintre qui sut rendre la nature terriblement vivante, et ne pas reculer devant la réalité du charnier. »[291]

[288] Emission radiophonique *Les Papous dans la tête* du 11 mars 2010, France culture.

[289] *Encyclopoedia universalis,* article « Alphonse Karr. Dans l'article qu'il lui consacre dans *La civilisation du journal*, Anthony Glinoer rappelle qu'il était proche des « petits romantiques » - Gautier, Borel et Nerval, et que les contemporains le comparaient volontiers à Sterne, o*p. cit*. p. 1165.

[290] Musset est l'auteur d'un fameux calembour, « Je connais mon Karr à fond », qui invite à assimiler les *éthè* des deux auteurs.

Toutefois l'article n'en est pas moins polémique : Musset voit en Gros un prétexte idéal pour exprimer sa conception de l'art et de la critique d'art, au-delà du classicisme comme du romantisme. Aussi ce ne sont pas les tableaux néoclassiques de Girodet, de David et du baron Gérard, exposés au Luxembourg au même titre que les peintures de Gros, qui font l'objet de la satire mussétienne mais l'attitude de la critique partisane face aux toiles :

Tout le monde sait par cœur *Endymion*, *les Horaces*, *Psyché*, *Le Déluge* : il a fallu pour ces ouvrages épouser l'admiration superstitieuse de l'âge précédent, ou se jeter dans l'opposition étourdie de la nouvelle école. [292]

Une fois de plus la critique est un moyen pour Musset de mettre en cause la réception polémique des œuvres néoclassiques : le fait d'appartenir à l'une des deux écoles ne laisse à la critique militante que l'alternative entre l'« admiration superstitieuse », si l'on est néoclassique, et l'« opposition étourdie » si l'on est adepte du romantisme : quoique les critiques ne soient pas égales, les deux attitudes sont dépréciées. Une fois de plus Musset rejette l'idée d'un jugement qui ne s'appuie que sur les dogmes d'une école, néoclassique comme romantique, car pour lui le critique ne doit s'intéresser qu'à l'originalité de l'artiste, bienheureux lorsqu'il en a enfin trouvé un, à l'instar de Gros. Quant au tableau historique de *La Bataille d'Aboukir*, un genre que Musset n'aime guère, il est loué pour son authenticité, son rejet des artifices de l'académisme classique :

C'était la première fois, peut-être, qu'un peintre d'histoire, comme on les appelle, avait sincèrement voulu faire de l'histoire en action. C'était la substitution de la bataille réelle à la bataille académique, que M. Gros avait cherchée, et cela, sans renoncer à la poésie du genre. [293]

Gros est ainsi loué pour être l'inventeur d'un nouveau genre de tableau historique, libéré des conventions académiques du genre, et plus ambitieux dans sa recherche de réalisme comme le suggère l'expression « la substitution de la bataille réelle à la bataille académique » et cela sans pour autant remettre en cause ce qui fait « la poésie du genre ». Musset met en évidence « le précinétisme d'*Aboukir* » comme le remarque Stéphane Guégan dans son commentaire de l'article[294]. La réfutation du contre-discours critique sur Gros (« Gros est un coloriste ») est l'occasion de situer Gros dans la querelle de la couleur et de la ligne.

[291] Stéphane Guégan, « Infortunes du *Salon de 1836* », *in Fortunes de Musset*, dir. André Guyaux et Frank Lestringant, Classiques Garnier, 2011, p. 149.

[292] Pages 965-966.

[293] Page 967.

[294] *Op. cit.* p. 150.

Les Pestiférés de Jaffa sont une œuvre de conscience au plus haut degré. On parle de M. Gros comme d'un coloriste ; mais où trouve-t-on dans l'école rien d'aussi vrai de forme, d'aussi puissamment modelé que les nus des pestiférés de Jaffa ? [295]

La critique artistique des années 1830 est généralement focalisée sur la distinction entre les tenants néoclassiques et davidiens de la ligne (ou du dessin) et les novateurs coloristes[296]. Leurs jugements restent le plus souvent prisonniers de ces deux *credo*. Héritière du débat qui opposa, au XVI[e] siècle en Italie, le modèle florentin incarné par Michel-Ange (la beauté comme idée spirituelle) et le modèle vénitien d'une peinture plus matérielle représenté par Titien, la querelle entre la ligne et la couleur remonte en fait aux années 1670 : elle est l'un des avatars de la querelle des Anciens et des Modernes. En 1673, dans son *Dialogue sur le coloris*, Roger de Piles fait l'éloge de Rubens, c'est-à-dire d'une facture qui met en avant la couleur et non le dessin. La récente Académie Royale de Peinture et de Sculpture – elle fut fondée en 1648 – répliqua afin de défendre le modèle du Poussin et du dessin. La querelle entre les dessinateurs et les coloristes persiste encore à la fin du XVIII[e] siècle, mais David impose alors, sous l'influence de Winckelman, l'idéal néoclassique d'une peinture qui puisse, dans sa perfection de la ligne, rivaliser avec la sculpture antique : « ce qui domine chez [David] et ses adeptes, note Marie-Christine Natta dans une récente biographie de Delacroix, c'est un dessin inspiré de la statuaire. »

> Son fini minutieux, qui ne laisse aucun détail au hasard, asservit la peinture dont le rôle est de souligner le modelé sans le dégrader par des effets de brosse ou de matière trop soutenus. Pour la même raison, on supprime le clair-obscur et l'on réduit la couleur à des tons brusques et entiers qui ne s'unissent plus, mais s'opposent les uns aux autres. On répand sur la toile un jour égal rendant visible le moindre détail et interdisant de cacher une imperfection dans une ombre propice.[297]

Mais la querelle reprend et se ranime à la faveur des premières œuvres de Delacroix présentées aux salons de 1824 et surtout de 1827. La presse se scandalise des audaces chromatiques et des entorses faites aux lois de la perspective et de l'anatomie dans *Les Massacres de Scio*,[298] présenté en 1824, et lui oppose *Le Voeu de Louis XIII* d'Ingres, salué pour la perfection de son dessin. Les deux peintres sont de nouveau mis face à face au salon de 1827 : *La Mort de Sardanapale*, perçue comme une débauche de couleurs[299], scandalise

[295] Page 967.

[296] Voir *supra* p. 52-53.

[297] Marie-Christine Natta, *Eugène Delacroix*, Tallendier, 2011, p.60.

[298] « *Les Massacres de Scio* scandalisent au Salon de 1824 à cause de leurs audaces chromatiques et formelles. L'œuvre surprit par le choix de son sujet emprunté à l'actualité immédiate. Si le recours aux couleurs vives et chaudes déplut aux défenseurs de l'académisme, il souleva l'enthousiasme des jeunes romantiques. », Eva Bouillo, *Le Salon de 1827, classique ou romantique ?,* P.U. de Rennes, coll. « Arts et société », 2009, p. 9.

[299] Les principaux griefs faits à *La Mort de Sardanapale* sont : « le dédain de la forme », « le dessin si étrange et si mal arrêté », « les couleurs si peu fondues », « les touches trop heurtées ». *Ibid*. p. 211.

face à *L'Apothéose d'Homère* d'Ingres. La presse élève, bien malgré les deux intéressés, Delacroix au rang de chef des romantiques coloristes et Ingres de maître de l'école du dessin et de la ligne. Ce salon de 1827 marque, selon Eva Bouillo, « l'affranchissement des romantiques ». [300] Emblématisés par Delacroix et Ingres, les deux camps de peintres sont parfois aussi assimilés par métonymie à leurs illustres devanciers : Rubens pour les coloristes, Raphaël pour les linéaires. C'est souvent le cas sous la plume de Musset comme on a pu le voir dans le premier chapitre. Redécouvert à l'occasion de cette exposition pour les blessés des trois journées de juillet 1830, Jean-Antoine Gros, bien qu'élève de David et peintre officiel sous l'Empire, passe pour avoir le premier introduit du coloris, notamment dans les trois tableaux que se propose d'analyser Musset : « Admirateur de Rubens, il lâche la bride à son goût pour le mouvement et la couleur. »[301] Il est en quelque sorte un précurseur de Delacroix qui ne manquera pas de lui rendre hommage dans un article de *La Revue des deux mondes* en 1848[302].

Musset fait l'éloge du peintre en démontrant sa supériorité par rapport aux canons académiques de « l'école », c'est-à-dire de l'école néoclassique qui prône la primauté du dessin sur la couleur ; ces canons sont énoncés dans l'énumération des « preuves » (vérité de la forme, modelé du dessin). Ainsi Gros n'est pas que coloriste, il est aussi un digne héritier de David. En filigrane se lit le blâme de l'école romantique : les simples « coloristes » sont dépourvus des qualités de dessinateur de Gros ; à l'exemple de ce dernier[303], le peintre qui se veut coloriste doit aussi affirmer son talent dans les lignes du dessin. Aussi Musset a-t-il choisi Gros pour son indépendance à l'égard des deux écoles, comme la péroraison enthousiaste de l'article le laisse entendre : « Quels sujets pour un grand peintre ! et qu'un homme est heureux d'avoir laissé là toutes les querelles d'école et d'académie pour se plonger tout entier dans ses propres impressions ! » [304] Si Gros peut être assimilé à une branche du

[300] *Ibid*., p. 12 et p. 199.

[301] Marie-Christine Natta, *op. cit.* p. 154.

[302] Stéphane Guégan suggère que les deux articles ont pu être le fruit de discussions entre Delacroix et Musset : « On aimerait croire que les thèses de Musset en 1831 ont été discutées avec Delacroix. L'article que le peintre publiera sur Gros, le 1er septembre 1848, dans la *Revue des deux mondes*, peu après une autre révolution, lui fait écho à maints égards. », « Infortunes du Salon de 1836 », *op. cit.* p. 150. Il est tout à fait possible que les articles publiés dans *Le Temps* résultent de discussions avec Delacroix. En effet ces deux romantiques indépendants se fréquentaient assez régulièrement en 1830-1831 comme l'atteste cette lettre d'Alfred à Paul datée du 4 août 1831 : « J'ai rencontré Eugène Delacroix, un soir, en rentrant du spectacle ; nous avons causé peinture, en pleine rue, de sa porte à la mienne et de ma porte à la sienne, jusqu'à deux heures du matin. », *Correspondance d'Alfred de Musset, op. cit.* p. 48.

[303] Mais aussi de Delacroix à propos duquel il affirmera dans *Le Salon de 1836* la vanité de l'enfermer dans l'une des deux écoles. « S'il a un système en peinture, c'est le résultat de son organisation, et je n'ai pas entendu dire qu'il cherche à l'imposer à personne. » La seule allusion à sa réputation de coloriste est son amour pour « Rubens par-dessus-tout ». Page 983.

[304] Pages 968-969.

romantisme, c'est à celle de Musset, comme de Delacroix, qui se limite à puiser l'inspiration en soi, en « ses propres impressions ».

On remarque, sur le plan de l'énonciation, que la critique picturale adopte un ton plus objectif en apparence que la critique littéraire ou le compte-rendu dramatico-lyrique : Musset n'emploie pas la 1ère personne mais plutôt un *on* inclusif (« On ne peut contester non plus à ce dernier ouvrage un progrès marqué … ») ou un *nous* de majesté (« Nous ne craignons pas d'être accusé de partialité en disant qu'aucun ouvrage de l'école française n'est supérieur à ces trois toiles magnifiques ») ; mais cette dernière citation montre à quel point, une fois de plus, la critique mussétienne affirme et assume sa part de subjectivité. Seule occurrence du *Je* : un renvoi métatextuel (« J'ai dit plus haut que le local étroit de la galerie du Luxembourg n'était point favorable à *la Bataille d'Aboukir* »). Enfin, la présence du *Je* se manifeste par l'allocution, notamment par des formules injonctives embrayeurs d'hypotypose selon la logique du genre (« Parlerons-nous de Jaffa ? Regardez cette vaste et admirable composition ; regardez Eylau »), que l'on retrouvera dans *Le Salon de 1836*.

Quant aux deux « lectures », on constate qu'elles se terminent toutes deux par une attaque fort agressive des classiques. Ces deux articles de jeunesse, publiés anonymement dans *Le Temps*, se situent dans la droite ligne du combat romantique, d'une part dans le choix des sujets (Musset se propose, à la suite de Mme de Staël, de faire connaître de la littérature étrangère, romantisme allemand avec Jean-Paul, littérature italienne avec Casanova), d'autre part dans leur forme (portrait et biographie des auteurs, commentaire de citations, digression contre les classiques). Cependant, le fait que les attaques se situent à la fin des articles, un peu comme la « queue » d'une épigramme, donne l'impression que tout le texte – prétexte – ne tendait en vérité que vers la polémique. L'article sur les *Mémoires* de Casanova nous éclaire sur les intentions polémiques du jeune Musset. Casanova est d'abord présenté comme l'antithèse de Werther : le sujet, par son libertinage, permet ainsi au jeune échappé du Cénacle de prendre ses distances avec le « *sentimentalisme* allemand » :

> Je ne conseillerai même pas à ceux qui ont du goût pour le *sentimentalisme* allemand d'ouvrir son livre ; c'est un homme du midi. L'amour, cette plante que le soleil fait naître si différente suivant l'obliquité de ses rayons, prend un aspect étrange dans le cœur de notre aventurier. […] Que dirait ce bon Werther d'une déclaration aussi furieuse ? J'ai entendu dire que seul il savait la véritable passion. Que sera donc celle-ci ? une passion sans ordre, sans bon goût, sans politesse ? Oui, et sans timidité, plus qu'une passion italienne, une rage espagnole. Mais il est certain que les tartines de beurre sont loin de là, et qu'il serait bien difficile que Charlotte s'appelât dona Lolotta. [305]

Musset s'appuie sur la distinction établie par Mme de Staël, introductrice en France de la pensée de Sismondi, entre les littératures du Nord et celles du Midi : l'expression « c'est un

[305] Pages 888-889.

homme du midi » est un clin d'œil à cette théorie des climats fondatrice des premières définitions du romantisme[306]. Or, au modèle du « *sentimentalisme* allemand » - l'italique marque la distance de Musset envers l'idéal staëlien - Musset oppose l'expression « furieuse » et désordonnée de l'amour qu'il a pu découvrir dans Casanova comme modèle d'une poésie des passions plus romantique selon lui que la vertueuse sensibilité d'un Werther parce que libérée de toutes les règles de la raison et de la bienséance. Les caractérisants, faussement dépréciatifs, renvoient aussi bien au domaine de l'art que de la morale, niant par la préposition « sans » les impératifs classiques d'ordre, de bon goût et de politesse. On remarque l'ironie de Musset tant à l'égard du héros de Goethe (sensible dans la désignation familière « ce bon Werther ») que des romantiques eux-mêmes : la proposition « j'ai entendu que seul il savait la véritable passion », réfutée par les citations extraites des *Mémoires* de Casanova, résonne comme une réminiscence des appréciations de M^me^ de Staël sur le roman de Goethe et, plus largement, sur la littérature allemande[307] ou, du moins, comme un lieu commun du romantisme. L'ironie se poursuit par la suite dans les *astéismes*[308] formulés à l'encontre de la passion italienne exprimée par Casanova : le lexique employé (« sans goût », « sans ordre », « sans politesse ») rappelle plus l'idiolecte classique que romantique : Musset pointe ainsi du doigt le puritanisme des romantiques qui prétendent réhabiliter les passions mais s'offusquent de la passion la plus ardente, lui préférant la vertu de Werther et de Lotte, burlesquement italianisée en « dona Lolotta ».Valentina Ponzetto, qui étudie l'influence de *Histoire de ma vie* sur le libertinage de Musset, remarque que le jeune échappé du Cénacle « érige en *exemplum* digne de représenter tout le livre » la déclaration à Henriette et propose à ceux qui, comme lui ne goûtent pas « le romantisme à la Werther », un autre modèle d'expression des passions, « furieuse » et « étrange », « matérialiste et outrée », « expression d'une passion foncièrement méditerranéenne »[309], bref un modèle libertin. Cette vision d'une Italie « aux mœurs très clairement libertine », où l'on retrouve « mascarades, jeux, mets et vins choisis, beaux corps féminins, avec les passions qu'ils suscitent »[310], cette « passion italienne » et cette « rage espagnole », traversent toute l'œuvre de Musset, des *Contes d'Espagne et d'Italie*

[306] Voir Madame de Staël*, De la littérature*, édition de Gérard Gengembre et Jean Goldzink, G.-F, 1991, chapitre XI, p. 205 et 206 notamment où elle affirme que « les peuples du nord sont moins occupés des plaisirs que de la douleur ». Sur l'opposition entre littérature du Nord et littérature du Midi chez Sismondi voir le chapitre consacré à son essai *De la littérature du Midi de l'Europe* dans E. Eggli & P.Martino, *Le Débat romantique en France, op. cit.* pp. 46-60.

[307] « mais ce qui est sans égal et sans pareil, c'est Werther ; on voit là tout ce que le génie de Goethe pouvait produire quand il était passionné. […] ce ne sont pas seulement les souffrances de l'amour, mais les maladies de l'imagination dans notre siècle, dont il a su faire le tableau. », *De l'Allemagne*, tome 2, *op. cit.* p. 42.

[308] « Faux dénigrement », c'est une variété de l'ironie, comme son inverse le diasyrme.

[309] Valentina Ponzetto, *Musset ou la nostalgie libertine*, op. cit. p. 50.

[310] Tels sont les éléments que Musset retient de sa lecture de Casanova selon Valentina Ponzetto, *ibid.* p. 48.

à *Suzon*, des *Caprices de Marianne* à *Bettine*, de *La Nuit vénitienne* au *Fils du Titien*. [311] Sur le plan polémique, l'originalité de Musset est de rejeter un lieu commun du romantisme (la précellence de Werther et de la philosophie de l'amour des Allemands dans le domaine des passions) en subvertissant le postulat qui fonde le *topos*, à savoir la théorie des climats[312]. Dans ce cadre Musset rappelle que le romantisme ne saurait se limiter à l'idéalisme allemand et qu'il peut tout aussi bien intégrer une vision de l'amour plus matérialiste. Le romantisme est ici implicitement redéfini à la lumière du libertinage casanovien en termes d'indépendance du goût (il y a « ceux qui ont du goût pour le *sentimentalisme* allemand » et ceux qui n'en ont guère) et de liberté d'expression et de mœurs. D'où ensuite, une remarque sur la traduction amenant la satire de la bienséance classique à travers l'exemple de la périphrase :

> M. Aubin de Vitry avait, il y a quelque temps déjà, donné de ces Mémoires une sorte d'abrégé où la fin de toutes les histoires était décemment coupée. Plusieurs mots extrêmement techniques avaient disparu :
>
> *Le latin dans ses vers brave l'honnêteté*
> *Mais le lecteur français veut être respecté.*
>
> Et par quelle raison ? Le sage législateur du Parnasse aurait dû l'expliquer. Cette grande pruderie de l'œil et de l'oreille, qui, sous la périphrase hypocrite, n'en apporte pas moins à l'esprit la pensée toute nue, sera peut-être un jour expliquée. Elle ne l'est pas encore car, si l'esprit devine le mot, c'est donc l'organe qui en a peur ?

Musset renoue ici avec les débats autour du mot propre suscités entre autres par Stendhal, Hugo et Vigny[313]. Cependant il replace la polémique sur un terrain plus subversif puisqu'il s'agit là de la traduction d'un récit libertin : Musset lui-même procède par allusions pour évoquer, non sans humour, derrière les adverbes et les épithètes («la fin de toutes les histoires étaient *décemment* coupées » et « plusieurs mots *extrêmement techniques* avaient disparu ») la censure des passages les plus sulfureux des exploits érotiques du célèbre séducteur. La polémique repose ici sur la convocation du contre-discours, ou plutôt de l'autorité sur laquelle s'appuie l'opposant classique : les vers de *L'Art Poétique* de Boileau. Musset échafaude une théorie qui explique cette nécessité de la périphrase et de la litote en français par l'absurde : c'est l'œil qui a peur de la pensée nue puisque l'esprit la devine derrière la gaze de la périphrase. Ainsi, dans la mesure où l'esprit devine le sens propre des mots, la périphrase est « hypocrite », sinon vaine. Enfin il rappelle ironiquement, à travers le contexte historique des *Mémoires* de Casanova (« leur verdeur et leur naïveté digne d'un temps qui touchait au grand

[311] Pour ces influences voir l'ensemble de la section consacrée à l'« Italie libertine » dans la thèse de Valentina Ponzetto, *ibid.,* chap. 1, pp. 43-69.

[312] Notons au passage que M[me] de Staël réfutait l'idée que « les passions étaient plus violentes dans le midi que dans le nord ». Musset renoue quant à lui avec le lieu commun hérité de Montesquieu exprimé à travers la métaphore de l'amour-plante : « L'amour, cette plante que le soleil fait naître si différente suivant l'obliquité de ses rayons ».

[313] Stendhal et Vigny, l'un dans son *Racine et Shakespeare* (1823), l'autre dans sa *Lettre à Lord****(1829), plaident au théâtre pour l'utilisation du mot propre à la place de la périphrase en prenant comme symbole l'utilisation du mot « mouchoir » dans *Othello*.

siècle »), que le siècle de « Louis XIV » et surtout celui de « Louis XV » n'affectaient pas une telle pruderie et que pourtant un roi aussi libertin que Louis le Bien aimé « s'entendait quelquefois en dignité » (les noms de rois ont valeur de métonymies pour les mœurs et la littérature de leur temps). Musset rappelle ainsi que la périphrase préconisée par Boileau est surtout le fait des traducteurs et des auteurs contemporains demeurés néoclassiques.

C'est justement parce qu'à ses yeux Jean-Paul Richter représente comme Casanova le modèle d'une expression affranchie des règles classiques de bienséance et de convenance, d'un dire qui reflète l'intériorité de son auteur[314], que Musset consacre à la traduction de ses *Pensées* par La Grange deux articles au printemps 1831. Contemporains, comme celui sur les *Mémoires* de Casanova, des *Revues fantastiques* et publiés eux aussi anonymement dans le *Temps,* ces deux articles ont probablement été inspirés à Musset par Loève-Veimars. Ce dernier avait introduit Musset au *Temps* auprès de Jacques Coste, son rédacteur en chef[315] ; collaborateur au *Temps*, spécialiste de la littérature allemande – en 1826 il publia un *Résumé de l'histoire de la littérature allemande* et en 1829 il livra entres autres plusieurs articles et des traductions des contes d'Hoffmann au *Globe* et à la *Revue de Paris* – c'est lui qui incita Musset à valoriser la littérature allemande, qui lui fit découvrir Hoffmann et probablement aussi Jean-Paul. On trouve par ailleurs dans cet article de nombreuses réminiscences d'appréciations antérieures sur Jean-Paul. Par exemple, lorsqu'il ironise sur « les titres des ouvrages de Jean-Paul, titres qui seuls doivent empêcher les trois quart du temps un homme qui se respecte d'ouvrir le livre[316] » : cette remarque fait écho à cette autre de Loève-Veimars à propos de l'impossibilité de traduire les œuvres de Richter : « Il est certain qu'il est aussi impossible de qualifier le génie de Richter que de traduire ses œuvres ; et en cela, il est assez semblable à ses livres, dont les titres bizarres n'indiquent jamais le contenu. »[317] De même, en qualifiant ses ouvrages de « bizarres et inimitables » Musset revalorise de façon positive un lieu commun de la critique consacrée à cet auteur hérité de M^me^ de Staël[318]. *La Revue encyclopédique*, encore en 1829 et en 1830, taxait le style de l'auteur allemand d'« affectation

[314] « Il écrivait comme il sentait », page 892.

[315] Voir Paul de Musset, *Biographie, op. cit.* p. 88. D'après Simon Jeune il faut ajouter à ce corpus d'articles non signés d'Alfred de Musset dans *Le Temps* un compte rendu paru le 1er décembre 1830 consacré aux *Contes nocturnes d'Hoffmann* traduits par Loève-Veimars. Le critique a reproduit cet article dans« Une étude inconnue de Musset sur Hoffmann », *Revue de littérature comparée*, n°3, 1965, p. 422-427. Pour l'influence de Jean-Paul sur la « fantaisie » de Musset, voir S. Ledda, *L'Eventail et le dandy, op.cit.* p. 135 *sq*.

[316] Page 892.

[317] Loeve-Veimars, *Résumé de l'histoire de la littérature allemande*, cité par Claude Pichois, *L'Image de Jean Paul Richter dans les lettres françaises,* Paris, José Corti, 1963.p. 188.

[318] « On pourrait prier Jean-Paul de n'être bizarre que malgré lui », *De l'Allemagne,* II, chap. 28, tome 2, *op. cit.* p.50. Claude Pichois commente : « Ainsi se trouvait fondé le grave reproche d'*affectation*, c'est-à-dire de bizarrerie concertée, vice cardinal pour une conscience littéraire classique », *op. cit*. p. 195. Voir son chapitre « Bizarre Jean-Paul », p. 187 *et sq*.

d'assez mauvais goût »[319]. Or c'est justement à cette condamnation d'inspiration classique que Musset s'en prend à travers l'emploi ironique des adjectifs « *trivial* » et « *ampoulé* » empruntés à la parlure des critiques néoclassiques. En effet, dans l'article sur les *Pensées de Jean-Paul* Musset revient sur la satire du style classique en inventant une histoire satirique du classicisme. Là encore la polémique est suscitée par une remarque du traducteur adressée à « Messieurs les classiques ». Contrairement au traducteur, Musset ne pense pas que les classiques puissent apprécier Jean-Paul car « l'affectation, cette chenille qui dévore les germes et les boutons les plus verts, n'a jamais attaché sa rouille sur lui. Il écrivait comme il sentait ». C'est alors que les mots « trivial » et « ampoulé » qui terminent son énumération des formes que prend le style de Jean-Paul au gré de ses pensées, relancent le propos et l'orientent vers la satire et l'imprécation :

Ampoulé et trivial sont deux mots qui remplissent merveilleusement et arrondissent avec aisance la bouche d'un sot. Ce sont deux expressions poudrées comme les gâteaux qu'on vend en plein air ; c'est dans le siècle du grand roi (qui fut le grand siècle) qu'on imagina le trivial et l'ampoulé. Voici comment :

Quelqu'un qui n'avait pas d'idées à lui prit toutes celles des autres, ramassa tout ce qui avait été dit, pensé, écrit ; il compila, replâtra, pétrit tout ce qui avait été pleuré, ri, crié et chanté ; il fit du tout un modèle en cire, et l'arrondit convenablement. Il eut soin de donner à sa statue une physionomie bien connue de tout le monde ; afin de ne choquer personne. Boileau y passa son cylindre, Chapelain son marteau, et les limeurs leur lime ; on fit un saint de l'idole ; on le plaça dans une niche, sur un autel, et l'académie écrivit au bas : « Quiconque fera quelque chose où rien ne ressemblera à ceci sera trivial ou ampoulé. »[320]

Le ton évolue du conte satirique, bouffon, qui fait sourire, à la franche attaque agressive :

Mais ce qu'il y a de plus curieux, c'est que ceux qui osent soutenir de pareilles niaiseries s'imaginent se donner raison en s'emplissant la bouche des mots d'*idéal,* de *beau,* de *noble ; qu'il ne faut pas sortir d'un certain cercle , que l'art doit embellir la nature.* Cela est bon pour les écoliers, ou pour les directeurs de théâtre qui cherchent de quoi éconduire un auteur importun. [321]

C'est une fois de plus le contre-discours qui est disqualifié : les mots « trivial et ampoulé » par la satire d'abord, les mots « idéal », « noble », « beau » et les prescriptions de Boileau par le biais de l'italique ironique, le tout désigné par la périphrase fort agressive « pareilles niaiseries ». Le tour « s'emplissant la bouche des mots », par sa verdeur et son aspect fort concret, fait écho à « deux mots qui remplissent merveilleusement et arrondissent avec aisance la bouche d'un sot », ainsi qu'à la comparaison « deux expressions poudrées comme les gâteaux qu'on vend en plein air »[322]. Les critiques néo-classiques sont décrits comme des pédants qui se repaissent de leur propre discours, stéréotypé et vide de sens. La fin de l'article

[319] Cités par Cl. Pichois, *ibid.*

[320] Pages 892-893.

[321] Page 893.

revient à Jean-Paul pour le proposer comme contre-modèle de l'esthétique néo-classique, avant de se clore par le coup de grâce :

> Qui est plus grotesque, trivial, cynique qu'Hoffmann et Jean-Paul ? mais qui porte plus qu'eux dans le fond de leur âme l'exquis sentiment du beau, du noble, de l'idéal ? Cependant ils n'hésitent pas à appeler un chat un chat, et ne croient pas pour cela déroger.
> Savez-vous ce qui est trivial, hommes difficiles, gens de goût ? C'est de ramasser dans les égouts des répertoires et les ordures des almanachs des idées mortes de vieillesse, de traîner sur les tréteaux des guenilles qui ont servi à tout le monde, et d'aller comme des bestiaux désaltérer votre soif de gloire et d'argent dans les abreuvoirs publics. [323]

Musset prend pour base de son discours polémique des formules qu'il avait pu lire sous la plume de La Grange dans la préface à sa traduction, en particulier l'alliance du « trivial » et du « sublime »[324] (paraphrasé par Musset par « l'exquis sentiment du beau, du noble, de l'idéal » aux résonnances staëliennes) ; mais ce qui pouvait apparaître comme un défaut est réorienté positivement par l'adversatif « mais ». Puis la péroraison laisse éclater la violence verbale du jeune critique : les classiques sont interpelés en des termes sarcastiques (« hommes difficiles, gens de goût ») tandis que la métaphore de l'égout et des ordures, la comparaison infâmante à des « bestiaux » (laquelle entraîne la métaphore des « abreuvoirs publics » pour les journaux sans doute), ainsi que l'ensemble du lexique, bas, définissent en des termes insultants la poétique classique (les normes de *l'Art Poétique* sont ravalées à des « idées mortes de vieillesse » et des « guenilles qui ont servi à tout le monde ») dont les tenants sont assimilés à une critique vaniteuse et mercenaire (« votre soif de gloire et d'argent »).

Le feuilleton dramatique : *Compte-rendu de Gustave III*

La forme du compte-rendu dramatique, qui inclut aussi les spectacles lyriques au XIX^{e} siècle, est fortement codifiée à l'époque de Musset, dominée par l'importance du résumé – ou

[322] L'épithète « poudrée » est souvent employée par Musset pour faire la satire des pédants néoclassiques dans ses articles de l'époque. Associée ici au nom « expression », elle renvoie à la fois par hypallage et par métonymie à la « perruque », métonymie railleuse dans l'idiolecte romantique pour désigner leurs adversaires. On retrouve l'épithète dans le compte rendu sur les *Mémoires de Casanova* (« Ce n'est pas qu'on ne trouve assurément par le monde des gravités poudrées à qui le nom de Casanova ferait hausser les épaules de cette manière qui signifie : « Bah ! un homme de rien », p. 888) et dans la revue fantastique du 9 mai 1831 qui décrit le public néoclassique français en ces termes : « c'est le plus souvent un petit homme poudré, qui s'enveloppe d'une impénétrable et pédantesque raideur ». Jean Giraud voit dans cette lexie l'influence des caricatures d'Hoffmann. Jean Giraud, « Alfred de Musset et trois romantiques allemands [Hoffmann, Jean-Paul, Heine] », *RHLF*, 19^{e} année, n° 2, avril-juin 1912, note 1 p. 319.

[323] Page 893-894.

[324] « Le naïf, le burlesque, le sublime et le trivial se heurtent dans ses ouvrages, que dis-je ? dans l'espace de quelques lignes », cité par Cl. Pichois, *op. cit.* p. 193. On retrouve les mêmes formules dans la *Revue de Paris* à propos d'Hoffmann. Notons toutefois que Musset remplace l'adjectif « burlesque » par « grotesque », à connotation plus hugolienne.

analyse – de la pièce, acte par acte[325]. Toutefois, comme le notent Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie, les feuilletonistes tendent à subvertir cette forme fondée sur l'hégémonie du résumé au nom de l'expression du jugement personnel :

> Le sacro-saint « feuilleton » institué par Geoffroy au début du siècle subit au fil des décennies bon nombre d'altérations. Fondé sur le primat du résumé, c'est-à-dire sur une approche essentiellement narrative, il laisse peu de place à l'évaluation personnelle et aux commentaires relatifs à la représentation (jeu, décors, costumes, etc.) ; de sorte que les critiques les plus inventifs n'hésitent pas à saper les fondements d'un genre par trop contraignant.[326]

Comme on l'a vu plus haut à travers l'exemple de Jules Janin[327], l'écriture feuilletonnesque tend à être investie par un subtil mélange de récit et de métatexte en forme de digression, de sérieux et d'ironie, de style écrit et de style parlé, de poésie et de négligences, sur une allure fantaisiste, volontiers capricante, « *à sauts et à gambades* », dont Musset est, d'après Simon Jeune, l'archétype même :

> Il y a cent façons d'écrire une chronique et vingt manières de rendre compte d'un livre : dans les deux cas le tempérament de chaque auteur se donne carrière et l'originalité ressort facilement. La critique des théâtres suit au contraire des règles strictes : le feuilletoniste est obligé de résumer ou de raconter l'action, d'évoquer les sources ou la tradition, de s'attarder au jeu des interprètes, sinon on lui reproche de ne pas faire son métier. Avec les *petits* théâtres dont les œuvres sont par définition légères, c'est bien pis ! Le journaliste n'est même plus libre de son ton : il lui faut adopter un air de badinerie moqueuse, il lui faut conter en riant. La seule liberté qui lui est laissée est de rire *avec* l'auteur ou *contre* lui. La fantaisie mousseuse qui était le propre de Musset devient ici la loi d'un genre. Tous les critiques deviennent des Musset ou visent à le devenir.[328]

Comme le souligne Patrick Berthier, « la description pure et simple », qui est la norme du genre, peut être « transfigur[ée] par le sens critique ou par l'humour[329]». Ainsi, la scénographie d'un *Je* badin et désinvolte au discours capricieux et bavard, histrion cherchant à amuser son lectorat, vient-elle subvertir la scène générique du feuilleton comme narration et description neutre du spectacle. Le *Compte-rendu de Gustave III* se situe dans cette lignée du feuilleton fantaisiste inaugurée par Janin – et avant lui par Nodier– et illustrée au même moment par les premiers articles de Gautier[330]. Musset joue des ambiguïtés de la scénographie

[325] Voir la citation de Patrick Berthier, *supra* p. 65-66.

[326] *Le Miel et le Fiel, op. cit*. p. 13.

[327] Voir *supra* p. 66.

[328] « Musset caché », *op. cit.* p.436.

[329] *Op. cit.* p. 1582.

[330] Pour les façons dont Gautier subvertit le genre par l'humour et l'ironie voir notamment trois études de Patrick Berthier : « L'humour de Gautier critique d'art, 1833-1837 », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n°23, novembre 2001, p. 153-163, « Théophile Gautier journaliste : de quelques pratiques d'écriture », *Presse et plumes, op. cit.* p. 443-455, « Plaisir d'éditer, plaisir d'annoter. L'analyse théâtrale selon Théophile Gautier », *Le Miel et le Fiel, op. cit.* p. 235-247. Voir surtout l'anthologie *Gautier journaliste* qu'il a procurée aux éditions G.-F., Paris, 2011.

du feuilletoniste cavalier afin de brouiller les pistes quant à la nature polémique de son texte. Le *Compte-rendu de Gustave III,* publié anonymement en 1833 dans la *Revue des deux mondes* est en fait un fragment des *Chroniques de la Quinzaine*, dont plusieurs furent de Musset, le seul qui ait été authentifié par Maurice Allem comme étant certainement de sa plume. Musset s'y plie aux règles du compte-rendu dramatique, mais il les traite de façon fort désinvolte. L'analyse est bien présente, mais rapidement expédiée[331], ne tenant que six paragraphes (pages 999-1000) sur treize (les autres étant plus longs). Chacun de ces paragraphes est simplement introduit par la mention de l'acte (« au second acte, au troisième acte, etc). Le quatrième acte se limite à deux lignes qui ne racontent nulle action (« Ankaströem, qui a reconnu sa femme, chante dans ses appartements avec un petit nombre d'amis »). Les données de l'intrigue, l'identité des personnages sont traitées avec force désinvolture, comme si le critique n'avait pas vraiment suivi la pièce[332] :

> Vous savez que Gustave III a été assassiné par un de ses amis, nommé Ankaströem, par la raison qu'il lui avait fait perdre son argent, en changeant la valeur des papiers publics. C'est une raison comme une autre, et qui vaut bien celle pour laquelle M. Levasseur tire un coup de pistolet sur M. Adolphe Nourrit, le seul crime de M. Nourrit étant, à ma connaissance, de chanter une ariette ou deux à Mlle Falcon. [333]

Le caractère historique de l'intrigue est ici réduit à la perception la plus superficielle qu'en a le spectateur : « chanter une ariette ou deux à Mlle Falcon ». Dans la même logique l'illusion dramatique est rompue puisque Musset nomme non les personnages, mais les chanteurs qui les incarnent[334]. L'incidence « à ma connaissance » introduit une énonciation secondaire qui se fait naïve, bien loin du ton d'un critique professionnel et autoritaire, tandis que le commentaire « c'est une raison comme une autre », qui instaure un ton familier de conversation, ôte toute gravité et tout sérieux à l'intrigue. A propos du second acte, Musset affecte de ne pas connaître le personnage de la sorcière en feignant un dialogue avec le lecteur : « Au second acte, nous sommes chez la sorcière. Quelle sorcière ? dites-vous ; c'est ce que j'allais vous demander. Mais qu'il vous suffise d'apprendre que le roi est déguisé en matelot. »[335] L'impertinence consiste pour le critique à se mettre au même niveau d'ignorance que le lecteur, comme s'il n'avait pas assisté à la représentation[336], ce qui ruine le contrat

[331] Comme chez Gautier d'ailleurs.

[332] Ce point aussi rapproche le style de Musset feuilletoniste de celui de Gautier.

[333] Page 999.

[334] Procédé fréquent aussi chez Gautier.

[335] Page 1000.

[336] Comme ce sera le cas en 1839 pour l'article « Concert de mademoiselle Garcia ». Musset n'avait pu assister à la prestation ; c'est pourquoi il cite une lettre de sa « marraine » Caroline Jaubert qui avait pu y assister (p.1003-1004). Voir F. Lestringant, *Musset, op. cit*. p. 397-399.

référentiel qui lie le chroniqueur à son lecteur. Pire, Musset renvoie la question au lecteur, comme s'il était mieux placé que lui pour y répondre. La phrase suivante traduit le refus de Musset de rendre compte de l'opéra avec exhaustivité : il ne retient que quelques informations parcellaires dont le lecteur devra à son tour se contenter. La désinvolture du feuilletoniste consiste aussi à s'attarder sur des détails superflus. Certes, c'est une règle du compte-rendu dramatique que de parler des costumes et de la décoration, mais jamais au détriment de l'action. Or Musset souligne les détails des costumes sur un ton plus proche du chroniqueur de mode que du critique lyrique :

> Je conviens que le caractère de Gustave est très bien compris par le costumier. Sa redingote verte est admirable. Nonchalamment couché sur un sopha, le sage monarque se fait jouer un ballet, pour se délasser des soins de son empire ; mais, dussé-je passer pour un maniaque et un ignorant, je ne saurais approuver les roses pompons de couleur écarlate qu'il porte à ses souliers. [337]

Musset respecte ici les codes du genre dans la mesure où la description du costume est un passage habituel de la critique dramatique de l'époque. Les éloges et les blâmes peuvent en effet porter sur les choix du costumier : on remarque chez Musset la même attention aux fautes de goût que chez Gautier, introduite ici par un *chleuasme*[338] (« mais, dussé-je passer pour un maniaque et un ignorant ») qui feint d'atténuer la critique des souliers aux « roses pompons écarlate » de Gustave III. Enfin, le cœur de l'analyse de l'opéra se concentre en le galop du cinquième acte. Dès l'exorde Musset avait signalé que c'était là le principal intérêt de l'opéra nouveau :

> Il n'y a d'important, dans les nouvelles théâtrales de la quinzaine, que *Gustave III.* Quelle drôle de chose que de rendre compte d'un opéra ! Un opéra nouveau est une si drôle de chose par lui-même !
>
> Autrefois, dans une académie royale de musique, on se serait imaginé qu'on allait entendre de la musique. Quant à moi, je ne suis point musicien, je puis le dire comme M. de Maistre, j'en atteste le ciel et tous ceux qui m'ont entendu jouer du piano. Mais je crois qu'en vérité je n'en ai pas besoin cette fois-ci. Ce qu'il y a de plus joli dans *Gustave III* en fait de musique et de poème, c'est un galop.
>
> Oui, un galop ! Il n'y a que cela dans la pièce. Vous croyez, peut-être, que j'en veux dire du mal. Point du tout ; 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 que cela se tient. Remarquez, je vous prie, comme ce galop est amené. [339]

Cet exorde lance d'emblée le ton, qu'on ose à peine dire cavalier, de l'article en réduisant l'opéra et le compte-rendu d'opéra, le texte et son métatexte, au rang de simples amusements ; la structure en chiasme des exclamatives renforce ce ton badin tout en

[337] Page 999.

[338] Auto-ironie, « faux autodénigrement » d'après Catherine Fromilhague qui précise : « Quand on feint de se blâmer soi-même, on prévient en réalité un blâme auquel on a ainsi des chances d'échapper. La figure est l'un des ressorts d'une stratégie défensive : en donnant de lui une image négative, l'énonciateur donne aussi une image de sincérité. », *Les Figures de style*, Nathan, coll. 128,1995, p. 113.

[339] Page 999.

matérialisant l'analogie entre le compte-rendu et son objet. Là aussi Musset met en avant son incompétence en matière de musique, avec une citation de Joseph de Maistre – il reprendra la même dans son article sur Pauline Garcia [340] – ce qui est en soi provocateur comme le montre Laure Pineau : il faut lire cette paradoxale affirmation comme une réponse des écrivains s'adonnant à la critique d'art adressée aux critiques d'art professionnels lesquels, en ces années 1830, remettent en cause la légitimité de cette critique d'amateur et de poète :

> La question de la légitimité du discours des écrivains (voire de tout discours) sur les arts est au cœur d'une polémique assez vive dans les années 1820-1830. […] Les écrivains choisissent souvent, non sans un certain sens de la provocation, de se draper fièrement dans leur incompétence et leur dilettantisme pour en faire de paradoxales preuves de légitimité : c'est parce que je ne connais rien à l'art, comme le public, que je peux en parler librement, en tant que spectateur. Ainsi les mots « je ne suis pas peintre », souvent suivis de « je ne connais pas ce peintre dont je vais parler » sont donnés comme des preuves d'indépendance et de liberté de jugement du critique.[341]

Si cette revendication paradoxale d'incompétence a une fonction polémique dans la sphère du débat qui oppose les critiques connaisseurs et les critiques amateurs, la phrase négative qui la suit est ambiguë : elle pourrait viser cette fois l'opéra d'Auber. Car si « cette fois-ci » le critique n'a nul besoin d'avoir des connaissances théoriques en musique, c'est peut-être parce que l'œuvre à analyser n'aurait pas grand intérêt musical ! Mais Musset précise ensuite sa pensée en énonçant l'idée maîtresse de cet article : tout l'intérêt de l'opéra réside dans « un galop » ; la phrase pseudo-clivée, qui rejette à la fin le mot « galop » crée un effet cocasse de surprise, une certaine disconvenance entre les termes « musique » et « poème », et « galop » d'autre part. Le *Littré* en donne la définition suivante :

> Danse hongroise à deux temps et d'un mouvement vif, introduite dans la danse française et formant une des figures du quadrille. Le cavalier tient de la main droite sa dame par la taille ; la dame s'appuie sur lui de la main gauche ; les deux autres mains se tiennent en avant : et le pas de galop consiste en une suite de chassés, la dame ayant le pied droit et le cavalier le pied gauche en avant. Le pied de derrière chasse constamment le pied de devant ; c'est là le pas de galop qu'on emploie aussi dans d'autres figures, notamment dans la finale du quadrille ordinaire.

Le galop était donc à l'époque une danse à la mode, notamment à la fin des bals[342], et l'originalité d'Auber fut de l'introduire comme final de son opéra – lequel est sous-titré, rappelons-le, *Bal masqué*. Comme la plupart des critiques de l'époque, qui avaient salué le galop final de Gustave III[343], Musset, lui, en fait l'éloge en adoptant le ton et l'*éthos* d'un mondain. Sans doute cet enthousiasme pour le galop de *Gustave III* est-il sincère – on sait que

[340] Page 1003-1004.

[341] Pineau, Laure, « Mais qui êtes-vous pour oser parler des arts ? Le débat sur la légitimité de l'écrivain critique d'art au début du XIX^e^ siècle », communication du 29 mars 2007 à La Sorbonne Paris IV, http://www.litterature20.paris4.sorbonne.fr/communications, p.1 & 2.

[342] On voit, dans *Les Deux maîtresses*, le héros Valentin danser le galop avec Julie Delaunay, la jeune veuve dont il est épris. Musset, *Nouvelles*, édition de S. Ledda, G.-F., Paris, 2010, p. 140-141.

Musset raffolait de la danse, en particulier des danses modernes telles la valse[344], la marzouke et le galop – mais il jette un doute sur le caractère généralement bienveillant de l'article à l'égard de l'opéra. Musset a beau dialoguer avec son lecteur pour nier tout esprit de blâme (« Vous croyez peut-être que j'en veux dire du mal. Point du tout »), la suite ne fait que remettre en question cette affirmation de bienveillance : le lien causal exprimé par la conjonction « car » confirme l'idée que tout le bon de l'opéra ne tient qu'au galop. Cet effet de réduction confère de l'humour à l'article. Mieux, la phrase de transition entre l'exorde et l'analyse indique que le but du résumé est d'arriver au galop. C'est pourquoi Musset sacrifie les quatre premiers actes et s'étend plus longuement sur le dernier. D'ailleurs, l'incidente « voilà où je voulais en venir » confirme les intentions du critique : ne parler que du galop et pas de tout l'opéra. Ainsi, le lecteur se trouve mis dans une situation inconfortable : complice du feuilletoniste, il ne sait cependant si ce dernier est sérieux ou pas, s'il se moque de lui ou non. Mais la suite de l'article éclaire les intentions polémiques de Musset. L'analyse finie, Musset expose ses opinions sur la musique de son temps : le galop, et plus largement l'opéra, sont définis comme l'expression du siècle :

> Vous croyez peut-être que c'est par fantaisie que l'opéra est à la mode. Pas du tout ; il y a une raison à tout ce qui se fait sous la lune, et la Providence sait pourquoi un siècle porte des habits carrés plutôt qu'un autre. […] Mais pour tout dire, en un mot, êtes-vous allé hier, irez-vous demain ailleurs qu'à l'Opéra ? Là est le siècle tout entier. [345]

Musset voit dans l'opéra le genre de spectacle dont a besoin le public de son temps et non un simple effet du hasard comme le montre la maxime « il y a une raison à tout ce qui se fait sous la lune » malgré son apparente désinvolture. Plus que le drame ou le vaudeville l'opéra représente le genre « romantique » au sens où Stendhal l'entendait, à savoir celui susceptible de procurer le plus de plaisir aux hommes du XIX[e] siècle. D'une part le galop vient faire oublier la décadence de l'art musical, et Musset, se place une fois de plus du point de vue du public soucieux de se délasser (« nous, qui venons nous accouder sur un balcon, deux heures après dîner ») et non du critique :

> Et je vous le demande, que nous importe le reste ? Que nous importe, à nous, qui venons nous accouder sur un balcon, deux heures après dîner, que l'art soit en décadence, que la vraie musique fasse bâiller, que les poèmes de nos opéras dorment debout ? […] que nous importe qu'on en soit venu , pour attirer la foule, jusqu'à

[343] Tel n'était pas toujours le cas. D'après Patrick Berthier, la plupart des critiques de musique déplorent à l'époque l'intrusion des petites danses à la mode dans les grandes compositions. Il cite notamment un article indigné d'Hector Berlioz face au « *Don Juan* de Mozart mis en contredanse » ou encore ce commentaire extrait de *La Gazette de* l'administration en 1832 : « « ces insipides airs variés et ces caprices prétentieux qui naissent chaque jour sous l'influence d'un goût aussi mesquin que corrompu, pour la plus grande satisfaction de nos amateurs de salons.», *op. cit*. pp. 698-702.

[344] Voir le poème « A la mi-carême », *Poésies complètes, op. cit*. p. 348-350.

[345] Pages 1000-1001.

faire de nos opéras des concerts, et de nos concerts des opéras ; qu'on nous donne un acte de l'un, un acte de l'autre, qu'on mutile *Don Juan* (Don Juan !) ; qu'on n'ait plus ni le sens commun, ni l'envie de l'avoir, qu'avaient du moins nos pères ; que les principes soient à tous les diables et madame Malibran en Angleterre ? Il nous reste un galop, et, du moment qu'on danse, qu'importe sur quel air ? J'aime autant mes yeux que mes oreilles. [346]

D'autre part la mode de l'opéra s'explique par la piètre qualité du répertoire des théâtres :

> Avez-vous été au Gymnase depuis peu ? aux Variétés ? à la Porte-Saint-Martin ? Etes-vous convaincu qu'on y bâille ? Je ne vous demande pas si vous êtes allé aux Français, car il paraît qu'à la lueur de certaines lampes mal entretenues d'une huile épaisse, il se joue chaque jour, sous une voûte déserte, au coin du Palais-Royal, une certaine quantité de drames ignorés. [347]

On remarque que ces justifications sont constamment portées par le dialogisme, l'allocution ; Musset met son énonciation en scène de sorte à donner à l'article l'aspect d'un discours tantôt oratoire (dans la première citation), tantôt celui d'une conversation (vers laquelle glisse la seconde citation). Ces deux citations, polémiques, brodent sur un thème fréquent de la critique en ces années 1830, particulièrement dans la critique antiromantique : la décadence des arts. Mais d'une part les déplorations habituelles des critiques sont balayées par l'anaphore du syntagme « qu'importe », de sorte qu'il les énonce mais en même temps les annule par l'énonciation. Les lieux théâtraux mentionnés par Musset sont significatifs : Musset mentionne les théâtres secondaires (le Gymnase, les Variétés, la Porte-Saint-Martin), ceux qui sont dévolus au vaudeville, au mélodrame et au drame romantique. Le blâme de ce répertoire jugé mineur est sous-entendu dans la question rhétorique adressée à un lectorat complice, dont la seule expérience suffit à prouver la nullité d'un tel répertoire (« on y bâille »). Mais dans la prétérition qui suit (« je ne vous demande pas »), le Théâtre Français, celui qui reste le premier de tous parce qu'il a le privilège de jouer les pièces classiques, est traité avec encore moins d'égards. L'idée de la vacuité du Théâtre Français, haut lieu du classicisme[348], déserté pour les Italiens, est exprimée sur le ton faussement naïf de la rumeur (« il paraît que ») et par des notations descriptives qui la rendent plus concrètes et suscite un distance amusée (« lampes mal entretenues d'une huile épaisse », opposition entre « chaque jour » et l'adjectif « ignorés » qui renchérit sur l'anonymat et l'insuccès de ces drames[349]). Musset situe finalement la polémique ailleurs, sur un terrain autre que littéraire ou artistique. Il en vient à

[346] Page 1000. D'après Alain Heyvaert Musset vise Castil-Blaze qui avait adapté dès 1821 *Don Giovanni* en français. *La Transparence et l'indicible, op. cit*. p. 290, note 101.

[347] Page 1001.

[348] Sur la hiérarchie des théâtres parisiens au XIX^e^ siècle voir *Le Théâtre français au XIX^e^ siècle,* dir. Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda, Florence Naugrette, éditions L'avant-scène théâtre, 2008, p.18-19.

[349] Musset parle-t-il des tragédies classiques, passées de mode, ou bien des drames romantiques encore mal acceptés aux Français ? Il est significatif qu'à la même époque Dumas et Hugo se détournent des Français pour la Porte-Saint-Martin.

évoquer l'absence de bals et plaider pour des mœurs moins austères, dans la droite ligne de sa revue fantastique « Chute des bals de l'Opéra ». La péroraison de l'article est une apostrophe vindicative à l'égard des puritains, notamment des saint-simoniens qui cherchent à priver la jeunesse de toutes les réjouissances (carnavals, bals masqués) au nom de la morale ; une fois de plus la critique d'art devient prétexte à une condamnation plus large :

> Accorderez-vous à la jeunesse qu'elle ait des sens, des besoins de plaisir, parfois même des jours de folie ? Où voulez-vous qu'elle les passe? C'est un Anglais silencieux qui glisse sous une table inondée de *porter*, sans proférer une plainte, et qui s'éteint dans l'eau-de-vie avec le papier embrasé qui la brûle. Il faut aux Français des voitures pleines de masques, des torches, des théâtres ouverts, des gendarmes et du vin chaud. Tant pis pour les siècles où les cabarets sont pleins et où les salons sont vides. Donnez la terre aux saint-simoniens, à chacun une pioche et un bonnet de coton. Ôtez à l'or sa valeur, au plaisir son attrait ; faites de la société un champ de blé de la Beauce, où pas un épi ne dépasse l'autre. Vous n'aurez plus alors de jeunesse dorée, ni de Longchamp sur le boulevard Italien. Mais tant que vous voulez vivre dans un pays libre, où chacun peut faire ce qu'il entend, où l'or est en cours, où le plaisir est à bon marché, ne vous étonnez pas que les jeunes gens aillent en masque ; et vous, législateur prudent et circonspect, qui prêchez la morale publique, souvenez-vous de Caton l'Ancien qui félicitait un jeune homme en le voyant sortir d'un lieu de débauche. [350]

La scénographie est là celle du discours politique : le critique s'adresse non plus au lecteur complice et bon public comme lui, mais aux législateurs. Sont dénoncés le puritanisme à l'anglaise (la personnification assimilant la jeunesse à un « Anglais silencieux qui glisse sous une table inondée de *porter* » met en évidence l'opposition entre l'alcoolisme triste et solitaire de l'anglais et le besoin de fêtes des jeunes français, opposition déjà formulée dans les *Revues fantastiques*[351]) et l'utopie égalitaire du saint-simonisme (symbolisée par la métaphore de la société champ de la Beauce). L'idéal d'égalité et de puritanisme saint-simonien est condamné comme une tyrannie puisque Musset lui oppose le modèle actuel, « un pays libre », où les plaisirs doivent avoir leur place. Enfin, la clausule, par l'apostrophe sarcastique au « législateur prudent et circonspect » et la référence érudite à Caton l'Ancien, se fait provocant éloge de la débauche.

Cet article éclaire une part de l'attitude polémique de Musset : le choix d'une posture désinvolte et d'un style volontiers badin cache bien souvent, derrière l'apparente futilité du sujet et du ton, une dimension plus sérieuse : le galop devient ici porte-drapeau d'une revendication de liberté pour la jeunesse du siècle, en même temps qu'un moyen de ne pas sombrer dans le désespoir que la société cherche à lui imposer.

A travers la variété des formes revêtues par l'essai critique dans la prose journalistique de Musset se fait jour une tendance à polémiquer contre les règles tacites de ces genres suffisamment souples pour être subvertis. L'essai manifeste se trouve remis en cause en

[350] Page 1002.

[351] Dans les revues intitulées « Chute des bals de l'Opéra » et « La semaine grasse », pages 783-785.

même temps qu'il s'énonce comme tel, le compte-rendu critique devient prétexte à une polémique plus large, littéraire ou artistique, même parfois politique. Plus largement, la polémique consiste en un refus de faire œuvre de critique sur lequel il faudra revenir dans la mesure où s'il justifie les formes marginales de l'écriture polémique mussétienne, il rend celle-ci problématique car finalement tournée contre elle-même. Ce refus de la critique peut aller jusqu'à une revendication provocante d'incompétence lorsque Musset se fait critique d'art ou de musique. Cette position distanciée à l'égard des pratiques polémiques se retrouve dans sa prédilection pour certains genres qui relèvent de la matrice journalistique et dont la visée référentielle et polémique est sans cesse perturbée par le choix d'une énonciation fictionnelle et d'une écriture fantaisiste.

II- LES GENRES ENONCIATIVEMENT COMPLEXES : LE POLEMIQUE SUBVERTI

Ces genres relèvent de la scène globale journalistique, toutefois Musset y crée des scénographies, plus complexes, qui intègrent une, voire plusieurs énonciations fictives. Rompant avec les codes énonciatifs et la *dispositio* rhétorique des essais critiques, ces scénographies inventent de nouveaux dispositifs énonciatifs empruntés aux formes littéraires (lettre, conte fantastique, dialogue, apologue, récits de voyage, autobiographies). Cette tendance à choisir pour critiquer ou pour polémiquer des formes à mi-chemin entre la littérature et la presse est propre à l'époque romantique ; là encore la pratique générique de Musset est conforme à celle des écrivains-journalistes de son temps. Mais son rapport aux référents critiqués y devient plus ambigu puisque la polémique passe par l'élaboration d'une scénographie de presse fictive qui vient s'ajouter à l'anonymat de l'auteur. Comment s'opère cette subversion générique ? quel lien peut-on alors établir entre fictionnalité énonciative et polémicité ? la fictionnalisation du genre renforce-t-elle le polémique ou l'atténue-t-elle ?

L'énonciation journalistique telle qu'elle se manifeste dans la presse littéraire au XIX^e^ siècle est plurielle et plurivoque : ses pratiques ne sont pas encore celles du journalisme actuel, marqué par une apparence d'objectivité et de référentialité. Ce modèle, d'origine anglo-saxonne, ne s'imposera qu'au début du XX^e^ siècle et se figera lorsqu'au même moment l'écriture journalistique deviendra un métier qui s'enseigne, dans les manuels et les écoles de journalisme. A l'époque de Musset l'énonciation journalistique est travaillée par un idéal de la conversation qui est aussi une tendance de la presse du XIX^e^ siècle, comme le rappelle Marie-Eve Thérenty :

> Au long du XIX^e^ siècle, la conversation est convoquée comme un modèle noble, référant d'abord aux salons du XVIII^e^ siècle et sans doute aux écrits de madame de Staël. […] Pourtant, le journal supplante autant le salon qu'il le dévoie. Les modèles conversationnels qui triomphent dans le journal dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle relèvent effectivement plutôt de la causerie que du bel esprit dix-huitiémiste : le journal s'adapte et se démocratise en s'oralisant. […] De même, en effet, que la liaison épistolaire prend de plus en plus d'importance, le modèle de la causerie s'étend dans le journal, comme en témoigne l'usage même du terme dans les titres de chroniques et les recueils. Le titre rend compte de la relation familière, quasi intime, que le chroniqueur entend désormais entretenir avec son lecteur. [352]

[352] *Op.cit.* p.174-75 et p.178.

Un journaliste comme Jules Janin illustre à l'époque de Musset un tel idéal de style parlé. Cette idéal conversationnel a aussi parti lié avec la littérature étrangère d'inspiration « fantastique » (nous dirions plutôt de nos jours « fantaisiste » ou « excentrique ») à la mode au tournant de 1830 : les écrivains-journalistes de la période romantique, le jeune Musset, mais également Balzac, Gautier, Sand, Nerval, Janin et surtout Nodier – qui fait figure d'initiateur en la matière – découvrent chez Hoffmann et Jean-Paul, dont la *Revue de Paris* offre des fragments traduits à partir de 1829, mais aussi chez Sterne, une énonciation nouvelle et affranchie qui entremêle le discours et le récit, et fait la part belle à l'ironie, à la digression et au dialogisme. Ils intègrent ce style à la fois oral et poétique dans leurs feuilletons et leurs chroniques : à propos de la fantaisie de Musset Sylvain Ledda signale, aux côtés de l'influence hoffmanienne et jean-paulienne via Nodier et Loève-Veimars, celle des petits journaux satiriques de son temps : « Autre phénomène qui touche directement la manière d'écrire de Musset : les « pots-pourris » de la presse et autres miscellanées, les éléments humoristiques qui figurent dans les journaux relèvent de la fantaisie qui flirte souvent avec la satire politique. »[353] Il nous semble que l'influence soit mutuelle : la fantaisie hoffmannienne, le dandysme byronien ont aussi influencé la presse et ses procédures énonciatives : José-Luis Diaz signale l'invention de revues *fashionables* aux alentours de 1830 – la *Revue de Paris* est d'ailleurs de celles-ci, mais aussi *La Mode* à laquelle collaborent Balzac et Janin – qui revendiquent l'élégance et le ton de la bonne compagnie. [354] Bakhtine voit d'ailleurs dans les contes d'Hoffmann et de Voltaire l'héritage de la satire ménippée qu'il définit comme « le genre journalistique de l'Antiquité »[355]. Style mi-oral mi-littéraire, duel, à l'image du statut hybride de ces écrivains-journalistes, l'écriture de la fantaisie est aussi polémique : elle représente pour eux un moyen de dépasser la contradiction en revendiquant leur posture d'artiste contre le travail imposé du journalisme dans la mesure où « toutes ces adhésions communes à la fantaisie disent une volonté commune d'inventer des formules qui valorisent l'imagination et la subjectivité de l'artiste.[356] »

[353] *L'Eventail et le dandy, op. cit*. p. 56.

[354] *L'Ecrivain imaginaire, op. cit.* p. 522-523.

[355] *Poétique de Doïstoievski*, p. 186 et p. 165-166.

[356] S. Ledda, *op. cit.* p. 55.

Chapitre 1

L'invention de nouveaux genres polémiques par la presse à l'époque de Musset

Les liens qui unissent presse et écriture polémique remontent aux origines même de la presse, qui a permis le développement de genres polémiques modernes comme le pamphlet. En 1906 Gustave Lanson notait l'influence de Voltaire « sur le pamphlet et le journalisme », ainsi que « sur toutes les formes de la polémique ». Daniel Mortier ajoute : « Il est clair ici que le pamphlet et le journalisme sont conçus comme des formes de la polémique, qui est supposée en comporter bien d'autres. La polémique n'est pas une forme, elle en emprunte plusieurs. » [357]. Dans les journaux de l'époque les articles de polémique voisinent d'ailleurs avec d'autres formes satiriques chères à Musset poète : impromptus et épigrammes. Mais l'émergence de la presse coïncide aussi, à la fin du XVIII[e] siècle, avec les polémiques associées à la révolution française, à travers une première forme, exploitée par Musset : la forme épistolaire, à la fois prototype des articles de presse moderne, et support privilégié d'une écriture journalistique polémique. En effet, épistolaire et presse sont liés dès les origines de cette dernière. Christophe Cave et Denis Reynaud en récapitulent l'histoire jusqu'à l'émergence d'un genre spécifique, le courrier des lecteurs, à la fin du XVIII[e] siècle :

> Les premiers périodiques de langue française, les gazettes classiques inspirées du modèle donné dès 1631 par *La Gazette de France* de Renaudot, sont des journaux « de type épistolaire », parce qu'ils forment une suite de nouvelles datées venues de différentes villes [...] ces gazettes effacent les marques essentielles de l'épistolarité que sont notamment l'adresse et la signature. Au cours de la deuxième moitié du XVIII[e] siècle, à côté des lettres, et nécessairement à leur place, se développe l'éditorial. [...] la forme de ces lettres est désormais exhibée. Ainsi, en 1783, dans *Le Journal de Paris*, 15% du texte est composé de lettres « aux auteurs du journal ». Il ne s'agit pas de lettres que les correspondants réguliers continuent d'envoyer, mais de lettres spontanées de lecteurs qui signent soit de leur nom (suivi de leur identité sociale), soit d'un pseudonyme, soit souvent de la formule " un abonné ". A peu près absent des gazettes classiques, le courrier des lecteurs existait déjà dans certains journaux littéraires ou spécialisés.[358]

Au XIX[e] siècle, le phénomène du courrier des lecteurs dans la presse est tel que, d'après Françoise Chenet-Faugeras, le genre de l'article journalistique tend à se confondre avec la forme épistolaire :

> La presse telle qu'elle se développe à partir de la Révolution n'est qu'une extrapolation de la lettre, une variété de « correspondance » ainsi que l'explicitent sans ambiguïté les titres des journaux (*Le Correspondant, Le Courrier français, La Dépêche du Midi,* etc). Les rubriques du journal sont alimentées par des

[357] Mortier, Daniel (dir.), *Les Grands genres littéraires*, chap. « Le genre polémique », Honoré Champion, coll. Unichamp essentiel, Paris, 2001, p. 55.

[358] « La fausse lettre au journal en 1793 », *in La lettre et le politique*, SEDES, Paris, 1997, p. 239.

« correspondants » qui complètent les correspondances de presse [...] A ces lettres techniques et fournissant l'essentiel de l'information, ancêtres de l'éditorial (qui lui aussi est une forme de lettre que le rédacteur adresse à ses lecteurs), il faut ajouter de vraies lettres adressées au journal dans des buts divers qui vont de la simple réclame en quatrième page à la « lettre ouverte » dont l'inventeur est Condorcet, sans parler des lettres adressées à des personnalités par l'intermédiaire du journal [...]le phénomène est assez général et témoigne d'une grande ouverture de la presse à la parole des lecteurs/électeurs dont il s'agit de capter les voix. [359]

C'est précisément par – mais aussi, nous le verrons, contre – le genre des courriers des lecteurs que Musset se propose de polémiquer en écrivant les *Lettres de Dupuis et Cotonet*, lettres qu'il ne signe pas de son nom, mais de celui de deux épistoliers provinciaux fictifs qui s'adressent à François Buloz, le directeur de la *Revue des deux mondes.* A ces quatre lettres parues dans la *Revue* entre septembre 1836 et mai 1837 doivent s'ajouter deux fragments épistolaires également destinés à Buloz que Musset écrivit en 1857, soit quelques mois avant sa mort – ce sont ses derniers écrits, des écrits polémiques contre certaines tendances stylistiques des romantiques – qui semblent être la suite de *Dupuis et Cotonet :* « Des réformes théâtrales » et « Sur les voleurs de noms »[360]. L'avantage de la forme épistolaire est d'instaurer une connivence entre le journal et ses lecteurs à tel point que, pour reprendre la formule de Christophe Cave et Denis Reynaud « la lettre du lecteur au journal se révèle être lettre du journal au lecteur »[361].

Le courrier des lecteurs peut être fictif, c'est à dire rédigé par un écrivain qui se dissimule derrière des épistoliers qu'il a inventés de toutes pièces : tel est le cas, par exemple des journaux de type « *Spectateur* » qui font appel aux lettres de correspondants imaginaires et se rattachent à une tradition plus littéraire que celle des gazettes, celle d'un « journalisme proprement épistolaire, tenant du roman et de l'essai de morale[362] » qui investit à la période révolutionnaire les autres types de journaux. Ainsi, au XIX[e] siècle, de nombreuses revues, parmi lesquelles *La Revue des deux mondes* insèrent dans leur publication soit des lettres de correspondants étrangers, soit des lettres de réclamation ou de droit de réponse (essentiellement polémique), soit des lettres fictives, à l'instar de *Dupuis et Cotonet.* [363]

[359] « L'Univers et l'Université, 1842-46 », *La lettre et le politique*, *op. cit*. p.252-53

[360] Elles se trouvent aux pages 957 à 962 de l'édition Pléiade de M. Allem de 1932 dans la section « Fragments »

[361] *Op. cit* p.241

[362] « La fausse lettre au journal en 1793 », *op. cit*. p. 241.

[363] Dans *La Revue des Deux-Mondes* (1836-37), on peut citer à côté des *Lettres de Dupuis et Cotonet* par exemple :
- une lettre de correspondant à l'étranger : « Lettres sur l'Islande » de Xavier Marmier
- une lettre polémique de Nisard « au directeur de la *RDM* » en réponse à un article de Sainte-Beuve sur son compte.
- Anonyme, une série de « Lettres Politiques » qui blâment le gouvernement Guizot-Thiers.
- des lettres didactiques : « Lettres sur l'histoire de France » d'Augustin Thierry.
- et bien sûr, « Les Lettres d'un Voyageur » de George Sand, à la fois documents sur l'Italie et confession autobiographique (les deux premières lettres s'adressent implicitement à Musset, au lendemain de la rupture).

Enfin, le support périodique fait de la lettre une arme au service de la dénonciation ou de la revendication (témoin les lettres ouvertes), comme si la lettre, genre privilégié de l'expression personnelle, forme écrite mais destinée à autrui puisqu'elle trouve ses origines dans l'oralité du discours rhétorique, était plus propice qu'une autre à la polémique. Ainsi, Pierrette Lebrun-Pezerat remarque qu'il y a un rapport de cause à effet entre le polémique et la publication de lettres publiques au XIX^{e} siècle :

> Mais pourquoi ce recours rédactionnel aux lettres fictives qui constituent parfois une part importante de la matière des journaux ? […] Pour rompre avec les formes traditionnelles des articles d'information, l'énoncé souvent ennuyeux des nouvelles, et introduire, grâce au truchement du « je », un peu de vie, une possibilité d'indentification et, éventuellement, de la polémique ? […] L'écrit à forme épistolaire permet une plus grande liberté de ton. On « vide son sac » peut-être plus facilement dans une lettre que dans un article en bonne et due forme. […] Le débat personnel, privé, rejoint le débat public et s'en nourrit […] Quand le sentiment personnel se trouve activé par un climat polémique, le passage à son expression publique épistolaire se banalise : les journaux d'aujourd'hui témoignent de la permanence de ce phénomène. Le volume du courrier est un bon indicateur des problèmes aigus de l'actualité. [364]

En effet, l'avantage pour le polémique de la lettre insérée dans un journal est double : son écriture permet de donner corps à l'expression individuelle de la dénonciation tandis que sa publication dans la presse la rend publique et donc persuasive, réellement polémique – c'est-à-dire objet de débat. La polémique s'alimente donc d'un genre duel, entre réalité et fiction d'une part ; entre rhétorique et naturel d'autre part ; entre privé et public enfin.

Parallèlement à la forme épistolaire, naissent dans les années 1830 toute une série de genres journalistiques à mi-chemin entre écriture référentielle de l'actualité et écriture littéraire, fictionnelle et artiste. Ce phénomène s'explique par le fait que nombreux sont les écrivains qui collaborent à divers périodiques et revues à des fins alimentaires. Il se produit alors de nombreux effets de contagion mutuelle entre littérature et écriture du quotidien : cette dernière contamine le genre romanesque pour donner naissance au roman réaliste, et même le genre poétique pour engendrer le poème en prose, tandis que les techniques littéraires, investies dans l'écriture journalistique, créent de nouveaux genres échappant à la poétique classique et propices à une expression nouvelle de la polémique. Marie-Eve Thérenty a exposé avec précision l'invention de nouveaux genres aptes à dire le monde quotidien – et à le critiquer – résultant de la fusion de ce qu'elle appelle les « deux matrices »[365]. Cette nouvelle « poétique du quotidien » qui s'exprime dans la rubrique du « feuilleton », c'est-à-dire le bas de la page du journal, est le support d'un discours parfois polémique et ironique, qui contraste avec l'esprit sérieux de l'éditorial ou bien du « premier Paris »[366].

---

364 « La lettre au journal : les employés des postes comme épistoliers », chapitre 8 de *La Correspondance : les usages de la lettre au XIX^{e} siècle,* Fayard, Paris, 1991, p.428 et p.443.

365 Voir citation *supra* p. 37.

Le discours feuilletonesque s'oppose au reste du journal, le discours sérieux. Le premier-Paris croit à l'adéquation des mots et des choses, sa première caractéristique étant la pertinence, son rêve et son modèle étant le performatif, discours idéal de l'autorité efficiente, et les discours qui se présentent sous la forme de consignes, de modes d'emploi. Le premier-Paris, comme le discours sérieux, est du côté du pouvoir. Autant, dans ces années-là, le haut-de-page répond à un rythme particulier lié à l'emphase, autant le feuilleton adopte le ton de la conversation et évidemment une allure fantaisiste pour revendiquer un contre-discours et une forme d'indépendance vis-à-vis du haut de page. Le feuilleton prend en tenailles ce discours sérieux. [367]

Marie-Eve Thérenty définit les *Revues fantastiques* comme des chroniques. Mais elle distingue deux pratiques du genre : l'une référentielle, exhaustive dans son compte-rendu des évènements et fragmentaire de forme, l'autre dérivant vers la fiction, digressive et ironique, malmenant le contrat journalistique par divers procédés de sape ; elle voit dans les *Revues fantastiques* le modèle même de cette seconde manière :

Quels sont les impératifs de la chronique ? Elle semble *a priori* être une écriture évidemment dépourvue de fiction. La chronique répertorie les principaux évènements intervenus depuis le dernier numéro d'un journal ou d'une revue. Y sont notés les fait-divers, – les bruits de la ville, de l'édition et des théâtres, ce que nous appellerions aujourd'hui les faits mondains de la capitale –, quelques anecdotes et des faits divers. Lié par les options esthétiques et politiques du journal, voué à une écriture qui est souvent fragmentée, répétitive et impérative, le chroniqueur semble être par définition loin du champ littéraire. […] Très grossièrement, le romancier ou l'homme de lettres à la tête d'une chronique, peuvent choisir entre deux écritures. La première attitude est le respect absolu du contrat référentiel. L'écrivain, se faisant véritablement chroniqueur, rend compte de l'actualité pour la revue qu'il représente. Ses commentaires, non digressifs, découlent naturellement de la nouvelle. Il exprime alors par sa plume la voix collective du périodique. […] Dans d'autres chroniques, en revanche, l'information cède le pas à la tentation de l'écriture. Ces textes souvent produits après la Révolution de Juillet témoignent d'une répulsion à l'égard du politique. Le désillusionnement engendre un désenchantement et une désaffection idéologique. Le travail sur les mots l'emporte sur un rendu fastidieux d'un réel ressenti comme vide. Les hommes de lettres prennent la parole pour commenter la cité mais en même temps leur commentaire absente ou rend secondaire l'actualité. L'écriture du désenchantement prend le pas sur la référence. [368]

La première forme, celle de la « chronique-liste » selon l'expression de Marie-Eve Thérenty, se caractérise par la conformité de sa structure avec le recensement des évènements de la semaine – conformément à l'étymon *chronos* ; sur le plan idéologique, la voix du chroniqueur coïncide avec celle collective du journal. La seconde révèle une subversion du contrat référentiel au profit de l'écriture personnelle, une écriture placée sous le signe du désenchantement conséquent aux Trois Glorieuses, subversion et désenchantement qui prennent la forme d'une énonciation ironique et polyphonique dans laquelle la fiction prend le pas sur l'information ; le fantastique y donne paradoxalement à voir une réalité désenchantée qui sans cesse se dérobe :

[366] "Le premier-Paris est le premier article traitant des questions nationales – qui pouvait porter, d'ailleurs, sur l'actualité diplomatique. », Alain Vaillant, *La Civilisation du journal, op. cit*. p. 893. Il tient son nom du fait qu'il était censé rédigé à Paris, centre du pouvoir et du Parlement.

[367] *Ibid.* p.66.

[368] *Mosaïques. Etre écrivain entre presse et roman (1829-1836),* Paris, Champion, 2003, p. 254-255.

Cette coupure entre la *polis* et l'homme de lettres se manifeste par un certain nombre d'écrans et de médiations bâtis entre l'écriture et son objet. Ainsi, la fuite dans le fantastique, la polyphonie des voix, la nouvelle différée commentée longtemps après sa production, l'apparition intempestive au détour d'un paragraphe du chroniqueur à la recherche d'une nouvelle, le retour en arrière, cassent la logique référentielle, chronologique, précise de la chronique. La fiction devient une tentation constante pour celui qui, contraint à cette écriture référentielle et alimentaire, veut s'en débarrasser. Musset avec sa *Revue fantastique* emblématise cette attitude : chez Musset existent instinctivement un jeu et un détournement de l'article de presse car l'homme est tout sauf journaliste. Il se lassera rapidement d'ailleurs de la copie à date imposée (c'est l'une des rares exigences de l'écriture journalistique qu'il ne parvient pas à détourner). Des *Revues Fantastiques* (comme le titre l'indique) aux *Lettres de Dupuis et Cotonet* (ces faux provinciaux), toute son écriture journalistique a comme moteur, la feinte et le double sens. Musset prend toujours à contre-pied son lecteur, (anecdote débouchant sur des questions sérieuses ou au contraire véritable pied de nez au lecteur, labyrinthe ironique où le plaisir de narrer ne renvoie qu'à lui-même, image métaphorique galvaudée, dans l'"air du temps" ou au contraire pleine d'émotion). Il ne s'agit pas d'informer mais de détourner l'information, de la singer pour créer des effets de sens. [369]

Ainsi, la pratique générique de Musset journaliste s'inscrit dans l'air de son temps : la chronique fantaisiste associant satire et forme épistolaire, fiction et information, fantastique et actualité fut aussi pratiquée par Balzac (*Lettres sur Paris*) et par Nerval (*Nuits d'Octobre*). Cependant, cette écriture secondaire par rapport à son œuvre de poète et de dramaturge, anonyme, lui permet de s'exprimer plus librement derrière le masque de la fiction et de l'ironie et, nous le verrons, de cultiver une écriture à la fois ironique, *zeugmatique* et polyphonique d'une redoutable efficacité polémique. *Les Revues fantastiques*, comme les *Lettres de Dupuis et Cotonet*, constituent dès lors un double lieu de protestation : contre les matières qu'elles traitent – nous l'avons vu et le verrons encore, la critique envers le romantisme y tient encore une large place – mais aussi contre le genre même dans lequel elles s'inscrivent : cette écriture feuilletonesque, basse besogne à laquelle le poète répugne de devoir sacrifier son temps et son talent, mais à laquelle les circonstances financières le contraignent[370]. « *Fantastiques* », elles sont aussi une protestation en acte contre une écriture réaliste, plate, objective : la rupture du contrat référentiel commence en premier lieu par le choix, dans *Les Revues* comme dans *Les Lettres*, de la polyphonie énonciative.

[369] *Ibid.*

[370] C'est à la mort de son père, en 1832, que Musset se résigne à lier son œuvre à la presse ; il en résultera son contrat avec *La Revue des deux mondes*. Dans sa biographie, F. Lestringant évoque le peu de ressources que lui procuraient ses travaux de presse au *Temps* : « La situation matérielle de la famille devenait délicate tout à coup. Alfred de Musset, en 1832, n'avait pas d'emploi stable. Ses collaborations plus ou moins régulières à des journaux ne lui procuraient pas de quoi vivre […] Ce Musset journaliste, plus prolixe et tout aussi désinvolte que le Musset poète, était condamné à l'anonymat. Il avait beau écrire d'inspiration, cultiver le laisser-aller jusqu'au barbarisme, se jeter à bride abattue sur le papier au sortir du théâtre, voire dès l'entracte, torcher ses feuilletons entre deux verres, sur le marbre des cafés, dans le feu de la discussion, il reste que son labeur était bien mal rémunéré. », *Musset*, Flammarion, coll. Grandes biographies, Paris, 1999, p.163-64.

Chapitre 2

Enonciation duelle et double point de vue : Les *Revues Fantastiques* et Les *Lettres de Dupuis et Cotonet*

Les titres *Revues fantastiques* et *Lettres de Dupuis et Cotonet* placent l'écriture polémique sous le signe de la dualité, ou plutôt de la duplicité :

- dualité énonciative (deux épistoliers, Dupuis et Cotonet, mais aussi, du fait de la publication en revue, deux destinataires : Buloz, et l'ensemble du lectorat de la *RDM*)
- dualité générique : « Revues fantastiques » est un oxymore : *revue* suppose un genre journalistique, un compte-rendu objectif du référent réel, placé sous un unique point de vue et, dans l'idéal, le plus objectif et le plus sérieux possible ; *fantastique* suppose une perception subjective du réel, la fiction, l'irréel, la fantaisie, le caprice de l'imagination comme de l'écriture [371].
- dualité référentielle, suggérée par l'oxymore « revue fantastique » ; implicite dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet* puisque, présentées comme un authentique courrier des lecteurs (scénographie), elles sont en fait un article (scène générique) de Musset … et on en revient à la dualité générique.

Cette volonté de rendre compte des évènements de l'actualité sous un double point de vue est explicitement énoncée dans la première *revue fantastique*, celle du lundi 10 janvier 1831, laquelle a valeur de programme et statut de « préface » aux dix-huit revues qui suivront[372].

[371] Le terme « revue », emprunté à l'anglais *review* dans son acception générique de « périodique paraissant à intervalle plus ou moins régulier », se justifie par le sens de « recherche, inspection exacte » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6ème édition, Paris, Didot, 1835) où dominent les sèmes d'objectivité, d'exhaustivité, de réalité de l'objet de la recherche, de sérieux. Une « revue » se différencie d'ailleurs d'un journal d'une part par sa périodicité plus libre, d'autre part par son application à des domaines plus érudits (sciences, philosophie, histoire, littérature, politique, économie). Le terme « fantastique », fort à la mode en 1830, n'a pas encore un sens bien fixé. Mais son acception étymologique (irréel, imaginaire) et le sens attesté par le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1831 : « qui n'a que l'apparence d'un être corporel, chimérique, sans réalité » confirment l'oxymore. Cependant il faut comprendre l'adjectif, dans le titre de Musset, avec le sens qu'il avait en peinture et en musique : « Ouvrage où l'on a suivi son caprice et son imagination en s'affranchissant des règles » (*Littré*) ; synonyme de « fantaisiste » avec lequel il entre en concurrence. C'est d'ailleurs le sens qu'il avait chez Hoffmann, qui est explicitement nommé par la note de Jacques Coste, alors rédacteur en chef du *Temps* comme le modèle de Musset : « dans les formes fantaisistes mises à la mode par les *Contes d'Hoffmann*. » Rappelons enfin que c'est Loève-Veimars, le traducteur d'Hoffmann, qui avait introduit Musset à la rédaction du *Temps* ; peut-être est-ce lui qui lui a soufflé le titre « revues fantastiques » (note 1 de M. Allem, *op. cit.* p. 1063-64).

[372] « Comme il le fait au seuil de ses recueils poétiques ou dramatiques, Musset établit d'emblée une distance entre la forme et le fond du propos qu'il va tenir », S. Ledda, *L'Eventail et le dandy, op. cit*. p. 150.

Musset conclut en effet : « ce peu de lignes pourra servir ici de préface à une série d'observations qui porteraient ce titre : *Revue fantastique* » :

> Il faudrait que deux hommes montassent en chaise de poste pour parcourir le monde, c'est-à-dire l'Europe et un petit coin de l'Amérique, car il ne s'agirait que du monde politique et littéraire. Ces deux hommes seraient de caractère différents : l'un, froid et compassé comme une fugue de Bach, aurait toute la science convenable pour faire une présentation ou improviser un toast ; il saurait gravement baiser la mule papale, disserter poliment avec les *bas bleus* de tout sexe qu'il pourrait rencontrer chemin faisant ; ce serait un personnage tout nourri de respect humain, tout pétri de concessions.
>
> Prenant toujours au sérieux cette comédie qu'on appelle la vie, et ne cessant jamais d'y jouer avec prudence et retenue le rôle qui lui serait confié, chargé de quelque grande inutilité cérémonieuse, il aurait une mission diplomatique qui lui donnerait accès dans les plus hauts rangs de l'échelle humaine ; sérieux comme une prude, incapable d'un sourire moqueur, il jugerait les choses de ce monde sur l'apparence et les êtres sur l'écorce ; il saluerait en conscience un habit brodé sans s'inquiéter de celui qui le porte, et consignerait un fait matériel sans y ajouter une réflexion.
>
> L'autre, espèce de casse-cou à la manière de Figaro, porterait sur ses tempes le signe que Spurzheim attribue à la ruse ; tandis que son compagnon glisserait à la surface des mers, il en visiterait les profondeurs en y plongeant, en s'y agitant en tous sens. Celui-là aurait affaire à l'évêque, au consul, au ministre, celui-ci au valet de chambre, à la maîtresse, au perroquet ; l'un écouterait, l'autre ferait jaser ; l'un, vertueux et sensible comme Werther, promènerait autour de lui des regards innocents ; l'autre, damné comme Valmont, aurait cet œil dont l'éclair est comparable à une flèche aiguë.
>
> Qu'en arriverait-il ? L'un verrait les effets, l'autre apercevrait les causes. Celui-ci ferait le texte, celui-là les commentaires. Quelle plaisante histoire écrite de ces deux mains ! [373]

Tout le passage développe le thème initial des « deux hommes […] parcour[ant] le monde » initié par la première phrase. La progression linéaire (« ces deux hommes »)[374] amène avec méthode toute une série de caractérisants antithétiques pour les qualifier, structurée par le constant parallélisme et le rythme binaire « l'un/l'autre », résumée par la double comparaison antithétique à deux héros emblématiques : le romantique Werther, « vertueux et sensible », le libertin Valmont, « damné ». L'opposition se focalise précisément sur leur point de vue : « promènerait autour de lui des regards innocents/aurait cet œil dont l'éclair est comparable à une flèche aiguë » - pluriel et prosaïsme « des regards » contre singulier de la synecdoque « l'œil » et des métaphores de fulgurance et de profondeur qui lui sont associées. Cette double comparaison symbolise tout le projet de double perspective inscrit dans ce texte programmatique, en opérant la synthèse des deux réseaux lexicaux qui structurent tout le passage : le sérieux et le léger, (Werther reprend l'image du « diplomate », Valmont ajoute ses connotations libertines à la figure du valet de comédie Figaro), le superficiel et le profond (s'opère alors un renversement des associations conventionnelles puisque c'est la posture sérieuse qui ne fait que « juger les choses du monde sur l'apparence et les êtres sur l'écorce », idée reprise par la métaphore marine « glisserait à la surface des mers », tandis que son compagnon « visiterait les profondeurs en y plongeant »). Et en même temps, ces antonomases littéraires fictionnalisent la figure réelle du journaliste comme pour indiquer

[373] *Op.cit.* p.773.

[374] Musset inaugure ici la formule du double portrait à la fois antithétique et complémentaire que l'on retrouvera dans son théâtre, notamment dans *Les Caprices de Marianne* avec le couple Octave-Coelio.

d'emblée que le traitement de l'information – lui-même exprimé à travers la métaphore, voire le genre littéraire du voyage – se fera à travers le crible de la fiction, de la facture et de la culture littéraires. On observe cependant un déséquilibre dans la caractérisation : le diplomate wertherien est davantage décrit que le rusé voyageur Figaro. En effet, seules une apposition « espèce de casse-cou à la manière de Figaro » et une caractéristique physiognomonique (« porterait sur ses tempes le signe que Spurzheim attribue à la ruse ») suffisent à caractériser la posture badine, tandis que la posture sérieuse, celle de l'authentique chroniqueur qui « consignerait un fait matériel sans y ajouter une réflexion », est décrite au long des deux premiers paragraphes. Ce déséquilibre est en fait d'essence polémique : Musset enchérit sur les caractérisants dépréciatifs, le plus souvent la péjoration est renforcée par une comparaison (« froid et compassé comme une fugue de Bach », « sérieux comme une prude »[375]) pour bien faire comprendre qu'il rejette cette écriture traditionnelle du journaliste, celle-là même qu'évoquait Marie-Eve Thérenty dans sa définition de la chronique citée au chapitre précédent[376]. Les caractérisants indiquent précisément ce que Musset rejette de ce style de chroniqueur traditionnel, non littéraire : l'absence d'ironie et de subjectivité critique dans l'énoncé du point de vue, donc l'absence de polémique[377], la subordination du journaliste au pouvoir politique[378] que souligne encore la vulgarité des autres images (« baiser la muse papale », « improviser un toast », métaphore d'une écriture réduite à l'éloge des grands). Musset s'en prend ici à l'aspect mondain du chroniqueur qui répertorie les grands et petits évènements des cours princières, et en même temps il fait avec ces *Revues* de la chronique mondaine. La métaphore filée du rôle, donc du faux, traverse toute cette description : le chroniqueur est un « personnage » – un masque, donc – dont le regard s'arrête à l'habit et non à l'homme, qui joue « avec prudence et retenue le rôle qui lui serait confié », un comédien victime de son illusion : « prenant au sérieux cette comédie qu'on appelle la vie » – et Musset suggère ainsi qu'il n'est pas dupe du *theatrum mundi*. *A contrario,* s'il est lui-même un personnage de comédie (nouveau Figaro, il possède la bosse des *zanni* rusés de la *commedia dell'arte*), le « rusé voyageur » vient compléter les lacunes du chroniqueur dans son compte-rendu de la réalité. Cette idée s'exprime encore à travers des motifs littéraires : Figaro s'adresse aux personnages secondaires, cachés (« le valet de chambre », « la maîtresse »)

[375] *Compassé* au sens de « tracé au compas » : c'est la rigueur, l'absence de fantaisie, le respect du moule journalistique, qui est ici rejeté par Musset. La comparaison à Bach peut se comprendre en opposition à la symphonie fantastique de Berlioz, opposition entre un style méthodique et neutre et un style plus divagant et plus libre.

[376] *Supra* p. 114.

[377] « tout nourri de respect humain, tout pétri de concessions », « incapable d'un sourire moqueur ».

[378] Le journalisme est assimilé à « une mission diplomatique » ; là encore sont suggérées l'interdiction de controverser, la nécessité des compromis.

tandis que Werther se limite aux sommités officielles (l'évêque, le consul, le ministre). Le double point de vue permet alors une restitution plus complète de l'information : la revue fantastique ne se limitera pas aux nouvelles politiques ou mondaines, mais explorera aussi les évènements survenus à des *quidam*. Paradoxalement, ce rendu plus objectif et plus exhaustif du référentiel passera par sa subversion au moyen de la fiction et de la littérature, ce que suggèrent les antonomases, le programme au mode conditionnel, mode de la fiction par excellence, et les métaphores au lieu d'arguments. Le passage s'achève d'ailleurs par une pirouette exclamative qui vient rompre le caractère trop dogmatique de la phrase précédente (opposant les effets et les causes) et qui postule l'idée d'une fiction narrative et légère, résultat d'une écriture duelle : « Quelle plaisante histoire écrite de ces deux mains ! ». Quelques lignes plus loin, Musset joue sur l' « histoire » et « l'Histoire », opposant le travail de l'historien et celui de son « rusé voyageur » :

> Les mobiles imperceptibles de tout ce qui se dit et de tout ce qui se fait, voilà ce que rechercherait assidûment le rusé voyageur. Triste et plaisant travail ! Il ne croirait à rien, comme tous ceux qui savent quelque chose. Où l'historien dit : j'ai fini, il dirait : commençons ; mais qui sait quand il achèverait lui-même ?

La conclusion résume cet idéal de la double posture, seule garante d'une écriture journalistique complète : là où le journaliste de métier s'arrête aux « faits matériels », aux « effets », à « la surface », le journaliste *fantaisiste* y adjoint les « causes » et le « commentaire », la liberté de parole et la profondeur de la pensée. Cet accompagnement des effets par les causes, du texte par le commentaire rappelle la sérénade de *Don Giovanni* telle que Musset la présente dans *Namouna* :

> Une mélancolique et piteuse chanson,
> Respirant la douleur, l'amour et la tristesse.
> Mais l'accompagnement parle d'un autre ton.
> Comme il est vif, joyeux ! avec quelle prestesse
> Il sautille ! – On dirait que la chanson caresse
> XV
> Et couvre de langueur le perfide instrument,
> Tandis que l'air moqueur de l'accompagnement
> Tourne en dérision la chanson elle-même
> Et semble la railler d'aller si tristement. [379]

Or, cet accompagnement grinçant qui vient tourner en dérision la mélodie principale est une allégorie de l'ironie, parole duelle et polémique par excellence. Le terme « fantastique » serait donc à comprendre comme « ironique », voire polémique : la posture fantaisiste est en même temps un rejet de l'écriture journalistique comme l'a vu Sylvain Ledda :

[379] Musset, Alfred de, *Poésies*, La Pléiade, édition de M. Allem, 1957, p. 242.

« Fantastique » désigne une mosaïque d'articles, sans liens visibles entre eux, tantôt prosaïques, tantôt poétiques. Musset développe, digresse, s'arrête net. Le principe qu'il adopte est anti-feuilletonnesque, il avance par fragments, sans suspens ni suite. L'expression « la suite à demain » ne vaut pas dans le cas de Musset, car chaque article possède son autonomie.[380]

C'est une revendication d'user d'une écriture littéraire, d'une allure libre et capricieuse, non rhétorique, de mêler le réel et le fictif, le sérieux et la dérision, de proposer une œuvre en mineur, inachevée.

Cette mise en opposition polémique entre les journaux et la littérature est d'ailleurs thématisée par la seconde revue intitulée « De la politique en littérature et de la littérature en politique » dans laquelle Musset plaide pour une littérature non engagée politiquement – c'est bien entendu Hugo et ses épigones du Cénacle qu'il vise ici, lesquels, au lendemain de la révolution de Juillet, étaient passés de la « liberté dans l'art » prônée dans la préface des *Orientales* au « libéralisme en littérature » prôné par celle d'*Hernani.* La structure chiasmatique du titre montre à quel point littérature et politique sont devenues interchangeables. Mais le passage suivant révèle que les véritable fautifs sont les journaux, genre bâtard qui confond énoncés politiques et énonciation littéraire :

Vous demandez, disait cet homme sensé, pourquoi, lorsque les faiseurs de gazettes ont brelan de rois, les manufacturiers de poèmes et élégies n'ont rien dans les mains. Ne le voyez-vous pas ? cela vient de ce que les uns et les autres doivent être ennemis mortels, et qu'ils se nuisent surtout parce qu'ils ont la rage de se réconcilier. Il faut encore s'expliquer. [381]

L'avantage donné à la « politique en littérature » est représenté par la métaphore empruntée au domaine du jeu – typiquement mussétienne – mais le sujet de la locution verbale « avoir brelan de rois » est le syntagme « les faiseurs de gazettes », périphrase dépréciative pour désigner les journalistes. Les littérateurs ne sont pas pour autant épargnés comme le montre la périphrase symétrique « les manufacturiers » qui ravale la poésie à un artisanat. La métaphore du jeu et de l'escroquerie englobe en fait les deux partenaires dans le même mépris, et la réponse à la question « pourquoi » est énoncée sous la forme d'un paradoxe vigoureux qui achève de rompre l'association : « ils se nuisent surtout parce qu'ils ont la rage de se réconcilier ». Le déontique « devoir » et la délégation de l'énonciation (« disait un homme sensé ») permettent d'objectiver et de rendre plus convaincante, par le biais d'une fictionnalisation de l'énoncé, la thèse du chroniqueur. La suite du passage, explication sous la forme d'un exemple, met en évidence l'omniprésence de la politique véhiculée par les journaux :

[380] *L'Eventail et le dandy, op. cit*. p. 151.

[381] P.777.

Tout homme qui a des idées saines va à ses affaires après son déjeuner ; pendant son déjeuner, il a lu les journaux, qui parlent politique ; en allant à ses affaires, il parle politique ; s'il entre à la Bourse, politique ; s'il dîne en ville, politique ; s'il va au spectacle, il ne sort même pas de la politique ; il y en a partout (comme de la muscade dans le dîner de Boileau) ; en soupant, il peut lui arriver de lire le *Messager* ; que dis-je ? la *Gazette* ! Il n'y saurait trouver non plus que de la politique. Enfin donc, cet homme finit par où tout finit : il se couche ; il est clair que, s'il a pris du thé, s'il est un peu agité, s'il doit faire banqueroute à la fin du mois, il ne s'endormira pas tout de suite, et qu'il lui faut un livre pour cela ; il en prend donc un.

La répétition de la lexie « politique » à la fin de chaque proposition rend bien compte de cette omniprésence tyrannique ; les journaux sont mentionnés à trois reprises, à travers des termes générique et spécifiques ; la présence du politique jusque dans les « spectacles » est sans doute une allusion malicieuse aux drames romantiques et autres scènes historiques des hommes du Cénacle où l'intrigue historique est un moyen détourné de parler de la politique des années 1830. La fin du passage voit ressurgir le *Je* et la référence temporelle de l'actualité avec le déictique « aujourd'hui » et la date de l'écriture :

Or, aujourd'hui 1er février, je mets en fait que, sur tout ce qui a été imprimé en janvier, deux grands tiers traitaient de la politique, faites-y bien attention, messieurs ! j'offre à parier que c'est là l'unique cause de votre détresse.

L'énoncé ne s'arrête pas au simple constat des faits, comme on l'attendrait d'une chronique de base : la vigueur de *mettre en fait* (selon *Littré*, « avancer une proposition comme incontestable »), l'adresse en incidente, le verbe *parier* introduisent un ton de bonimenteur qui place l'énonciation sous le signe de l'évidence et de la provocation.

Ainsi, cette seconde revue éclaire la première quant aux intentions polémiques de ces articles de presse : il s'agit de rompre avec l'énoncé politique[382] pour proposer un journalisme littéraire de délassement, salutaire au lecteur soucieux d'être diverti de l'omniprésence des affaires. Ce programme emblématisé par l'exemple à la fois grotesque et pathétique de cet homme en proie jusqu'au coucher à la politique en littérature était d'ailleurs annoncé dans le prospectus que Jacques Coste, alors directeur du *Temps*, avait publié à la fin de 1830 pour annoncer les nouvelles rubriques du périodique ainsi que « l'esprit politique et le plan de rédaction du journal » ; au sujet de la rubrique « *Revues fantastiques* », il écrivait :

Fatigué toute la semaine par tant de discussions sérieuses et d'évènements plus sérieux encore, on éprouve le besoin de recréer son esprit assailli par toutes ces craintes de guerre et de bouleversements de fortune, c'est ce qu'un de nos collaborateurs a tenté de faire dans les formes fantaisistes mises à la mode par *les Contes d'Hoffmann* [383]

[382] Comme le remarque Sylvain Ledda « Musset, qui dans la « Dédicace » de la *Coupe et les lèvres* refusera bientôt de se faire écrivain politique, tourne également le dos au « journalisme politique ». Son entreprise est celle d'un dilettante lucide qui ne veut pas prendre « au sérieux cette comédie qu'on appelle la vie. » », *L'Eventail et le dandy, op. cit*. p. 150.

[383] Note 1 de M. Allem, p. 1063.

On ignore quelle est la part de Musset dans cet avant-propos ; il semble plus probable qu'il soit l'œuvre de Loève-Veimars, inspirateur des *Revues fantastiques*. Toujours est-il qu'il confirme la dimension polémique, à l'égard d'un certain journalisme et d'une certaine littérature – celle des romantiques du Cénacle à cette époque –, du style ou plutôt de la posture « fantastique ». Toutefois, bien des énoncés politiques parcourent les *Revues* lesquelles sont pour une large part de la satire politique comme l'a bien vu Sylvain Ledda ; Musset rompt avec le journalisme politique traditionnel, celui des Premiers-Paris, pour proposer « une nouvelle manière de considérer l'actualité : accéder aux problèmes sérieux par la fantaisie. »[384]

La revue VII met d'ailleurs en abyme la figure du journaliste à travers un personnage caricatural :

> Il y avait hier un homme dans une cruelle position ; cet homme est une sorte de table des matières vivante ; il a l'habitude, en un mot, de régler non seulement ses actions comme la note d'un fournisseur, mais encore de tenir un compte succinct de tout ce qui a été fait et même dit d'intéressant durant le cours de la semaine ; il est clair que ce personnage mystérieux n'est autre chose qu'un mémorandum revêtu d'une redingote et d'une cravate, bien qu'il ait de loin l'apparence d'un individu de l'espèce humaine, et qu'à dix ou vingt pas vous puissiez aisément le prendre pour un pédant ou tout autre chose. [385]

Le mot « journaliste » n'est jamais employé ; cependant la périphrase « tenir un compte succinct de tout ce qui avait été fait et même dit d'intéressant dans le cours de la semaine » est on ne peut plus explicite : comme Musset, le personnage tient une rubrique hebdomadaire. Cependant il en est le contre-modèle puisqu'il se livre à un rendu objectif et exhaustif des évènements qui assimile le journal à un *mémorandum*, puis, selon un processus de réification typique du style satirique, le journaliste lui-même devient « homme mémorandum ». Le reste de la revue montre de façon burlesque les limites de cette conception sérieuse du journalisme : le pauvre « homme mémorandum », dans sa quête dérisoire du « scoop », ne rapporte finalement que ceci : les dames du faubourg Saint-Germain utilisent du pain à cacheter pour faire des bobèches ! Le récit illustre aussi la démarche de Musset : la « revue fantastique » est un plaidoyer pour une information plus légère, qui va s'intéresser aux bals (comme la revue III) et autres festivités (« La fête du roi », revue XV), pour montrer, derrière l'apparente futilité du sujet, ce qu'est la société de l'époque [386]: les profondeurs derrière la surface, les causes derrière les effets …

---

[384] *L'Eventail et le dandy, op. cit*. p. 152.

[385] *Ibid.* p. 792.

[386] « La question est moins futile qu'il n'y apparaît d'abord, les bals de bienfaisance se proposent de remédier, si peu que ce fût, à la crise des industries de luxe consécutive à la révolution. Mais on sent en outre que les chroniqueurs se demandent si une monarchie bourgeoise saura, malgré l'abstention du Faubourg Saint-Germain, renouer avec la tradition des fêtes de Cour. » Simon Jeune, « Musset caché », *op.cit.* p.423.

Ainsi, la fantaisie a chez Musset une fonction polémique, satirique, et poétique : elle vise à opposer un autre moyen de percevoir l'actualité et d'en rendre compte.[387] Cette posture polémique par la fantaisie est également présente dans toute l'œuvre comme l'a montré Sylvain Ledda dans son récent essai ; elle se forgera avec ces *Revues fantastiques*, véritable laboratoire de l'œuvre à venir. Enfin c'est une écriture duelle, entre sérieux et bouffonnerie, entre presse et littérature, entre réel et fiction. Comment s'exprime ce double point de vue sur le plan énonciatif ?

Contrairement à ce qu'il fera dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet,* Musset ne réalise pas concrètement, par l'énonciation, cette écriture à deux mains. La plupart des articles sont énoncés par un *Je* anonyme, qui pourrait a priori se confondre avec Musset, mais qui est en réalité insituable parce que dans une zone floue entre réalité et fiction, entre énonciateur-essayiste et narrateur-conteur. Ce point de vue unique s'exprime de plusieurs façons.

Ce peut être de façon neutre : le *Je* est grammaticalement présent, associé à des verbes modalisateurs, occasionnellement remplacé par le pronom « nous » ou par le « on » inclusif ; dans ces cas l'énonciateur n'est que celui qui pense et qui énonce ses pensées, lesquelles sont le thème dominant des articles – par conséquent la 3ème personne domine. L'énonciation de l'article, privé d'une scénographie voyante, se rapproche ainsi des essais-manifestes étudiés dans le second chapitre ; c'est le cas par exemple de la seconde revue « De la politique en littérature et de la littérature en politique » dont voici trois extraits :

> Quiconque, aujourd'hui 1er février, veut réfléchir à ce qu'on a dit et fait durant le mois qui vient de finir, peut voir aisément, pour peu qu'il ait fréquenté la bonne compagnie, qu'on a fait beaucoup de politique en littérature, et beaucoup de littérature en politique.
>
> Si nos hommes de génie de cette année n'avaient pas mis à la mode de ne point appliquer leur pensée pour plus de *decorum,* je dirais, afin d'éclaircir la mienne, que les gens qui font de la politique ont plus élaboré de sentences […]
>
> Si la pensée veut être quelque chose par elle-même, il faut qu'elle se sépare en tout de l'action ; si la littérature veut exister, il faut qu'elle rompe en visière à la politique. Autrement toutes deux se ressembleront, et la réalité vaudra toujours mieux que l'apparence.
>
> Ne faites pas de politique, messieurs, où l'on se verra contraint d'en dire, au 1er mars très prochain, ce qu'on en dit aujourd'hui 1er février.[388]

[387] Le "fantastique", qu'il soit pris au sens de "fantaisiste" ou bien de "surnaturel", apparaît chez les romantiques comme un procédé éminemment polémique, comme le rappelle Joël Malrieu : « Le fantastique constituait alors une forme de provocation contre les valeurs traditionnelles établies […] Il était alors logique que les romantiques voient dans le fantastique un moyen privilégié d'expression ; Le fantastique constituait avant tout pour eux un instrument pour leurs propres luttes : il permettait, au niveau rhétorique, la réhabilitation de la prose et le rejet des règles ; au niveau thématique, il développait une certaine vision du héros, isolé dans un monde qu'il ne comprend pas, mais doté du privilège d'entrer dans un monde supranaturel, supérieur au monde humain ordinaire. », *Le fantastique* (Hachette Sup. coll. « Contours littéraires, Paris, 1992, p.15.

[388] *Op.cit*. p. 776-79.

L'exorde (extrait 1) montre bien cette présence discrète du *Je*, lequel disparaît lors de l'énoncé de la thèse (extrait 2), la subjectivité ne s'exprimant plus que par la fermeté du style, le caractère péremptoire du tour hypothétique et de l'énoncé déontique ; enfin la péroraison (extrait 3) substitue, en une sorte d'amplification du point de vue, le *Je* au *On*, ici à mi-chemin entre l'inclusif et l'exclusif dans la mesure où « on » désigne ici tous les chroniqueurs et pas le seul « je ». Cette présence du *Je* se manifeste aussi par le choix d'un style et d'une scénographie typiquement oratoires : l'exorde commence par énoncer une évidence, à même de mettre tout l'auditoire d'accord, et qui respecte en même temps le contrat journalistique puisqu'elle informe ; la péroraison achève de persuader l'auditoire par l'expression de la défense et une alternative menaçante – sauf qu'ici la menace n'est que formelle, le contenu est une chute ironique : si les littérateurs continuent de faire de la politique, il faudra réécrire le même article le mois prochain... Le *Je* se manifeste enfin par des incidentes ironiques : dans l'exorde, « pour peu qu'il ait fréquenté la bonne compagnie » (c'est-à-dire le monde politique et littéraire) est sans doute une antiphrase ; l'hypothétique, qui ouvre le second paragraphe pour railler le goût des « hommes de génie de cette année »[389] pour l'obscurité, joue le rôle d'une *captatio benevolentiae* : contrairement aux « hommes de génie » et conformément aux préceptes classiques, le *Je* propose d'exprimer clairement sa thèse.

Le point de vue unique peut aussi s'exposer de façon ostentatoire mais problématique : dans ce cas soit la revue adopte la structure digressive et sinueuse de l'essai montaignien – l'argumentation se rapproche de la méditation ou de la rêverie en ce qu'elle suit l'association analogique des idées plutôt qu'un ordre rigoureusement logique (c'est le cas des revues XIV et XV par exemple, toutes en digressions[390]), soit le texte est narratif et non plus enthymématique. Dans les deux cas l'identité et la posture du *Je* sont incertaines car situées dans une espèce de hors-lieu intermédiaire entre *Je* autobiographique et fiction. Ainsi, dans les revues XIV (extrait 1) et XV (extrait 2)[391] le Je anonyme se livre à des confidences sur sa vie, ses goûts, et à chaque fois il s'agit du rapport problématique et polémique de l'auteur Musset au romantisme :

> Lorsque, par un beau clair de lune (j'ai un faible pour la lune), vous sortez n'ayant sous le bras qu'une canne, c'est-à-dire ni un livre ni un importun, et que vous allez vous asseoir au bord d'un fleuve (peu importe que vous soyez Italien, Turc ou romantique, et que le lieu de vos méditations soit un toit, une natte ou un clocher)

[389] Le complément déterminatif « de cette année » vient réduire le génie à une simple mode, un épiphénomène. Le grief viserait-il Hugo et les autres romantiques ? Le reproche d'obscurité dans le style romantique est un poncif de la critique antiromantique depuis la Restauration.

[390] Voir *infra* p. 159-160.

[391] P. 816 et 819.

La parenthèse peut être interprétée comme un clin d'œil de Musset qui s'amuse, derrière le masque de l'anonymat, à laisser percer son identité : en effet, comment ne pas voir ici une allusion malicieuse à sa *Ballade à la lune* qui avait tant effarouché la critique en 1830, au point que Musset fut toute sa vie d'abord le poète de « la lune/Comme un point sur un i » ? En outre, le texte, présentant la scénographie de la méditation, multiplie les clichés du romantisme : le terme est même présent dans une énumération et occupe une place quelque peu incongrue après les deux noms de nationalité, l'association hétéroclite jouant sur les stéréotypes de l'exotisme cher aux hommes du Cénacle. Enfin, l'association, dans l'énumération suivante, d'un locatif à chaque nom de la précédente, (« un toit » pour les Italiens, « une natte » pour les Turcs, et « un clocher » pour les romantiques ») rappelle les excursions à Notre-Dame qu'imposait Hugo aux autres membres du Cénacle et dont Musset s'est moqué dans son poème *Mardoche*. En outre, la distanciation du Je s'effectue ici par l'attribution de la méditation au lecteur, au « vous » : la seule occurrence du « je », à propos de la lune, fait en quelque sorte tache, ce qui nous invite à l'interpréter comme ironique. Un cas plus subtil d'allusion à l'appartenance du *Je* au romantisme se présente dans la revue intitulée « La fête du roi » :

> La première fois que je vis Versailles, comme je n'étais pas encore romantique, je trouvais les palais, les escaliers et les jardins dignes d'un roi ; mais je ne pus m'empêcher de penser en même temps que quiconque voudrait être digne du titre devait habiter dans ces jardins et dans ce palais ; hors de là, point de royauté, pensais-je ;

Le lien *romantique*/*je* se présente cette fois sous la forme plus directe de la structure attributive, mais toujours mise entre parenthèses par l'incidente. On observe cependant que la négation de l'imparfait équivaut logiquement à une assertion au présent : « je suis romantique ». Pourtant, il nous semble que cette assertion n'est pas possible ici : malgré l'imparfait qui rejette la négation dans le passé, nous sommes tentés d'interpréter l'énoncé comme une dénégation de romantisme. A un premier niveau, ce *Je* anonyme se présente comme romantique au moment de l'énonciation ; or de nombreux traits lancés contre le romantisme dans les *Revues* mettent à mal cette attribution. De plus, la tournure causale amorcée par la conjonction « comme », invite à lire la proposition principale – la fascination pour Versailles – comme un crime de lèse-romantisme. Ce qui était possible avant d'être devenu romantique, admirer Versailles, l'emblème du classicisme, ne l'est plus au moment de l'énonciation. Or la suite du passage rend présente dans l'énoncé et presque dans l'énonciation aussi, cette admiration de l'énonciateur : malgré l'emploi de l'imparfait, les nombreux adjectifs mélioratifs, la peinture enthousiaste de la cour de Louis XIV et l'anaphore de « c'est là » suggèrent que le chroniqueur aime toujours Versailles. En fait, l'énoncé

« comme je n'étais pas encore romantique » est lui aussi ironique : il fustige, par inversion logique de la négation, un cliché romantique, le blâme de Versailles et de Louis XIV, souvent présent dans les poèmes des hommes du Cénacle [392] ; et il signale l'identité de l'auteur par son rapport problématique au romantisme.

Lorsque la revue adopte une structure narrative, cette dernière vient apporter au texte une connotation de fiction ; par conséquent, le *Je* se trouve pris dans l'ambiguïté de l'autobiographique : le narrateur est-il réel, assimilable à l'auteur, est-il seulement personnage, donc fictif ? Or, les revues étant anonymes, et qui plus est qualifiées de « fantastiques », le lecteur est tenté de les lire comme des contes ou des nouvelles. C'est le cas de la XIX[e], qui s'ouvre sur un *Je* narrateur et personnage, mais qui l'entoure d'un champ sémantique typiquement fantastique, par conséquent fictionalisant l'énoncé :

> Hier, à sept heures et demie, j'eus une funeste pensée. Une pensée de mort, une lugubre, une apocalyptique pensée ; je ne sais ce qui put me l'inspirer à dîner.[393]

Dans un registre plus réaliste, c'est aussi le cas de la XVI[e] revue :

> Je suis tout à fait de ceux qui vont au musée sans livret. J'y entrais donc hier, jour le moins réservé qu'il soit possible de voir[394].

Le *Je* commence par parler de lui en un énoncé qui pourrait être imputable à Musset, situe son récit dans une chronographie et une topographie réelles (« hier », « au musée », « la galerie du Louvre ») et crée ainsi la scénographie d'un salon (l'allusion aux *Enfants d'Edouard* de Delaroche renvoie à la réalité du Salon de 1831)[395]. Pourtant, la suite fait glisser le récit vers le romanesque puisque le narrateur évoque l'apparition d'« une belle jeune paysanne », et que c'est ensuite à partir du point de vue de cette dernière, que le narrateur a décidé de suivre, qu'avance la critique de salon, selon le motif de la promenade attaché au genre.

Cette même volonté de dédoubler le point de vue, et par conséquent d'orienter l'écriture polémique vers une énonciation fictive en s'exprimant derrière un masque ironique, préside à la genèse des *Lettres de Dupuis et Cotonet* en 1836. Le récit qu'en fait Paul de

---

[392] Voir à ce propos Pierre Moreau, *Le Classicisme des romantiques*, *op.cit.* p. 278-79. Versailles redevient à la mode à partir des années 1840 sous l'influence de Michelet. Mais sous la Restauration, abandonné par les rois, il est décrit par les romantiques comme un lieu abandonné et mort (voir notamment le poème « Versailles » d'Emile Deschamps, mais aussi le poème de Musset « Sur trois marches de marbre rose »).

[393] *Ibid*. p.830.

[394] *Ibid.* p.821.

[395] « Ne voyez-vous pas que ces deux admirables têtes des enfants en prison, de Delaroche, ne sont goûtées que par fort peu de gens ? », *Ibid.* p.822. Voir la note n°67 de M. Allem p.1068.

Musset est fort intéressant, jusque dans ses lacunes. Voici les circonstances qui inspirèrent à son frère l'idée de ces lettres, d'après sa *Biographie d'Alfred de Musset* :

> Avant de se mettre au lit, Alfred voulut achever la lecture de ce roman qu'il avait laissé de côté le matin. Il me lut à haute voix une phrase dans laquelle nous comptâmes un nombre incroyable d'adjectifs. Chaque substantif en traînait deux ou trois à sa suite, ce qui donnait l'allure la plus baroque du monde [...] « Je voudrais bien savoir, reprit Alfred, l'effet que ce style peut produire sur l'esprit des bonnes gens de la province, et s'ils jugent de la littérature parisienne sur de tels échantillons ». En devisant sur ce sujet jusqu'à une heure fort avancée de la nuit, Alfred conçut la pensée d'écrire une lettre au directeur de la *Revue*, comme le pourrait faire un habitant de quelque petite ville. Notre conversation décida de la forme qu'il lui plaisait de donner à sa critique, et au lieu d'un provincial, il crut nécessaire d'en faire comparaître deux. [396]

Le biographe ne nous donne pas vraiment d'explications sur les choix de son frère : la seule précision délivrée par Paul concerne le choix des pseudonymes, empruntés à Stendhal : « Stendhal, qui était de nos amis, avait publié divers articles, tantôt sous le pseudonyme de Dupuis, tantôt sous celui de Cotonet. Alfred adopta ces deux noms en songeant avec plaisir que Stendhal en serait intrigué. »[397] Mais le reste demeure dans l'ombre : quel est ce « roman nouveau » parsemé d'adjectifs ? On sait par ailleurs, toujours par Paul de Musset, qu'en 1833, peu après sa rencontre avec George Sand, Musset avait biffé tous les adjectifs superflus lors de sa lecture *d'Indiana*[398] ; ainsi son ancienne maîtresse est-elle indirectement visée – parmi tant d'autres – dans la critique de la « Lettre sur l'abus des adjectifs ». Surtout, Paul ne nous dit rien sur le choix de la forme épistolaire : aussi l'analyse stylistique doit-elle répondre sur ce point, mais aussi sur l'emploi, présenté par le biographe comme une ultime trouvaille, d'un double destinateur.

L'étude des marques de l'énonciation nous montrera comment Musset crée cette scénographie d'« une écriture à deux mains ». A la double destination propre au genre épistolaire fictif s'ajoute une double énonciation au niveau des scripteurs puisqu'ils sont doubles (et donc triples avec Musset). En effet, les lettres sont signées conjointement « Dupuis et Cotonet » et le paratexte de *La Revue des deux mondes*, dans l'en-tête de l'article et dans le sommaire, précise « lettres de deux habitants de La Ferté-sous-Jouarre ». A la fin de la lettre I, c'est la P4 qui est utilisée, l'idée de dualité étant renforcée par l'adverbe « ensemble » après le groupe verbal « nous signons ». Pourtant, c'est la P1 qui est à première vue, la plus utilisée car Dupuis est le seul scripteur réel : lui seul tient la plume, comme le montre par exemple cette phrase extraite de la lettre IV (p. 876) : « Que pensez-vous, monsieur, de cette histoire ? Je l'ai toujours aimée, et Cotonet aussi ». L'apostrophe, par

[396] Paul de Musset, *Biographie d'Alfred de Musset*, p.175-76.

[397] *Ibid.*

[398] Voir *Poésies complètes*, La Pléiade, note pour « Après la lecture d'*Indiana* » p. 871 : « il y remarqua, dès les premières pages, quelques imperfections, comme des adjectifs trop nombreux et des membres de phrases inutiles. Les termes et les expressions qu'il jugeait inutiles, Alfred de Musset les biffa sur son exemplaire. »

l'interrogative, au destinataire précède une proposition indépendante dans laquelle le « Je » prédomine, sujet d'une verbe de sentiment ; ainsi la structure syntaxique met face à face un « vous » et un « Je » : destinataire et destinateurs ; la relance par la coordination « et Cotonet aussi » fait intervenir la dualité , ou plutôt l'identité (exprimée par l'adverbe « aussi ») des épistoliers, mais parallèlement la structure binaire de la phrase sépare « Cotonet » du couple « Vous » et « Je ». Cotonet apparaît à la fois à l'intérieur et hors de l'énonciation épistolaire. Quelle est alors la participation de Cotonet à la polémique ? Ses arguments font l'objet d'une citation le plus souvent à la troisième personne, sous forme de discours narrativisé ou rapporté (direct ou indirect). C'est le cas notamment dans la transcription du dialogue avec le Clerc, dans la lettre I (p. 845)[399] : Cotonet et Dupuis se partagent répliques et contre-arguments ; mais le ton qu'ils emploient n'est pas le même. En effet, alors que Dupuis se contente d'interrogations naïves et respectueuses, reformulant à la forme interrogative les diverses assertions qui définissent le « romantisme », Cotonet, lui, se montre plus polémique, plus véhément, plus méprisant même à l'égard de son interlocuteur. Ses questions n'ont pas du tout la même valeur illocutoire : ce sont des interrogations rhétoriques qui ôtent petit à petit toute possibilité au Clerc de répondre sans sombrer dans la contradiction puis dans l'absurdité[400]. Cotonet emploie des images crues pour désigner le romantisme (« un mot sonore et l'orgueil à vide qui se bat les flancs ») et conclut de façon sarcastique, par un jugement dépréciatif sur le discours du Clerc : « Monsieur, ceci est une faribole. Je sue à grosses gouttes pour vous écouter. ». De même c'est Cotonet qui intervient dans la lettre I à chaque fois qu'il s'agit de réfuter une théorie sur le romantisme : la première fois, en apportant les comédies d'Aristophane, la seconde, par le discours direct, quand il réfute l'idée d' « imitation des étrangers »[401] ; enfin, c'est lui qui fait la découverte finale au moyen de

[399] MOI. – Monsieur, je vous prie de m'expliquer ce que c'est que le romantisme. Est-ce le mépris des unités établies par Aristote, et respectées par les auteurs français ?
LE CLERC. – Assurément. Nous nous soucions bien d'Aristote ! Faut-il qu'un pédant de collège, mort il y a deux ou trois mille ans …
COTONET. – Comment le romantisme serait-il le mépris des unités, puisque le romantisme s'applique à mille autres choses qu'aux pièces de théâtre ?
LE CLERC. –C'est vrai ; le mépris des unités n'est rien ; pure bagatelle ! nous ne nous y arrêtons pas.
MOI. –En ce cas, serait-ce l'alliance du comique et du tragique ?
LE CLERC. – Vous l'avez dit ; c'est cela même ; vous l'avez nommé par son nom.
COTONET. – Monsieur, il y a longtemps qu'Aristote est mort, mais il y a tout aussi longtemps qu'il existe des ouvrages où le comique est allié au tragique. D'ailleurs Ossian, votre Homère nouveau, est sérieux d'un bout à l'autre ; il n'y a, ma fois, pas de quoi rire. Pourquoi l'appelez-vous donc romantique ? Homère est beaucoup plus romantique que lui.
[…]
COTONET. – Alors le romantisme n'est qu'un plagiat, un simulacre, une copie ; c'est honteux, monsieur, c'est avilissant. La France n'est ni anglaise ni allemande, pas plus qu'elle n'est ni grecque ni romaine, et, plagiat pour plagiat, j'aime mieux un beau plâtre pris sur la Diane chasseresse qu'un monstre de bois vermoulu décroché d'un grenier gothique.

[400] Voir *infra* p. 352.

[401] P. 839-841 et 843.

l'exercice de pastiche[402]. Ainsi, Musset a-t-il donné le rôle de scripteur, et le style châtié du courrier des lecteurs, au plus naïf et au plus débonnaire des deux provinciaux ; en même temps, Cotonet est tourné en dérision par un autre discours rapporté de la lettre III, celui de ses compatriotes, qui nous révèle qu'il ne sait même pas jouer au piquet[403]. Musset brouille ainsi les critères de distinction entre ses deux épistoliers : qui est le plus malin ? le plus naïf ? Les identités semblent interchangeables au point que « Dupuis et Cotonet » ne forment, *in fine*, qu'une personne. Le relevé des marques de la personne est, à cet égard très instructif :

- Pronoms et déterminants de P4 sur les quatre lettres :

	Lettre I	Lettre II	Lettre III	Lettre IV
Nous	129	142	62	42
Notre / nos	10	4	8	28

Ces résultats[404] démontrent que les pronoms personnels sujet et objet « nous » sont de moins en moins fréquents au cours des quatre lettres. En fait, dans la lettre I, la plupart des occurrences du « nous » renvoient aux deux épistoliers ; dans la lettre II, si le morphème « nous » désigne encore Dupuis et Cotonet dans l'exorde, il glisse au cours de la *narratio* vers un « nous » plus général, désignant « les Français des années 1830 » dans leur ensemble, sans en exclure les épistoliers. Cette valeur devient prédominante dans la lettre IV, où les *nous* renvoyant aux scripteurs n'apparaissent qu'à la fin, comme si Musset se souvenait soudain qu'il y a deux épistoliers, la personne de l'énonciation étant exclusivement « Je ». Le « nous » peut aussi servir la connivence du discours polémique en impliquant le destinataire. Par exemple dans la lettre III (p. 871) : « Mais admettons l'axiome reçu », où il donne une majesté pompeuse au destinateur, exprimant ainsi la prétention bouffonne de Dupuis qui s'adresse à Buloz comme à un égal et manie les formules stéréotypées des raisonnements logiques comme le terme savant d' « axiome ».

- Pronoms et déterminants de P1 sur l'ensemble des quatre lettres :

Je	*Me*	*Moi*	*Mon / ma / mes*
161	28	31	3

Soit un total de 223 occurrences de P1 contre 375 marques de P4 dans l'ensemble de l'œuvre. La P4 reste dominante sur l'ensemble des quatre lettres, ce qui est conforme à la double

[402] Page 850-851.

[403] Page 866 : « regardez un peu ce M. Cotonet qui écarte tout de travers au piquet, et qui se mêle de littérature ! ».

[404] Etude menée grâce à la base Frantext.

énonciation fictive « Dupuis et Cotonet ». La première personne est majoritairement sujet des phrases, mais elle renvoie souvent à un énonciateur fictif (un journaliste, Tristapatte ou La Gingole dans la lettre III), ou bien elle sert à introduire des hypotyposes pour faire des portraits satiriques à la manière de La Bruyère à la fin de la lettre IV. Le déterminant possessif, en revanche, n'est utilisé que trois fois, dans la lettre de Mariane revue et corrigée en style romantique.

- Pronoms de P1 au cours des quatre lettres :

	Lettre I	Lettre II	Lettre III	Lettre IV
Je	36	19	37	29
Me	8	7	8	3
Moi	13	5	10	3
TOTAL	57	31	55	35

La P1 domine dans les lettres I et III, en relation avec le style plus didactique (lettre II) ou plus délibératif (lettre IV) de l'argumentation. Ce fait correspond à l'importance de la P4 signifiant « les Français des années 1830 » évoqué ci-dessus. Même si la P1 ne renvoie pas toujours à Dupuis, elle domine dans la lettre I, narration pseudo autobiographique, et dans la lettre III où le discours se fait plus polémique.

- Comparaison des marques de P1 et P4 entre les quatre lettres :

	Lettre I	Lettre II	Lettre III	Lettre IV
Pronoms de P4	139	146	70	70
Pronoms de P1	57	31	55	35
Ecart type [405]	2.4	4.7	1.2	2

Les occurrences des personnels et possessifs de première personne nous révèlent d'une part que dans les quatre lettres le « nous » est dominant, ce qui correspond d'une part à la double signature de lettres, d'autre part à l'excès de connivence exprimée par ces lettres lorsque le « nous » inclut le destinataire. Parallèlement, « nous » dans *les Lettres de Dupuis et Cotonet* tend de moins en moins à désigner les épistoliers, mais de plus en plus à prendre une valeur universelle. Ainsi le calcul de l'écart type entre les deux résultats confirme que l'écart entre le nombre de P1 et le nombre de P4 tend à se réduire : la lettre IV compte deux fois plus de P4 que de P1, alors que dans la lettre III il n'y a que 1.2 fois plus de P4 que de P1. La lettre III correspond davantage à la scénographie polémique : un Je engagé qui s'adresse à une multitude (« vous ») au sujet de choses qui les concernent ensemble (« nous, Français du

[405] Obtenu en divisant les deux nombres. 2 équivaut à 50 %.

XIX^e siècle »). Quant au « nous » de la lettre IV il s'agit le plus souvent d'un « nous » de génération[406] que d'un pronom désignant les deux épistoliers. L'analyse des marques de personnes montre donc une tendance à l'unification par l'utilisation majoritaire de la première personne. S'il y a deux énonciateurs présents dans le titre et la signature, il n'y a dans le corps du texte qu'un seul scripteur, Dupuis. Quant à la lettre à Buloz de 1857, sur *Les réformes théâtrales*, suite probable à *Dupuis et Cotonet* d'après Maurice Allem, si tel est le cas, alors elle n'est le fait que du premier : en effet, toute référence à Cotonet disparaît, et seul le pronom « Je » apparaît pour renvoyer à l'énonciateur :

> A ce sujet, si vous le permettiez, je m'adresserais à la *Revue* pour signaler aux amateurs de curiosités artistiques, en même temps que de saine littérature une réforme des plus considérables, administrative et poétique, qui se produit dans l'un de nos théâtres (l'un des premiers, Monsieur, jusqu'aujourd'hui !) et qui me semble destinée à simplifier extrêmement une foule de difficultés qui causaient souvent de l'embarras.[407]

Dans ce passage clé de l'exorde, où l'épistolier annonce le sujet de sa lettre, seules deux occurrences de P1, l'une sujet, l'autre objet, associées à un verbe de parole « m'adresserais » et à un verbe d'opinion (l'impersonnel « sembler »), marquent la situation d'énonciation face à face avec le pronom de P5 et l'apostrophe « Monsieur » : la scène d'énonciation se limite à un seul épistolier et son destinataire. Comme la lettre est inachevée, aucune signature n'apparaît : nous le verrons, seul le style nous permet d'aller dans le sens de l'hypothèse de Maurice Allem. Quant à la lettre suivante, « *Sur les voleurs de noms* »[408], son statut de lettre est plus qu'improbable : Musset y a effacé toute marque énonciative et typographique de l'épistolaire et a délégué l'énoncé polémique à des énonciateurs seconds.

Paul de Musset nous apprend par la suite que Musset fut très vite démasqué comme l'auteur authentique de ces quatre épîtres, ce qu'il ne tenta pas de nier. Son récit montre bien que l'article de journal n'avait pas pour Musset uniquement une valeur alimentaire : il devient véritablement un lieu et un choix d'expression littéraire.

---

[406] Par exemple p. 880 le paragraphe de « Jamais nous n'avons si peu ressemblé à nos pères » à « jamais nous n'en avons fait tant de cas ».

[407] *Op.cit*. p. 957.

[408] Suit un fragment intitulé « *Sur les voleurs de noms* » (p.959) qui pourrait être aussi une suite à Dupuis et Cotonet d'après M.Allem. Voir notes 1 p.1084 et 1 p.1085.

Chapitre 3

Une polémique polyphonique : délégations de l'instance énonciative dans les *Revues Fantastiques* et les *Lettres de Dupuis et Cotonet*

Le point de vue adopté, est double, et cette dualité s'inscrit dans une énonciation qui s'oppose à une autre énonciation, donc agonistique. Mais il semble que l'écriture polémique, et en même temps « fantaisiste », implique chez Musset une nécessaire polyphonie[409], dont il faut à présent rendre compte. Précisons d'abord que l'on emploie *polyphonie* pour désigner aussi bien les dialogues à plusieurs voix que les superpositions de voix.

Revues polyphoniques

Plusieurs revues délèguent l'énonciation à un tiers, personnage ou figure d'auteur ou de chroniqueur autre que le principal énonciateur, se rapprochant ainsi des cas de mises en abyme des romans de l'Ancien Régime, ou des *Mille et une Nuits* que Musset appréciait tout particulièrement. Cette polyphonie énonciative par relais d'énonciation est déjà une constante des périodiques fictifs du XVIII[e] siècle du type *Spectateur français*, à l'instar de ceux de

[409] Nous entendons ici le terme au sens d'Oswald Ducrot qui définit la polyphonie énonciative à travers la dissociation locuteur/énonciateur sur le modèle de la distinction auteur/personnage au théâtre : « l'énonciateur est au locuteur ce que le personnage est à l'auteur. L'auteur met en scène des personnages qui, dans une « première parole », exercent une action linguistique et extra-linguistique, action qui n'est pas prise en charge par l'auteur lui-même. Mais celui-ci peut, dans une « seconde parole », s'adresser au public à travers les personnages : soit qu'il s'assimile à tel ou tel dont il semble faire son représentant, soit qu'apparaisse significatif le fait même que les personnages parlent et se comportent de telle ou telle façon. D'une façon analogue, le locuteur, responsable de l'énoncé, donne existence, au moyen de celui-ci, à des énonciateurs dont il organise les points de vue et les attitudes. Et sa position propre peut se manifester soit parce qu'il s'assimile à tel ou tel des énonciateurs, en le prenant pour représentant, soit simplement parce qu'il a choisi de les faire apparaître et que leur apparition reste significative, même s'il ne s'assimile pas à eux. », *Le Dire et le dit*, Editions de Minuit, Paris, 1984, p.205.

Marivaux, l'un des auteurs fétiches de notre poète-chroniqueur[410]. Elle est constitutive du journal : petite « revue » dans la revue *Le Temps*, la revue fantastique fait entendre les voix multiples de pseudo-chroniqueurs en même temps que celles, diverses, de l'opinion. En cela elle participe d'une écriture mimétique de l'espace public, celle-là même du journal, « œuvre collective et bien plus authentiquement polyphonique que le roman » selon la définition de Marie-Eve Thérenty[411]. En même temps cette polyphonie induite par la fictionnalisation de l'énonciation journalistique[412] a une portée polémique contre le genre même de la chronique, ou plutôt, plus largement, contre le discours et l'énonciation journalistiques, comme l'explique Marie-Eve Thérenty :

> Il s'agit en fait d'un mouvement éminemment paradoxal. La chronique déconstruit par la marge la machinerie journalistique en même temps qu'elle la valide en lui donnant sa portée polyphonique. Duel et duplice, le feuilleton joue une curieuse partie dans l'économie du journal qu'il érotise, qu'il littérarise aussi tout en le questionnant. [413]

Le premier cas de délégation de l'instance énonciative est représenté par la revue V, « La semaine grasse ». [414]Après une introduction narrative au point de vue externe se focalisant sur « un homme assis sur les balustrades du café de Paris », la scénographie journalistique adopte le point de vue du badaud, du spectateur – mise en abyme du chroniqueur – pour énoncer l'évènement (« la foule vraiment prodigieuse des voitures qui avaient fait un *Longchamp* du boulevard »[415]). La polyphonie surgit d'abord par le discours rapporté au discours direct de la voix collective, exclamative : « Quelle foule ! quel embarras ! quel ennui ! », à laquelle va s'opposer notre badaud, « qui n'était probablement pas de l'avis de ceux qui s'écriaient », en prenant à son tour la parole : « Vous n'y comprenez

[410] Voir Marivaux, *Journaux et Oeuvres diverses*, Classiques Garnier, et au sujet des énonciateurs multiples dans cette œuvre l'article d'Olivier Leplâtre, « Poétique de la rhapsodie dans les *Journaux* de Marivaux », dans Régine Jomand-Baudry (dir.)**,** *Marivaux journaliste. Hommage à Michel Gilot*, Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. "Lire le dix-huitième siècle", 2009.

[411] *La littérature au quotidien, op. cit*. p. 48.

[412] La dissociation de l'auteur et du narrateur au moyen de récits enchâssés par relais de narration est un signe de fiction comme le précise Gérard Genette dans « Récit fictionnel, récit factuel », *Fiction et diction,* Seuil, Poétique, Paris, 2004, p. 154-160 : « le souci de vraisemblance ou de simplicité détourne généralement le récit factuel d'un retour trop massif aux narrations du second degré […]. La présence du récit métadiégétique est donc un indice assez plausible de fictionalité. […] la fictionalité se définit autant (ou plus) par la fictivité de la narration que par celle de l'histoire. » ; il ajoute plus loin, en se basant sur Oswald Ducrot que « la dissociation fonctionnelle entre l'auteur et le narrateur est un cas particulier de l'énonciation polyphonique caractéristique de tous les énoncés « non sérieux », établissant ainsi un lien entre fiction et ironie.

[413] *Op.cit.* p.47-48 et p.244.

[414] PP.785-788.

[415] L'expression « faire un Longchamp » est elle-même polyphonique comme le suggère l'italique : elle appartient au sociolecte mondain de Paris. Elle désigne une promenade collective à l'instar de Longchamp, au bois de Boulogne, où les mondains du XIX[e] aimaient se rendre en équipage.

rien. ». Ainsi, c'est la voix de la foule, de la *doxa,* qui suscite le relais d'énonciation journalistique, selon une prise de position paradoxale, agonistique, celle du « seul contre tous » du polémiste. Mais la polémique n'est pas là où le lecteur l'attend : en effet, alors que Musset semble annoncer, par cette mise en place énonciative, une réfutation, un discours qui plaiderait pour le « *Longchamp* » et qui, dans le même mouvement décrirait, informerait de l'évènement, il place dans la bouche de son énonciateur second un discours sans queue ni tête et sans aucun rapport avec le sujet :

« On ne peut se dissimuler, ajouta-t-il en s'adressant à son voisin, qu'un Hollandais est capable de tenir une pipe serrée entre ses dents beaucoup plus longtemps qu'un Français, et d'aspirer la fumée qui s'en exhale par un tuyau de faïence avec une lenteur mille fois plus grande peut-être.

Cet exorde proprement fantaisiste par son allure de digression comme par son thème léger, et provocant par son inconsistance, peut être lu de façon métadiscursive comme une métaphore de la posture « figaresque » définie dans la première revue : la fumée, avec ses circonvolutions et sa légèreté, symbolise cette écriture en forme de pirouette où domine une sorte de gesticulation énonciative. En même temps l'usage du pronom « on » est ambigu : l'énonciateur fait mine de partir d'une prémisse établie par tous – « on » représenterait la *doxa*- et en même temps soutient une thèse incongrue, à laquelle sans doute il est le seul à avoir songé. On reviendra sur cet extrait pour en analyser la portée polémique, présente en fait à plusieurs niveaux et visant simultanément plusieurs cibles[416] ; retenons pour l'instant que cet énoncé bouffon proféré par un énonciateur second qui supplée le premier a une portée polémique contre l'énoncé et contre l'énonciation journalistique. Parodie d'énoncé informatif sur les mœurs comparées des français et des autres nations de l'Europe – il en vient ensuite au flegme anglais – il vient rompre l'exigence de référentialité, de rendu de l'évènement inhérents au journal. S'il y revient par la suite, c'est paradoxalement pour l'entériner par une description lapidaire qui en manifeste le peu d'intérêt :

Croyez-vous, par exemple, qu'il y ait non seulement en Europe, mais encore dans toute la surface de la mappemonde, une seule ville où ce qui se passe ici en ce moment devant vos propres yeux puisse raisonnablement se croire et être admis comme possible ?
« Ce n'est pas une joie folle, une parade, un encombrement, un parti-pris ; il n'y a point là d'affectation. Il fait beau et l'on se promène, voilà tout.

L'énonciateur revient à l'évènement mais le rend opaque par des déictiques qui en assurent la contemporanéité mais qui, liés à des démonstratifs indéfinis neutres (« ce qui se passe ici en ce moment ») rompent l'énoncé de type reportage et le parodient quelque peu : la formule pourrait figurer dans n'importe quel compte-rendu d'un fait surgissant au moment même de l'énonciation journalistique. L'avant-dernière phrase, sous la forme emphatique et négative

[416] Voir *infra* p. 614-615.

« ce n'est pas » et « il n'y a point là », réfute les trois exclamations de la foule-*doxa*, mais la suivante réduit l'évènement à une simple promenade due à des causes météorologiques plutôt qu'au carnaval qu'annonçait le titre (puisque, comme l'énonciateur premier l'a dit dans l'incipit « cette année le mardi-gras avait l'air d'un vendredi saint ») ; la formule conclusive « voilà tout » coupe court à toute réfutation ou tout développement possible sur le sujet. Ainsi, le rendu de l'évènement est congédié et l'article pourrait s'arrêter là. Mais le discours de l'énonciateur second se poursuit et prend sens peu à peu : la digression réfute l'idée répandue et mise entre guillemets, autre énonciation intercalée, que « Les Français n'ont rien qui leur soit propre » et « ne vivent que sur l'étranger » ; dans le passage cité *supra* l'événement du Longchamp est renvoyé au second plan, comme exemple illustrant cette réfutation. Puis l'exhortation qui clôt le discours enthymématique, adressée aux Parisiens (« le plus gai, le plus insouciant des peuples de la terre ») à garder ce caractère gaulois qui les distingue des autres, engendre à son tour un récit à valeur d'apologue constituant et clôturant la revue[417]. Ainsi l'énonciateur second s'est mué en narrateur, autre posture du journaliste correspondant à une autre scène générique, celle du discours narratif, et en même temps à une scène globale plus littéraire – la scène journalistique est définitivement abandonnée, après un entre-deux ambigu, à la fois argumentatif et décousu, et l'énonciateur premier disparaît pour ne plus reparaître dans le texte : la répétition des guillemets ouverts à gauche marque ce maintien de l'énonciation seconde tout au long de l'article, tandis que le passage au récit fait surgir d'autres énonciateurs, à travers les dialogues des personnages. Ce premier exemple illustre la manière dont la polyphonie énonciative vient polémiser et à la fois contester le discours référentiel traditionnel des journaux.

La revue VII, dans laquelle nous avons rencontré plus haut la figure caricaturale de « l'homme mémorandum » confirme par sa polyphonie cette mise en abyme ironique du discours et de la posture journalistiques. Toutefois, ce n'est pas ce personnage grotesque, sans doute du fait de sa bouffonnerie – il ne trouve rien d'intéressant à mettre dans son calepin – qui prend en charge l'énonciation seconde, mais une autre figure de journaliste. En effet, ce dédoublement énonciatif commence par un dialogue : l'énonciateur premier est encore présent comme narrateur à travers les incises du discours rapporté :

« - Comment ! s'écria à son tour l'un de ses fidèles et anciens amis qui lui avait saisi le bras et qui l'entraînait sous les galeries Rivoli ; tenez, ô respectable preneur de notes, quand vous voudriez savoir ce qu'il y a de nouveau, d'important, regardez ici autour de vous.
« - Hélas ! repartit l'homme-mémorandum, je ne vois qu'une vieille proclamation du préfet de police, une maison à vendre, et un bonhomme sur le mur avec une pipe !

[417] P. 786 : « Puisses-tu donc, ô peuple parisien ! le plus gai, le plus insouciant des peuples de la terre, conserver pieusement ce caractère qui te distingue, et ne pas laisser s'avilir la plus précieuse partie de ton sang, afin qu'on puisse t'appliquer l'histoire d'un bon paysan, que voici à peu de choses près. »

« - Ne voyez-vous pas, reprit l'autre, ce cabinet de lecture ? La table y est surchargé des gazettes de la semaine ; d'assidus abonnés y promènent avec ardeur leurs lunettes de diverses couleurs ; sur les carreaux dansent, suspendues, plus de caricatures grotesques qu'il n'y en avait sur la table d'Hoffmann ; et sur le coin du mur, ne voyez-vous pas ces bandes innombrables d'affiches ? O mon ami ! tout est là, non seulement tout le passé, mais tout l'avenir ![418]

L'énonciataire de l'homme-mémorandum, qui après ce dialogue, va devenir le seul énonciateur de toute la revue, peut être vu comme un avatar du « rusé voyageur », du Figaro décrit dans la première revue ; l'homme-mémorandum, qui se limite à ce qu'il voit et qui se contente d'enregistrer les faits, serait alors le « diplomate sensible comme Werther ». En effet, le dialogue illustre son incapacité à voir les évènements intéressants comme le montre l'opposition des structures syntaxiques et morphologiques autour du verbe *voir*. Pour l'un la négation restrictive « je ne vois que » met en relief les limites de celui qui s'arrête à la surface des choses : le chroniqueur traditionnel qui, à force de chercher l'évènement exceptionnel, se voit ironiquement ici privé de la capacité de voir. Pour l'autre l'interro-négation « ne voyez-vous pas » et plus loin l'interrogation « voyez-vous », qui ont une valeur quasi rhétorique : elles disent l'évidence de ce qui est et devrait par conséquent être vu. Ainsi, seul le second énonciateur est apte à décrire le monde et, selon un effet de mise en abyme, c'est un cabinet de lecture rempli de gazettes qui est l'objet de sa perception et de son discours. La référence aux caricatures d'Hoffmann confirme cette parabase. En même temps cet énonciateur second est un double de l'énonciateur premier, Musset. L'apostrophe ironique par laquelle il interpelle son « ami » (« ô respectable preneur de notes ») fait écho à « l'homme mémorandum » présent en incise, et introduit, par métonymie (l'effet pour la cause) une dérision à l'égard du journaliste et plus largement de la fonction même du journalisme, réduite à la prise de notes. En outre, seul l'énonciateur second prend en charge l'énoncé : or il énumère, à la manière des chroniques ordinaires, plusieurs faits d'actualité (histoire de Mayeux le bossu, allusion à la caricature de Traviès devenue emblème du bourgeois ridicule en Juillet 1830, à Paganini, à un vaudeville de Scribe « sifflé au Gymnase », information prétendument véhiculée par *Le Temps* – autre mise en abyme)[419] puis une définition satirique du gouvernement. Mais surtout, il énonce l'anecdote qui constitue le corps même de la revue VII : la mode des bobèches au faubourg Saint-Germain. Or cette information lui est transmise par un autre énonciateur :

« O mon ami ! si vous aimez les nouvelles, je puis vous en raconter une ; une toute fraîche, un tant soi peu bizarre.
« Je me félicite de l'avoir apprise de mon papetier.

[418] *Ibid*. p.792-93.

[419] Pour l'analyse de la mise en abyme de cette écriture plus conforme au genre de la chronique, voir *infra* p. 208-210.

« Avant-hier, je m'en fus donc chez mon papetier, dans l'innocente et bourgeoise intention d'acheter des pains à cacheter ; mais il y avait dans la boutique absence totale de cette denrée. Désolé de ce désappointement, j'eus recours à une seconde boutique ; même réponse : O ciel ! m'écriai-je.
« J'ai oublié de dire que je demeure au faubourg Saint-Germain.
« - Monsieur, me dit en souriant mon papetier, ni moi, ni mes confrères, ne pouvons suffire aux demandes exorbitantes de pains à cacheter qui nous sont faites dans ce moment.
« - Il est clair, dis-je tout bas en prenant un air capable, qu'il se trame dans le noble faubourg quelque correspondance moscovite ; voici un manque de pains à cacheter qui nous vient d'Holyrood. Moi qui puis, une fois par semaine, insérer dans un journal ma façon de penser, je me promets de dévoiler cette trahison lundi prochain.
« - Point du tout, monsieur, me dit le marchand, souriant à son tour. C'est la mode dans ce moment-ci au faubourg Saint-Germain de faire avec des pains à cacheter des petites roses découpées, que l'on colle les unes contre les autres, en taillant les feuilles de manière à ce que chaque pain en fasse une ; de ces roses de diverses couleurs, qu'on rapproche au moyen d'un rond de carton, on fait de charmantes bobèches.[420]

Le discours joue sur les effets de polyphonies : tout d'abord, du fait qu'il est adressé, dans le cadre du dialogue, à l'homme-mémorandum. L'apostrophe « ô mon ami » et le pronom « vous » en tête d'un énoncé qui vise à susciter l'intérêt par la valorisation journalistique (*fraîche*) et romanesque (*bizarre*) de la nouvelle annoncée créent un premier niveau de polyphonie : le lecteur réel est implicitement sollicité par cette *captatio benevolentiae*, tandis que le retour à la première personne fait de cet énonciateur second un double du chroniqueur habituel. De plus Musset livre au passage sa définition du métier de chroniqueur : non pas raconter ce qu'il se passe, mais « dire [s]a façon de penser », donc argumenter, voire polémiquer. Intervient alors un second niveau : l'information « [je l'ai] apprise par l'intermédiaire de mon papetier », tout en signalant cette énonciation seconde, est elle-même décrochée de l'énonciation première, comme une parenthèse. Même chose pour la précision « je demeure au faubourg Saint-Germain » d'ailleurs modalisée par le verbe « dire », le décrochage énonciatif étant ici lié au fait que l'énonciateur interrompt momentanément sa narration. Et ce troisième niveau énonciatif (chroniqueur Musset > énonciateur fictif 1 > son papetier) est matérialisé par le discours rapporté directement : les déictiques « dans ce moment » et « dans ce moment-ci », la mention référentielle « au faubourg Saint-Germain » insistent sur cette délégation de l'énonciation journalistique par un énonciateur qui n'est que… papetier ! Nouvelle forme d'ironie contre le journalisme : l'énonciateur 1, se présentant lui-même comme journaliste, se trompe sur les causes d'un tel fait, l'imputant à la situation politique actuelle – l'épithète « moscovite » renvoie aux conflits qui opposent la France et l'empire russe, notamment autour de la guerre de Pologne ; « Holyrood » fait référence au lieu où Charles X et ses partisans étaient exilés depuis les Trois Glorieuses ; ainsi il fait preuve de trop de romanesque, élabore une fiction, à partir de l'actualité politique. Musset ironise ici sur l'opposition prétendue entre littérature et journalisme, les deux pouvant parfois se confondre. En même temps ce récit illustre le processus d'information, de son origine à sa confirmation,

[420] *Op.cit.* p.794-95.

propre au journalisme : elle peut venir d'un tiers, d'une rumeur, et se trouve confirmée par une vérification (la suite narre la découverte des fameuses bobèches chez la comtesse ***). Dans une seconde apostrophe à son « ami », l'énonciateur second énonce un pacte de vérité qui confère à son récit un statut référentiel conforme au code éthique du journalisme :

« Ce que je dis ici, ô mon ami, est exact et historique. Il n'y a pas un salon au noble faubourg, aujourd'hui lundi 7 mars, où l'on ne fasse des bobèches.

Mais la scénographie, fort oratoire (l'apostrophe, le métadiscours « ce que je dis ici », l'attribut « historique » coordonné à « exact » est une hyperbole mal appropriée pour un discours d'actualité), trahit l'ironie de Musset : c'est plutôt une parodie d'énoncé journalistique ; qui plus est, en explicitant le pacte de vérité, d'ordinaire tu car allant de soi dans un journal, il en révèle le mensonge. La mention référentielle de la date, conforme au genre, trahit d'ailleurs sa facticité et la double énonciation : en effet, elle coïncide avec celle de la publication de la revue dans *Le Temps*, ruinant donc l'illusion d'un discours rapporté initiée par la narration au passé mise en place au début de l'article. Le choix d'un tel sujet, la mode des bobèches, est ainsi placé sous le signe de l'ambiguïté par la polyphonie : celle-ci lui confère le statut d'évènement en en faisant le principal récit de la chronique, mais en même temps cette dernière se clôt sur une ultime scénographie qui vient la remettre en question. En effet, l'énonciateur se lance dans un monologue polémique contre la mode des bobèches, accusant le « noble faubourg » de se livrer à un divertissement futile alors que la patrie est en danger : là il énumère comme autant d'arguments les évènements sérieux, politiques, en particulier le sort des Polonais :

« Parfilage absurde ! Ainsi, lorsque l'Europe est en feu, lorsque Paris est en rumeur, quand la propriété chancelle, quand le droit divin trébuche, quand on perd l'esprit en courant après le bon sens, quand il n'y a plus rien de stable en ce monde, quand tout est remis en questions, les lois, les moeurs, les richesses et les gloires, tout un quartier s'obstine à parfiler ![421]

Cependant cette imprécation est suspecte : pourquoi faire un article sur la mode des bobèches plutôt que sur les maux qui ruinent la société ? Où se situe le point de vue de Musset ? Plaide-t-il pour un journalisme qui s'attache aux divertissements, conformément au programme annoncé par le directeur du *Temps*, ou bien dénonce-t-il ce mépris des évènements sérieux ? La polyphonie ironise fortement le discours journalistique et rend ambiguë la polémique.

Dans la revue XIII, la délégation de l'énonciation à un tiers est cavalièrement justifiée par un manque d'information cette fois pour le chroniqueur :

[421] *Ibid*. p. 795-96.

Ne sachant aujourd'hui quel évènement de la semaine pourrait fournir matière à un sermon, il faut, mes très chers frères, que je vous fasse lire un petit chapitre anecdotique. […]
Je me trouvais donc hier au milieu d'une conversation où quelqu'un s'avisa de dire :

- Je vais vous conter une vieille histoire. […] Quarante cervelles académiques étaient un jour en ébullition[422]

Ici, le choix d'une scénographie polyphonique comme principe de l'écriture journalistique dénonce les lacunes de la matière même du genre : la réalité, l'actualité. La référentialité est d'ailleurs tournée en dérision par l'assimilation de l'article à un sermon et l'adoption d'une scénographie religieuse où le journaliste est un prêtre et les lecteurs « [s]es très chers frères ». La polyphonie sert à mettre en cause la capacité d'un discours à dire le réel lorsque ce réel se dérobe ; elle a partie liée avec le choix de l'ironie et de la fiction ; de toute manière, les trois procédés sont convergents : l'ironie est polyphonique et le relais d'énonciation est le fait d'énonciateurs fictifs. Il s'agit d'une des revues les plus satiriques du « recueil » : le sujet en est le fonctionnement des nominations à l'Académie française, l'une des cibles associées aux perruques classiques par les romantiques. Mais à l'argumentation se substitue une narration introduite par la mise en place d'une scénographie de récit enchâssé avec narrateur relais : l'énonciateur 1 laisse place, par la transition d'un bref dialogue à un énonciateur 2 désigné anonymement par le pronom indéfini « quelqu'un ». L'énonciateur 1, loin de disparaître, s'inclut dans la scénographie comme simple témoin, simple auditeur et observateur, ce qui est conforme à la scène globale du journal. Mais il n'est plus énonciateur puisqu'il ne prend plus en charge l'énoncé et adopte une scénographie plus conforme aux genres narratifs comme le conte. En effet, le dialogue permet de mettre en scène un récit dans le récit et la narration comme oralité devant un public mondain de salon, majoritairement féminin, dont les paroles retranscrivent les attentes. D'ailleurs, toutes les marques référentielles sont effacées au profit de l'indéfini : « un salon », « quelqu'un », « une vieille », « une jeune ». La seule précision est le déictique « hier », conforme à l'énonciation journalistique d'un évènement passé mais encore ancré dans la situation d'énonciation. La parenthèse finale redouble l'effet de polyphonie et sème le doute quant à l'origine de ce récit : elle précise « *Extrait de la* Chronique du XIX^e^ siècle », conférant à l'ensemble de l'article le statut de citation, d'emprunt à un autre journal. Ainsi, à l'énonciateur 1 (Musset) et à l'énonciateur 2 (le narrateur fictif) vient s'ajouter un énonciateur qui les subsume et qui reste indéfini (chroniqueur de la *Chronique du XIX^e^ siècle*). Ce produit de mise en abyme par polyphonie vient dénier toute originalité au discours journalistique : Musset suggère ainsi que les articles sont interchangeables et se répètent, d'un journal à l'autre, de par leurs énoncés ; seules leurs énonciations diffèrent et c'est en cela qu'ils sont profondément polyphoniques. D'ailleurs ces

[422] *Ibid*. p. 812-13.

procédés de citations, d'emprunts à un autre périodique étaient monnaie courante à une époque où un seul homme pouvait diriger ou collaborer à plusieurs revues. Musset pastiche peut-être ici de telles pratiques.

Plus concrètement encore, dans d'autres revues, c'est même un autre scripteur qui prend en charge l'énonciation journalistique, un pseudo-auteur auquel le *Je* déclare avoir prêté sa rubrique : la revue XVIII[423] est aux trois-quarts la paraphrase d'un ouvrage intitulé *Les maux que causent les révolutions dans toutes les classes de la société* par son auteur, encore une fois un « ami » du narrateur. Quant à la revue XII[424] c'est une lettre prétendument adressée par « l'un de nos correspondants » depuis Pékin, comme l'indique un paratexte en italique : Musset change ici la scénographie habituelle de ses revues pour imiter les courriers de correspondants à l'étranger qui peuplaient fréquemment les vraies revues de l'époque, comme la *Revue des deux mondes*. Cette délégation de l'instance énonciative par la forme épistolaire s'exhibe fortement grâce à la disposition typographique propre à ce genre ; en même temps la scénographie épistolaire permet de fortement littérariser le journal, tout en simulant la scène d'un reportage sur les lieux, Pékin, en insérant, qui plus est, une interview fictive. La référentialité est ainsi exacerbée par toute une superposition de scénographies : celle de la lettre, celle du dialogue, et au-delà, celle de la revue fantastique insérée dans *Le Temps* ; la lettre et le dialogue mettent en scène la parole de l'autre, donnent à voir l'information, et en même temps parodient cette exigence de description du monde propre aux revues puisqu'il ne s'agit que d'artifices.

« Quel conflit, bon Dieu, quel chaos ! » : la polyphonie dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet*

Cette exhibition parodique de la scène globale référentielle par la scénographie épistolaire est omniprésente dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet* : à la situation d'énonciation fictive véhiculée par la fausse lettre dans la revue (Dupuis et Cotonet s'adressant à Buloz et en réalité, derrière eux Musset caché par l'anonymat s'adressant aux lecteurs de la *RDM*) s'ajoute l'immixtion de plusieurs voix hétérogènes, qui entrent souvent en conflit pour mimer une autre scène générique : celle de la polémique. L'écriture épistolaire de *Dupuis et Cotonet* abuse du dialogisme, tant avec le destinataire qu'en introduisant des voix fictives, des citations, souvent conflictuelles. On distingue trois cas :

- le discours rapporté d'un personnage

[423] *Ibid.* p.827.

[424] *Ibid.* p.809.

- les dialogues[425]

- les citations, explicites ou implicites, qui concernent plutôt les procédés propres à l'écriture polémique[426]

- A ces trois cas de polyphonie s'ajoutent le dialogisme avec le destinataire, lié au genre épistolaire [427]et la polyphonie énonciative de l'ironie[428].

Le premier cas de polyphonie se trouve dans la dernière partie de la lettre I, où Dupuis et Cotonet, incapables d'obtenir une définition pertinente du « romantisme », se rendent chez M. Ducoudray, « magistrat distingué », lequel leur fait une sorte de cours magistral sur l'histoire du romantisme. Là encore la polyphonie résulte de l'utilisation du discours rapporté au discours direct, d'autant plus que la prise de parole du personnage s'étale sur plusieurs pages sans interruption, si bien que ce long monologue tend à faire oublier un temps la situation d'énonciation première. La délégation de l'énonciation a là aussi une fonction de mise en abyme : ce long discours suivi double celui de Dupuis et Cotonet. Comme elle, c'est une narration historique, expliquant aux épistoliers l'émergence du romantisme: à l'histoire personnelle des épistoliers succède maintenant l'Histoire de la France et du romantisme français « sous la Restauration ». En même temps il complète la narration épistolaire : Ducoudray, contrairement aux épistoliers, est un homme expérimenté, politique cultivé dont la thèse repose sur le lien causal qui unit l'émergence et l'évolution du romantisme aux bouleversements sociopolitiques. Le contraste avec l'ignorance des épistoliers met en valeur la qualité didactique de son discours, que l'on peut considérer comme la version « sérieuse » de tout l'énoncé historique de la lettre.

Cependant, loin d'être monodique, ce discours intègre des voix hétérogènes, dont les sources sont difficilement situables, qui mettent en scène la querelle opposant classiques et romantiques. En effet, Ducoudray, pour blâmer les admirateurs du romantisme, intègre à sa voix des paroles de spectateurs de drames romantiques sans les différencier de son énonciation à lui par des guillemets :

Faites *le Tartufe,* quitte à faire le dénouement du *Tartufe* ; mais que non pas ! nous aimons bien mieux quelque autre chose, comme qui dirait Philippe le Long, ou Charles VI, qui n'était que fou et imbécile ; voilà notre homme, et il nous démange de savoir de quelle couleur était sa barrette ; que le costume soit juste surtout ! sans quoi, c'est le tailleur qu'on siffle, et ne taille pas qui veut de ces habits-là. Malepeste! où en serions-nous si les tailleurs allaient se fâcher ? car ces tailleurs ont la tête chaude. Que deviendraient nos après-dînées si on ne

[425] Qui, comme pour ceux des *Revues fantastiques* seront traités dans la partie suivante.

[426] Voir *infra*, partie II.

[427] Voir I, 4.

[428] Qui sera traitée en II.

taillait plus ? Comment digérer ? Que dire de la reine Berthe ou de la reine Blanche, ou de Charles IX, ah ! le pauvre homme ! si son pourpoint allait lui manquer. Qu'il ait son pourpoint, et qu'il soit de velours noir, et que les crevés y soient, et en satin, et les bottes, et la fraise, et la chaîne au cou, et l'épée du temps, et qu'il jure, et qu'on l'entende, ou rendez-moi l'argent ! [...] Nous avons bien affaire du style, ou des passions, ou des caractères ! Affaire de bottes nous avons, affaire de fraises, et c'est le sublime.[429]

La polyphonie est ainsi totale puisque les deux énonciations sont complètement superposées ; seul le caractère contradictoire des deux énoncés – blâme des drames romantiques et éloge des costumes qui en font « la couleur locale » – signale le phénomène de polyphonie ironique : Ducoudray feint d'adhérer aux propos des sectateurs du drame romantique et de sa couleur locale pour mieux les ridiculiser. A première vue l'énonciation semble la même puisque Ducoudray utilise la P1, d'abord du pluriel, et ensuite du singulier ; cependant le ton est plus marqué, plus vivant dans la seconde partie du fait d'une abondance de modalités interrogatives et exclamatives, et d'une syntaxe faite de juxtapositions et d'accumulations (la polysyndète par répétition de la conjonction de coordination « et » ne cesse de relancer le discours comme pour mimer les diverses revendications de toute une foule de spectateurs). La rupture entre les deux énonciations est cependant marquée par l'adversatif « mais » suivi d'un tour négatif à valeur de défense: « non pas ». S'opposent alors d'un côté Molière et sa comédie de mœurs, dont *Tartufe* est le modèle, théâtre fait de sobriété classique où tout l'intérêt réside dans le « style, les passions et les caractères », et la pléiade de drames romantiques aux sujets historiques, où la couleur locale est reine. Contradiction également entre les accumulations d'expressions fort péjoratives utilisées plus haut par Ducoudray pour désigner les pièces romantiques (« ces myriades de vaudevilles sans but, sans queue, sans tête, sans rime ni raison », « tant de marquis, de cardinaux, de pages, de rois, de reines, de ministres, de pantins, de criailleries, et de balivernes », « ses friperies », avec les métonymies pour désigner les drames qui annoncent la satire des costumes, « les niaiseries que nous tolérons ») et les caractérisants mélioratifs attribués ici aux tenues médiévales. Le procédé est proche de la parodie dans la mesure où il y a une déformation de la réalité qui permet de tourner en dérision la cible : la couleur locale est réduite à l'importance des accoutrements historiques dont le champ lexical sature le passage. Cette restriction permet de prêter aux romantiques des arguments absurdes : le tailleur se voit ainsi attribué l'importance du dramaturge (plus de théâtre « après dîner » sans tailleur) et surtout le « sublime romantique », le côté « flamboyant » est réduit aux accessoires d'époque (« bottes », « pourpoints », « fraises », « velours noir », « crevés »), au point que les principales catégories de la critique littéraire de l'époque (le style, les passions, les caractères) sont mises au dernier plan par la locution antiphrastique « nous avons bien affaire de », dont la reprise inversée « affaire nous

[429] Pages 849-850.

avons » souligne le ridicule. L'injonction « Que le costume soit juste surtout ! » semble parodier l'expression « que le jeu du comédien soit juste ». Enfin, ce qui « intéresse » le public n'est plus l'intrigue, mais la couleur d'une barrette ou la matière d'un pourpoint ! On peut donc lire une âpre satire du romantisme énoncée par un personnage, Ducoudray, auquel les épistoliers donnent la parole par le truchement du style direct, mais derrière lequel s'exprime le point de vue de Musset, qui a souvent raillé la couleur locale hugolienne[430]. La polyphonie énonciative donne ainsi lieu à des enchâssements de voix complexes (Musset > Dupuis > Ducoudray > romantiques) mais ambigus dans la mesure où les relais de Musset sont aussi les cibles de la satire.

Ainsi, la polyphonie apparaît dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet* comme une manière de représenter les polémiques qu'elles abordent, mais aussi d'en montrer, à travers des thèses multiples et discordantes, la complexité et les limites. Révélatrices sont à cet égard les lettres II et III où l'ironie de Musset consiste souvent à donner la parole à ses adversaires pour mieux les ridiculiser. Cela est particulièrement visible dans la lettre II, lorsque Dupuis énumère les revendications des différents humanitaires[431]. Le passage est encadré par la lexie « chaos », d'abord sous la forme exclamative « Quel chaos ! », où le mot reprend « conflit », ensuite en anaphore « ce chaos ». La polyphonie consiste à faire intervenir onze énonciateurs sous la forme du discours narrativisé ; chacun est désigné soit par le démonstratif renforcé « Celui-ci/celui-là », soit par le numéral ordinal « un quatrième » et ce jusqu'à onze. Les déictiques et le présent donnent l'illusion que ces énonciateurs sont intégrés par Dupuis dans la scénographie de sa lettre. Or cette dernière adopte une structure relativement claire et didactique comparée à la lettre I ; cette longue énumération de thèses toutes plus hétérogènes les unes que les autres a pour effet de rompre l'équilibre de la *dispositio* épistolaire et de créer un désordre sous les yeux du lecteur. A la scénographie didactique de la lettre se superpose une *mimèse* de polémique. Mais on remarque aussi des phénomènes de superposition des énonciations liés au discours narrativisé. Tandis qu'une première proposition énonçant la thèse humanitaire établit une distance avec l'énonciation de Dupuis au moyen d'un verbe de parole, d'opinion ou de volition, la suivante intègre l'énoncé humanitariste à l'énonciation épistolaire, provoquant de subtils effets d'ironie, mais aussi d'ambiguïté :

[430] Dans *Namouna* notamment. Victor Hugo, dans sa *Préface de Cromwell*, dit de la couleur locale qu'elle ne doit pas être « à la surface du drame », « mais au fond, dans le coeur même de l'oeuvre », G.F, édition de A. Ubersfeld, 1968, p. 91. Elle ne saurait par conséquent être limitée aux seuls costumes et accessoires des comédiens. Ainsi Musset caricature le point de vue d'Hugo. Mais ce qu'il blâme surtout, c'est la manie de se réfugier dans l'histoire ou l'exotisme alors que selon lui l'art doit être « moderne » comme il le soutient dans *Un mot sur l'art moderne* p. 901. La satire des costumes est par ailleurs un lieu commun de la critique hostile aux drames romantiques, en particulier chez Planche qui officiait aussi à la *R.D.M.*

[431] P. 856-857.

En voilà un, là-bas, dans un coin, qui a trouvé une façon nouvelle d'envisager l'histoire ; au lieu de dire, par exemple, que Jésus-Christ est venu après Platon, il vous dira : pour que Jésus-Christ vînt, il fallait que Platon eût existé ; quelle invention et quelle érudition !

Dans cet exemple, la distance ironique semble manifeste dans la louange exclamative dont la charge hyperbolique provoque un décrochage énonciatif et invite à inverser les termes de l'éloge : c'est un *diasyrme*. Mais que dire de l'exemple suivant :

Ce neuvième-ci est plus inquiétant ; il veut que tout change de face, sans cependant rien déranger, comme ce garçon de mes amis qui avait cédé à quelqu'un ses entrées à l'Opéra, en les conservant néanmoins ; à l'écouter, pour sauver l'univers, il faut que les cureurs de puits se fassent géomètres, et les académiciens raffineurs de sucre : quelle régénération ! vous figurez-vous une société pareille ? mais tout le monde aura cent mille livres de rente, et vous verrez que nul ne se plaindra.

En effet, l'épithète dépréciative « inquiétant » et le tour « à l'écouter » instaurent une distance avec l'énoncé cité invitant à lire l'exclamation et l'interrogation comme ironiques – le surgissement de la situation énonciative épistolaire par l'interrogation va dans le même sens. Mais le mouvement d'inversion amorcé par le « mais » argumentatif suscite une superposition des voix pour les deux propositions finales[432] : discours direct libre, où l'humanitaire ajoute un argument plus convaincant, ou bien Dupuis lui-même qui se prend à adhérer à une telle thèse ? Derrière cette polyphonie il y a bien sûr l'ironie de Musset sur une promesse aussi utopique que démagogique.

De même la lettre III fait souvent des propos fictifs de journalistes par le biais du discours direct. La parole journalistique a ceci de particulier qu'elle peut se dédoubler en un discours écrit et un discours oral. Pour prouver qu'il est dangereux d'être des journaux Dupuis illustre sa démonstration par de nombreux exemples donnant lieu à l'insertion de paroles tenues par des journalistes[433]. La voix autre y est nettement différenciée de celle de Dupuis par l'utilisation du discours direct, reconnaissable grâce aux verbes insertifs et aux guillemets qui marquent une rupture avec l'énonciation épistolaire. Ces paroles s'inscrivent dans le cadre d'un dialogue fictif, polémique, avec le « je » épistolaire : ce sont des réponses en réaction à une thèse qu'il aurait soutenue dans un article. La prolifération des discours rapportés vise à créer un climat de polémique dont la violence va crescendo.

Ainsi la lettre est ici une aire de jeu, un « forum » privilégié qui permet à la polémique de s'épanouir. Mais surtout elle révèle une conception essentiellement polyphonique de l'ironie et du réel, propre au XIX^e^ siècle, comme l'a montré Philippe Hamon :

[432] Voir Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Herman, coll. Savoir : sciences, Paris, 1991, p.129 : « Le locuteur, après avoir prononcé la première proposition *p,* prévoit que le destinataire en tirera une conclusion « r ». La deuxième proposition, *q,* précédée d'un *mais*, tend alors à empêcher cette éventuelle conclusion, en signalant un nouveau fait qui la contredit. ».

[433] P. 868-869.

le dix-neuvième siècle paraît très sensible, dès ses débuts, à une certaine **polyphonie** constitutive du réel [..], à une conception du réel composé de strates et d'aires discursives, de « voix » en conflits et en interférences, polyphonie qui serait éventuellement elle-même maîtrisable et dominable par une plus générale « voix », elle-même polyphonique, de type ironique, que tiendrait quelque entité ironique supérieure [.....] ou que tiendrait cette posture d'énonciation « nouvelle » (l'ironie « romantique »), celle de l'écrivain, mais d'un écrivain dont le « site d'énonciation » se fait beaucoup moins localisable que celui de l'écrivain classique. La polyphonie (ironique) est donc dans les objets comme dans les sujets. [434]

Cette attention à la pluralité des voix qui structurent l'aire discursive, caractéristique à la fois du journal et de la polémique, est représentée également par la fréquence des dialogues dans les *Revues* comme dans les *Lettres.*

[434] Hamon, Ph. *L'Ironie littéraire : les formes de l'écriture oblique*, Hachette Sup. Paris, 1996, p.132.

Chapitre 4

Immixtions de la forme dialoguée

Le dialogue diffère des cas de délégations énonciatives étudiés au chapitre précédent en ce qu'il distingue nettement la voix de l'énonciateur 1 et celles des énonciateurs dialoguant. Cependant, il a l'avantage de mettre en scène le débat et donc de conférer à la polémique une forme autonome et représentative. D'autre part, le dialogue met en abyme le dialogisme inhérent au journal et son attention à capter les diverses voix qui tissent l'opinion du lectorat :

> A la macrostructure dialogique adoptée dans son ensemble par le journal correspondent aussi des microformes, toutes retranscriptions de conversations saisies sur le boulevard, happées dans les salons, les théâtres, imaginées dans les fictions. Le journal, qui participe évidemment du passage à l'imprimé de masse, se découvre pourtant réservoir de dialogues et de conversations réelles ou fictives, catalogues de dialectes, de sociolectes […] la conversation elle-même trouve dans le journal […] un allié objectif pour construire des genres et des poétiques modernes. [435]

Pourvoyeur de « genres et de poétiques modernes », il bouleverse la généricité de l'article ou de la lettre, d'une part en ce qu'il est une forme autonome qui théâtralise le discours, d'autre part en fictionnalisant la matière journalistique puisque, comme le rappelle Gérard Genette à la suite de Käte Hamburger « la présence de dialogues rapportés *in extenso* et littéralement » constitue « des indices de fictionnalité » et « communique au lecteur une impression – justifiée – de « fictionnalisation. » ».[436] Ainsi, le dialogue permet lui aussi de polémiser l'article sur deux plans : celui de l'énoncé (en concrétisant la polémique par un simulacre d'interactions verbales où s'opposent des thèses contradictoires et conflictuelles) et au niveau de l'énonciation (en minant la référentialité supposée par le genre chronique ou épistolaire).

A deux reprises dans les *Revues fantastiques*[437], l'énonciateur 1 censé représenter Musset dialogue avec un personnage fictif qu'il présente comme son ami : un certain Henri. Ce retour d'un personnage accrédite l'univers fictif de la *Revue* et participe, par conséquent, à l'invention de ce genre ambigu à mi-chemin entre fiction et réalité[438]. Cet interlocuteur fictif apparaît dans les deux revues selon le même protocole : alors que le *Je* vient d'assister à une

[435] M. -E. Thérenty, *La littérature au quotidien, op. cit.* p.182-83.

[436] « Récit fictionnel, récit factuel », *op. cit*. p.149-150. Voir aussi Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Seuil, Poétique, Paris, 1986, p.155-57.

[437] Revue XVI p. 822-23 et revue XIX p. 833.

exposition au Louvre (revue XVI)[439] puis à un drame « imité de l'allemand », donc romantique (revue XIX), il croise son ami et tous deux discutent de ce qu'ils ont vu : le discours rapporté sert ainsi de support à la critique et à la polémique. Il y a cependant une différence entre les deux passages : dans la revue XVI, le discours est monodique : seul le « je » s'exprime et blâme, Henri n'est que le destinataire silencieux de l'exposé et donc un double du lecteur. En revanche, dans la revue XIX, il y a un véritable dialogue dans lequel le blâme se répartit entre les deux interlocuteurs :

> En ce moment, je heurtai quelqu'un :
> - Eh bien ! Henri, d'où venez-vous si triste et si pensif ?
> - Hélas ! me dit-il, je sors d'une tragédie classique, et je rêvais aux horreurs de Frankenstein et aux massacres de la famille Borotin. Oui, s'écria-t-il les bras au ciel, plutôt l'océan des damnés dont parle Mathurin, que la plaine nue et stérile où je viens d'être traîné sur des épis nouvellement fauchés !
> - O mon ami ! lui dis-je, ouvrant les yeux à ces paroles, jurons de ne plus aller au théâtre de longtemps ; attendons qu'il arrive à quelqu'un des auteurs du jour ce qui arriva à un jeune peintre que j'ai connu.[440]

Au blâme des mélodrames informes « imité[s] de l'allemand » énoncé par le *Je* dans la première partie de la revue, l'intervention d'Henri ajoute celui des « tragédies classiques ». Le dialogue permet ainsi de matérialiser la position de Musset au sein de la querelle littéraire et de renvoyer dos-à-dos les deux genres et les deux esthétiques. La réplique de Henri duplique l'énoncé du *Je* en formulant elle aussi le malaise ressenti à la représentation de la pièce, par la référence au fantastique et au frénétique – *Frankenstein* et les « massacres de la famille Borotin ». La référence au roman de Mary Shelley assimile, comme la rêverie macabre du *Je*, le défaut d'imitation reproché au drame comme à la tragédie à l'exhumation des morts : la tragédie classique, comme le monstre inventé par Frankenstein est « un mort qu'on galvanise »[441]. L'image appelée par la référence littéraire ainsi que la métaphore dépréciative

---

[438] Musset avait déjà donné ce prénom au destinataire de sa nouvelle fantastique *Le Tableau d'église* (voir pages 769-772) et baptisera encore ainsi celui des lettres composant *Le Roman par lettres* de 1833, inachevé. C'est en outre le prénom de Fantasio. D'après Jean Giraud, ce personnage pourrait être Loève-Veimars, « piste d'autant plus intéressante que le prénom Henri apparaît dans un contexte de fantaisie « à l'allemande » », selon S. Ledda, *L'Eventail et le dandy, op. cit*. p. 144, note 31.

[439] Il s'agit en fait du Salon de 1831 comme l'indiquent la date du 9 mai 1831 et l'allusion aux *Enfants d'Edouard* de Delaroche p. 822 et la mention explicite de *l'Inondation* de Schnetz p. 823-824. Ainsi Musset fait un mini salon sans se conformer aux règles du genre.

[440] P. 833.

[441] Citation extraite de la *Dédicace de La Coupe et les lèvres à Alfred Tattet*, où Musset reprend la même idée : l'idée d'imitation est liée au thème macabre du romantisme frénétique alors à la mode : « Notre littérature a cent mille raisons/ Pour parler de noyés, de morts et de guenilles. Elle-même est un mort que nous galvanisons. », *Poésies*, *op. cit*. p.158. Le verbe, très technique, appartient aux domaines de la médecine et de la physique : Musset l'utilise en effet au sens propre (« Provoquer des contractions musculaires au moyen de la pile galvanique sur un sujet vivant ou mort depuis peu, dans un but expérimental »). C'est un mot récent (entrée en langue en 1799) et d'époque : *Frankeinstein* (1818) avait inspiré la littérature frénétique.

pour caractériser la tragédie classique (« la plaine nue et stérile » et « les épis nouvellement fauchés ») font écho au cauchemar du *Je* décrit à la page précédente :

> Mais le spectacle le plus horrible fut celui de certaines gens qui, pareils aux carabins d'Oxford, entraient furtivement, et, munis de pioches, soulevaient les pierres calcinées des tombes anciennes ; ils en retiraient un membre à demi-rongé et apaisaient leur faim. […] En un clin d'œil, une végétation affreuse, semblable à une mer de moissons couvrit les collines et les montagnes ; les laboureurs, pleins de joie, montraient leurs instruments, et essuyaient avec orgueil la sueur de leurs fronts. Mais la tige des blés était pourrie, et dans chaque épi vivait un insecte vénéneux.
>
> Stérile fécondité ! m'écriai-je ; laboureur insensés qui ensemencez avec des cadavres un sol couvert d'une végétation dangereuse !

L'oxymore « stérile fécondité ! » résume le cauchemar du *Je* : la tragédie classique est, comme le drame, « nue et stérile » car elle est le résultat de l'imitation des « anciens maîtres » (ce sont leurs tombes qui sont fouillées dans la vision cauchemardesque). Enfin l'incise indique une attitude similaire entre les deux interlocuteurs ; tous deux « s'écrient » et dramatisent leur imprécation (« les bras au ciel »). Le dialogue, consensuel ici (le « je » laisse place au « nous » dans la promesse de ne plus aller au théâtre tant que ne surgira pas un dramaturge original), concrétise la double postulation annoncée par la revue I : Henri apparaît comme le double du journaliste et complète, par ses arguments, la polémique énoncée par ce dernier.

Mais le dialogue peut aussi confronter deux interlocuteurs qui s'opposent et ainsi mettre en scène la violence verbale de la polémique. Il s'agit de dialogues éristiques où chacun débat et cherche à obtenir le pouvoir, la victoire, dans la joute verbale. C'est le cas dans les deux dialogues qui composent les *Lettres de Dupuis et Cotonet*. Les dialogues y renforcent le dialogisme inhérent au genre épistolaire en ce qu'ils viennent s'ajouter au dialogue avec le destinataire. Rappelons que le fait de rapporter de scènes dialoguées dans les lettres (convention loin du vraisemblable) constituait une grande partie du tissu textuel des récits épistolaires à dimension agonale comme *Les Lettres Persanes* et plus encore *Les Provinciales.* Les insertions typographiques sont diverses chez Musset. Le dialogue entre le journaliste Tristapatte et le ministre dans la lettre 3 est présenté avec le tiret devant chaque réplique et les incises de discours direct[442]. Le dialogue entre le Clerc et les deux épistoliers dans la lettre 1 se présente de façon théâtrale, avec le nom des locuteurs devant chaque réplique.[443] Chacun de ces deux échanges contribue à la satire. Celui de la lettre 1 est encore l'occasion de tourner en dérision d'une part l'idéologie romantique, d'autre part sa parlure. Le Clerc est présenté comme un spécialiste du romantisme (ce qui crée un contraste comique

[442] Pages 871-872.

[443] Pages 845-846.

avec sa fonction d'employé d'un avoué)[444] et l'emploi du « nous » montre qu'il s'inclut parmi les romantiques. Mais chacune de ses définitions vient contredire la précédente. La stratégie de Dupuis et Cotonet consiste à passer en revue chaque définition proposée et à l'interroger sur chacune d'elle : le dialogue est apparemment didactique puisque le Clerc est consulté pour apporter un savoir : « Monsieur, je vous prie de m'expliquer ce que c'est que le romantisme ». Mais il s'agit en fait d'un anti dialogue didactique : le Clerc n'apprend rien aux deux épistoliers, il ne fait que répéter leurs réfutations, n'apportant aucun contre-argument ; il n'y a même pas de structure dialectique :

COTONET : - Comment le romantisme serait-il le mépris des unités, puisque le romantisme s'applique à mille autre choses qu'aux pièces de théâtre ?
LE CLERC : - C'est vrai ; le mépris des unités n'est rien ; pure bagatelle ! nous ne nous y arrêtons pas.[445]

Ces incessants volte-face du clerc achèvent de ridiculiser les romantiques en illustrant l'idée qu'ils ne savent même pas définir leur propre doctrine.

L'échange tourne vite au dialogue polémique car aux questions faussement naïves de Dupuis succèdent les attaques de Cotonet qui réfute aisément les réponses du Clerc pour en montrer les contradictions. Musset construit d'ailleurs la réfutation de façon progressive : Cotonet le met en défaut d'abord par des interrogations oratoires, puis par des exemples ayant valeur d'arguments pour réfuter la définition du romantisme comme « alliance du comique et du tragique » :

Monsieur, il y a longtemps qu'Aristote est mort, mais il y a tout aussi longtemps qu'il existe des ouvrages où le comique est allié au tragique. D'ailleurs, Ossian, votre Homère nouveau, est sérieux d'un bout à l'autre ; il n'y a, ma foi, pas de quoi en rire. Pourquoi l'appelez-vous donc romantique ? Homère est beaucoup plus romantique que lui

Le parallèle entre Ossian et Homère, permet de démontrer d'une part que l'alliance du comique et du tragique existe dès l'Antiquité chez Homère, d'autre part qu'elle n'est pas toujours présente chez les poètes romantiques tels Ossian. Le raisonnement est énoncé sur un ton de dérision : fausse condescendance sensible dans l'apostrophe « Monsieur », distance ironique dans l'emploi du déterminant possessif « votre Homère nouveau » pour bien montrer qu'il s'exclut des romantiques et mettre ainsi en place une scénographie polémique, une opposition entre deux camps. Dans la réplique suivante, Cotonet devient franchement véhément :

Alors le romantisme n'est qu'un plagiat, un simulacre, une copie ; c'est honteux, monsieur, c'est avilissant. La France n'est ni anglaise ni allemande, pas plus qu'elle n'est ni grecque ni romaine, et, plagiat pour plagiat,

[444] De même dans *Madame Bovary* de Flaubert le romanesque Léon est clerc de notaire.

[445] P. 845.

j'aime mieux un beau plâtre pris sur la Diane chasseresse qu'un monstre de bois vermoulu décroché d'un grenier gothique. »

La négation restrictive traduit le mépris envers le romantisme dans la mesure où il est une imitation au même titre que le classicisme ; le rythme ternaire « un plagiat, un simulacre, une copie » amplifie l'indignation et lui confère un ton oratoire, et les adjectifs dépréciatifs convoquent une axiologie morale (*honteux, avilissant*). Le parallélisme entre les négations binaires « ni ... ni ... pas plus que ... ni … ni », renforce le ton polémique et renvoie dos à dos néoclassiques et romantiques. En outre la réfutation s'accompagne d'un discours nationaliste qui retourne contre le romantisme ses propres armes : en effet, à l'origine du romantisme de M^me^ de Staël il y avait la volonté de créer une littérature nationale, vraiment française à l'instar des allemands ; or Cotonet démontre ici que le but n'a pas été atteint puisqu'on a imité les allemands. Enfin le tour comparatif, rendu cocasse par l'opposition des symboles, sublime et mélioratif pour le classique, grotesque et prosaïque pour le romantique (« beau plâtre/monstre de bois vermoulu », « pris sur la Diane chasseresse/décroché d'un grenier gothique »), souligne l'orientation classique de Cotonet. Par la suite, le ton monte encore, comme le montrent la didascalie « *vivement »* et l'accumulation d'interrogations oratoires qui renvoient à leur inanité la liste de définitions du romantisme. La conclusion est brutale et éloquente : « Est-ce quelque chose, enfin, ou n'est-ce rien qu'un mot sonore et l'orgueil à vide qui se bat les flancs ? ». La structure d'alternative oriente la réponse vers le second membre de la phrase, saturé d'images dépréciatives : le « romantisme », « mot sonore » ou « orgueil » ne serait que parade, pose, apparence sans substance (« à vide »), forme sans fond. Ainsi, ce dialogue redouble en quelque sorte l'exposé de la lettre en illustrant concrètement et théâtralement la dérision envers le romantisme (par le biais d'un personnage de romantique ridicule) et en mettant en échec les définitions qu'il se donne, précisément par le recours au dialogue. Si les dialogues dans la lettre 1 fonctionnent dans une relation de mise en abyme avec l'ensemble du discours épistolaire, il en est autrement dans la lettre 3. L'échange opposant Tristapatte et le ministre sert avant tout à illustrer l'argument du « monopole » des journaux sur la politique du gouvernement. Cependant il amène une certaine détente, tempérant par son caractère grotesque la gravité du discours épistolaire. Ainsi la menace du journaliste prête plus à rire qu'à s'inquiéter grâce au jeu de mot sur « flagorner » et le néologisme « déflagorner » pointé par l'italique. De même la satire des journaux est rendue plus efficace ici par les caractérisants qui ridiculisent des personnages :

- Mais, dit le ministre, La Gingeole est un sot.
- C'est vrai ; mais nommez-le ce soir : il ne sera plus qu'une bête demain.
- Mais on va se moquer de moi ; on criera au passe-droit, on me dira des injures.
- C'est vrai ; mais je vous soutiendrai.

- La belle avance, si d'autres m'insultent !
- Aimez-vous mieux que je sois de ceux-là ?[446]

La première objection du ministre a valeur de postulat : si La Gingeole est « un sot », alors toute la démarche de Tristapatte est ridicule et anormale, donc digne de moquerie ; mais la dérision retombera sur le ministre ; il est donc pris au piège car d'un côté comme de l'autre les journalistes le critiqueront. Autant céder à Tristapatte qui commence habilement par lui rappeler : « j'écris depuis six mois tous les jours en votre honneur et gloire ». Ainsi, derrière la dérision apparente, l'échange met en scène l'aspect manipulateur des journaux. Le dialogue met là encore en place une structure polémique qui ne devient dialectique, ne débouche sur un accord que grâce à la menace. La dernière réplique du journaliste, sous forme de question rhétorique, est l'argument décisif qui met fin à toute nouvelle protestation de la part de son interlocuteur ; mais c'est d'abord une menace déguisée. Le dialogue illustre bien d'une part l'argument de l'influence de la presse sur le politique, d'autre part la thèse sur le danger que représentent les journaux.

L'utilisation du dialogue permet ainsi de rajouter à l'énonciation principale, épistolaire, d'autres énonciations, secondaires, qui se font l'écho de la polémique mise en place par la lettre. Le dialogue et le dialogisme épistolaire permettent de faire entendre plusieurs voix en conflit et donc de renforcer le discours polémique en l'incarnant.

Il arrive aussi que le ton polémique surgisse dans une situation de dialogue que l'on attendrait plus apaisée, plus courtoise. L'agressivité d'un des interlocuteurs crée alors une rupture de ton qui participe du comique de situation. Tel est le cas du dialogue rapporté dans la lettre en provenance de Pékin de la revue X, entre le correspondant et un Chinois[447]. Musset suit ici la tradition des *Lettres Persanes* qui consiste à faire la critique des mœurs françaises par le truchement du point de vue distancié d'un étranger. Aussi le dialogue est-il didactique : le chinois interroge le français sur les coutumes de son pays. Mais très vite les rapports de force s'inversent : l'ignorant, par ses critiques et ses objections, révèle au français les tares des idées reçues de son pays :

Il paraissait s'intéresser beaucoup à l'Europe et surtout à la France ; il me demanda combien d'années il fallait pour apprendre à lire notre langue :
« Il faut six mois à l'école mutuelle, et douze par la méthode Jacotot », lui répondis-je.
Il resta une demi-heure sans rien dire, puis il reprit d'un ton de voix parfaitement poli :
- Cela est tout à fait absurde.
- Sans doute, lui dis-je ; mais pourquoi ?
- Parce que, me dit-il, si un homme de quatre ans et demi en sait aussi long qu'un autre de soixante, votre ville doit être un fleuve immense de paroles inutiles ; et dans ce fleuve se noient et périssent infailliblement les institutions et les lois.

[446] Pages 871-872.

[447] Pages 810-812.

Le récit introductif instaurait un cadre serein, propice à la causerie plus qu'à la polémique : invitation du mandarin, visite des jardins, dégustation « d'un sirop détestable » suivi de la pipe ; de même la conversation est motivée par un sentiment amical : l'intérêt du chinois pour la France. Mais sa première réplique, fort dépréciative (*tout à fait absurde*), déprécie l'énoncé didactique par le poids de la réflexion qui la précède (*une demi-heure*) et par le ton « poli » qui contraste avec l'agressivité du propos. La violence verbale s'aggrave dans l'extrait suivant :

- Nous ne sommes point de cet avis, lui dis-je, et nous aimons à sacrifier nos libertés individuelles à la liberté générale.
- La liberté individuelle ! repartit-il (il faillit rire), voilà un mot, une abstraction, un être insaisissable, un filament de la bonne Vierge qui traverse les airs ! Pououh !
- Non, lui dis-je, et le zèle de la garde nationale vous le prouve.
- Si j'étais Français, me dit-il, jamais je ne consentirais à en faire partie.
- On vous y forcerait, mon ami.
- O exécrable vexation ! reprit-il ; et de quoi criaient les vilains, s'il vous plaît, du temps de la féodalité ? ils se lamentaient comme des pauvres, pourquoi ? parce qu'il leur fallait aller monter la garde autour des châteaux des riches, chasser les grenouilles, et s'enrouer d'éternels *qui vive !*
- C'est vrai, repris-je ; mais songez qu'aujourd'hui, si les vilains montent la garde à la porte du riche, le riche la monte à la porte du pauvre.

Le mandarin éclata de rire, sa pipe s'éteignit :

- O stupide étranger, me dit-il, que t'importe ton voisin ? Eh quoi ! te voilà guéri de ta paille dans l'œil parce que celui-ci y porte une poutre ! Que dis-je ? tu marches satisfait, glorieux de cette paille ! Et que m'importe que mon proche se torde dans d'horribles convulsions, si moi j'ai une piqûre d'épingle qui me gêne ? Ce n'est pas parce que je suis pauvre et que je garde la porte d'un riche qu'il m'est cruel de garder cette porte, c'est parce que garder une porte est cruel, que la bise est froide, que mon fusil est lourd, que ma femme s'ennuie, que mon enfant crie, que ma vie s'use et s'enfuit.

Le mandarin marque d'abord sa distance envers l'énoncé par la reprise de mots (« la liberté individuelle ») et la caractérisation de l'énoncé, en utilisant dans les deux cas des phrases averbales exclamatives (« O exécrable vexation ! »), pour s'en prendre enfin directement à son énonciateur (apostrophe « O stupide étranger ! »). A ces attaques s'ajoutent les techniques de réfutation.

La réfutation porte d'abord sur l'expression « la liberté générale », et partant sur toute la réplique, qui est en fait la thèse du *Contrat social* de Rousseau appliquée aux gouvernements issus de la Révolution. Or cette thèse, énoncée par le pronom « nous », n'est en aucune manière la pensée du locuteur français : ce dernier, prisonnier de la *doxa* de son pays, n'a aucune pensée propre et aucun recul, comme le lui fait remarquer son interlocuteur avec l'adage de la « paille dans l'œil ». La thèse du contrat social est ravalée à son simple statut de thèse : « une abstraction ». C'est pourquoi le correspondant français amène l'exemple concret de la garde nationale. Or, les répliques suivantes détruisent implicitement – aux yeux du lecteur – l'idée de liberté générale : l'individu n'étant pas libre de se soustraire à cette obligation, la liberté générale n'est par conséquent pas une liberté mais un asservissement généralisé des individus, ce que le chinois illustre par un raisonnement par analogie avec la féodalité. La réfutation qui suit, basée sur l'égalité de traitement entre riche et

pauvre, est balayée par le chinois par un recentrage de l'argument : l'injustice de la garde nationale n'est pas dans l'opposition riche/pauvre, mais dans l'essence même de l'acte de « garder une porte ». Si l'on situe partiellement – et provisoirement[448] – Musset derrière l'argumentation du mandarin, le correspondant, ainsi dessillé par l'étranger, apparaît quant à lui comme une projection du lecteur français ainsi invité à prendre conscience des tares de son pays et de son temps. D'ailleurs l'échange argumentatif tourne court puisque le correspondant n'a ensuite plus aucune objection à faire au mandarin ; il se contente de répondre à ses questions et compare même, admiratif, sa philosophie à Hobbes et Epicure.

On retrouve un dialogue didactique similaire dans la revue X ; cette fois l'étranger n'est autre qu'un personnage venu non pas d'un autre pays, mais d'un autre temps, et d'une fiction à visée satirique : Pantagruel ! Ce dialogue est construit sur la répétition des structures dans les répliques : « une députation revêtue de robes noires et poudrée d'une pédanterie outrecuidante » (le ton est donné par la narration) demande au héros de Rabelais de devenir le nouveau roi des Français. Mais à chaque ordre donné par Pantagruel, ses interlocuteurs lui objectent que ce n'est pas possible : « Nous n'en avons pas », « Nous n'en avons pas d'autres », « Nous n'en avons pas davantage », « Nous ne pendons pas sans procès » … à quoi Pantagruel répond : « Du temps de mon royal père Gargantua… ». Après de multiples résignations, le géant finit par couper court au dialogue par une fin de non-recevoir: « Messieurs, dit Pantagruel, je ne saurais être roi ; adieu, sortez de ma tabatière et me laissez en paix. » Le dialogue met là aussi la fantaisie au service de la satire et repose sur l'intertexte voltairien et swiftien (Micromégas est associé à Gulliver) tout autant que sur Rabelais. Le retour de Pantagruel, figure du monarque humaniste de la Renaissance, vise à critiquer l'immobilisme de la monarchie parlementaire issue de la révolution de Juillet comme dans cet extrait :

> - […] Ne parle-t-on pas de guerre ? Il nous faut ici une armée ; allez me quérir de l'argent.
>
> Il ouvrit une poche large comme le cratère d'un volcan ; un petit trésorier y jeta une petite bourse, qui passa par un trou et tomba dans sa botte.
>
> - Ho ! ho ! dit-il, ne payez-vous pas plus vos rois ? Voici de quoi avoir un demi-boisseau de gendarmes. Comment ! serait-ce là le revenu d'un prince constitutionnel ? Du temps de mon royal père Gargantua…
> - Nous n'en avons pas davantage, dirent les contribuables ; et, dirent les députés, cette bourse est déjà bien ronde et coûte bien cher. »

En même temps, et c'est l'un des avantages du dialogue, l'ancienne monarchie, à travers les répliques, est elle aussi critiquée : à travers le cas des impôts, on voit que ce qui est peu pour un prince féodal est encore considérable pour un contribuable du XIX^{e} siècle. Le dialogue, parce qu'il substitue au point de vue unique du discours monodique la polyphonie, permet au

[448] On reviendra sur la place de Musset dans l'avant-dernier chapitre (*infra* p.614 et suiv.) : Montesquieu n'est pas Rica.

lecteur de faire son choix entre les deux voix qui s'affrontent, quitte à les renvoyer toutes deux dos à dos. Elle n'enferme pas le lecteur dans une argumentation unique, celle de l'auteur, mais le laisse libre de prendre position dans le champ discursif qu'elle déploie.

Enfin, il est un dernier cas de dialogue, celui où interviennent plus de deux interlocuteurs : ce polylogue a l'avantage de répartir les arguments entre plusieurs entreparleurs, voire plusieurs thèses, rompant alors avec la binarité quelque peu « manichéenne » de la polémique traditionnelle. La scène d'énonciation est en général celle du salon, du cabinet de lecture, bref de la mondanité où l'on débat d'un fait littéraire ou d'actualité entre hommes et femmes de bonne compagnie. C'est le cas dans les revues XIII et XVII[449] qui adoptent le même protocole : le *Je* rapporte une conversation à laquelle il a assisté (dans la revue XIII, il introduit le dialogue par la phrase « Je me trouvais donc hier au milieu d'une conversation », mais n'y participe pas, déléguant sa parole à l'un des interlocuteurs) ou à laquelle il a participé – dans la revue XVII, il débat avec plusieurs personnages (« une femme », « un homme qui portait de la flanelle au mois de mai », « un petit homme à carrure rebondie, sorti tout frais des *Provençaux* , et joyeusement électrisé par le souvenir de quelques bouteilles vides qu'il venait d'y laisser ») au sujet d'une annonce en quelque sorte passée « la semaine passée, au Palais Royal du côté de la rue Vivienne » par un homme ayant perdu … « une jeune et jolie femme » et la priant de se rendre à « l'une des représentations d'*Antony* », le drame de Dumas[450]. Le débat peut se résumer en ces termes : est-ce « une plaisanterie de carrefour » ou une démarche follement romanesque (on dirait « romantique » de nos jours) ? Les répliques partent dans tous les sens au début, puis deux thèses dominent rapidement: celle du *Je*, qui a envie de croire en la sincérité passionnée de ce message, et celle du bon vivant sorti des *Provençaux* qui ravale toute cette histoire au prosaïsme de l'adultère. Ainsi, on retrouve la double posture « fantastique » annoncée dans la revue I : la sensibilité et le sérieux de Werther est corrigée par l'ironie et le cynisme de Figaro-Valmont. Significativement, le dialogue laisse place au monologue du *Je*, délibératif, qui oscille entre la thèse du romanesque et celle de la plaisanterie, pour conclure sur cette dernière. Le dialogue avec le bon vivant aviné engendre la polémique, le point de vue critique : ce ne peut être une entreprise sincèrement romanesque puisque l'hypocrisie des mœurs actuelles a tué le romanesque[451]. En

[449] Revue XIII p. 813, revue XVII p. 825-26.

[450] Comme dans la revue XVI à propos du Salon de 1831, faire allusion au drame de Dumas, l'évènement littéraire du moment, sans en faire le compte-rendu mais en faisant mine de parler d'autre chose, est un moyen détourné de faire de la critique sans en faire. En effet, l'anecdote débouche sur une réflexion (y a-t-il encore une place pour le romanesque dans la société contemporaine ?) qui rejoint les préoccupations soulevées par *Antony*, l'adultère, et notamment, sur un plan métalittéraire (un drame des passions ancré dans le contemporain est-il possible ?) dans la scène mondaine de l'acte IV chez la vicomtesse de Lacy. Musset ne consacre pas un mot à l'esthétique de la pièce, il n'en retient que son caractère moral comme tremplin pour ses propres réflexions.

[451] Pages 826-27. Pour l'analyse de cette argumentation retorse et sarcastique voir *infra* p.612-614.

outre, comme l'atteste la description pittoresque de certains des interlocuteurs, le dialogue vise ici à mimer la société mondaine et parfois hétéroclite de ces salons du XIX^e^ siècle et, ce faisant, il théâtralise l'article – l'homme en flanelle et le bon vivant des *Provençaux* ne sont pas sans rappeler les fantoches des *Comédies et Proverbes*. Il témoigne de la nostalgie de Musset pour les salons du XVII^e^ siècle, et plus encore du XVIII^e^, et participe d'un idéal de la conversation.

Le fragment de 1857 intitulé par Maurice Allem « Sur les voleurs de noms » et qu'il identifie comme une lettre à Buloz dans la continuité de *Dupuis et Cotonet*[452]contient lui aussi un dialogue polyphonique, mais nettement plus polémique. Le fragment blâme la tendance qu'ont les romanciers contemporains à surcharger le texte de précisions topographiques et à situer leur diégèse dans un cadre temporel défini, souvent historique. Il est aussi question du drame romantique, Musset s'en prend à la couleur locale ; mais l'argumentation est déléguée par l'entremise du dialogue à un « ancien journaliste ». La phrase suivante introduit le dialogue, faisant la transition avec l'introduction argumentative : « Ces réflexions critiques étaient naguère faites dans une « Compagnie », comme dit Vadius, par un ancien journaliste qui a beaucoup voyagé. » Le déterminant démonstratif « ces » est ici ambigu : il semble à la fois anaphorique, reprenant la thèse énoncée plus haut, contre la mode des notations référentielles, et cataphorique, annonçant ainsi le dialogue qui va suivre. En tout cas l'énonciateur 1 s'efforce de conférer plus d'objectivité à son argumentation comme le montre la locution impersonnelle « il semble » (plutôt que « il me semble ») utilisée pour introduire la thèse. Face à ce journaliste retraité, on compte trois interlocuteurs, trois contradicteurs : « un monsieur grave, magistrat », « un jeune homme à moustaches frisées » et « un jeune homme doux et poli » ; les caractérisants sont significatifs de leur statut social : un bourgeois, un dandy et un poète étudiant, soit trois avatars du public romantique. Le « jeune homme frisé » défend le genre historique, en convoquant d'abord l'argument de l'intérêt du lecteur. Ce premier argument s'affiche comme réfutation par l'attaque avec l'adversatif « pourtant » ; l'idée que le roman historique « cela intéresse » est justifiée au nom d'une vision péjorative, classique, du roman : grâce aux « portraits curieux » et aux « descriptions des lieux et des époques », il gagne en véracité, se rapproche du document. L'argument introduit alors le second terme autour duquel gravite tout ce débat : celui de « fantaisie » compris ici comme invraisemblance, selon un *topos* classique : « la fantaisie qui, livrée à elle-même, n'est pas supportable ». Le journaliste en profite alors pour reprendre le mot dans un raisonnement par analogie : comparant le roman historique et la « fantaisie », il affirme, à l'aide d'un exemple

[452] Cette hypothèse nous semble contredite par le fait qu'il n'y a aucune des marques typographiques de l'épistolaire et surtout, aucune apostrophe adressée à Buloz. Le seul argument de M. Allem était que le manuscrit de ce fragment se trouvait au verso de la lettre « Des réformes théâtrales ». Le fragment est p. 959-62.

de Walter Scott – déjà utilisé dans la revue XV – que les romanciers commettent des erreurs sur l'Histoire alors que la fantaisie, elle, ne peut pas se tromper. Puis il réoriente positivement le terme, en la définissant comme littérature qui, en tournant le dos aux notations référentielles, s'adresse à « l'homme de tous les temps »[453]. Les trois répliques suivantes montrent assez comment s'organisent les rapports de force et comment la polémique exploite les possibilités de la forme dialoguée :

- Qu'est-ce que c'est, dit un monsieur grave, magistrat, qui portait des lunettes d'or, qu'est-ce que c'est que l'homme de tous les temps ? L'homme change avec les époques.
- Oui, de costume, dit le journaliste.
- Et de langage, dit le jeune homme frisé.

Premier procédé, la question oratoire : elle a un double avantage dans le dialogue polémique : elle manifeste qu'un point n'est pas clair dans l'argument adverse, donc soit l'interlocuteur y répond au risque d'avancer une explication fausse ou un argument spécieux, soit il est acculé à l'impossibilité de répondre puisque la question est rhétorique, comme le montre la réfutation qui suit : « L'homme change avec les époques », postulat romantique. Second procédé, la fausse approbation. Le journaliste fait semblant de faire sien l'argument adverse et lui ajoute un complément qui le tourne en dérision. Le jeune homme frisé enchaîne sur la structure phrastique du journaliste (« de costume » > « de langage ») : en s'inscrivant dans la continuité syntaxique de ce dernier, par la coordination, il fait comme si, tout en acceptant les mêmes prémisses que lui (l'idée de l'évolution), il complétait la vue trop étroite de son interlocuteur. Le journaliste reprend le dessus en concédant l'argument de l'évolution de la langue pour immédiatement, par la question rhétorique, le présenter comme non valable et revenir au sien : l'homme change de costume et de langage, mais cela ne change pas l'homme. La question rhétorique allie la logique et la persuasion par l'appel à l'éthique : « Mais pensez-vous, en bonne conscience, que le jargon ou l'habit métamorphosent l'homme, et qu'on change de peau comme de chemise ? » Il affirme ainsi sa supériorité puisque « le monsieur grave » n'a d'autre choix que de manifester son incapacité à répondre (« Je n'en sais rien »). Troisième procédé : la diversion. Le monsieur s'attaque au second point de la controverse, la notion de fantaisie, en pointant du doigt ce qu'il croit être une inconséquence dans l'argument précédent du journaliste :

- Je n'en sais rien, dit le monsieur grave ; mais à propos de votre fantaisie vous venez de parler tout à l'heure de Molière et de Richardson. Que vont-ils faire dans cette galère ? Il n'y a chez eux nul caprice, ni rien d'étrange. Ils n'ont peint que la vérité dans tout ce qu'elle a de piquant et de saisissant.[454]

[453] Pour une analyse des présupposés polémiques qu'engage l'emploi des mots « fantaisie » et « fantaisistes » dans le passage voir S. Ledda, *L'Eventail et le dandy*, *op. cit*. p. 73-78. Nous reprenons certaines de ses conclusions *infra* p. 637-640.

La suite du dialogue, entre le journaliste et le grave magistrat, développe une rhétorique de la mauvaise foi qui préside souvent au dialogue éristique. Le journaliste concède que Molière et Richardson ont « peint la vérité » mais précise que leurs héros sont singuliers, « étranges et même passablement difficiles à comprendre », amenant comme preuve la thèse de Rousseau sur *Le Misanthrope*. Il a surtout soin de corriger les intentions malveillantes de son interlocuteur qui cherche à deux reprises à déformer ses propos : l'accord sur Molière et Richardson commence par « Qui a jamais dit, qui osera jamais dire le contraire ? », interrogation qui laisse entendre en même temps que le magistrat a cherché à déformer sa pensée et que l'argument est tellement évident qu'il est inutile de l'énoncer. Changement de tactique : la contestation de l'énonciation. Lorsque le magistrat revient à la charge en tirant une conclusion de l'argument de son adversaire, « ces deux grands hommes sont donc des fantaisistes »[455], le ton monte avec l'injonction négative : « Ne me faites pas, de grâce, dire une sottise », qui explicite dans le débat les intentions du contradicteur. La fin du dialogue tourne autour du sens à donner à ce terme. La polémique s'atténue puisque le journaliste et le magistrat – le débat désormais n'oppose plus qu'eux – se trouvent des terrains d'entente : le journaliste blâme ces « fantaisistes » en reprenant le terme de « caprice » présent chez le magistrat et substituant « absurde » à « étrange ». Puis il a soin de distinguer une autre acception de fantaisie, méliorative celle-ci (« ce doux repos de la pensée, ce demi-sommeil du génie, cette charmante liberté … ») mais hélas incomplète puisque le fragment s'arrête là. En tout cas, elle laisse entendre la position médiane de Musset entre classicisme et romantisme : liberté mais rejet de l'abandon sans frein aux caprices de l'imagination, conception classique de la littérature comme expression de l'homme de tous les siècles qui implique un rejet du pittoresque et du réalisme. Dans ce dialogue éristique de bon ton (dans une « Compagnie »), le débat reste courtois, n'excédant pas les limites de l'argumentation *ad rem*, mais il porte sur des points de critique littéraire chers aux romantiques – le genre historique et la fantaisie –

[454] Voir Schopenhauer, *L'Art d'avoir toujours raison, la dialectique éristique*, trad. par D. Miermont, Mille et une Nuits, 1998, p.41. Il s'agit du stratagème 21 : « En cas d'argument spécieux ou sophistique de l'adversaire dont nous ne sommes pas dupes, nous pouvons certes le démolir en expliquant ce qu'il a d'insidieux et de fallacieux. »

[455] *Ibid.* p. 42 : Stratagème 24 : "L'art de tirer des conséquences. On force la thèse de l'adversaire en en tirant de fausses conclusions et en déformant les concepts, pour en faire sortir des propositions qui ne s'y trouvent pas et qui ne reflètent pas du tout l'opinion de l'adversaire car elles sont au contraire absurdes ou dangereuses. » La déformation du concept passe ici par une stratégie proche de l'homonymie, recensée depuis Aristote dans les manuels de rhétorique : le magistrat fait glisser l'argument de la lexie « fantaisie » à son dérivé, le néologisme « fantaisiste » qui, comme l'énonce Musset, était fort à la mode dans les journaux mais non encore attesté (d'après *Le Larousse étymologique et historique du français*, il date de 1845). Il entre en concurrence avec « fantastique » : nous le verrons plus loin, ce dialogue est aussi pour une bonne part le procès du Musset vieillissant contre sa production de jeunesse (voir III, 6). Pour une analyse du passage replacé dans la relation polémique de Musset à l'école fantaisiste voir S. Ledda, *L'Eventail et le dandy, op. cit*. pp. 73-78.

que le principal entreparleur réfute avec brio : dès lors, comment ne pas distinguer à travers cette polyphonie le point de vue critique de Musset ?

Nous avons pu constater que les *Revues fantastiques*, comme les *Lettres*, laissaient souvent place au dialogue, et même que le *Je* déléguait l'énonciation à d'autres énonciateurs. Si la forme dialoguée permet de matérialiser la polémique, il n'empêche que Musset ne se limite pas à l'opposition binaire thèse/antithèse du débat ordinaire, mais expérimente, en homme de théâtre, des formules plus complexes : insertions d'énonciations secondaires multiples qui brouillent les positions et rendent le point de vue surplombant de Musset difficilement situable, interventions d'énonciateurs qui doublent la scène énonciative principale et distille ainsi une subtile mise en abyme (parabase) propice aux effets d'ironie et de parodie (notamment de l'énonciation journalistique dans les *Revues*), pratique fréquente du polylogue, qui, plus complexe que le conflit simple de l'énonciation polémique duelle, reproduit l'atmosphère des conversations de salon, importance de l'implicite et des techniques retorses de l'argumentation éristique qui donnent à voir la polémique et peut-être aussi en dénoncent la perversité. Cette polyphonie énonciative s'accompagne aussi d'une certaine *copia* dans la structure même des textes : Musset compose ses articles comme des rapsodies, insérant çà et là des digressions et des fragments relevant d'un autre genre, comme l'apologue. Cette liberté de *dispositio* se souvient de la *satura* latine (« macédoine », « pot-pourri ») et va de pair avec le genre « fantastique » compris au sens de « qui laisse libre cours aux caprices de son imagination ». N'a-t-elle pas aussi une fonction polémique ?

Chapitre 5

Le mélange des genres : digressions et apologues

La régularité de mon vaste dessein
M'interdit le péché mortel de digression.
BYRON, *Don Juan*, chant I, st. 7

La polémisation des genres journalistiques passe aussi par leur subversion de l'intérieur, au niveau de la *dispositio*. D'une part Musset adopte une allure digressive, que ce soit dans ses *Revues* (la digression est liée à la posture « fantastique », l'énonciateur se laissant aller à ses caprices et à sa verve) ou dans les *Lettres* – et il faudra voir en quoi cela va à l'encontre des règles de l'épistolaire. D'autre part la digression, tout en bouleversant la *dispositio* du discours, favorise chez Musset des incidentes polémiques et lui permet ainsi de polémiquer sans en avoir l'air, comme « en passant ». La digression est une des formes discursives privilégiées de l'écriture satirique dès les origines ménipéennes du genre ; elle participe d'une subversion du modèle rhétorique :

> La digression satirique s'inscrit dans la tradition ménipéenne et procède de l'esthétique de la satura, farcissure et diversité. Elle remonte à *Icaroménippe* de Lucien qui prenait le contre-pied des prescriptions de la rhétorique. Les rhétoriciens admettent en effet la digression à certaines conditions. Tout d'abord, elle doit s'intégrer au propos, c'est-à-dire comporter un lien étroit avec le contexte. Ensuite, elle doit se limiter à une place restreinte au sein du discours. Enfin, il faut qu'elle joue un rôle utilitaire dans la plaidoirie, par exemple pour expliciter ou clarifier les circonstances annexes. Autrement dit, la rhétorique tente de discipliner la digression au point de la dénaturer. Le satiriste dans son entreprise de subversion des discours constitués va inverser les principes de domestication des excursus. La digression va alors apparaître comme une excroissance manifeste.[456]

A l'époque de Musset le roman de Sterne, *Tristam Shandy*, tout en digressions, constitue un modèle fort pour les écrivains excentriques comme Nodier (*Histoire du roi de Bohème et de ses sept châteaux*), Janin (*L'Ane mort et la femme guillotinée*) ou Gautier (*Mademoiselle de Maupin*), un modèle auquel sont aussi redevables les *Revues fantastiques* et, dans une moindre mesure, les *Lettres de Dupuis et Cotonet*. A la digression s'associe aussi chez Musset l'esthétique de la bigarrure, de la *satura* au sens latin tant il mélange les genres en insérant dans son argumentation des récits exemplaires, fictifs ou historiques qui littérarisent fortement le propos journalistique et en même temps renforcent la démonstration.

[456] Sophie Duval et Marc Martinez, *op. cit.* p. 234-235. Voir aussi Randa Sabry, *Stratégies discursives, digression, transition, suspens*, Paris, Editions de l'EHESS, 1992.

Atteintes à la *dispositio* : « le péché mortel de digression »

La revue fantastique peut épouser la structure sinueuse de la méditation, un peu à la manière des essais de Montaigne, mais surtout dans la droite ligne des narrations d'Hoffmann. C'est le cas en particulier de la revue XIV, dont la progression suit les méandres de la pensée du *Je* :

> Lorsque, par un beau clair de lune (j'ai un faible pour la lune), vous sortez n'ayant sous le bras qu'une canne, c'est-à-dire ni un livre ni un importun, et que vous allez vous asseoir au bord d'un fleuve […] est-il possible, dis-je, que jamais, suivant le fleuve en sens inverse de son cours et le caressant à rebrousse-poil, vous ne vous soyez occupé à songer d'où vient ce torrent immense, par quels chemins il passe, de quelle source il part ? [...]
>
> Ainsi, toujours remonter à toutes les sources, voilà ce qui a produit ce cliquetis harmonieux ou boursouflé de mots qu'on nomme philosophie. Hélas ! qu'en pouvons-nous savoir ? Ce fleuve est fils de cent ruisseaux, de vingt rivières ; il est père de mille fontaines […]
>
> Quelle étrange recherche que celle des généalogies ![457]

L'énonciation est bien ici « fantastique » au sens de capricieuse : elle commence par l'évocation de la contemplation au clair de lune de l'embouchure de la Seine ; or ce motif du mouvement des eaux du fleuve devient une métaphore de la recherche des sources dans une œuvre littéraire et en même temps de la *dispositio* sinueuse de la revue, entièrement guidée par la rêverie. La méditation héraclitéenne sur l'eau débouche sur l'imprécation contre les « imitateurs, troupeau d'esclaves ! », classiques comme romantiques : l'allure à sauts et à gambades, permettant les ruptures de ton, permet à Musset de jouer sur toute l'échelle du genre polémique : de la délibération à l'invective. L'apparition du *Je* a valeur de transition et de lien logique entre la rêverie de l'exorde et le thème de l'argumentation développé ensuite : « Tout en pensant ainsi, je me mis à penser à M. de Lamennais. » La relation de cause à effet exprimée par le gérondif et l'aspect inchoatif de « se mettre », l'adverbe « ainsi » qui a presque ici une fonction anaphorique, comme un pronom (il reprend les pensées qui précèdent) traduisent cette progression par association d'idées plutôt que par relations logiques entre enthymèmes. Enfin, une fois de plus, l'énonciateur met à distance son énoncé en le présentant comme un discours rapporté :

> Un livre dont tout le monde a parlé, et dont le titre était très bien choisi, parut il y a bien longtemps, dans les états théologiques de la littérature, qui sont loin d'être une république. Voici à cet égard ce qui m'a été conté par un des hommes les plus savants qu'il y ait à présent.

La progression décousue, par association d'idées, s'explique ici par le thème de l'article : Musset fait correspondre forme et fond. En effet, le récit qui suit met en scène un « digne ecclésiastique » qui, à la lecture de l'*Essai sur l'indifférence en matière de religion* « crut se

[457] Pages 816-17.

rappeler quelque chose ». Après quelques recherches dans sa bibliothèque, il trouve la thèse de Lamennais chez Huet ; mais de lectures en lectures, il remonte jusqu'au sceptique Pyrrhon. A son tour, le narrateur, face à cette histoire, se met à songer à « L'histoire du petit bossu », conte des *Mille et une Nuits* dans lequel chaque personnage croit avoir tué le bossu et transmet le prétendu cadavre à son voisin (on retrouve l'image du cadavre comme métaphore de l'imitation). L'association d'idées tisse un réseau métaphorique et privilégie une *dispositio* plus poétique, qui s'attache davantage à l'analogie qu'à la logique des structures figées de la rhétorique. De même, la revue XV, « La fête du roi », fait glisser le propos de l'évènement d'actualité (la saint Philippe) au Versailles de Louis XIV et enfin à la féodalité de Louis XI. Il s'agit là encore d'une rêverie par association d'idées qui remonte le fil du temps ; le seul fil conducteur est l'idée de royauté et l'annihilation progressive de l'aristocratie par les rois au profit du peuple (l'article s'ouvre sur la thèse « La fête du roi, c'est la fête du peuple »). La digression remet fortement en cause les règles de la chronique : au lieu de raconter par le menu détail les réjouissances publiques et mondaines, ce que Musset expédie en deux paragraphes, le chroniqueur se prend à méditer sur l'histoire, développant des *topoï* littéraires à la mode en 1831 qu'il associe de façon paradoxale : la nostalgie du Versailles déserté est un *topos* classique alors que le siècle de Louis XI est un *topos* romantique récemment illustré par *Notre-Dame de Paris*[458].

En outre, la digression peut aussi être favorisée par la polyphonie narrative. Ainsi dans la revue XIII le narrateur second, désigné par le substantif « le conteur », introduit son récit par une phrase narrative qu'il abandonne ensuite, se laissant aller à ses réflexions au présent gnomique, et revient, une page plus tard, à l'introduction de son récit, soulignant ainsi lourdement sa digression.

> Quarante cervelles académiques étaient un jour en ébullition ; comme l'eau prête à être versée dans une théière ardente, elles bouillonnaient et grommelaient au coin du feu. Il s'agissait de l'élection d'un membre nouveau.
>
> Il paraît que c'est une chose réellement horrible que de porter en son sein une éligibilité quelconque ; au dire des gens expérimentés, il paraît véritablement que l'émotion qu'on éprouve dans une angoisse électorale serait capable de remuer les entrailles glacées de cet Anglais illustre qui chaque soir […]
>
> Mais j'oublie que je conte une histoire. Il s'agissait *donc* de l'admission d'un membre nouveau.[459]

La digression ne tient pas ici à un développement hors-sujet, le narrateur évoque toujours le même thème (l'éligibilité) mais d'une part il l'élargit à tous les cas d'élection, d'autre part il cesse de narrer pour délibérer : le discours cesse d'être narratif et devient enthymématique,

[458] Sur Louis XI vu par les romantiques voir Isabelle Durand-Le Guern, « Louis XI entre mythe et histoire », *Cahiers de recherches médiévales*, 11 | 2004, 31-45.

[459] *Ibid*. p. 813-814.

comme le souligne la remarque métadiscursive « j'oublie que je conte une histoire ». La digression devient prétexte à un étalage d'érudition, enchaînant pèle mêle le mot d'esprit d'« un anglais illustre », une citation prétendument extraite du *Lara* de lord Byron, suivie d'une autre d'*Hernani*, une anecdote à propos d'une élection au Louvre, une nouvelle référence au roman *Pelham*. On y trouve aussi une parenthèse. Le retour à la ligne directrice du récit est marqué par la répétition de la phrase laissée en suspens (avec une variation : on passe de « l'élection » à « l'admission ») et surtout il est discriminé par la conjonction « donc » à valeur plutôt adverbiale ici – à la fois ici mot de liaison et modalisateur, dont l'italique valorise sans doute une insistance tonale. Ainsi, non seulement le passage établit un lien entre digression et style conversationnel, du fait de la mise en abyme par le dialogue, mais encore il montre à quel point Musset met en évidence sa tendance à la digression, comme pour la revendiquer avec force désinvolture. Ainsi, non seulement la digression confère à la chronique une allure plus littéraire, mais elle rompt avec les structures de la rhétorique classique qui dominaient fortement la facture des articles au début du XIX^{e} siècle, comme l'a démontré Corinne Saminadayar-Perrin :

> Parce qu'il se définit aussi bien comme médiateur que comme double de l'orateur, le journaliste se présente lui-même comme un spécialiste du discours. De fait, sa formation classique, tout comme les métiers qu'il exerce ou a exercés, en font souvent un professionnel de l'éloquence ; le recrutement des journalistes, qui partagent la culture classique des abonnés, explique la prégnance des modèles rhétoriques dans la composition et le style des articles. L'écriture périodique revisite ainsi, à sa manière, les grands genres oratoires, tout en réactivant les traditions de la causerie ou de l'échange épistolaire.[460]

En même temps, c'est cette parfaite connaissance des codes de la rhétorique qui permet aux journalistes, et plus encore aux écrivains-journalistes, de les subvertir à des fins polémiques :

> Le style journalistique de la modernité est de plus en plus ressenti comme issu d'une rupture avec la rhétorique et la culture classiques [...] au paradigme de l'éloquence publique la presse préfère souvent les références aux genres dérivés de la conversation, notamment le genre épistolaire qui, dans sa composante classique, bénéficie d'une forte légitimité culturelle tout en permettant la familiarité, l'abandon, l'effet de proximité propre à l'oralité. L'article pamphlétaire se réfère lui aussi, sur un mode tout autre, à la spontanéité orale et à l'improvisation.[461]

Il y a donc un lien entre écriture polémique et mimétisme de la conversation qu'on a déjà rencontré dans les deux chapitres précédents, et qu'on tentera de préciser en abordant la relation de l'énonciateur au destinataire. Pour l'heure, on peut conclure que la digression, comme le dialogisme, relève d'un modèle conversationnel qui s'oppose au modèle rhétorique classique. Le genre épistolaire permet justement à Musset d'allier le badinage avec le

[460] Saminadayar-Perrin, C. *Les Discours du journal : rhétorique et médias au XIX^{e} siècle,* Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2007, p.11.

[461] *Ibid.* p. 93.

destinataire et l'allure libre de la conversation. Mais, dans ses *Lettres de Dupuis et Cotonet*, Musset en joue avec excès, de sorte à remettre en cause aussi les règles de la rhétorique épistolaire.

L'art de la lettre comme « conversation » implique en effet une certaine souplesse du discours, une possibilité de passer « du coq à l'âne » comme le signale Geneviève Haroche-Bouzinac : « La lettre épouse les méandres de la conversation, son mouvement de va-et-vient »[462]. En revanche ces digressions doivent être rares afin de respecter l'exigence de concision, de clarté et de précision, comme le recommande Philippon de La Madeleine dans son *Manuel de l'épistolaire* : « La précision n'est pas seulement un mérite, mais une obligation : la prolixité serait inconvenance, et la diffusion verbiage. »[463] Or, Dupuis qualifie son style avec les adjectifs « décousu » et « diffus » à la fin de la lettre 3, signalant ainsi sa tendance au « verbiage » plutôt qu'à la conversation. D'ailleurs, le lecteur est prévenu au début de la lettre 1 : « pour que vous goûtiez notre remarque, simple en apparence, il faut que vous nous permettiez de vous raconter, posément et graduellement, de quelle manière elle nous est venue. » Il devra accepter les longueurs d'une narration qui relatera « douze ans de réflexion » : les épistoliers sont encore dans la logique de la *captatio benevolentiae* puisqu'ils s'excusent d'avance de tout reproche de longueur, et la syntaxe, allongée par les diverses incises et appositions, en particulier par l'emploi pléonastique des adverbes « posément et graduellement », donne déjà à sentir cette longueur. Or toute la narration de la lettre 1 est à première vue une sorte de longue digression, puisqu'elle ne concerne pas l'abondance d'adjectifs « dans les livres d'aujourd'hui », mais la définition du mot « romantisme » : c'est lui et non l'adjectif qui devient le thème de toutes les séquences phrastiques dès la fin du troisième paragraphe, constamment répété et mis en valeur par l'italique. La notion d'adjectif ne revient qu'à la fin de la lettre, moment où l'on découvre le lien qui unit « romantisme » et abus d'adjectifs. Et Dupuis ne se prive pas de souligner par maintes remarques métadiscursives le caractère digressif de son énoncé et à exiger de son destinataire une certaine patience : « Si ce que je vous raconte vous paraît un peu usé et connu au premier abord, il ne faut pas vous effrayer, mais seulement me laisser faire ; j'ai intention d'en venir à mes fins. »[464] La remarque métadiscursive est ici provocatrice : non seulement la narration est une digression, mais encore elle n'a aucune valeur didactique ou informative pour le destinataire puisque son contenu est présenté comme quelque chose de déjà connu par lui, voire de stéréotypé comme l'indique le participe adjectivisé « usé ». L'expression déontique

[462] *L'Epistolaire,* Hachette Sup. Paris, 1995, p. 92.

[463] *Op.cit*. p.16.

[464] Page 836.

« il faut ... me laisser faire » est quelque peu ironique dans le contexte de l'énonciation épistolaire puisque le destinataire ne peut en aucun cas interrompre son partenaire, au mieux il peut toujours arrêter sa lecture. Cette exigence de patience est aussi évoquée dans le cadre du dialogue fictif avec Buloz :

> Patience, monsieur ; que Dieu vous garde d'âtre si vif ! Je ne discute pas, je vous raconte un événement qui m'est arrivé […] Je ne cherche pas, remarquez bien, à savoir si le romantisme existe ou non ; je suis Français, et je me rends compte de ce qu'on appelle le romantisme en France [465]

Or ici Dupuis rappelle quel est le but de sa lettre et on remarque un glissement d'objectif : il ne s'agit plus de se rendre compte de l'abus des adjectifs dans la littérature actuelle, mais de « ce qu'on appelle le romantisme en France ». La conclusion de la lettre est en fait implicitement mentionnée ici si l'on rapproche le sujet annoncé dans l'exorde et ce métadiscours. Ainsi ce qui semblait être une digression n'en est pas vraiment une ; au contraire, il fallait passer en revue toutes les définitions « officielles » du mot « romantisme » pour en obtenir la véritable signification, et inversement passer par toutes les étapes chronologiques de l'histoire du romantisme pour comprendre pourquoi la littérature actuelle se caractérise par une inflation d'adjectifs. En fait la lettre 1 est entièrement construite sur une figure de style macrostructurale appréciée des épistoliers et des manuels, la suspension. Philippon de La Madeleine la définit ainsi : « Elle consiste à promettre une chose, à l'annoncer ou à la laisser entrevoir, à la faire désirer ensuite, et à tenir son lecteur en suspens, afin d'obtenir plus d'attention. » [466] L'épistolier joue en quelque sorte avec la patience de son destinataire pour le tenir en haleine, lui annonçant à plusieurs reprises la révélation finale, pour mieux la repousser immédiatement par une nouvelle digression. Ainsi, immédiatement après avoir énoncé le sujet de la lettre (« comprendre ce que c'était que le *romantisme* ») Dupuis évoque les nombreuses lectures que son ami et lui ont pu faire pour obtenir une définition, en particulier celle des « préfaces » ; mais il rompt net sa remarque par un point-virgule et ajoute : « mais il ne faut pas anticiper ». La référence aux préfaces, nombreuses dans le cadre de la polémique du romantisme, d'où l'affirmation péremptoire et ironique « c'est le principal », pourrait être l'occasion d'arriver rapidement au sujet. Or Dupuis refuse la concision en sous-entendant ainsi l'idée d'un ordre à respecter dans la *dispositio* de sa lettre et dans la progression de son exposé. Toutefois, il se livre immédiatement après à tout un paragraphe de digression sur le « cabinet de lectures » de La Ferté-sous-Jouarre et sur la saleté des livres lus par les portières. Cette remarque, en apparence sans rapport aucun avec le sujet,

[465] Page 841.

[466] *Ibid*. p. 37-38. L'exemple le plus célèbre en est la lettre de Mme de Sévigné à Coulanges annonçant le mariage de M. de Lauzun avec Mademoiselle.

se rattache néanmoins au paragraphe précédent, dans lequel Dupuis informait son destinataire que Cotonet et lui avaient « beaucoup lu » pour « comprendre ce qu'était le romantisme ». Par ailleurs, la précision du genre lu par les portières, des « romans » est à relier à l'exorde qui fait la satire des « romans nouveaux », définis ici comme un genre vulgaire, populaire. Cette digression sert en outre à présenter le contexte géographique des épistoliers, conformément à l'écriture épistolaire : en effet, puisque distance il y a entre les co-énonciateurs le corps de la lettre (en particulier au début) est souvent l'occasion de précisions sur le contexte spatio-temporel de l'écriture. La digression est toutefois exhibée, signalée en tant que telle par l'interruption au moyen de points de suspension et par la remarque métadiscursive « Je reviens à mon sujet ... Je vous disais » qui a valeur de transition : en signalant qu'il « revient à son sujet », Dupuis signale qu'il s'en est éloigné. Loin d'être subtilement dissimulée, la digression est ici revendiquée, et ce à plusieurs reprises dans la lettre 1. Un peu plus loin, la quête désespérée et difficile d'un sens pour le mot « romantisme » entraîne une digression, ou plutôt un élargissement du discours sur les « mots nouveaux ». On voit bien ici qu'il y a un lien logique, de l'ordre de l'association d'idées puisque la réflexion métalinguistique sur « romantisme » entraîne une remarque sur « certains mots » qui « ont éprouvé de petites variations » de signifié. Or cette affirmation est en fait un argument permettant de justifier l'hypothèse énoncée plus haut que « romantique » serait un synonyme de « romanesque ». Mais on peut parler de digression car l'épistolier cite et développe de nombreux exemples de mots et va jusqu'à évoquer les mots favoris de son compère Cotonet. L'argumentation se perd donc et la digression est l'occasion ici de faire un peu d'humour au moyen de rapprochements incongrus ou absurdes. Ainsi le troisième mot de la langue française préféré de Cotonet est « un mot allemand », dérision soutenue par l'aposiopèse qui participe bien de cet art spirituel de la suspension en créant un effet de surprise qui ravive la dérision. Là encore Dupuis interrompt la digression par « Je retourne à mon dire », le métadiscours désigne la digression en tant que telle. Dupuis s'amuse encore à tenir en haleine son destinataire par un énoncé rassurant immédiatement après une digression sur l'imitation des littératures étrangères et le vers brisé :

> Je vous expose naïvement, monsieur, toute la suite de nos tribulations, et si vous trouvez mon récit un peu long, il faut songer à douze ans de souffrances ; nous avançons, ne vous inquiétez pas.[467]

Le métadiscours au sujet des digressions et longueurs de la lettre devient répétitif, se fait ressassement. En effet, la conditionnelle suivie du déontique et de l'indication temporelle « douze ans de souffrances » rappellent l'avertissement préliminaire « il faut que vous nous permettiez de vous raconter posément et graduellement » précédé de « douze ans de

[467] P. 843.

réflexions ». L'impératif « ne vous inquiétez pas » fait écho à « il ne faut pas vous effrayer » ou « ne vous inquiétez pas ». Là encore une subordonnée hypothétique (comme précédemment « si ce que je vous raconte vous parait un peu usé et connu ») vise à ménager le destinataire en se présentant comme un épistolier qui écrit en prenant en compte les réactions potentielles de son récepteur. Enfin, alors que la narration chronologique année par année est achevée et que Dupuis annonce à son lecteur qu'il en arrive à la conclusion (« Maintenant, monsieur, j'arrive au résultat définitif de ces trop longues incertitudes »), il joue encore de la suspension en lui exposant deux discussions (en particulier le long discours de M. Ducoudray) au sujet du sens du mot « romantisme » suivies de deux pastiches présentés comme une ultime digression sur « l'unique différence du romantique et du classique ». Or ils ramènent au sujet annoncé en exorde, sujet que le destinataire vraisemblablement n'attendait plus : au lecteur vigilant de se rendre compte à la lecture des deux versions que cette différence, c'est l'emploi excessif des adjectifs en style romantique. Dans la lettre 3, Dupuis se livre à une narration historique qui semble une nouvelle digression: « Pyrrhus en mourut, dit l'histoire... ». Or la reprise anaphorique par le pronom adverbial « en » signale la cohérence logique avec ce qui précède, à savoir le risque de recevoir « une tuile sur la tête ». La référence historique participe de la dérision, par l'instauration d'une relation analogique burlesque entre Dupuis et Cotonet « journalistes » et un héros antique au destin tragique. En outre elle souligne le décalage hyperbolique entre les dangers du journalisme et le risque de mourir d'une tuile reçue sur la tête. Enfin, la digression peut prendre l'apparence d'une narration en apparence décrochée, sans aucun rapport sémantico-logique avec ce qui précède. Ainsi le récit mettant en scène La Gingeole et Tristapatte (« La Gingeole se lève un matin, ayant songé qu'il était sous-préfet. ») n'est annoncé par aucune transition, ni n'est intégré syntaxiquement à ce qui précède par un connecteur logique ou anaphorique. En outre, la mention de personnages par leur nom propre, l'emploi du présent narratif et l'indicateur temporel « un matin » marquent une rupture discursive : on est passé de l'argumentation (exprimée par une interrogation rhétorique) à la narration. Pourtant, ce qui nous apparaît à première lecture comme une digression n'en est pas une : l'apostrophe aux lecteurs de journaux qui clôt le récit et l'interrogation adressée au destinataire au sujet de « la position d'un pauvre ministre ayant affaire aux journaux » relient la narration à l'argumentation : il s'agit d'un exemple illustrant l'argument. Cette rupture est une sorte de coquetterie d'écriture indiquant les prétentions de Dupuis et Cotonet à « faire du style ».

Musset fait donc des digressions un usage conforme à la rhétorique dans la mesure où celles-ci, dans les *Lettres* comme dans les *Revues*, ne s'éloignent qu'en apparence du sujet traité, du but visé : Quintilien la définissait comme « une partie ajoutée, contre l'ordre naturel

du discours, qui traite un point étranger, mais néanmoins utile à la cause »[468]. La digression, même si c'est de loin fait toujours référence à l'objet du discours. Cependant, le fait que ces digressions soient fréquentes et amplifiées, en particulier dans la lettre « Sur l'abus des adjectifs », contrevient à l'exigence de concision en matière de style épistolaire et participe encore d'un usage excessif du style « conversation ». Par ailleurs elles atténuent la structure épistolaire, la diluent et l'obscurcissent, si bien que la lettre se rapproche ici de l'essai tel que le concevait Montaigne, « écriture à sauts et à gambades », et tel que le pratiquent encore maints auteurs et feuilletonistes « excentriques », « fantastiques » ou dandys du XIX[e] siècle[469]. Il semblerait que Dupuis et Cotonet aspirent à une écriture littéraire, celle d'un « épistolaire-journalistique », qui consisterait à faire du courrier de lecteurs un genre littéraire et en même temps polémique : donner la parole aux gens ordinaires pour qu'ils puissent exposer leur opinion, critiquer etc.[470]

Insertions d'apologues dans les *Revues fantastiques* : entre polémique et satire

La digression peut prendre enfin l'apparence d'un changement de genre, ou plutôt de l'enchâssement d'un récit à l'intérieur de la chronique ou de la lettre. Dans le cas des *Revues fantastiques*, cette insertion produit un double effet de subversion : elle introduit de la fiction au sein de l'énoncé journalistique et elle sert d'*exemplum*, d'apologue illustrant les thèses défendues par Musset contre les écoles littéraires par exemple. C'est le cas du récit qui clôt la revue XIX, et, symboliquement l'ensemble du « recueil » qui laisse le dernier mot au « fantastique » et à la fiction narrative. Ce récit enchâssé prend place dans le dialogue étudié au chapitre précédent entre le *Je* et son ami Henri au sujet du peu d'originalité du théâtre contemporain, classique comme romantique :

- O mon ami ! lui dis-je, ouvrant les yeux à ces paroles, jurons de ne plus aller au théâtre de longtemps ; attendons qu'il arrive à quelqu'un des auteurs du jour ce qui arriva à un jeune peintre que j'ai connu.

Cet artiste fit un voyage d'Italie ; il n'y remarqua que la couleur des tuiles et la raideur des lignes ; les marais et les villes pittoresques furent par lui visités en véritable idiot, son cœur froid et méthodique était sept fois entouré et cuirassé d'érudition ; les principes de son école, semblables à un lierre desséchant, l'avaient enveloppé. Il n'avait d'autres idées, en voyant les plus beaux spectacles, que de plaire à ses amis ; et, face à face avec la nature, il semblait que son maître fût derrière lui pour critiquer chaque trait sur sa toile.

[468] Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Le Livre de Poche, Paris, 1992, art. « Digression », p. 120.

[469] Nodier, Janin, Gautier et Nerval notamment. « La multiplication des digressions, la parabase et la métalepse, la déconstruction de l'intrigue narrative et l'envahissement du discursif, mais sur le mode ironique » constituent selon Jean-Pierre Saïdah, les marques d'une « écriture dandy ». « Mise en scène de soi et mises en pièces du récit autour de 1830 », *in Les genres littéraires émergeants*, dir. Jean-Marie Seillan, L'Harmattan, 2005, p. 172.

[470] Comme au XVIII[e] siècle, à l'époque de la polémique qui oppose classicisme et romantisme l'essai prenait parfois la forme de la lettre (*Racine et Shakespeare* de Stendhal comporte un échange polémique de lettres entre un classique et un romantique ; *La Lettre à Lord*** de Vigny sert de préface à sa traduction du *More de Venise*).

Le passage de l'impératif présent aux temps du passé crée une rupture et signale l'entrée dans un univers potentiellement fictif ; potentiellement, puisque le *Je* présente son personnage comme un être réel, « un jeune peintre que j'ai connu ». Cependant, l'absence d'identité précise (le héros n'est désigné que par les termes « peintre » et « artiste ») confère au récit une portée générale et le rapproche d'un conte. La phrase d'introduction confirme le statut d'apologue du récit par sa structure analogique : « qu'il arrive à quelqu'un *ce qu'il* arriva à un jeune peintre ». Cette manière de procéder est fréquente également dans *Les Mille et une Nuits*, où la mise en abyme du récit est fréquemment justifiée par Schéhérazade par un rapport analogique avec le récit précédent. Les termes dépréciatifs (« en véritable idiot », « son cœur froid et méthodique », l'hyperbole « sept fois entouré », la métaphore de « la cuirasse d'érudition » et la comparaison du « lierre desséchant » pour les « principes de son école ») donnent un ton critique à ce récit. La transposition du théâtre à la peinture permet cependant de lire maintes allusions à la querelle opposant les deux écoles : ainsi « les couleurs des tuiles » renvoient aux « coloristes » (les romantiques en peinture) et « la raideur des tuiles aux « linéaires » (les classiques) tous deux renvoyés dos à dos par la coordination qui les met sur le même plan et la négation restrictive qui les connote péjorativement. Le commentaire « il n'avait d'autres idées que de plaire à ses amis », retranscription des pensées du personnage, est un indice de fiction que Musset détourne en argument critique comme le montre la proposition suivante, nettement plus subjective du fait du modalisateur « il semblait » et du subjonctif imparfait. Les « amis » et le « maître », associé à « son école » fonctionnent comme allusions au Cénacle et à Victor Hugo et inscrivent la revue dans la querelle de la camaraderie littéraire : ironiquement, le maître critique les traits du peintre qui s'est contenté d'imiter « la nature » alors que ce mot est censé être un *credo* pour les romantiques. La suite du texte introduit une note de romanesque qui rompt avec l'exigence de référentialité du journal : l'enlèvement par les brigands, qui est un cliché du mélodrame. Mais c'est justement de ce procédé romanesque, qui signale la fiction de la revue, que paradoxalement Musset tire la vérité, la leçon de l'apologue :

> Mais de ce jour, il devint un grand peintre ; une voie nouvelle s'ouvrait pour lui ; la vie pittoresque et agitée qu'il avait menée, les émotions qu'il avait ressenties, les expressions terribles qu'il avait essayé de reproduire, tout cela avait allumé dans ses veines cette fièvre qui ne s'éteint plus. Il abandonna tout système, et travailla assidûment d'après les conseils de son cœur.

Significativement, les *Revues fantastiques* s'achèvent sur cette poétique du cœur chère à Musset qui congédie définitivement les classiques comme les romantiques.

On trouve également un apologue dans la revue V : on a vu précédemment que le *Je* déléguait la parole à un observateur du *Longchamp* qui a lieu face au Café de Paris, lequel,

dans un discours là encore fort décousu, déclare que le spectacle auquel il assiste prouve que la gaieté est le propre des Parisiens. Puis il exhorte en ces mots « le plus gai, le plus insouciant des peuples de la terre » :

> Puisses-tu donc, ô peuple parisien ! le plus gai, le plus insouciant des peuples de la terre, conserver précieusement ce caractère qui te distingue et ne pas laisser s'avilir la plus précieuse partie de ton sang, afin qu'on puisse t'appliquer l'histoire d'un bon paysan, que voici à peu de chose près.[471]

La phrase introductive sert là aussi à établir un rapport analogique entre le discours sur la gaîté parisienne et le personnage principal du récit. Musset modernise ici le genre du fabliau comme on peut le voir à la liste des personnages et au cadre spatial : « un bon paysan » nommé « Pierre », un cadre rustique non précisé, le personnel religieux (« curé », « évêque », « pape »), le roi. On pourrait se croire au Moyen Age : significativement, la seule mention du monde moderne apparaissant est celle des journaux :

> Pauvre homme : il avait lu quelque fois le journal, et il se souvenait d'y avoir vu : « La patrie est en deuil ». Cette phrase lui revint alors à l'esprit : il se représenta toute la France en habit noir, et soupira profondément. [472]

Cette phrase illustre la tendance au cliché dans les journaux, ici tournée en dérision par Musset à travers le point de vue d'un niais qui lit le cliché au sens littéral. Nulle figure du trompeur-trompé dans ce fabliau, mais un ton humoristique qui s'affirme à la fois par la structure itérative avec aggravation (le paysan apprend en une journée les morts successives du curé, de l'évêque, du roi et du pape), structure qui rappelle encore le conte. Enfin l'intrigue se résout par un retournement de situation : alors que le « bon paysan » s'imaginait que la terre allait s'arrêter de tourner, il constate le lendemain que le soleil s'est bien levé et que le cours de la vie du village n'en est pas perturbé. Alors il décide de se rendre à son ouvrage et de rester optimiste :

> Le bonhomme resta quelque temps à réfléchir ; puis il inclina tout doucement du côté de son patrimoine ; la tête haute et le cœur rassuré, il s'en fut à sa charrue comme un ivrogne à son verre : « Allons ! se dit-il en fouettant son bœuf, il paraît qu'il n'y a que le pape, le roi, le préfet et le curé de morts. Tout le monde d'ailleurs se porte bien. »[473]

Ce fabliau, conformément aux canons du genre, se fait irrévérencieux envers les hautes dignités, cléricales notamment, par la négation restrictive qui introduit l'énumération des morts et par l'affirmation de la supériorité du quantitatif (« tout le monde ») sur le qualitatif (les rangs sociaux importants). En fait, la morale se situe ailleurs que dans ce que

[471] P. 786.

[472] P. 787.

[473] P. 788.

l'introduction annonçait : l'apologue fait glisser la revue vers une argumentation plus subversive : l'égoïsme du paysan – exprimé par la notation « il inclina tout doucement du côté de son patrimoine » – illustre la thèse de la revue III où Musset plaide pour « l'indifférence en matière de choses publiques ». En fait, l'apologue vise ici le discours journalistique : sa structure, reposant sur une suite d'informations de la plus haute importance, met en évidence la parabase. Mais c'est justement ce contenu informatif qui est balayé par l'optimisme et l'égoïsme de l'excipit.

Ainsi, la revue tourne à l'apologue satirique lorsqu'elle vise les institutions et les hautes dignités. C'est encore le cas dans la revue XIII[474], que nous aborderons dans le chapitre sur les t*opoï* satiriques, mais que nous signalons ici parce que le récit enchâssé y est explicitement désigné comme apologue par le syntagme « la morale de la fable » qui le conclut. Le récit est encore narré par un énonciateur second, au sein d'une société, d'un salon. La cible est l'académie française cette fois et en particulier un académicien pair de France qui n'est pas sans rappeler Chateaubriand. A la manière de Perrault, le narrateur propose deux morales ; la seconde, s'appliquant à un modeste vaudevilliste ambitionnant d'être de l'Académie, rappelle la sagesse classique d'un Molière ou d'un La Fontaine : « bien fou est celui qui, étant le premier dans sa sphère, veut en sortir pour être le dernier dans une autre. »

L'apologue, inséré dans les écrits journalistiques de Musset, a donc une dimension à la fois polémique (expliciter les opinions de Musset notamment dans le champ de la querelle littéraire) et satirique (se moquer des institutions). Il participe à la fois d'une écriture de la *copia* qui mélange les genres, les styles et les niveaux énonciatifs, préférant le discours digressif à la progression chronologique de la chronique ou à la *dispositio* logique de l'argumentation, et d'une écriture qui tend à énoncer des vérités et à informer par la fiction et ainsi remet en cause l'exigence de référentialité attachée aux genres du journal. Ces derniers sont ainsi subvertis et *polémisés*, chargés de *polémisèmes*, tant sur la forme que sur le fond : double visage du « fantastique » en 1831, à la fois écriture de la fantaisie à l'allure capricieuse et intrusion de l'irréel, de la fiction, dans un cadre référentiel, celui du journal chez notre auteur. Il faut donc voir quel lien unit dans les proses de Musset fiction et polémique, et quels bénéfices cette dernière tire des genres fictionnels.

[474] P. 813-16.

III – POLEMISATION ET FICTIONNALISATION DES GENRES

Nous abordons ici la façon dont Musset inscrit la polémique dans ses œuvres et posons l'hypothèse que pour lui polémiquer dans un genre c'est aussi polémiquer contre lui, ou tout au moins y recourir tout en prenant ses distances avec lui. Il nous semble possible de distinguer chez lui deux façons, selon que le cadre générique dans lequel s'ancre la polémique appartienne à la fiction ou à un genre relevant de l'écriture référentielle (de type journalistique) : soit Musset *polémise* un genre fictionnel, soit au contraire il *fictionnalise* un genre référentiel. La *polémisation* est insertion de l'énonciation agonistique dans un genre qui a priori ne relève pas du polémique ; la *fictionnalisation* est subversion interne du contrat référentiel et de l'énonciation journalistique par une scénographie et des formes relevant d'un genre fictionnel (essentiellement narratif) tel le fantastique par exemple. Les deux processus, loin de s'exclure, sont parfois complémentaires dans des œuvres comme les *Revues fantastiques*. Nous commencerons par étudier les cas de *polémisation* dans les récits de forme autobiographique – semi-autobiographiques comme la *Confession d'un enfant du siècle* et les fragments du *Poète déchu* – ou à priori purement fictifs mais en réalité hybrides eux aussi (c'est le cas du conte *Histoire d'un merle blanc,* à la fois apologue et autobiographie parodique). Puis nous montrerons comment les *Revues fantastiques* reposent sur un subtil tissage de fiction et de réel, tissage réversible puisque derrière la diction de fiction Musset renvoie souvent aux évènements de l'actualité, si bien que les *Revues* fonctionnent comme un versant ironique du journal *Le Temps* : la fictionnalisation du réel *polémise* le journal. Enfin nous centrerons l'étude sur un fragment non publié mais lié lui aussi à la pratique journalistique et à la polémique littéraire : une parodie des *Mémoires d'Outre-Tombe* de Chateaubriand écrite en 1849 et intitulée *Mémoires d'outre-cuidance*. La satire du romantisme prend cette fois la forme d'une énonciation parodiée : celle d'un des maîtres et précurseurs du mouvement en même temps que d'une œuvre autobiographique. Musset propose aussi une nouvelle forme d'article de critique en choisissant cette fois une scénographie double, à la fois épistolaire et parodique des mémoires. Dans la majorité de ces œuvres la fiction est au service du polémique ou de la satire ; *La Confession d'un enfant du siècle* présente un cas plus complexe : à la fois récit intime (confession) et discours sur une actualité vilipendée (le siècle), le polémique n'y est pas le but premier mais il fait parfois de fracassantes effractions dans la narration homodiégétique.

Chapitre 1

Polémisation des genres narratifs de forme autobiographique

Musset ne se contente pas de polémiquer *via* des genres issus de la matrice journalistique ; la polémique vient également s'immiscer dans les genres narratifs, c'est-à-dire ceux dont la fonction première n'est aucunement d'attaquer une cible mais bien de raconter une histoire. Cependant il s'agit à chaque fois de choix génériques révélateurs de tensions et de paradoxes autant que de la position problématique et ambigüe que Musset adopte par rapport aux tendances du romantisme. En effet, il choisit des genres hybrides et peu codifiés, tels le roman autobiographique – cette appellation n'est pas encore en usage à l'époque dans la critique romantique – à mi-chemin entre l'autobiographie et le roman, genre qui pose le problème du statut énonciatif du « Je », ou bien tels la nouvelle et le conte, deux genres dont le XIX^{e} siècle a du mal à cerner les frontières[475]. De plus, le choix de la prose narrative n'est pas sans problème pour un auteur qui se veut avant tout poète et dramaturge et qui a maintes fois affirmé son mépris pour des genres issus, comme le feuilleton, de la « littérature industrielle » et de la vogue romantique : « romans nouveaux » moqués à chaque exorde des *Lettres de Dupuis et Cotonet*, confessions à la manière de Rousseau et d'une littérature du Moi dont Musset se méfie tout en y participant, contes et nouvelles imposés par la « matrice journalistique » et dont il vit l'écriture comme une véritable galère, au point de s'exclamer, soulagé, « *Finis prosae* ! » aussitôt après avoir mis le point final à sa dernière nouvelle, [476]. On retrouve alors cette position inconfortable déjà signalée à propos des travaux journalistiques d'un Musset contraint de se commettre avec une écriture prosaïque qu'il n'aime pas : il nous faut alors voir en quoi la *polémisation* est une subversion du genre, une subversion à l'intérieur même du genre. Enfin, Musset *polémise* les genres narratifs en y introduisant la polémique littéraire, la satire sociale et plus largement son dégoût du siècle : ainsi les idées développées dans les proses critiques et journalistiques se retrouvent sous une forme autre dans ses récits, et tout particulièrement dans la *Confession d'un enfant du siècle*,

[475] Voir la présentation de Frank Lestringant et Gilles Castagnès à leur édition des *Contes* de Musset, Classique-Garnier, 2009, p. 15 : « Des *Nouvelles* aux *Contes*, nulle opposition et nulle rupture. Ce ne sont pas là deux genres différents, mais les illustrations successives d'un même genre. Le XIX^{e} siècle ne distinguait pas nettement entre les deux termes. […] 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 explicite. »

[476] Paul de Musset, *Biographie, op. cit*. chapitre XII, p. 185.

« testament littéraire » de Musset selon l'expression de Frank Lestringant[477] et à ce titre véritable somme de la polémique et de la satire mussétiennes.

La polémisation du récit autobiographique : *La Confession d'un enfant du siècle* et *Le Poète déchu*[478]

La *Confession d'un enfant du siècle* et *Le Poète déchu* relèvent de ce que l'on appelle de nos jours le « roman autobiographique » : le premier transpose la relation malheureuse de Musset et George Sand, le second évoque le parcours du poète depuis ses débuts désinvoltes au Cénacle et dramatise les obligations du poète d'écrire de la prose en un siècle de littérature marchande. D'un côté le drame de la débauche et de la passion amoureuse, de l'autre celui de l'artiste face à la société ; dans les deux cas la même condamnation du siècle. Dans un article consacré au *Poète déchu* Sylvain Ledda montre le lien qui unit les deux œuvres en une sorte de diptyque autobiographique lorsqu'en 1839 Musset cède à son frère et à son patron et accepte, malgré ses réticences, de revenir à la prose :

> Paul et Buloz l'encouragent à exercer son métier d'écrivain et l'engagent à imaginer un second roman autobiographique qui serait le pendant de *La Confession d'un enfant du siècle*. […] Loin de la lyrique amoureuse de la *Confession*, le propos aurait porté sur un sujet que Paul et Musset lui-même jugent plus élevé : le destin d'un artiste. Un roman « métalittéraire » qui aurait permis de réfléchir à la condition de l'artiste en son siècle – thème éminemment mussétien – et qui aurait constitué la suite intellectuelle de *La Confession d'un enfant du siècle*. […] Après l'expérience de la passion, de la débauche et du sacrifice libérateur, voici venu le temps des affres de la création et du tourment du poète, contraint de créer pour vivre et faire vivre son entourage […] C'est donc un autre aspect de sa vie que Musset met en scène : sa condition d'artiste et, en l'occurrence, de poète méconnu.[479]

Le caractère semi-autobiographique du *Poète déchu* est aussi justifié *a posteriori* par le fait que Paul, craignant justement que le public n'assimilât le héros à l'auteur, incita son frère à choisir un titre moins explicite (*Le Rocher de Sisyphe*) ; ce fut aussi sans doute ce qui décida Alfred à détruire son manuscrit et à ne pas le publier. Faute de publication, le contenu polémique du récit restera lettre morte.

Si l'adjectif « autobiographique », comme « autobiographie » dont il dérive, entre dans l'usage autour de 1830 (la 1e occurrence attestée par *Le Trésor de la Langue Française* date de 1832 dans *Louis Lambert* de Balzac), on ne parle guère à l'époque de « roman

[477] Préface à son édition de *La Confession d'un enfant du siècle*, Le Livre de Poche, 2003, p. 42. C'est l'édition que nous suivrons.

[478] Certains passages de ce chapitre ont paru sous forme d'article dans *Poétique de Musset*. Actes du colloque de Cerisy, dir. F. Lestringant, S. Ledda et G. Sésinger, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013, pp. 113-127.

[479] S. Ledda, « *Le Poète déchu*. Autopsie et testament d'un romantique, *in Musset, un romantique né classique, op. cit.* pp. 106-107.

autobiographique » pour qualifier des œuvres comme *René, Adolphe* ou *Oberman*, mais simplement de « roman ». La catégorie générique est toutefois en cours d'élaboration, notamment avec l'important article de Sainte-Beuve intitulé « Du roman intime » paru dans la *Revue des Deux Mondes* en 1832 et celui qu'il consacre à *Oberman* de Senancour. Notons toutefois qu'il applique la terminologie de « roman intime » à des romans épistolaires même s'il englobe parmi les diverses formes possibles du roman intime la forme autobiographique :

> l'amant qui survit se consacre à un souvenir fidèle, et s'essaie dans les pleurs par un retour circonstancié, ou en s'aidant de l'harmonie de l'art, à transmettre ce souvenir, à l'éterniser. Il livre alors aux lecteurs avides de ces sortes d'émotions quelque histoire altérée, mais que sous le déguisement des apparences une vérité profonde anime. [480]

Le roman autobiographique est un genre hybride, une « forme mixte » comme le définit Kate Hamburger dans sa *Logique des genres littéraires* basée sur le statut de l'énonciation : selon elle il s'agit d'un « énoncé de réalité feint » et non « fictif », d'« une *mimesis* de l'énoncé de réalité » dans la mesure où « c'est la forme de l'énonciation à la première personne qui confère à un énoncé non réel à l'extrême son caractère d'énoncé de réalité.[481] » Ainsi il doit exister des « degrés de feintise, celle-ci pouvant être réduite au point qu'il ne serait pas toujours possible de discerner avec certitude si nous avons affaire à une véritable autobiographie ou à une œuvre ayant déjà les caractères du roman.[482] ». Selon Philippe Lejeune le roman autobiographique a toutes les caractéristiques formelles de l'autobiographie mais il s'en distingue par l'absence de l'équation auteur = narrateur = personnage qui scelle le pacte autobiographique : l'auteur n'est pas le narrateur-personnage désigné par le *Je* comme le prouve la différence des patronymes et le sous-titre générique « roman ».[483] Dans cette dualité générique, Philippe Gasparini voit une tension que l'on est tenté de relier à l'utilisation que Musset fait de la polémique, en un mélange d'adhésion et de rejet et en même temps à sa tendance à se masquer derrière un énonciateur fictif[484]:

> En principe, le statut illocutoire de la fiction et celui de l'autobiographie s'opposent, s'excluent absolument l'un l'autre. Le romancier autobiographe ne réalise donc pas une impossible synthèse des codes antagonistes, mais il les confronte, il les fait co-exister. Il respecte et dénonce alternativement les clauses des deux contrats, il les discute, il les négocie sans jamais choisir. Cette ambivalence fondamentale s'articule autour de la question de l'identité du protagoniste : tantôt il est identifiable à l'auteur et la lecture autobiographique s'impose, tantôt il s'en éloigne et la réception retrouve une dominante romanesque. Le texte est ainsi saturé par des signes de conjonction et de disjonction des deux instances. [485]

---

[480] *La Revue des deux mondes*, fonds de la Bibliothèque municipale de Lyon, 1832, p. 239

[481] *Op. cit.* p. 289.

[482] *Ibid.* p. 277. Voir aussi pp. 294-295.

[483] *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. Essais, 1996 [2è édition], p. 26-27.

[484] Tels Dupuis et Cotonet ou les nombreuses délégations de l'instance énonciative dans les *Revues fantastiques.*

[485] *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2004, p. 13.

Ainsi, comme pour les *Revues fantastiques*, avec le roman autobiographique « une double lecture simultanée s'impose » : mi-référentielle, mi-fictive, du fait d'une énonciation duelle accueillante à l'ironie et à la polyphonie.

Dans sa présentation du roman, Sylvain Ledda rappelle que *La Confession d'un enfant du siècle* renvoie explicitement à deux modèles autobiographiques : les *Confessions* de Saint-Augustin et celles de Rousseau ; mais, en préférant le singulier il semble opérer « une dégradation des grands modèles littéraires qui, eux, sont au pluriel. »[486] D'ailleurs Musset parlait plutôt de « roman » pour qualifier *La Confession d'un enfant du siècle* comme l'atteste sa correspondance. Dans une lettre à George Sand, écrite au lendemain de l'aventure vénitienne, il annonce son projet d'écrire « leur histoire » mais ce sera un « roman » : « Je m'en vais faire un roman. J'ai bien envie d'écrire notre histoire ; il me semble que cela me guérirait et m'élèverait le cœur. Je voudrais te bâtir un autel, fût-ce avec mes os »[487]. Dans une autre lettre il avoue pourtant avoir besoin que cette dernière lui raconte en détail « l'histoire de sa vie » – Sand s'en souviendra-t-elle au moment de trouver un titre à sa propre autobiographie ? – afin de pouvoir mener à terme son projet ; l'emploi de l'irréel du passé semble même rendre la réalisation du livre impossible, faute de ce matériau biographique :

> J'aurais voulu faire ce livre. Mais il aurait fallu que je connusse en détail, et par époque, l'histoire de ta vie ; je connais ton caractère, mais je ne connais ta vie que confusément ; je ne sais pas tout, et ce que je sais, je le sais mal. Il aurait fallu que je te visse, que tu me racontasses tout cela.[488]

De même *Le Poète déchu* est désigné comme « roman » dans l'incipit (fragment 1) :

> Il me plaît qu'il en soit ainsi ; j'aime à revêtir d'un haillon le triste roman qui fut mon histoire, à jeter dans le coin d'une masure le tronçon d'épée brisé dans mon cœur.[489]

Il s'agit bien évidemment de deux romans autobiographiques, un genre à la fois ambigu – par sa dualité constitutive – et souple, naturellement ouvert à la digression puisque destiné à exprimer les pensées, les sentiments et les valeurs du *Je*. Par rapport au genre autobiographique Musset a toujours pris ses distances. Avant *La Confession,* il subvertit le genre dans sa traduction des *Confessions d'un mangeur d'opium* de Thomas de Quincey, en mêlant au récit original des éléments de sa propre vie. Et, sitôt la *Confession* publiée, il en fait

[486] *La Confession d'un enfant du siècle*, éd. de S. Ledda, G-F, 2010, p. 19. Sur le double mouvement d'allégeance et de subversion des deux modèles voir Esther Pinon, *Le Mal du ciel. Musset et le sacré,* thèse de doctorat soutenue en 2012, à paraître chez Honoré Champion, p. 104-120.

[487] Lettre à George Sand du 30 avril 1834, *Correspondance*, *op. cit.* p. 91.

[488] Lettre à George Sand du 1er septembre 1834, *ibid*. p. 123.

[489] *Le Poète déchu*, fragment 1, page 322.

le procès dans sa correspondance : d'abord en tant que genre autobiographique dans une lettre à Liszt datée du 20 juin 1836 :

> Le livre dont vous me parlez n'est qu'à moitié une fiction et assurément, comme vous dites, il pourrait et devrait être plus long. Je ne crois pas pourtant donner jamais de frères à ces 2 volumes, par la même raison que je ne les corrigerai pas, comme j'en avais d'abord eu la tentation. Ces sortes d'ouvrages, intéressants ou non, sont en dehors de l'art, il me semble pas assez vrais pour des mémoires à beaucoup près, et pas assez faux pour des romans ; le lecteur doit chercher en vain l'attrait d'une réalité qui lui échappe à chaque instant, tandis que le pauvre auteur, tout nu derrière un manteau troué en mille endroits, sent la critique au vif et reçoit les estocades, précisément là où il se découvre.
>
> Aborder, d'ailleurs, le monde tel qu'il est, dire les choses, est impossible. Je n'ai jamais pu lire *les Confessions* de Rousseau sans dégoût. Pour des Mémoires, c'est différent ; la mort absout et les hommes n'y sont plus, mais en revanche, le mensonge a beau jeu.[490]

La citation condamne le roman personnel en tant que forme bâtarde, ni fiction ni autobiographie, et par conséquent « en dehors de l'art », mais la référence aux *Confessions* de Rousseau condamnées pour leur impudeur et la remarque perfide sur la part de « mensonge » dans les mémoires montrent bien que c'est à la part « autobiographique » du genre qu'il s'en prend. Comme le note Sylvain Ledda dans la présentation de son édition, le refus du modèle rousseauiste est lié à un préjugé d'aristocrate « pour qui le déballage impudique des *Confessions* constitue une attitude de roture. Il messied de parler de soi « pour de vrai » à la première personne et l'aveu de Musset, même sujet à caution, indique bien toute la prudence qu'il faut avoir face au « je » de sa fiction, qui ne saurait se confondre avec celui de l'auteur »[491]. Dans une lettre de 1837 à Aimée d'Alton, c'est cette fois le contenu (« romantique ») de sa *Confession* que Musset rejette : l'idée que tout amour est condamné au malheur :

> Jetez au feu vos résumés philosophiques de l'amour, vos romans à la mode, et le mien tout le premier ! Lisez dans votre miroir, dans les yeux de votre amant ; ce sont de meilleurs bréviaires que *La Confession d'un enfant du siècle* !
>
> Cette *Confession*, à ce que je vois, ne veut pas vous sortir de la tête. C'est me punir par où j'ai péché, et je n'ai rien à en dire. Cependant quand on a fait un livre, on devrait avoir à la rigueur le pouvoir de le défaire – Mais je commence à croire que je n'y réussirai pas. Vous serez donc l'Enfant du siècle et je n'aurai pas le droit de m'en plaindre, si vous me permettiez d'être Mme Pierson.[492]

Là encore, implicitement, Musset rejette l'aspect autobiographique de son roman, qu'il avait pourtant proclamé à l'époque des lettres à Sand et encore dans une lettre à madame Jaubert en 1836[493], en ayant soin de détruire l'identification entre lui et Octave que sa

---

[490] *Op. cit.* p. 184.

[491] *Op. cit.* p. 19.

[492] Lettres à Aimée d'Alton d'avril 1837 *op.cit*. p. 198 et 201. La seconde lettre est date du 10.

[493] « la *Confession* est vraie ; le rire détesté vient des premiers désordres, antérieurs à madame Pierson, laquelle est G[eorge] S[and] en personne jusqu'à la moitié du 2e vol. », Lettre de février ou mars 1836, *ibid,* p. 176.

maîtresse ne manque pas de faire. Chose surprenante, pour détruire cette identification, il va jusqu'à la transférer sur Aimée : dans ce qui n'est, après tout qu'un « roman à la mode » parmi tant d'autres, *Je* est un autre ; si l'identification du lecteur au héros est permise (c'est le propre des romans), l'identification à l'auteur n'est pas de mise. D'ailleurs Musset joue de cette ambigüité dans sa *Confession* en la matérialisant au niveau énonciatif dans son prologue et dans son épilogue. En effet, le premier chapitre, sorte d'anti-préface, brouille les pistes : il nie le pacte autobiographique pour aussitôt le revendiquer, si bien qu'il semble y avoir deux *Je* différents qui s'expriment : dans la première phrase un *Je* autobiographique – celui de Musset niant le pacte autobiographique[494]– dans le dernier paragraphe un *Je* fictif, celui d'Octave le revendiquant ; la suppression, dans l'édition définitive, du paragraphe médian, celui de la longue comparaison morbide du récit de vie avec un membre amputé exposé aux yeux d'un amphithéâtre (Musset insère ici l'autobiographie à un niveau métatextuel puisqu'il se sert de son expérience aussi traumatisante qu'éphémère d'étudiant en médecine pour expliciter son pseudo projet autobiographique) renforce la contradiction en rapprochant les deux paragraphes :

> Pour écrire l'histoire de sa vie, il faut d'abord avoir vécu ; aussi n'est-ce pas la mienne que j'écris.
> […]
> Ainsi, ayant été atteint, dans la première fleur de la jeunesse, d'une maladie morale abominable, je raconte ce qui m'est arrivé pendant trois ans.[495]

L'opposition entre les deux *Je* se double d'une opposition entre les verbes « écrire » et « raconter » qui rappelle le dénouement désinvolte de *Namouna* [496]et éclaire les choix énonciatifs de Musset : le *Je* de l'auteur écrit l'histoire d'un autre, racontée par ce même autre, Octave de T***. Le dernier chapitre abandonne quant à lui le récit à la 1ère personne pour celui à la 3e personne ; Frank Lestringant rapproche le style adopté du genre du conte de fées[497] :

> Le lendemain à midi, par un beau soleil de décembre, un jeune homme et une femme qui se donnaient le bras, traversèrent le jardin du Palais-Royal. Ils entrèrent chez un orfèvre, où ils choisirent deux bagues pareilles, et, les échangeant avec un sourire, en mirent chacun une à leur doigt.[498]

---

[494] S. Ledda voit dans la première phrase du roman « une réduction ironique des « trompettes du jugement dernier » de Rousseau », une « entreprise qui malmène le « je auctorial » dans la mesure où « la formule témoigne plutôt d'une vision « classique » du roman où le récit de soi n'exclut pas l'invention », *op. cit*. p. 20.

[495] *La Confession d'un enfant du siècle*, page 57.

[496] Voir la strophe VI du chant III : le poète, feignant de se rendre compte qu'il n'a pas traité son sujet, à savoir l'histoire des amours entre Hassan et l'héroïne éponyme, introduit celle-ci par les vers : « Puisqu'en son temps et lieu je n'ai pas pu l'écrire,/Je vais la raconter ; l'écrira qui voudra. », *Poésies complètes, op. cit.* p. 268.

[497] Préface, p. 42.

[498] V, 7, page 390.

Le choix de la 3e personne subvertit définitivement la forme autobiographique en la détruisant pour ne laisser subsister que le romanesque ; c'est une manière de dire en dernière instance au lecteur que le livre qu'il s'apprête à fermer est un roman et non une autobiographie, une « histoire » comme Musset aime à l'écrire[499]. C'est une façon de prendre congé de l'énonciation autobiographique en même temps que des lecteurs, mais aussi de se situer polémiquement par rapport à une littérature romantique du Moi et à ses limites : comme le note Frank Lestringant « le seul moyen de sortir de l'enfermement solipsiste du héros est de rompre avec le point de vue subjectif pour un point de vue extérieur. »[500] Le prologue du *Poète déchu* offre de même au lecteur une dépréciation du contenu autobiographique jugé inférieur au sujet d'un roman ou d'un mélodrame, deux genres souvent dépréciés par Musset ; de façon désinvolte le *Je* scelle avec son lecteur un pacte de sincérité tout en le subvertissant, d'abord par l'usage d'un ton hautain qui malmène le lecteur, ensuite en jetant le doute sur sa sincérité :

> Bien que le motif qui vous pousse soit une chose assez misérable, puisque ce n'est qu'un peu de curiosité, vous saurez de moi ce que vous voudrez. Vous m'êtes à peu près inconnus ; votre pitié ou votre sympathie m'est absolument inutile. Ce que vous en direz m'importe encore moins, car je n'en saurai rien. Cependant, je vous montrerai le fond de mon âme aussi franchement que si vous étiez mes plus chers amis. N'en soyez ni surpris, ni flattés. Je porte un fardeau qui m'écrase, en vous en parlant, je le secoue avant de m'en délivrer pour toujours.
> […] Ne croyez pas que mes maux soient d'une espèce bien relevée ; ce ne sont point ceux d'un héros. On n'y trouverait seulement pas le sujet d'un roman ou d'un mélodrame. Vous écoutez le vent qui souffle sous cette porte et la pluie qui bat sous ces vitres : écoutez-moi de même et pas davantage. Gardez-vous surtout de me prêter trop d'attention, car je vais peut-être faire de l'esprit, et je ne serai vrai qu'autant qu'il ne me prendra pas envie de faire une phrase.[501]

Une telle entrée en matière constitue une démystification en règle de tous les *topoï* associés à l'énonciation autobiographique et à la relation du *Je* au lecteur : la sincérité absolue du *Je* qui se confie à ses lecteurs comme à ses amis (on pense à Montaigne) n'est qu'égoïsme d'un malheureux soucieux uniquement de se délivrer de sa souffrance ; pire elle est sans cesse menacée par la tentation de « faire de l'esprit » : la littérature en tant qu'art (« faire une phrase ») empêche d'accéder à la vérité de l'être : Musset oppose nettement l'être (être vrai) et le faire (faire une phrase, faire de l'esprit).

[499] Voir ce jugement de Martine Reid, « La Confession selon Musset », *Littérature*, n°67, p. 56 :
« Rapporté aux modèles qu'elle se donne, l'entreprise de Musset prend un tour paradoxal : à qui l'enfant du siècle peut-il bien se confesser à partir du moment où le mal du siècle se définit comme le mal d'une société qui nie l'existence de Dieu ? Quelles fautes peut-il avoir à confesser si le mal du siècle est un mal qui frappe une génération toute entière ? En confiant la parole à Octave, personnage qui ne peut être identifié à lui, Musset montre qu'il se fixe d'autres ambitions. A la différence d'Augustin et de Rousseau, il met ouvertement en évidence qu'il ne fait pas œuvre d'autobiographe, mais de romancier. Dans ces conditions, le titre qu'il donne à son œuvre paraît trompeur : son roman n'aurait-il que la forme extérieure d'une « confession » et son titre ne ferait-il qu'indiquer qu'un « je » fictif s'y raconte ? »

[500] Préface p. 42.

[501] *Le Poète déchu*, page 322.

Ainsi, les choix de Musset romancier-autobiographe en matière d'énonciation révèlent sa position polémique par rapport au genre autobiographique, « la même distanciation par rapport à un « je » où se confondraient l'énonciateur et l'auteur » comme l'a vu Alain Heyvaert après avoir étudié la forme dialogique des poèmes lyriques[502]. Mais la *polémicité* que Musset inflige aux formes autobiographiques passe aussi par l'insertion du discours dans le récit.

Parce que le roman autobiographique est une forme hybride et non codifiée, dans laquelle la fiction se déguise en autobiographie, elle peut s'ouvrir à d'autres formes discursives : lyriques, bien sûr, délibératives, mais aussi polémiques et satiriques, comme le note Philippe Lejeune à propos du genre autobiographique :

> De fait, l'autobiographie est, pour les écrivains, une écriture seconde : ils réinvestissent alors, dans une écriture référentielle, les formes ou les théories qu'ils ont d'abord élaborées sur le mode de la fiction ou de la spéculation. Récit rétrospectif ou autoportrait, le texte autobiographique se nourrit de toutes les formes littéraires ou discursives possibles. [503]

D'ailleurs, Marie-Eve Thérenty voit une continuité entre les articles des *Revues fantastiques* et *La Confession d'un enfant du siècle* : d'après elle « cette haine de l'actualité, ce rejet de la contrainte » qui transparaissent dans les *Revues fantastiques* « se retrouvent intactes dans *La Confession d'un enfant du siècle*. »[504] Elle voit notamment dans l'absence de repères chronologiques précis que maints commentateurs ont remarqué[505] dans l'évocation des évènements historiques relatés dans le chapitre 2 la leçon des *Revues*.[506] Si Musset rejette le caractère purement solipsiste et exhibitionniste de l'autobiographie rousseauiste, il s'ancre toutefois dans un modèle de récit à la première personne au service d'une réflexion sur le mal du siècle expérimentée et théorisée avant lui par Sainte-Beuve et George Sand. Dans la

[502] Alain Heyvaert, *La Transparence et l'indicible dans l'œuvre d'Alfred de Musset*, *op. cit*. p. 279.

[503] Lejeune, Philippe, article « Autobiographie » du *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Albin Michel, coll. *Encyclopaedia universalis*, Paris, 2001 [2ème édition] p.51-52.

[504] *Mosaïque, op. cit.* p. 271-272.

[505] Voir notamment Claude Duchet, « Musset et la politique », *Revue des sciences humaines*, 1962, p. 519-520 et Alain Heyvaert, *L'Esthétique de Musset, op. cit*. p. 18-22.

[506] « Le titre même ancre le texte dans une temporalité exhibée. Mais le paradoxe réside dans le fait que ce roman contemporain n'est pas un roman de l'actualité. Musset a appris sans doute dans le journal que l'écriture fictionnelle supporte un repérage imprécis. Même le célèbre chapitre II, souvent considéré comme un prologue situationnel du roman, se caractérise surtout par un brouillage relatif de tous les indices temporels. Les dates sont évacuées, les noms ne sont pas donnés. Même les rois Louis XVIII et Charles X ne sont pas explicitement cités. Le caractère allusif, erroné des allusions à l'actualité est surprenant : ainsi les quatre sergents de la Rochelle sont ramenés à trois […] *La Confession d'un enfant du siècle* […] est paradoxalement un livre de l'actualité sans actualité. […] Musset profite donc dans la *Confession* de l'enseignement des *Revues*. Il exprime son dégoût du siècle sous la forme d'une fable ou d'une allégorie qui n'est pas seulement un détournement de la censure instaurée après l'attentat de Fieschi (28 juillet 1835) mais plutôt une sorte d'écriture-témoignage sur un monde habité par le vide et déserté par l'Histoire. Histoire politique et histoire littéraire du mal du siècle, revues fantastiques et roman se rejoignent. », *op. cit.* p. 271-272.

préface de *Volupté* (1834) Sainte-Beuve fait le lien entre le désenchantement des temps présents, époque de confusion, et l'utilité d'un « livre vrai »[507]. Dans un important article sur *Obermann* publié dans la *Revue des deux mondes* le 15 juin 1833, celle qui deviendra l'inspiratrice de la *Confession* suggère que ces aveux romancés « pourraient, en nous éclairant sur l'état moral et intellectuel des peuples aux divers âges de la civilisation, donner la clef des grands évènements qui sont encore proposés pour énigmes aux érudits de notre temps. »[508]

Il s'agira pour notre part de rechercher dans *La Confession d'un enfant du siècle* et dans les fragments du *Poète déchu* les procédés caractéristiques de l'énonciation polémique relevés dans les articles de presse. Le discours polémique vient fréquemment envahir le discours pseudo-autobiographique au point qu'il faut voir comment Musset opère les transitions entre les deux discours. Ensuite on s'intéressera à la façon dont Musset intègre dans ses récits autobiographiques une polémique contre un certain romantisme.[509]

L'invasion du discours polémique

L'illustration la plus célèbre de cette invasion est, bien entendu, le chapitre 2 de *La Confession d'un enfant du siècle,* qui fait office de préambule et illustre « le mal du siècle » de la génération romantique. Dès la parution du roman en 1836, Sainte-Beuve souligne l'incongruité résultant du passage sans transition de cette fresque épique à perspective historico-sociologique à la piteuse aventure personnelle du narrateur au chapitre suivant, « changement brusque de focale » selon l'expression de Frank Lestringant[510]. Ces pages d'anthologie, souvent considérées comme les seules dignes d'être retenues dans l'ensemble du roman, ont complètement éclipsé la narration personnelle qui constitue pourtant la totalité du livre, signe d'une priorité du discursif argumentatif sur le narratif romanesque. D'ailleurs Musset lui-même avait choisi de publier en avant-première ces pages inaugurales comme « Fragment d'un livre à publier » dans la *Revue des deux mondes*, orientant ainsi vers une lecture plus philosophique qu'autobiographique de l'œuvre à paraître, et soulignant ainsi un changement de fonction : si, au départ, la *Confession* devait être « l'histoire vraie » de ses amours avec George Sand, le temple consacrée à l'aimée, Musset a finalement choisi d'en

[507] « quand j'ai reporté les yeux sur les temps où nous vivons, sur cette confusion de systèmes, de désirs, de sentiments éperdus, de confessions et de nudités de toutes sortes, j'ai fini par croire que la publication d'un livre vrai aurait peine à être un mal de plus, et qu'il en pourrait même sortir çà et là quelque bien pour quelques uns. », éd. Raphaël Mollo, GF, 1968, p. 38.

[508] *Revue des deux mondes*, 15 juin 1833, p. 677.

[509] Les cibles de Musset dans la *Confession* sont nombreuses, mais nous restreignons volontairement notre propos à la polémique littéraire pour plus de cohérence.

[510] *La Confession d'un enfant du siècle*, éd. Frank Lestringant, Paris, Le livre de poche classique, 2003, note 1 p.81.

faire un roman à thèse. Bien que le chapitre 2 reste dans sa forme discursive une narration, l'histoire des bouleversements sociaux consécutifs à la chute de l'Empire napoléonien, le récit est rempli de modalisateurs dépréciatifs qui polémisent le discours historique, comme dans la définition de « l'esprit du siècle » :

Il leur restait donc le présent, l'esprit du siècle, ange du crépuscule, qui n'est ni la nuit ni le jour ; ils le trouvèrent assis sur un sac de chaux plein d'ossements, serré dans le manteau des égoïstes, et grelottant d'un froid terrible. L'angoisse de la mort leur entra dans l'âme à la vue de ce spectre moitié momie et moitié fœtus. [511]

A la narration historique, marquée par les temps du passé et par le pronom personnel de rang 6 qui renvoie aux « enfants du siècle », s'intègrent des expressions tout à la fois poétiques, dans la logique du registre épique, et polémiques aux connotations dysphoriques qui ensemble forment l'allégorie de l'« ange du crépuscule » dont l'aspect oxymorique, explicité par la double négation qui suit, met en évidence un scandale ; à l'aspect frénétique du « sac de chaux plein d'ossements » vient se joindre la métaphore du « spectre moitié momie moitié fœtus » : le romantisme le plus noir est utilisé ici par Musset pour exprimer son rapport polémique au siècle. A ces figures s'ajoute une condamnation morale : celle des « égoïstes » qui, emprisonnant le siècle dans leur « manteau », sont pointés comme ceux qui dominent cette société et l'empêchent de vivre. Le discours se sature ensuite de termes abstraits et moraux, indices de jugement, au détriment de l'allégorisme épique ou fantastique :

En même temps que la vie du dehors était si pâle et si mesquine, la vie intérieure de la société prenait un aspect sombre et silencieux ; l'hypocrisie la plus sévère régnait dans les mœurs ; les idées anglaises se joignant à la dévotion, la gaieté même avait disparu. [512]

Le ton est toujours celui du constat objectif et rétrospectif, grâce à la forme narrative impersonnelle, mais les adjectifs et les substantifs péjoratifs se multiplient, portés au plus haut degré par les intensifs et les superlatifs : « si pâle et si mesquine », « la plus sévère ». Le jugement critique de Musset peut aussi s'exprimer par une maxime, la loi générale servant de prémisse à un comportement social érigé alors en conséquence logique : c'est le cas dans cet extrait ; le narrateur met en évidence la vanité de l'action politique à partir d'une subordonnée causale en « comme » :

> Les plus riches se firent libertins ; ceux d'une fortune médiocre prirent un état et se résignèrent soit à la robe, soit à l'épée ; les plus pauvres se jetèrent dans l'enthousiasme à froid, dans les grands mots, dans l'affreuse mer de l'action sans but. Comme la faiblesse humaine cherche l'association et que les hommes sont troupeaux de nature, la politique s'en mêla. On s'allait battre avec les gardes du corps sur les marches de la chambre législative, on courait à une pièce de théâtre où Talma portait une perruque qui le faisait ressembler à César, on se ruait à l'enterrement d'un député libéral. Mais des membres des

[511] *Ibid*. p. 65-66.

[512] Page 69.

deux partis opposés, il n'en était pas un qui, en rentrant chez lui, ne sentît amèrement le vide de son existence et la pauvreté de ses mains.[513]

La métaphore du « troupeau » souligne le cynisme de Musset et tire toute sa force corrosive de la coordination par « et » : la formulation objective de l'énoncé, qui rappelle d'ailleurs les idées humanitaires des Lumières comme des philanthropes de 1836 sur la sociabilité de l'homme par nature, est annulée par la traduction en langage sarcastique dans les exemples qui suivent. Comme le constate Pierre-Marc de Biasi, ces pages vont si nettement à l'encontre de l'actualité qu'il faut y voir « un parti pris à valeur critique. »[514]

Outre cette rupture entre le chapitre 2 et le récit de vie qui se développe sur le reste du roman, Musset délaisse fréquemment la trame de son récit pour développer des arguments sur la débauche ou la société, qui font écho aux réflexions désabusées du chapitre 2 : tout au long du récit autobiographique, il y a bien un fil directeur de type polémique, puisqu'il s'agit de faire le procès du « siècle » qui pousse la jeunesse à la désillusion et à la négation de toutes choses sacrées et partant, à la débauche. Ainsi, à la fin du chapitre 2 de la seconde partie :

Je commençais à comprendre le siècle, et à savoir en quel temps nous vivons.

[Le type de ce temps consiste avant tout en un contraste marqué : chez les femmes qui se vendent, ineptie, misère, bassesse et convoitise ; chez les hommes qui les paient, dédain et ennui.

C'est la civilisation qui a creusé entre eux cet abîme. Quels sont ces hommes ? des grands seigneurs, c'est-à-dire des hommes instruits, intelligents, nobles et braves, car aujourd'hui c'est là ce que signifie ce mot ; des artistes, des étudiants, des jeunes gens de familles riches, qui ont tous reçu une éducation excellente, qui ont tous les cœurs haut placés ; voilà les débauchés du siècle. Et à quelles femmes ont-ils affaire, le jour où il leur prend envie de l'être ? au rebut d'une société plus vieille que Saturne, à des larves sans tête, sans cœur, sans âme, à des esclaves en un mot.

La prostitution n'est pas autre chose que l'esclavage. Que voulez-vous donc qu'il y ait de commun entre ces jeunes et leur maîtresse ? le corps et rien de plus. Et que fait la pensée pendant ce temps-là ? Durant les temps de dépravation universelle, la Régence, par exemple, les femmes étaient aussi débauchées que les hommes ; maintenant, non seulement les hommes seuls le sont, mais une petite partie des hommes. Et lesquels ? précisément peut-être les plus distingués, la meilleure partie de la jeunesse. Ce sont eux qu'un besoin d'action insurmontable, et les facultés souvent les plus nobles, poussent dans cette voie.

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'une épée.]

Musset reprend ici les considérations du chapitre 2 afin d'expliciter ce qu'il entend par « mal du siècle » comme l'illustre la phrase d'introduction. Le développement fait explicitement le lien entre la débauche et la prostitution, les matériaux de la narration autobiographique, et le mal du siècle. L'opposition entre les sexes fait écho au passage du chapitre 2 de la partie I où Musset évoquait la séparation des hommes et des femmes dans les salons puritains de la Restauration, signe d'une nouvelle chute. Enfin, la conclusion renoue avec le thème du

[513] *Ibid.*

[514] Pierre-Marc De Biasi, « Les figures de l'avenir dans le chapitre 2 de *La Confession d'un enfant du siècle* », *Littérature*, n°17, 1975, p. 46.

chapitre inaugural : la décadence des mœurs est due à l'ennui laissé par la fin des guerres napoléoniennes ; l'expression « avoir soif d'une épée » résume le constat initial. Comme l'indiquent les crochets, ce passage fut supprimé par Musset dans l'édition de 1840 ; on sait que Sainte-Beuve fut à l'origine de ces amputations, ayant pointé dans son article des passages qui choquent la morale. Mais pourquoi Musset a-t-il supprimé un passage qui, somme toute, ne fait que répéter la leçon du chapitre 2 ? Peut-être, justement, parce qu'il l'a jugé redondant et qu'il a choisi d'atténuer ce qui subvertissait le genre même de la confession, à savoir les passages de polémique. Car cette dernière citation met aussi en évidence un aspect du discours polémique, tout particulièrement sous la plume de Musset : son caractère dialogique.

Le dialogisme au service du polémique

La *polémisation* du genre autobiographique passe par les procédés rhétoriques qui suscitent un destinataire fictif : dans la citation précédente, apparition du pronom « vous » invité par le *Je* à juger à sa place (c'est la figure de la communication), interrogations qui assurent les étapes du raisonnement, qui scindent l'énonciation en créant une fiction de dialogue (c'est la figure du dialogisme) et auxquelles l'énonciateur répond immédiatement (c'est la figure de la subjection)[515]. C'est que le discours polémique a besoin de susciter un contre-discours, ou tout au moins un public à convaincre, pour s'épanouir. Il arrive aussi que l'énonciateur se dédouble, se faisant à lui-même objections et réponses (et le cas est fréquent dans la *Confession*, notamment lorsque Octave est en proie aux doutes et à la jalousie dans les parties IV et V[516]), ce qui vient remettre en cause le caractère plus monodique de la forme autobiographique. Le dialogisme polémique peut prendre aussi l'aspect d'un discours rapporté dégradé, ridicule. Esther Pinon signale dans sa thèse le caractère polyphonique de ce deuxième chapitre :

> Le siècle est donc hanté de voix multiples, et le chapitre avec lui. Ces voix articulent des paroles, bien souvent vaines, comme le sont presque toutes les paroles chez Musset, pour qui le « bavardage humain » est un « grand tueur de corps morts. » […] Tous les débats sur la religion, le sacré, leur devenir et leur place dans la société – débats qui agitaient « le siècle » au plus haut point – traversent donc le chapitre grâce auquel Musset inscrit l'histoire d'Octave dans le contexte plus vaste d'une Histoire en construction. Unifiés par un style qui tend à gommer l'hétérogénéité des discours, ils n'en forment pas moins une véritable mosaïque.[517]

[515] Pour toutes ces figures voir le chapitre 5 intitulé « Dialogisme » de Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, *op. cit*. 284-293.

[516] De tels monologues relèvent aussi de la rhétorique religieuse de l'examen de conscience : n'oublions pas qu'il s'agit d'une « confession ». Voir à ce propos la thèse d'Esther Pinon, *Le Mal du ciel*, à paraître chez H. Champion. Elle y montre notamment ce que Musset doit à Saint-Augustin mais aussi à quel point le chapitre 2 est parcouru de discours et d'idées puisés dans les ouvrages de l'époque (lire notamment le chapitre « Le centon du chapitre 2 de *La Confession d'un enfant du siècle* »).

[517] *Ibid*. pp. 125 et 138.

C'est le cas notamment lorsque Musset reproduit les débats stériles des politiques notamment, au chapitre I, 2 :

Les uns disaient : Ce qui a causé la chute de l'empereur, c'est que le peuple n'en voulait plus ; les autres : Le peuple voulait un roi ; non, la liberté ; non, la raison ; non, la religion ; non, la constitution anglaise ; non, l'absolutisme ; un dernier ajouta : Non ! rien de tout cela, mais le repos. [Et ils continuèrent ainsi, tantôt raillant, tantôt disputant, pendant nombre d'années, et, sous prétexte de bâtir, démolissant tout pierre à pierre, si bien qu'il ne passait plus rien de vivant dans l'atmosphère de leurs paroles, et que les hommes de la veille devenaient tout à coup des vieillards.]

Le commentaire de l'énonciateur explicite la portée satirique de ce dialogue. Sans doute Musset l'a-t-il supprimé parce que les procédés dialogiques parlaient d'eux-mêmes : le parallélisme et l'extrême simplicité syntaxique des répliques, toutes négatives et nominales, traduisent la vacuité du débat et mettent sur le même plan toutes les thèses, annulant ainsi leur différence pour n'insister que sur la vanité des idéologies et des polémiques, comme dans la lettre de Dupuis et Cotonet sur les journaux.

Parallèlement, Musset suscite souvent un contre-discours pour mieux le réfuter ou le fustiger. Ce peut être une citation littéraire, puisée dans les souvenirs livresques de l'auteur, comme dans ce passage à la fin du chapitre 2 de la partie I dans lequel il vient de citer Montesquieu accusant le christianisme d'avoir précipité la chute de l'Empire romain :

Montesquieu aurait pu ajouter : Le christianisme perdit les empereurs, mais il sauva les peuples. Il ouvrit aux Barbares les palais de Constantinople, mais il ouvrit les portes des chaumières aux anges consolateurs du Christ. Il s'agissait bien des grands de la terre ; et voilà qui est plus intéressant que les derniers râlements d'un empire corrompu jusqu'à la moelle des os, que le sombre galvanisme au moyen duquel s'agitait encore le squelette de la tyrannie sur la tombe d'Héliogabale et de Caracalla ! La belle chose à conserver que la momie de Rome embaumée des parfums de Néron cerclée du linceul de Tibère ! Il s'agissait, messieurs les politiques, d'aller trouver les pauvres et de leur dire d'être en paix ; il s'agissait de laisser les vers et les taupes ronger les monuments de honte, mais de tirer des flancs de la momie une vierge aussi belle que la mère du Rédempteur, l'espérance, amie des opprimés.
Mais si le pauvre, ayant bien compris une fois que les prêtres le trompent, que les riches le dérobent, que tous les hommes ont les mêmes droits, que tous les biens sont de ce monde, et que sa misère est impie ; si le pauvre, croyant à lui et à ses deux bras pour toute croyance, s'est dit un beau jour : Guerre au riche ! à moi aussi la jouissance ici-bas, puisqu'il n'y en a pas d'autre ! à moi la terre, puisque le ciel est vide ! à moi et à tous, puisque tous sont égaux ! ô raisonneurs sublimes, qui l'avez mené là, que lui direz-vous s'il est vaincu ?

La particularité de la polémique tient ici à ce qu'aux arguments de Montesquieu Musset oppose, en se les réappropriant, ceux du *Génie du Christianisme* de Chateaubriand[518] : l'enfant du siècle accuse les héritiers déicides des Lumières d'avoir précipité sa génération dans le désespoir en niant la foi chrétienne ; or si les jeunes les plus riches « se firent libertins » pour combler le vide laissé par l'absence d'idéal l'impact de l'athéisme est bien pire sur les plus pauvres et par ricochet sur la société puisqu'il les pousse à la révolte. Là encore, la dénonciation des « hommes du siècle », froids raisonneurs, athées et débauchés, héritiers embourgeoisés des Lumières et de 1793, est reprise dans le corps de la narration et le ton polémique s'aggrave dans le dialogisme et l'imprécation :

[518] Voir Quatrième partie, livre VI, chapitre XIII.

Je vous le demande, à vous, hommes du siècle, qui, à l'heure qu'il est, courez à vos plaisirs, au bal ou à l'Opéra, et qui ce soir, en vous couchant, lirez pour vous endormir quelque blasphème usé du vieux Voltaire, quelque badinage raisonnable de Paul-Louis Courier, quelque discours économique d'une commission de nos Chambres, qui respirerez, en un mot, par quelqu'un de vos pores, les froides substances de ce nénuphar monstrueux que la Raison plante au cœur de nos villes ; je vous le demande, si par hasard ce livre obscur vient à tomber entre vos mains, ne souriez pas d'un noble dédain, ne haussez pas trop les épaules, ne vous dites pas avec trop de sécurité que je me plains d'un mal imaginaire, qu'après tout la raison humaine est la plus belle de nos facultés, et qu'il n'y a de vrai ici-bas que les agiotages de la Bourse, les brelans au jeu, le vin de Bordeaux à table, une bonne santé au corps, l'indifférence pour autrui, et le soir, au lit, des muscles lascifs recouverts d'une peau parfumée. […] ô hommes de marbre, sublimes égoïstes, inimitables raisonneurs, qui n'avez jamais fait ni un acte de désespoir ni une faute d'arithmétique, si jamais cela vous arrive, à l'heure de votre ruine ressouvenez-vous d'Abeilard quand il eut perdu Héloïse. […] Croyez-moi, lorsque, dans vos détresses, vous penserez à Abeilard, vous ne verrez pas du même œil les doux blasphèmes du vieux Voltaire et les badinages de Courier ; vous sentirez que la raison humaine peut guérir les illusions, mais non pas guérir les souffrances ; que Dieu l'a faite bonne ménagère, mais non pas sœur de charité. Vous trouverez que le cœur de l'homme, quand il a dit : Je ne crois à rien, car je ne vois rien, n'avait pas dit son dernier mot. Vous chercherez autour de vous quelque chose comme une espérance ; vous irez secouer les portes des églises pour voir si elles branlent encore ; mais vous les trouverez murées.[519]

La force oratoire tient ici à l'attaque discursive par laquelle le *Je* convoque sur le mode jussif ses adversaires, créant une scénographie judiciaire, et au style énumératif, qui fait la liste de leurs activités impies (verbes d'action et présent d'habitude), les caractérise nettement comme hommes sans foi et sans cœur et fait écho au discours du corps dans le chapitre inaugural[520]: ce sont autant de chefs d'accusation, notamment celui d'être des émules de Voltaire (écho des invectives de *Rolla*) et de Paul-Louis Courier, version « badine » et dégradée du persiflage voltairien, qui causeront une suite de malheurs annoncés au futur (figure de l'imprécation). Ce *Je*, sujet d'un verbe performatif, est bien le *Je* narrant et non pas le *Je* narré d'Octave. Même chose pour celui qui surgit, de temps à autre, explicitement ou au moyen de modalisateurs, dans le chapitre I, 2[521], qui fut d'abord lu comme un fragment d'essai et non comme un extrait romanesque. Dans une étude comparée de la focalisation dans *Souvenirs d'égotisme* de Stendhal et *La Confession d'un enfant du siècle*, Pascal Ifri a démontré que, contrairement aux affirmations de Philippe Lejeune pour lequel il n'y a, entre l'autobiographie et le roman autobiographique, aucune différence « sur le plan de l'analyse interne du texte », on pouvait opposer les deux genres sur la base de l'observation attentive de la focalisation :

Alors que la première forme [l'autobiographie], si elle se confine dans les limites qui lui sont imposée, n'est en mesure de présenter que la perspective du narrateur et celle de son héros médiatisée par ce narrateur, la seconde [le roman autobiographique] implique une multitude de focalisations. […] Il est encore possible de découvrir dans le texte le point de vue de l'auteur.[522]

[519] Pages 136-139.

[520] P. 74.

[521] Par exemple lorsqu'il apostrophe Goethe et Byron pour les maudire (p.71) ou lorsqu'il s'adresse aux lecteurs pour leur demander leur avis sur le pessimisme de son énoncé (« Suis-je un misanthrope ? », p. 77).

Pour illustrer ce dernier argument, Pascal Ifri cite l'incipit de la *Confession* ; mais il semble que la plupart des passages agonistiques, lorsqu'ils ne sont pas donnés comme contemporains du passé d'Octave mais comme contemporains de l'écriture, renvoient au *Je* narrant ; dès lors le *Je* narrant mussétien tient à la fois d'Octave (comme instance énonciative) et de Musset (comme instance argumentative). La présence de l'auteur Musset dans sa fiction d'autobiographie participe bien d'une polyphonie ironique.

En effet, le polémique repose également sur l'emploi de l'ironie dans ces romans autobiographiques, notamment lorsqu'elle consiste à citer les paroles du personnage pour mieux les mettre à distance, en montrer le caractère scandaleux ou bien le ridicule. Aussi Musset utilise-t-il cette forme polyphonique d'ironie lorsque le narrateur-poète se retrouve confronté à un éditeur dans un passage du *Poète déchu* qui n'est pas sans rappeler les déconvenues de Lucien de Rubempré dans *Un grand homme de province à Paris* de Balzac[523] :

Je ne me laissai point abattre ; j'allai bravement chez un libraire lui proposer de lui faire de la poésie ; il répondit que cette sorte de marchandise était en baisse pour le moment, que le commerce n'allait pas, mais que si je voulais lui faire un roman, il me donnerait vingt sous par exemplaire.[524]

L'ironie porte sur le mot *marchandise*, mis à distance par le modalisateur « cette sorte de ». Le discours indirect met en évidence le cynisme et l'avarice des libraires pour lesquels la littérature n'est plus un art mais un commerce : le libraire propose au personnage de « lui faire un roman » contre « vingt sous l'exemplaire », genre que le personnage (et Musset) considèrent comme une pure « marchandise ». Dans le passage suivant Musset raille le goût romantique pour l'exotisme et le fustige comme un simple effet de mode où un engouement chasse l'autre :

Il ne s'agissait pas de se résoudre, mais de se risquer, et je le fis. Plusieurs de mes amis, de ceux-là même qui m'avaient encouragé à quelque autre chose, me félicitèrent du choix du sujet et de la facilité de mon style. Mon sujet était italien ou espagnol, je ne sais plus lequel des deux ; le livre se vendit passablement, et j'en recommençai immédiatement un autre. Celui-ci eut encore plus de succès que le premier ; on en expédia en province cinquante volumes de plus. Les héros de mon troisième ouvrage furent des Français ; la mode avait changé ; les femmes commençaient à porter des manches plates, et les coiffeurs à se dégoûter de l'Italie ; le quatrième fut Corse ; le cinquième fut Russe ; dispensez-moi d'aller plus loin.

L'ironie s'exprime naturellement ici par la répétition. Le narrateur feint d'abord le ton du constat objectif : « la mode avait changé » ; puis il manifeste sa condamnation par une prétérition sous forme d'injonction au lectorat (« dispensez-moi d'aller plus loin »). En outre,

[522] Pascal Ifri « Les techniques narratives dans l'autobiographie et le roman autobiographique : l'exemple de Stendhal et de Musset », *Néophilogus* n°69, 1984, p. 362.

[523] Le roman avait été mis en vente le 15 juin 1839, soit quelques mois avant la rédaction du *Poète déchu*.

[524] Musset, *Œuvres complètes en prose*, édition de Maurice Allem, Nrf-Gallimard, La Bibliothèque de la Pléiade, 1938, p. 329-330.

les lacunes de la mémoire, trait constitutif du genre autobiographique, servent ici à mettre en exergue le cliché exotique : italien ou espagnol, c'est finalement du pareil au même.

On voit à quel point le discours polémique vient se mêler au récit autobiographique, en particulier dans *La Confession d'un enfant du siècle* où la dénonciation du siècle du chapitre 2 ne doit pas être séparée du récit d'Octave. Dans la forme autobiographique telle que la pratique Musset il y a bien un *Je* narré et un *Je* narrant, mais aussi un *Je* narré et un *Je* polémiquant. Or celui-ci développe en particulier un discours contre le romantisme, fréquent dans la poésie et les articles de l'écrivain ; si bien que Musset utilise un genre codifié comme « romantique » pour polémiquer, en partie, contre certains aspects du romantisme.

Polémique contre un certain romantisme

Le mal du siècle, fruit du romantisme

Le chapitre 2 de la *Confession* dénonce l'influence pernicieuse du romantisme sur le désenchantement des enfants du siècle. Si le romantisme n'est pas donné comme la cause de ce désespoir – c'est bien sûr la chute de l'Empire et l'influence destructrice de 1793 qui sont d'abord évoquées –, il est pointé par Musset comme facteur d'exacerbation du mal.

> Or, vers ce temps-là, deux poètes, les deux plus beaux génies du siècle après Napoléon, venaient de consacrer leur vie à rassembler tous les éléments d'angoisse et de douleur épars dans l'univers. Goethe, le patriarche d'une littérature nouvelle, après avoir peint dans Werther la passion qui mène au suicide, avait tracé dans son Faust la plus sombre figure humaine qui eût jamais représenté le mal et le malheur. Ses écrits commencèrent alors à passer d'Allemagne en France.
> Du fond de son cabinet d'étude, entouré de tableaux et de statues, riche, heureux et tranquille, il regardait venir à nous son œuvre de ténèbres avec un sourire paternel. Byron lui répondit par un cri de douleur qui fit tressaillir la Grèce, et suspendit Manfred sur les abîmes, comme si le néant eût été le mot de l'énigme hideuse dont il s'enveloppait.
> Pardonnez-moi, ô grands poètes, qui êtes maintenant un peu de cendre et qui reposez sous la terre ; pardonnez-moi ! vous êtes des demi-dieux, et je ne suis qu'un enfant qui souffre. Mais en écrivant tout ceci, je ne puis m'empêcher de vous maudire. Que ne chantiez-vous le parfum des fleurs, les voix de la nature, l'espérance et l'amour, la vigne et le soleil, l'azur et la beauté ? […]
> Mais, pareille à la peste asiatique exhalée des vapeurs du Gange, l'affreuse *désespérance* marchait à grands pas sur la terre. Déjà Chateaubriand, prince de poésie, enveloppant l'horrible idole de son manteau de pèlerin, l'avait placée sur un autel de marbre, au milieu des parfums et des encensoirs sacrés. Déjà, pleins d'une force désormais inutile, les enfants du siècle raidissaient leurs mains oisives et buvaient dans leur coupe stérile le breuvage empoisonné. Déjà tout s'abîmait, quand les chacals sortirent de terre. Une littérature cadavéreuse et infecte, qui n'avait que la forme, mais une forme hideuse, commença d'arroser d'un sang fétide tous les monstres de la nature.[525]

L'indication temporelle qui introduit le passage fait explicitement le lien entre le tournant du siècle, lien repris par la mise sur le même plan, laudative en apparence, entre Napoléon,

[525] Pages 71-72 et 75.

Goethe et Byron autour de la notion de « génie », et le complément du superlatif crée une relation d'appartenance organique entre « le siècle » et les deux pères fondateurs de la « littérature nouvelle ». Or c'est précisément au style romantique que Musset recourt pour polémiquer contre le romantisme : il s'agit d'abord de l'épopée, faussement glorifiante ici puisque les termes laudatifs, à peine énoncés, sont niés par l'imprécation : Musset feint d'abord de se dénigrer en comparaison des « grands poètes », de les apostropher pour réclamer leur pardon, et ensuite mieux les maudire et les dénoncer comme causes du mal. C'est d'ailleurs avec l'énoncé de cette malédiction que surgit pour la première fois depuis le début du chapitre le pronom de P1, non pas narrateur ici mais instance polémique. Puis le registre épique, par le biais d'une comparaison homérique, glisse au fantastique ; cette fois, à propos de Chateaubriand, c'est le romantisme du plus mauvais goût qui est utilisé pour l'attaque : le comparant n'est pas anodin lorsque l'on sait que le père de Musset est mort de « la peste asiatique », c'est-à-dire le choléra : l'autobiographique sert ici la polémique. La violente périphrase « une littérature cadavéreuse et infecte » qui désigne le romantisme est, on l'a vu, un lieu commun de la critique mussétienne[526] mais aussi de la critique anti-romantique telle qu'elle s'épanouissait dans la presse d'alors, qui utilisait les clichés du romantisme frénétique pour prouver que la littérature nouvelle était une maladie[527]. Les images dysphoriques s'accumulent pour désigner le romantisme : « l'horrible idole », « le breuvage empoisonné », tandis que le grief d'une littérature qui n'a « que la forme, mais une forme hideuse » rappelle la lettre de Musset à son oncle dans laquelle il reprochait au romantisme de ne s'être intéressé qu'à la forme poétique. L'italique appliqué au terme de *désespérance* est un signal d'ironie par citation : le mot, en connotation autonymique, est un archaïsme repris par Senancour en 1799 dans ses *Rêveries*[528]. Musset reproche ainsi aux romantiques de ne pas avoir su créer une poésie consolatrice, mais au contraire d'avoir donné forme et expression au mal du siècle.

En finir avec l'esprit romantique

Frank Lestringant pose en effet la question : la *Confession* « ne ferait-elle pas à sa manière le procès du romantisme ? ». L'œuvre démythifie, et ainsi dénonce, plusieurs illusions et mythes chers aux romantiques : la débauche byronienne (partie 2), l'isolement amoureux dans la nature (partie 4), l'évasion vers un ailleurs (partie 5), et même le suicide ou

[526] Voir la XIX^e^ revue fantastique ou encore dans le discours de Ducoudray à la fin de la première lettre de Dupuis et Cotonet.

[527] Voir à ce propos Patrick Berthier, *La Presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de Juillet*, Editions universitaires du Septentrion, ANRT, Lilles, 1997, p. 350 et *sq.*

[528] A. Heyvaert, *L'Esthétique de Musset, op. cit*. p. 26, note 3.

la mort des amants (partie 5)[529]. Le romantisme y est contrebalancé par le discours libertin à travers le personnage de Desgenais. Enonciateur de deux longs discours dans la première partie du roman, ce dernier fait figure de double du *Je* en même temps qu'il continue la figure traditionnelle du maître corrupteur des romans libertins du XVIII^e^ siècle. Sa fonction narrative – guérir Octave de son romantisme, c'est-à-dire de sa tendance à idéaliser l'amour – se double d'une fonction polémique, le roman mettant en scène, à travers ces dialogues, l'affrontement du romantisme et du libertinage :

« Octave, me dit-il, d'après ce qui se passe en vous, je vois que vous croyez à l'amour tel que les romanciers et les poètes le représentent ; vous croyez, en un mot, à ce qui se dit ici-bas et non à ce qui s'y fait. Cela vient de ce que vous ne raisonnez pas sainement, et peut vous mener à de très grands malheurs. […] Vouloir chercher dans la vie réelle des amours pareils à ceux-là, éternels et absolus, c'est la même chose que de chercher sur la place publique des femmes aussi belles que la Vénus, ou de vouloir que les rossignols chantent les symphonies de Beethoven. La perfection n'existe pas ; la comprendre est le triomphe de l'intelligence humaine ; la désirer pour la posséder est la plus dangereuse des folies. [»][530]

C'est ensuite Octave lui-même qui, en un monologue, oppose romantisme et libertinage, rejetant le premier au profit du second. Cette condamnation du romantisme comme esprit, comme idéal, passe par la médiation de livres. Le héros vient en effet de recevoir en héritage d'une tante « fort dévote » une caisse pleine de romans du XVIII^e^ siècle ; voici alors qu'il repousse avec violence ses lectures habituelles – des poètes, sans doute des romantiques – pour faire l'éloge de la littérature libertine.

Pendant que je m'enfonçais ainsi dans les ténèbres, mes poètes favoris et mes livres d'étude restaient épars dans la poussière. Je les foulais aux pieds dans mes accès de colère : « Et vous, leur disais-je, rêveurs insensés qui n'apprenez qu'à souffrir, misérables arrangeurs de paroles, charlatans si vous saviez la vérité, niais si vous étiez de bonne foi, menteurs dans les deux cas, qui faites des contes de fée avec le cœur humain, je vous brûlerai tous jusqu'au dernier. »[531]

L'attaque passe là encore par un procédé dialogique : les apostrophes aux poètes comme « rêveurs insensés qui n'appren[nent] qu'à souffrir » et « misérables arrangeurs de phrases » peuvent tout à fait convenir aux romantiques doublement accusés de créer du désespoir et de l'illusion et de se limiter à la forme belle.

Vanités de la querelle romantique

[529] Voir la préface de Frank Lestringant, *op.cit*. p.38-39, et en particulier le refus du pittoresque vénitien, donc de l'autobiographique stricte.

[530] P. 101.

[531] P. 119.

Si la *Confession* s'en prend au romantisme comme philosophie, comme contenu, le *Poète déchu*, lui, s'attaque au romantisme comme école littéraire et picturale. Sylvain Ledda définit cette ébauche de roman comme un

> récit polémique qui poursuit la dissection du romantisme des *Lettres de Dupuis et Cotonet*. Cette fois Musset n'attaque pas frontalement l'école moderne, mais modifie la chronologie des évènements personnels, reste volontiers approximatif dans ses formules pour dénier une période qu'il n'assume guère. Les années 1830 ne sont pas décrites comme un Eden, et les élisions volontaires suggèrent une très nette prise de distance. [532]

Les huit fragments qui nous sont restés couvrent en effet les années 1829-1833, resserrement temporel qui, toujours selon Sylvain Ledda, « cache un dessein polémique : comment juger les années romantiques, dix ans après ?[533] » :

> C'était vers 1829. Vous savez ce qu'était et ce qu'est devenue la poésie de ce temps-là. Je n'ai que faire de vous raconter ce qu'on nommait alors une nouvelle école, et les vieilleries qu'on inventait. Quoique le cœur me manque en y pensant, il faut cependant que je vous dise de quelles puérilités pitoyables on entretenait les esprits, et quel chemin on ouvrait à la jeunesse. Une querelle littéraire avait occupé et divisé la France entière. Les chefs-d'œuvre des écrivains étrangers, introduits chez nous par une femme, avaient été le sujet de cette dispute ; la lutte avait été longue, mais, du moins, noble et presque imposante. La France défendait sa gloire contre le reste de l'Europe, et cela en valait la peine ; mais enfin, tout était conclu ; à demi élucidée, à demi résolue, la question avait été abandonnée, et ce bavard champ de bataille avait lassé les parlementaires. Qu'arriva-t-il ? L'esprit de controverse, comme Messaline, était épuisé mais non rassasié ; à une querelle de pensées succéda une querelle de paroles. On se mit à épiloguer sur des livres, puis sur des pages, puis sur des périodes, puis sur des épithètes, puis sur la virgule d'une césure. Les sophismes d'un théologien discutant un cas de conscience ne sont pas plus inutilement raffinés que les commentaires que l'on forgeait alors ; après une guerre sérieuse, c'était le semblant d'une escarmouche ; ceux même qui avaient mis en question Sophocle et Shakespeare, après avoir poussé l'une contre l'autre ces deux immortelles statues, analysaient au microscope les blessures qu'elles s'étaient faites en se touchant. [534]

Contrairement au flou temporel délibéré qui domine dans la *Confession*, la datation ancre davantage le discours polémique dans l'autobiographie puisque 1829 correspond à l'époque où Musset fréquentait le Cénacle. La satire s'appuie sur une connivence culturelle avec le lecteur interpellé (« Vous savez ») et attiré par l'allusion au *sed non satatia* de Suétone dans la comparaison à Messaline. Musset recourt à la prétérition, annonçant qu'il refuse de parler de la « nouvelle école », mais lui consacrant toute une page. En outre il utilise un procédé typique du genre autobiographique, le point de vue du *Je* narrant au moment de l'écriture, pour manifester son dégoût (« le cœur me manque en y pensant »). On retrouve ici un réquisitoire maintes fois prononcé dans ses articles critiques[535] : le romantisme prétend inventer mais ne fait qu'imiter (voir l'antithèse « nouvelle/vieilleries/inventait »), il ne se préoccupe que de considérations formelles, et c'est ici le moyen de la gradation descendante

[532] *Op. cit.* p. 109.

[533] *Ibid.* p. 108.

[534] Page 324.

[535] Notamment à la première des *Lettres de Dupuis et Cotonet* ; de même l'exposé sur les causes socio-historiques du mal du siècle sera repris dans la quatrième lettre.

qui lui sert à caricaturer les polémiques (on passe des « livres » à « la virgule d'une césure », mouvement caricatural que Musset avait déjà exploité dans la première des *Lettres de Dupuis et Cotonet*). La polémique s'exprime enfin par une certaine agressivité du lexique (« puérilités », « le semblant d'une escarmouche », « ce bavard champ de bataille », « messieurs les écoliers », « trancher du grand homme »). Toutefois, comme le remarque Sylvain Ledda, « dans *Le Poète déchu*, Musset se garde bien d'attaques *ad hominem*. Si l'on perçoit le désaccord théorique entre Musset et Hugo sur la question du drame, du sublime et du grotesque, Musset n'y fait référence que par ricochet, en convoquant l'exemple de la peinture.» [536]

> Il n'était pas plus question alors de la nature dans les ateliers que dans les théâtres. Rubens et Raphaël avaient eu le même sort que Shakespeare et Sophocle ; il s'était élevé, en leur honneur, une discussion encore plus inutile que la querelle des classiques et des romantiques ; car que pouvait gagner les Français à opposer la Flandre à l'Italie ? Mais c'était la mode de rire des maîtres parmi messieurs les écoliers, chacun avait sa petite bannière, à l'ombre de laquelle il tranchait du grand homme, et barbouillait les yeux fermés. Des modèles, il est vrai, posaient pour la forme, mais ce n'était pas eux qu'on regardait ; les muscles, les veines, les bras, les visages, n'étaient rien ; il n'y avait que le coloris.[537]

C'est à travers la querelle des coloristes et des linéaires que Musset prend parti contre la couleur locale et revendique son attachement à la tradition classique comme le montre l'énumération des parties anatomiques du modèle : syntaxiquement le contraste entre la longue énumération et la négation restrictive, brève et abrupte, souligne l'insuffisance du « coloris », son infériorité sur les principes du dessin. Toutefois le comparatif de supériorité (« encore plus inutile que ») ne doit pas nous induire en erreur : dans les deux arts le débat est celui qui oppose romantiques et classiques autour de la conception que l'artiste se fait de la nature et de son imitation, comme le suggèrent les comparatifs d'égalités sur les métonymies des lieux (« ateliers »/ « théâtres ») et celles des noms (Rubens/Raphaël ; Shakespeare/Sophocle ; la Flandre pour Rubens et le gothique/l'Italie pour la Renaissance italienne et le classicisme raphaëlien). La fin du passage fustige de façon plus générale les polémiques, la tendance à élever des bannières et à se lancer dans des débats stériles (« une discussion encore plus inutile ») et de s'autoproclamer maître au lieu de faire une œuvre digne de ce nom comme le montre la mise sur le même plan de l'expression « trancher du grand homme » et le verbe péjoratif « barbouiller ». L'ironie n'est pas non plus absente de ce passage, à travers l'antiphrase « en leur honneur », l'expression faussement condescendante « messieurs les écoliers » et le ton du constat objectif, de l'historien « mais c'était la mode de

[536] *Op. cit.* p. 110.

[537] Page 325.

rire des maîtres » ; le paradoxe « rire des maîtres »/ « écoliers » dénonce l'orgueil d'une jeunesse romantique qui prétend se passer des maîtres classiques et se juge supérieure à eux.

En outre Musset s'ingénie à dégonfler les clichés de la littérature romantique par la topographie où il ancre l'énonciation du *Je* dans le prologue du *Poète déchu* : il s'agit d'un lieu explicitement opposé au sublime byronien des montagnes et des précipices :

> Quel récit je vous ferais si j'étais un poète ! Ici, au sein de ces déserts, en face de ces montagnes, que vous dirait un homme tel que Byron s'il avait à peindre mes souffrances ! Quels sanglots vous entendriez ! Et ces glaciers les entendraient aussi. La nature entière s'en remplirait, et, du haut de ces pics, un éternel écho en descendrait dans l'univers. Mais Byron vous dirait cela, en plein air, au bord de quelque précipice. Moi, messieurs, je vais fermer la fenêtre ; c'est dans une chambre d'auberge qu'il me convient de parler ; et il est juste que je me serve d'un langage que je méprise, d'un grossier instrument sans cordes dont abuse le premier venu. C'est mon métier de parler en prose, et de raconter en style de feuilleton, entre un grabat et une poignée de fagots, une profonde, une inexprimable douleur. Il me plaît même qu'il en soit ainsi ; j'aime à revêtir d'un haillon le triste roman qui fut mon histoire, à jeter dans le coin d'une masure le tronçon d'épée brisé dans mon cœur.[538]

Si l'emploi insistant des déictiques (« ces » répété quatre fois) esquisse un cadre romantique, celui de *Manfred* ou de l'*Obermann* de Senancour (« déserts », « montagnes », « glaciers », « pics ») et semble à première vue lui conférer une présence[539], Musset s'empresse de lui ôter toute réalité en le coupant de l'énonciation autobiographique par l'irréel du présent et l'opposition entre Byron et « Moi » : le cadre de l'énonciation sera plus prosaïque et sans grandeur aucune, « une chambre d'auberge », « entre un grabat et une poignée de fagots », « le coin d'une masure », à l'image de la forme à laquelle le poète déchu est condamné par son époque : « un grossier instrument sans corde », « style de feuilleton », « un haillon » : métaphores et périphrases pour désigner la prose jouent des mêmes isotopies que la topographie, celles de la misère et de l'absence d'élévation. Le rejet du cliché romantique n'est plus justifié par la polémique mais par l'amertume d'un énonciateur ayant pris conscience qu'il n'était pas un poète mais un artisan de la prose (comme l'indiquent les connotations triviales du mot « métier ») et qu'il ne pouvait égaler son modèle Byron. Comme le constate Sylvain Ledda :

> Le récit retrace l'itinéraire d'un nouveau désenchantement qui dégrade et subvertit maints *topoï* romantiques. L'ouverture se fait sur le ton de la déception et joue avec certains motifs présents dans les grands récits autobiographiques de la première moitié du XIX^e^ siècle : solitude, aspiration à l'infini, dilection pour la nuit, sentiment de solitude face à l'éternel, goût de la mort […] La figure de Byron est convoquée, non plus comme un maître qu'on imite, mais comme un modèle qu'on ne peut dépasser.[540]

[538] Page 322.

[539] La présence de ce cadre helvétique s'explique par le dénouement prévu par Musset comme nous l'apprend Paul : désespéré d'avoir échoué successivement en tant que poète, en tant que peintre et en tant que musicien, le narrateur partait pour la Suisse, y écrivait son autobiographie, un « Adieu à la vie » en vers mis en musique et y peignait son portrait, avant de se précipiter dans un abîme des Alpes. *Biographie, op. cit.* p. 198-199.

[540] *Op.cit.* p. 111-112.

La Confession d'un enfant du siècle et les fragments du *Poète déchu* paraissent donc pouvoir être lus comme des œuvres dans lesquelles Musset se fait, par moments, écrivain polémique et satirique, sans que le souci de « raconter une histoire »[541] n'en souffre : *La Confession d'un enfant du siècle* s'ouvre sur un chapitre polémique en forme d'épopée parodique et cruelle, se poursuit en autobiographie à demi-fictive, mais s'achève en conte à la 3ème personne légèrement ironique. La pratique du roman autobiographique par Musset correspond à une *polémisation* du genre à deux niveaux : l'écrivain se sert de la souplesse discursive du genre et de son énonciation à la 1e personne pour insérer des fragments polémiques et tisse ainsi un fil directeur, une thèse critique qui sous-tend le récit de la piteuse aventure du narrateur. Le récit autobiographique laisse donc place lui aussi à la polémique littéraire, comme si Musset ne pouvait s'empêcher d'insérer dans tous ses écrits ses opinions et préoccupations littéraires, lui que ses successeurs, Baudelaire notamment, verront comme le poète le moins conscient de son art. La polémique littéraire, ou plutôt la difficile relation qu'entretenait Musset au romantisme du Cénacle, est omniprésente dans ces romans autobiographiques, qui peuvent être lus, derrière « leur romantisme de façade »[542] comme des procès d'un certain romantisme. Il en va de même si on analyse le traitement que Musset fait subir au discours et au récit libertin dans la *Confession*, comme le signale Valentina Ponzetto : « les personnages de Musset assument une attitude polémique par rapport à la tradition libertine, sans pourtant cesser de se référer constamment à elle comme un modèle, fût-il insuffisant et inadapté à leurs exigences »[543]. Cette pratique de subversion par le polémique du roman à la 1e personne, genre duel et hybride, se retrouve dans *Histoire d'un merle blanc*, mais prend l'aspect plus léger en apparence de la fantaisie du conte animalier.

Histoire d'un merle blanc : autobiographie carnavalisée et apologue satirique

[541] J'emprunte cette expression à Sylvain Ledda.

[542] Nous empruntons l'expression à Gilles Castagnes, « *La Confession d'un enfant du siècle* : un romantisme de façade ? », *Musset, un romantique né classique*, *op. cit*. p. 89-102.

[543] *Op. cit*. p.190. V. Ponzetto a notamment montré comment Musset esquissait souvent des scènes libertines pour mieux les annuler au moment de leur accomplissement, Octave ne cessant de se dérober devant l'expression du désir féminin (avec Madame Levasseur ou avec Marco notamment). La *Confession* est en effet une dénonciation des discours libertins comme le montrent notamment l'opposition entre la leçon de Desgenais (I, 5) – dans lequel Musset retrouve la figure de l'initiateur des romans libertins (tel le Versac des *Egarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon) et sa réfutation amère par Octave à la fin de la seconde partie. Musset introduit aussi aussi plusieurs effets de brouillages et d'incongruité dans le discours et le comportement du libertin : Desgenais appuie son argumentation sur un féminisme teinté de rousseauisme après avoir énoncé des clichés misogynes (« Avant tout, n'accusez pas les femmes d'être ce qu'elles sont ; c'est nous qui les avons faites ainsi, défaisant l'ouvrage de la nature en toute occasion », I, 5, p. 107) et ailleurs les compagnons de débauches d'Octave pleurent à la lecture des vers de Lamartine au milieu d'une orgie (p. 172-173).

Histoire d'un merle blanc fut intégré par Musset au recueil des *Contes* publié chez Charpentier en 1854, mais il s'agit d'abord d'une œuvre qui lui fut commandée par Hetzel pour un ouvrage collectif[544], les *Scènes de la vie privée et publique des animaux* publié en 1842 dans le second tome ; le conte parut d'abord en feuilleton dans les livraisons du *Journal des débats* des 14 et 15 octobre 1842. Par conséquent il relève lui aussi d'une poétique du support liée à la presse et aux stratégies commerciales de la « littérature industrielle » (Sainte-Beuve) avec laquelle Musset est contraint de se commettre : en publiant ainsi le conte de Musset dans la presse deux mois avant la parution des *Scènes*, Hetzel s'en sert comme d'une « vitrine » selon l'expression de Sylvain Ledda : « il donne un avant-goût du contenu du volume et incite le lecteur à l'acquérir. »[545] Ce conte participe d'une ambition générique qui relève à la fois de la fable – comme l'indique l'anthropomorphisme animalier suggéré par le titre du volume – de la satire et de la parodie (les *Scènes de la vie privée et publique* font référence aux physiologies et aux projets balzaciens) :

> Hetzel a une seconde ambition : faire œuvre originale et, reprenant la tradition des fables, esquisser une piquante satire des mœurs de l'époque en donnant aux animaux le rôle des hommes. Dans ce dessein il s'assure la collaboration de l'illustrateur Granville et d'une douzaine de sommités de la littérature de l'époque.[546]

Cette visée satirique est explicitée dans un avant-propos de la main de Hetzel alias P.-J. Stahl, et la satire par la fable animalière y est explicitement définie comme une alternative à l'attaque *ad personam* :

> Notre pensée, en publiant ce livre, a été d'ajouter la parole aux merveilleux animaux de Granville, et d'associer notre plume à son crayon pour l'aider à critiquer les travers de notre époque, et de préférence, parmi ces travers, ceux qui sont de tous les temps et de tous les pays.
>
> Nous avons cru que, sous le couvert des Animaux, cette critique à double sens, où l'Homme se trouve joint à l'Animal, sans perdre de sa justesse, de sa clarté et de son à propos, perdrait tout au moins de cette âpreté et de ce fiel qui font de la plume du critique une arme si dangereuse et parfois si injuste dans les mains du mieux intentionné. Dieu nous garde d'avoir pu blesser qui que ce soit : nous avons choisi cette forme plutôt qu'une autre, parce qu'elle nous permettait d'être franc sans être brutal, et de n'avoir affaire aux personnes ni aux faits directement, mais bien aux caractères seulement et aux types[547]

Cependant le genre tel que le conçoit Hetzel est suffisamment souple pour accueillir d'autres formes de discours, et particulièrement ceux qui font la part belle à la réflexion, comme il l'explique à Musset dans une lettre où il se fait « conseiller littéraire » ; il va même jusqu'à lui suggérer de donner à son texte la forme dramatique d'un proverbe, le genre de prédilection de Musset dramaturge :

---

[544] Auxquels contribuèrent aussi George Sand, Janin, Balzac, Nodier et Hetzel lui-même sous le pseudonyme de P.-J. Stahl.

[545] S. Ledda, Préface à son édition des *Contes*, G.F., Paris, 2010, p. 28. Ce sera notre édition de référence.

[546] Jean-Paul Gourevitch, *Hetzel, le bon génie des livres,* Le Serpent à plumes, 2005, p. 39.

[547] *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, Paris, Hetzel, 1842, p. 6.

Est-ce qu'un … proverbe de vous … dans lequel chaque personnage serait un caractère ou un demi-caractère représenté par un petit ou par un grand animal ne vous semble pas possible ? On peut faire des drames, des comédies, des nouvelles, des discours, des essais, des méditations, des considérations, des confessions, des voyages, des lamentations, des rêves, des contes vrais ou fantastiques, des mémoires, des confidences, etc., etc.[548]

Or le conte de Musset, comme l'indique Sylvain Ledda « est tout ensemble une confidence, une méditation et un essai sur la condition du poète. » ; en outre il tire son titre et son protagoniste d'un proverbe comme l'atteste le passage crucial du chapitre VI où le narrateur découvre son identité après avoir entendu parler deux portières :

J'allais poursuivre mes doléances, lorsque je fus interrompu par deux portières qui se disputaient dans la rue.
-Ah ! parbleu ! dit l'une d'elles à l'autre, si tu en viens jamais à bout, je te fais cadeau d'un merle blanc !
- Dieu juste ! m'écriai-je, voilà mon affaire. Ô Providence ! je suis fils d'un merle, et je suis blanc : je suis un merle blanc ![549]

Le sens de l'expression, qui signale un *adynaton*[550], éclaire la dimension fantaisiste et ironique du propos : le narrateur-personnage, celui qui pose son existence en disant « Je », n'existe pas ou plutôt il est rare[551]. Par le biais de l'allégorie le merle blanc symbolise l'unicité du génie, mythe romantique ; l'ironie se fait ambigüe : est-ce à dire que le génie incompris est une chimère ? Musset jouera tout au long de son récit de cette indécision et de ce brouillage des registres : comme l'a vu Frank Lestringant, derrière son apparence fantaisiste « cette histoire est aussi tragique, pour peu qu'on la lise à la lettre […] C'est l'histoire d'une solitude dans le désert du monde et de Paris. C'est surtout le récit d'une initiation douloureuse et d'un adieu définitif à l'enfance. La conclusion est amère : le conte se finit aussi cruellement qu'il a commencé[552]. » Tel est le sens du recours à la forme autobiographique tout en la subvertissant par l'anthropomorphisme animalier : il s'agit de mettre en scène une douloureuse quête de l'identité. Nous reviendrons en dernière partie sur cette dimension duelle de l'œuvre à propos de l'ironie romantique ; de même la portée satirique sera étudiée dans la seconde partie. Pour le moment nous analyserons ce récit comme une démarche de subversion du genre autobiographique et d'inscription dans la fantaisie du conte de la polémique littéraire.

[548] Lettre de Pierre-Jules Hetzel à Alfred de Musset, citée par Frank Lestringant & Gilles Castagnès, en annexe à leur édition des *Contes*, Classiques Garnier, 2009, p. 317.

[549] Musset, *Contes*, éd. S. Ledda, *op. cit.* p. 81-82.

[550] « Hyperbole impossible à force d'exagération » d'après Bernard Dupriez, *Gradus*, 10/18, 1984, p. 28.

[551] Musset avait en effet trouvé son merle blanc dans l'*Histoire universelle* de Buffon cité dans l'incipit du conte.

[552] Préface à l'édition des *Contes*, *op. cit.* p. 20.

En effet, comme le signale Frank Lestringant *Histoire d'un merle blanc* est « une autobiographie déguisée en fable animale »[553] : Musset y carnavalise, par le biais de l'anthropomorphisme, certains événements de sa vie comme sa fréquentation des dandys, plaisamment travestis en étourneaux au chapitre V, sa rencontre « fracassante » avec Victor Hugo, croqué en kakatoës au chapitre IV, et surtout la trahison amoureuse de George Sand devenue une fausse merlette blanche au chapitre VIII[554]. Mais c'est aussi la forme adoptée qui polémise le genre autobiographique puisque le contraste entre l'énonciation lyrique à la 1ère personne, énoncée essentiellement sur le ton de la lamentation dans ce récit, et sa source – un animal, crée un effet de parodie. Cela apparaît nettement dès l'incipit :

> Qu'il est glorieux, mais qu'il est pénible d'être en ce monde un merle exceptionnel ! Je ne suis point un oiseau fabuleux, et M. de Buffon m'a décrit. Mais, hélas ! je suis extrêmement rare, et très difficile à trouver. Plût au ciel que je fusse tout à fait impossible ![555]

Dès les premières lignes Musset renchérit sur un *pathos* stéréotypé (tournures exclamatives, interjection « hélas ! », « plût au ciel que je fusse », tour optatif figé au subjonctif imparfait) afin de dénoncer une posture romantique du génie incompris et en même temps la revendication de l'unicité du Moi que postule l'écriture autobiographique depuis Rousseau. L'identité du *Je* posée par le narrateur homodiégétique (« être un merle blanc ») crée un décalage parodique avec la gravité du ton emphatique. Dans la suite du chapitre Musset joue avec deux *topoï* de l'autobiographie hérités de Rousseau : le roman familial, idyllique comme il se doit, et l'exclusion du *Je* hors du paradis de l'enfance[556] ; comme chez Rousseau et Chateaubriand[557], la naissance du héros vient rompre l'harmonie familiale et est vécu par le moi comme une tragédie :

> Mon père et ma mère étaient deux bonnes gens qui vivaient depuis nombre d'années, au fond d'un vieux jardin retiré du Marais. C'était un ménage exemplaire. Pendant que ma mère, assise dans un buisson fourré, pondait régulièrement trois fois par an, et couvait, tout en sommeillant, avec une religion patriarcale, mon père, encore fort propre et fort pétulant, malgré son grand âge, picorait autour d'elle toute la journée, lui apportant de beaux insectes qu'il saisissait par le bout de la queue pour ne pas dégoûter sa femme, et, la nuit venue, il ne manquait jamais, quand il faisait beau, de la régaler d'une chanson qui réjouissait tout le voisinage. Jamais une querelle, jamais le moindre nuage n'avait troublé cette douce union.

[553] *Ibid.* p. 14. Sylvain Ledda parle quant à lui d' « autofiction déguisée », *op. cit.* p. 31.

[554] Pages 78-79, pages 73-77, pages 87-93.

[555] Page 59.

[556] Dans leur édition Frank Lestringant et Gilles Castagnès signalent cette intertextualité avec le début des *Confessions* et concluent que « l'*Histoire d'un merle blanc* se présente d'emblée comme une parodie des grandes autobiographies. », *op. cit*. note 1 p. 203.

[557] Rousseau coûte la vie à sa mère, même chose pour René ; dans les *Mémoires d'outre-tombe* la naissance de l'auteur est racontée avec force procédés de dramatisation (la tempête, les ténèbres), prémisses d'une destinée tourmentée selon le narrateur.

A peine fus-je venu au monde que, pour la première fois de sa vie, mon père commença à montrer de la mauvaise humeur. Bien que je ne fusse encore que d'un gris douteux, il ne reconnaissait en moi ni la couleur, ni la tournure de sa nombreuse postérité.[558]

Les motifs sont repris mais tournés en dérision par l'insertion de données sur la vie des merles puisés dans les ouvrages de Buffon. Le passage qui marque l'expulsion du jeune merle hors du nid familial introduit le sens allégorique du conte : le merle est un poète accusé par son père de siffler « contre tous les usages et toutes les règles »[559] : un tel idiolecte ne peut manquer de renvoyer à la parlure classique. Musset introduit alors la polémique littéraire dans la mesure où son merle, en parfait romantique, est accusé de chanter non selon les canons d'une tradition ancestrale mais selon les inspirations de son cœur, « [s]e sentant gai parce qu'il fait beau, et ayant peut-être mangé trop de mouches [560]» : le zeugme associe plaisamment le sentiment humain et la nutrition animale de sorte à moquer légèrement la poétique du cœur promue par les romantiques, et par Musset tout particulièrement ; la parodie de l'autobiographie est aussi une auto-ironie.

Autre *topos* romantico-rousseauiste tourné en dérision, celui des premières amours adolescentes dans un cadre champêtre : au chapitre III le narrateur fait la rencontre, « à travers les bluets et les coquelicots » de « deux charmantes personnes » - une pie « fort bien mouchetée et extrêmement coquette » et une tourterelle « couleur de rose » du nom de Gourouli - qui s'empressent de le nourrir de « quantité de baies et de fruits » [561]. Musset s'est-il souvenu de la scène des *Confessions* où Jean-Jacques mange des cerises en compagnie de deux ravissantes jeunes filles, M[lle] Galley et M[lle] de Graffenried[562] ? Dans les deux cas on trouve la même sensualité créée par l'association du plaisir de la bouche et de la naissance du désir dans un cadre bucolique. Sauf que chez Musset l'épisode galant tourne à la farce sitôt que le merle se met à chanter :

A mesure que je chantais, la petite pie s'éloignait de moi d'un air de surprise qui devint bientôt de la stupéfaction, puis qui passa à un sentiment d'effroi accompagné d'un profond ennui. Elle décrivait des cercles autour de moi, comme un chat autour d'un morceau de lard trop chaud qui vient de le brûler, mais auquel il voudrait pourtant goûter encore. Voyant l'effet de mon épreuve, et voulant la pousser jusqu'au bout, plus la pauvre marquise montrait d'impatience, plus je m'égosillais à chanter. Elle résista pendant vingt-cinq minutes à

[558] Pages 59-60.

[559] Page 62.

[560] *Ibid*.

[561] Page 67. Les bluets sont-ils un signe d'autocitation, une allusion à la scène où Fantasio rencontre la princesse Elsbeth ?

[562] *Les Confessions,* livre IV, Gallimard, Folio-classiques, p. 182-188. Il s'agit aussi peut-être d'une allusion à un des premiers épisodes amoureux de son adolescence : en vacances au Mans (été 1826), chez son oncle Stephen Guoyot-Desherbiers, Alfred s'était amouraché de deux sœurs, Louise et Zoé Le Douairin, qui lui inspireront plus tard Ninette et Ninon d'*A quoi rêvent les jeunes filles*. Voir F. Lestringant, *Musset, op. cit*. p. 56.

mes mélodieux efforts ; enfin, n'y pouvant plus tenir, elle s'envola à grand bruit, et regagna son palais de verdure. Quant à la tourterelle, elle s'était, presque dès le commencement, profondément endormie.
– Admirable effet de l'harmonie ! pensai-je. Ô Marais ! ô écuelle maternelle ! plus que jamais je reviens à vous !
Au moment où je m'élançais pour partir, la tourterelle rouvrit les yeux.
– Adieu, dit-elle, étranger si gentil et si ennuyeux ![563]

Bien que les exclamatives éplorées qui ouvrent le chapitre suivant brodent sur le thème du génie incompris, un *leitmotiv* de l'œuvre mussétienne[564], la réaction des deux oiseaux femelles, qui passent de l'attirance à l'indifférence envers le merle blanc, jette un soupçon d'ironie sur ce thème romantique : le chant poétique ne séduit plus, il suscite l'ennui ou au mieux l'assoupissement. S'il est vrai que, derrière la fable animalière *Histoire d'un merle blanc* dénonce un siècle insensible au génie et à la poésie, il semble cependant que la portée polémique y est plus subtile et plus ambigüe dans la mesure où Musset y démystifie les postures romantiques – notamment l'écriture du Moi à travers le lyrisme et l'autobiographie.

Ce traitement polémique du projet autobiographique est d'ailleurs confirmé lorsque, au chapitre VII l'oiseau narrateur expose le contenu de sa première œuvre et son succès prodigieux :

J'eus un succès digne de moi, c'est-à-dire sans pareil. Le sujet de mon ouvrage n'était autre que moi-même : je me conformai en cela à la grande mode de notre temps. Je racontais mes souffrances passées avec une fatuité charmante ; je mettais le lecteur au fait de mille détails domestiques du plus piquant intérêt ; la description de l'écuelle de ma mère ne remplissait pas moins de quatorze chants ; j'en avais compté les rainures, les trous, les bosses, les éclats, les échardes, les clous, les taches, les teintes diverses, les reflets ; j'en montrais le dedans, le dehors, les bords, le fond, les côtés, les plans inclinés, les plans droits ; passant au contenu, j'avais étudié les brins d'herbe, les pailles, les feuilles sèches, les petits morceaux de bois, les graviers, les gouttes d'eau, les débris de mouche, les pattes de hannetons cassées qui s'y trouvaient ; c'était une description ravissante. Mais ne pensez pas que je l'eusse imprimée tout d'une venue ; il y a des lecteurs impertinents qui l'auraient sautée. Je l'avais habilement coupée par morceaux et entremêlée au récit, afin que rien n'en fût perdu ; en sorte que, au moment le plus intéressant et le plus dramatique, arrivaient tout à coup quinze pages d'écuelle. Voilà, je crois, un des grands secret de l'art, et, comme je n'ai point d'avarice, en profitera qui voudra.

L'Europe entière fut émue à l'apparition de mon livre ; elle dévora les révélations intimes que je daignais lui communiquer. Comment en eût-il été autrement ? Non seulement j'énumérais tous les faits qui se rattachaient à ma personne, mais je donnais encore au public un tableau complet de toutes les rêvasseries qui m'avaient passé par la tête depuis l'âge de deux mois ; j'avais même intercalé, au plus bel endroit, une ode composée dans mon œuf. Bien entendu, d'ailleurs que je ne négligeais pas de traiter en passant le grand sujet qui préoccupe maintenant tant de monde : à savoir, l'avenir de l'humanité. Ce problème m'avait paru intéressant ; j'en ébauchai, dans un moment de loisir, une solution qui passa généralement pour satisfaisante. [565]

L'autobiographie, ou plus largement l'écriture du moi[566], de « l'intime », est dénoncée d'une part comme expression de la « fatuité »[567] de l'auteur, d'autre part comme conformisme à une mode (« je me conformais en cela à la grande mode de notre temps »), ce qui rentre en

[563] Pages 72-73.

[564] Dans « Les Vœux stériles » (1831), *Le Roman par lettres* (1833) et comme on vient de le voir *Le Poète déchu* (1839).

[565] Pages 85-86.

[566] Celle inaugurée par Byron que le merle blanc – comme Musset à ses débuts – prend pour modèle (voir p. 82-83).

contradiction avec la volonté d'afficher sa singularité de génie. Elle est un moyen facile de trouver le succès comme l'atteste la question rhétorique (« Comment en eût-il été autrement ? ») qui introduit le récit exhaustif de tous les détails de l'intimité comme une cause au succès allant de soi : il semble même qu'il y ait un rapport de proportion entre la quantité de révélations et l'importance du succès comme paraissent le suggérer les hyperboles (« L'Europe entière », « elle dévora », « non seulement j'énumérais tous les faits […] mais je donnais encore au public un tableau complet de toutes les rêvasseries »). La coordination des « faits » et des « rêvasseries » correspond à la définition du matériau autobiographique alliant le factuel à la subjectivité (on songe au « Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai dit, ce que j'ai pensé » de Rousseau) mais l'insignifiance des moindres détails tourne en dérision la sincérité du Moi en la ravalant à une recherche d'exhaustivité gratuite et vaine, comme l'indiquent la répétition du déterminant « tous » et le suffixe péjoratif dans « rêvasseries ». La satire se déploie dans l'évocation grotesque de *juvenilias* (« depuis l'âge de deux mois », l'ode composée dans son œuf) qui fustige l'importance accordée à l'enfance dans l'autobiographie et peut-être aussi l'impact commerciale de la précocité à l'époque romantique.[568] La satire de l'autobiographie s'associe à celle des descriptions exhaustives des romans balzaciens, ou plus largement réalistes, à travers la longue énumération de l'écuelle[569] ; la portée satirique est manifeste lorsque le merle laisse entendre que les lecteurs seraient tentés de sauter une longue description suivie. Enfin elle dérive vers la dérision envers la littérature humanitaire – à la façon de Sand par exemple – dans laquelle le merle se lance là encore par opportunisme (l'idée de mode est sensible dans « je ne négligeais pas », « bien entendu », « maintenant ») et avec désinvolture (« en passant », « ébaucher », « dans un moment de loisir »). De tels glissements montrent qu'à travers le cas de l'écriture intime, plus largement Musset s'en prend aux modes littéraires de son temps, lesquelles sont déterminés par des conditions purement mercantiles comme l'indique, juste avant ce passage, l'antiphrase « la belle littérature qui s'imprime au bas des journaux ». Toutefois la satire est rendu problématique dans la mesure où Musset crée ainsi un effet de mise en abyme : *Histoire d'un merle blanc*, par son énonciation interne (récit à la 1ère personne) est l'autobiographie du merle blanc, et par son énonciation externe (la publication en feuilleton) relève de cette « belle littérature » que l'auteur raille.

[567] Voir Alain Heyvaert, *La Transparence et l'indicible, op. cit.* p. 61 note 88 : « Dans son livre le merle blanc ne parle que de lui, mais le projet autobiographique est disqualifié dans la mesure où l'écrivain n'est soucieux que de ce qui le distingue. Son écriture est orientée par l'orgueil. »

[568] Musset comme Hugo et Byron avaient su jouer de leur précocité pour lancer leurs premières œuvres.

[569] La satire des longues descriptions est à relier à la prédilection de Musset pour les formes narratives brèves. Valentina Ponzetto rapproche sur ce point (la rareté du descriptif) l'esthétique de Musset romancier des conteurs libertins du XVIIIe siècle. Voir *Musset ou la nostalgie libertine, op. cit.* p. 69.

Une fois de plus la mise en place du polémique passe chez Musset par la polémisation du genre lui-même : dans sa pratique du récit autobiographique comme dans celle de la critique du journalisme la soumission à un genre est inséparable d'une subversion de ce genre à travers laquelle Musset manifeste sa distance critique à l'égard des positions comme des pratiques littéraires de son temps. Plus largement ce double mouvement d'adhésion à un genre mêlée de distanciation caractérise toute l'œuvre mussétienne comme le souligne Sylvain Ledda : « Choisir telle ou telle forme constitue pour Musset une manière de repenser les genres par un double processus d'imitation et de subversion[570] ». Selon lui il faut y voir la marque d'une « esthétique de la fantaisie », dont les *Revues fantastiques* sont l'emblème.

Chapitre 2

Fictionnalisation des polémiques : la posture « fantaisiste » du journaliste

[570] S. Ledda, *L'Eventail et le dandy, op. cit.* p. 31.

On a pu constater la généricité ambiguë des *Revues fantastiques*, oscillant entre compte-rendu du réel et fiction comme l'indique leur titre oxymorique. Cette fictionnalisation du réel, matériau du journalisme comme du polémique, s'exprime par les fréquentes délégations de l'instance énonciative à des narrateurs divers et fictifs, l'importance des dialogues, eux-mêmes mises en scène du polémique dans la revue, et la tendance à la digression et aux récits enchâssés. Comment, sur le plan du style Musset réalise-t-il cette fictionnalisation et en quoi est-elle un moyen de subversion générique proprement polémique ? Cette immixtion de la fiction dans le journal n'est pas spécifique au seul Musset : c'est une tendance de la presse de l'époque que Marie-Eve Thérenty résume ainsi :

> Les chroniques […] dérivent aussi souvent vers le petit conte. L'intégration de ces récits à la fabulation débridée dans une série sérieuse et prosaïque contribue à rendre indistincte pour beaucoup de lecteurs naïfs la frontière entre fiction et diction. [571]

Le lecteur assiste alors à un mélange ou plutôt à une transposition des genres (« les chroniques *dérivent vers* le conte »), qu'on peut envisager à partir des catégories de Gérard Genette de « fiction » et « diction ». Dans son essai éponyme, il définit deux régimes de littérarité opposés : « Est littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets, littérature de diction celle qui s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles. » [572] Les proses non fictionnelles sont pour Genette « des dictions de littérarité conditionnelle », leur statut littéraire dépendant d'une mise en forme esthétique – ce qu'il appelle « critère rhématique » par opposition au « critère thématique » de la fiction, la diction se définissant comme l'insistance sur « le discours considéré en lui-même » plutôt que sur son objet –, bien que la visée première de ces proses ne soit pas esthétique mais référentielle, didactique ou polémique : « Ce qui est en cause ici, c'est donc la capacité de tout texte dont la fonction originelle, ou originellement dominante n'était pas d'ordre esthétique, mais par exemple didactique ou polémique, à survivre à cette fonction, ou à la submerger du fait d'un jugement de goût individuel ou collectif qui fait passer au premier plan ses qualités esthétiques.[573] Revenant sur les limites de cette opposition, Genette précise la manière dont le lecteur et le critique doivent lire ces deux séries de genres :

> Dans l'œuvre de fiction, l'action fictionnelle fait partie, et Aristote (qui, je le rappelle, nomme *mimèsis* ce que nous nommons *fiction*) pense qu'elle fait l'essentiel, de l'acte créateur : inventer une intrigue et ses acteurs est évidemment un art. Au contraire, chez un journaliste, un historien, un mémorialiste, un autobiographe, la matière (l'évènement brut, les personnes, les temps, les lieux, etc.) est en principe donnée (reçue) d'avance, et ne procède pas de son activité créatrice : on est donc plus ou moins autorisé à estimer qu'elle n'appartient pas à son *œuvre*, au sens fort (littéraire, artistique) de ce terme (son *poieien*), à quoi appartient

[571] *Op.cit.* p. 134.

[572] G.Genette, *op.cit.* p.110.

[573] *Ibid.* P.107.

seulement – mais ce peut être l'essentiel – la façon dont il sélectionne et met en forme cette matière : mise en « intrigue », souvent en *scène* qui tend, si je puis dire, à la quasi-fictionnaliser, et qui constitue proprement son travail d'artiste. Le lecteur que je tente ici de justifier peut légitimement diriger toute son attention *esthétique* sur ce travail (narratif, dramatique, stylistique) de diction. […] Il résulte que, devant une œuvre de fiction, l'attention artistique du lecteur ou de l'auditeur se partage nécessairement plus (entre fiction et diction) que devant une œuvre qui n'est pas (ou qui est moins) de fiction. […] Bien entendu, un texte peut relever des deux à la fois : d'abord, parce que, comme chacun sait, un grand nombre d'œuvres appartiennent à un genre mixte ou intermédiaire, mêlé de réel et de fiction […] ; ensuite, et de manière plus pertinente à mon propos, parce que la perception d'une littérarité par fiction n'évince pas le sentiment de littérarité par diction, et réciproquement.[574]

Dans son étude des *Revues fantastiques* Marie-Eve Thérenty distingue plusieurs procédés caractéristiques de la fiction utilisés par les chroniqueurs écrivains dans les années 1830 pour fictionnaliser le journal : outre la présence de scènes détaillées et de dialogues rapportés *in extenso*, outre la « dissociation de l'auteur et du narrateur, c'est-à-dire la polyphonie, et la présence de récits métadiégétiques (la parabase ou représentation du journaliste « en histrion ») analysés plus haut, elle évoque « tous les modes d'accès direct à la subjectivité des personnages, les verbes de sentiments et de pensée, le monologue intérieur, le style indirect libre » [575]. On en trouve un exemple révélateur dans la revue XI. Dans ce récit, il n'y a aucune parole rapportée directement ; en revanche le narrateur nous livre les pensées de ses personnages, notamment dans la seconde partie, où chacun fait demi-tour et se laisse aller à des pensées nostalgiques ou amères ; on trouve même un passage de discours indirect libre (le seul que nous ayons trouvé dans cette œuvre, signalé ici en italique) :

La dévote eut bientôt fini sa prière ; *personne n'était là pour la voir, à quoi bon rester ?* Elle trempa avec fureur sa main ridée et sèche jusqu'au fond du bénitier, et murmura en se signant : *c'était bien la peine de jeûner toute une matinée !*

Le discours indirect libre a bien entendu ici une fonction satirique : dans la lignée de La Fontaine, de La Bruyère, de Marivaux, Musset renoue avec la dissociation entre le paraître et l'être représenté par la dévote, ancienne coquette : au fond d'elle, la dévotion n'est qu'une forme de coquetterie.

Pour Marie-Eve Thérenty la fictionnalisation est pour Musset un moyen de prendre polémiquement position contre l'obligation d'être journaliste en se libérant du contrat référentiel car selon elle

En filigrane Musset réécrit le drame de l'homme de lettres perverti par la nécessité de plaire au public et les contraires du champ littéraire. Cette préoccupation devient le sujet central de la chronique qui, par mise en abyme, réfléchit sur les conditions de l'écriture en 1830. L'unité de cette revue si disparate, si fantaisiste, réside dans cette réflexion obsédante sur le poète déchu. Musset, au moment où sa poésie clame sa haine du

[574] *Ibid.* p.227-229.

[575] *Mosaïques, op.cit*. p.247. Marie-Eve Thérenty s'appuie sur *La logique des genres littéraires* de Käte Hamburger.

journalisme, ne supporte pas d'être réduit à cette fonction. Toute son écriture s'emploie à fuir et à détourner le genre.[576]

La polémique, sans se dire directement, procède du faire : elle consiste à substituer à une diction journalistique une diction de fiction ; ainsi la revue est doublement littérarisée : par diction (écriture fantaisiste, digressive, imagée, poétique parfois et bien entendu polémique et rhétorique) et par fiction. Cette fiction prend le pas rapidement sur les énoncés de diction journalistique, encore fréquents dans les six premières revues, jusqu'à s'imposer comme le principal moyen de polémiquer, de délibérer ou de faire de la critique : au discours enthymématique Musset préfère le conte et manifeste ainsi son refus des formes directes et conventionnelles du polémique. Néanmoins l'actualité n'est pas absente des *Revues fantastiques*, mais là encore Musset prend ses distances avec le journalisme et ses codes génériques en les subvertissant.

La fiction dans le réel

Ce qui confère aux *Revues fantastiques* leur polémicité, c'est le choix qu'a fait Musset de détourner le genre de la chronique de sa fonction première (informer le lecteur des évènements survenus dans la semaine) pour en faire un genre ouvert à la fiction, au romanesque et au fantastique. Dans le « Projet d'une revue fantastique » Musset expose déjà implicitement, subtilement même, par le tour hypothétique, cette possibilité de transformer le réel en fiction. En effet, il imagine que la révolution de Juillet n'ait pas eu lieu :

> Si les 27, 28 et 29 juillet dernier, il avait fait une pluie battante et un verglas terrible, que serait-il arrivé ? Les attroupements auraient-ils eu lieu ? Les amorces auraient-elles pris feu ? les oisifs auraient-ils couru par la ville et se seraient-ils mêlés aux braves que le nombre encourage toujours, quelle que soit la cause qui l'entraîne ? Les hommes résolus se voyant ainsi tout seuls, et se comptant, n'auraient-ils pas senti l'amour de la liberté et le dévouement pour la patrie défaillir? Les passants … Y aurait-il eu des passants ? O Charles X ! peut-être si ta dernière et funeste détermination t'était venue pendant le dégel, peut-être aujourd'hui Louis-Antoine de France ne frapperait pas sur ses bottes molles à l'écuyère, en disant : Il n'y a qu'en Angleterre qu'on fasse des bottes pareilles.[577]

La phrase hypothétique apparaît ici comme l'avatar grammatical de la démarche de fictionnalisation du réel qui sera à l'œuvre dans tout le recueil et qui est, dans cette préface, définie par le double point de vue. La progression du passage est celle d'une avancée dans le mode de l'irréel : d'abord par la subordonnée introduisant l'irréel du passé exprimé au conditionnel passé, puis par les interrogations qui suspendent la valeur de vérité de l'énoncé, puis glissent vers l'interro-négation, laquelle inverse la réalité en fiction (ils auraient senti

[576] *Mosaïques*, *op. cit.* p. 270.

[577] P.774.

l'amour de la liberté défaillir donc il n'y aurait pas eu de révolution), enfin par le modalisateur « peut-être » qui rend l'irréel plus probable. Ce passage précise en outre la dimension polémique de la fictionnalisation : l'absurdité du propos se fait réflexion pertinente, expression, finalement non dénuée de sens, du possible, et manifestation du cynisme de Musset à l'égard de tout idéal politique – ici le dégel aurait suffi à éteindre tout amour de la liberté, ce qui réduit cette dernière au rang d'une utopie ou plutôt d'un argument de mauvaise foi. C'est déjà la thèse de *Lorenzaccio* qui est ici contenue derrière la fantaisie du propos. Si, comme leur titre l'indique souvent[578], les premières revues restent des discours référentiels, aussi fantaisistes soient-ils, le lecteur ne peut s'empêcher de remarquer un infléchissement vers la fiction à partir de la revue VIII, et enfin, dans la dernière revue, une absence totale de toute allusion à l'actualité : la revue devient véritablement « fantastique ». En outre, quand il s'y réfère, Musset choisit des micro-événements, voire des non-événements : par exemple, la chronique sur la « Chute des bals de l'opéra » pourrait tenir en ces seuls mots : « Cependant hier quiconque était à l'Opéra n'avait qu'à dormir ou à faire le dandy ; c'est-à-dire qu'il y avait absence totale de femmes. »[579]

Souvent même, il signale l'absence de nouvelles qui vaillent la peine d'être racontées ; alors la fiction est proposée comme un substitut à l'information, par exemple dans la revue XIII : « Ne sachant aujourd'hui quel évènement de la semaine pourrait fournir matière à un sermon, il faut, mes très chers frères, que je vous fasse lire un petit chapitre anecdotique. »[580] Le participe à valeur causale et le syntagme verbal déontique « il faut » dans la principale éclairent cette idée de la fiction comme palliatif nécessaire à l'absence de matière référentielle ; le journaliste est bien obligé de « faire lire » les abonnés. La notion de fiction, quant à elle, est suggérée par la lexie « chapitre », propre au roman, tandis que l'épithète « anecdotique » entretient l'ambiguïté sur la nature référentielle – ou non – de ce récit.

En fait, il s'agit bien d'une tendance à la fictionnalisation du référentiel : Musset n'invente pas tout, il transforme l'actualité en fiction. Ainsi, il atténue son sentiment de profaner sa plume, son malaise de poète obligé de sacrifier à l'écriture du quotidien et du politique : en distendant le lien entre les genres journalistiques et l'événement, en renonçant à l'éphémère et au prosaïsme du style comme des sujets, il fait œuvre littéraire et subvertit ainsi de l'intérieur le journal comme genre de discours. L'information est traitée au prisme de la fiction dans plusieurs revues, et ce souvent au moyen de références intertextuelles : le monde de la bibliothèque vient remplacer le monde réel. Ainsi dans la revue VIII le personnage et la

[578] « De la politique en littérature … », « De l'indifférence en matière de choses publiques …. », « Chute des bals de l'opéra », « La semaine sainte », « Du dégel et du choléras-morbus ».

[579] *Ibid.* p.784.

[580] *Ibid.*p.812.

trame du vaudeville *M. Cagnard et les conspirateurs* permettent à Musset d'évoquer les troubles politiques consécutifs à la révolution de Juillet 1830 qui viennent encore souvent perturber Paris et menacer la paix par leurs manifestations[581]. Quant au ridicule M. Cagnard, il emblématise finalement l'apologie de l'indifférence faite par Musset dans la revue III : « Ô Dieu ! bienheureux, dans ces temps de troubles et de désordres, celui qui n'est d'aucun parti, et peut se faire habilement, ainsi que moi, désavouer par tous ! » [582] La phrase peut sans doute aussi s'étendre à la polémique littéraire : M. Cagnard, comme Musset, ne peut être embrigadé dans quelque chapelle que ce soit, classique ou romantique. Le complément circonstanciel en incidente, « dans ces temps de troubles et de désordres », n'est pas dénué de provocation : il s'agit d'un paradoxe car M. Cagnard, comme le Musset de la revue III ou de la *Dédicace à Tattet*, fait l'éloge d'un certain égoïsme politique. La revue IX, quant à elle, fait doublement allusion à l'actualité. D'abord elle évoque la réalité socio-politique encore, à travers divers groupuscules discutant ou manifestant (les représentants de la France, les saint-simoniens, les gardes nationaux), ensuite la réalité littéraire consécutive à cette effervescence politique – les libraires ruinés par la révolution de Juillet, la politique qui détourne le public de la littérature : la fiction illustre à présent la thèse développée dans la revue II. Mais en outre, Musset fait ici allusion à la parution récente du *Notre-Dame de Paris* de son « cher confrère » Victor Hugo [583]: d'une part il semblerait que la « reliure jaune » dont il est question à la fin soit le célèbre roman, donc que le poète romantique « au manteau vert » soit Hugo[584], d'autre part que la scénographie choisie ici rappelle la vision panoramique du Paris médiéval du haut des tours de Notre-Dame développée dans le chapitre « Paris à vol d'oiseau » (livre III chap.2 [585]). Enfin, dans la revue suivante, c'est cette fois l'intertexte rabelaisien qui est convoqué pour dresser une satire des vices de la monarchie constitutionnelle. On atteint à présent un fantastique mêlé de grotesque du fait du gigantisme rabelaisien :

> Hier, soulevant de ses mains la pierre de son tombeau, Pantagruel est sorti de la terre. Un cri de frayeur, parti de tous les points de la France, le suivait à son passage ; sa tête chauve, pareille au dôme du Panthéon, se dandinait jovialement entre les têtes des peupliers. Une des colonnes de la Bourse, qu'il avait cueillie en passant, tournait entre ses doigts comme un bambou léger façonné par un habile tourneur ; deux bateaux à vapeurs lui servaient d'escarpins ; et comme les fashionables du jour, il s'était contenté de suspendre à sa montre une seule chaîne d'or, au bout de laquelle se jouait un des canons des Invalides. Prenant les tours de Notre-Dame pour une

[581] Certains prônent le retour du duc de Reichstadt (Napoléon II), d'autres celui de Henry V, d'autres encore sont pour la république.

[582] Page 799.

[583] Pages 800-803.

[584] Voir *infra* p. 290-292.

[585] On y retrouve chez le narrateur le même enthousiasme que chez « l'homme au manteau vert » de Musset : « c'était un beau tableau que celui qui se déroulait à la fois de toute part sous vos yeux ».

lorgnette à deux branches, il avait posé sur son oreille son bonnet de police, coupé sur le patron des Pyramides.[586]

Tout le comique du passage tient au mélange de fictionnel et de référentiel dénoté par la topographie parisienne ; cocasserie de la réduction et de la réification des symboles architecturaux de Paris sièges du pouvoir, intrusion dans ce cadre réel et moderne du géant Pantagruel arraché aux romans de Rabelais. La résurrection du géant est à lire aussi dans un sens métatextuel : Musset réactive ainsi une façon de polémiquer par la fiction la plus fantaisiste et l'incorpore à la polémique politique de son temps. Mais le contexte politique contemporain n'est pas absent de cette fantaisie rabelaisienne : les gardes nationaux sont encore présents, ainsi que les ministres et les députés, et Musset fait allusion aux troubles qui marquèrent ce début de l'année 1831 :

> − Sire, dirent les ministres, voici des journalistes qui crient à la république ; voici des galériens qui démolissent les églises ; voici les carlistes qui font boire les pauvres ; voici les bonapartistes qui crient à tue-tête ; voici des intrigants en congrégation qui ourdissent et qui trament.

Le passage énumère et synthétise diverses manifestations : le sac de l'église Saint-Germain l'Auxerrois survenu le 14 février à l'occasion d'une messe que les légitimistes avaient fait célébrer en la mémoire du duc de Berry, la libéralisation de la presse depuis les journées de Juillet et plus encore depuis la loi votée par la chambre des Députés le 12 mars qui garantit moins de sévérité à l'égard des critiques envers le gouvernement dans les journaux, et la présence encore forte des partisans de Charles X et de ceux de Napoléon II. Plus loin, il est question du « principe de non-intervention » (du roi sur les décisions ministérielles) qui posa problème dès les premiers mois de la monarchie de Juillet au sujet des affaires de Belgique.

Ainsi, le référentiel est toujours présent dans la fiction, mais subverti par cette dernière : les tares et les ridicules du monde réel et contemporain apparaissent ainsi avec plus de clarté à l'aune de la fiction et des modèles littéraires. Mais dans la dernière revue, cette fois l'information disparaît. Le texte nous plonge d'emblée dans une scénographie fantastique : le récit se met à coïncider avec le sens moderne de l'adjectif « fantastique »[587] qui commence à se former en 1831 :

> Hier, à sept heures et demie, j'eus une funeste pensée. Une pensée de mort, une lugubre, une apocalyptique pensée ; je ne sais ce qui put me l'inspirer à dîner. Le matin, j'étais allé à la Morgue ; un affreux pressentiment me donna le frisson au rôti ; mais j'ignore par quelle fatalité je prononçai, en montant en voiture, un soupir faiblement articulé, d'après lequel le cocher, plein d'un affreux pressentiment, me mena à la porte de certain théâtre.

[586] Pages 803-806.

[587] Substantivé, le mot est attesté en tant que genre littéraire dès 1821 chez Charles Nodier, mais ce dernier ne le définit qu'en novembre 1830 dans son essai *Du fantastique en littérature* paru dans *La Revue de Paris* à laquelle Musset avait confié deux mois plus tôt son *Tableau d'église.*

Musset, par le lexique, met en place tous les stéréotypes associés au genre fantastique, afin de conférer à sa revue une forte connotation attachée à ce genre et ainsi effacer toute marque générique de journalisme : le syntagme « funeste pensée » est renforcé et explicité par « une pensée de mort », où le complément déterminatif précise les connotations fantastiques de « funeste », qui pourrait indiquer plutôt le registre tragique – la mort ne survient pas réellement, mais seulement à l'état d'idée, de hantise. Il renchérit sur le macabre avec les épithètes « lugubre » et « apocalyptique ». La mention de « la Morgue » renchérit encore sur le macabre, tandis que la répétition d'« affreux pressentiment » crée une ambiance d'inquiétante étrangeté. D'emblée le *Je* est placé sous le signe de la passivité et de l'incertitude (« j'eus une pensée », « je ne sais ce qui put me l'inspirer »). Le *Je* n'est plus maître de ses actions, il se rend au théâtre sans l'avoir véritablement décidé : « je prononçai un murmure […] d'après lequel le cocher me mena ». Mais Musset construit cette situation angoissante et dramatique pour mieux la dégonfler par le burlesque comme l'indique l'association incongrue entre « un affreux pressentiment », « le frisson » et l'indication temporelle « au rôti » : le bas corporel, le prosaïsme du dîner vient rompre la gravité fantastique. C'est ensuite de l'indécision entre le réel et le surnaturel que provient le fantastique : Musset décrit un théâtre et une représentation au moyen de termes dysphoriques et de modalisateurs qui jettent un doute sur la réalité du lieu et du spectacle vus :

> Je descendis, et mon aveuglement fut tel que j'allai sans hésiter au bureau, où la main ossue d'un contrôleur affamé me tendit un billet. J'entrai ; je me souviens qu'en ce moment je me retournai, et aperçus la colonnade d'un temple dédié au dieu des voleurs ; c'est tout ce qui précéda dans mon esprit troublé le plus noir cauchemar.
>
> Sur le velours usé d'une avant-scène malsaine, où les exhalaisons fétides de la rampe se traînaient en serpentant et en se hissant bizarrement, je m'appuyai triste et gonflé. Des acteurs qui m'étaient inconnus, et dont le visage n'exprimaient aucune espèce de sentiment, prononçaient des paroles dont le sens, pareil au chant des oiseaux qui se raillent d'Anselmus, irritait et raillait mon intelligence. […]
>
> Que dis-je ? il y avait dans le coin de la galerie froide et retentissante une unique vieille, glacée et racornie sous un schall délabré. Elle aussi fixait des yeux hagards sur les acteurs en branlant le chef ; les muscles de son cou se tendaient aussi ; mais la vieille crispée me parut moins malheureuse que moi. Ah ! infernale sorcière, murmurai-je, tu comprends, je le vois, tu es d'intelligence avec ces comédiens diaboliques ; ce qu'ils disent pénètre dans ta cervelle, et tu as la clef de tout ceci.

Ce passage rappelle l'incipit de *La Peau de chagrin*, l'entrée dans le lieu réel évoque l'intrusion du personnage dans un monde souterrain et infernal : le gardien, dont « la main ossue » dénote la faim (« affamé ») et connote la mort (un squelette), « le temple dédié au dieu des voleurs » qui introduit le surnaturel mythologique dans le réel et peut tout autant suggérer que les directeurs de ce théâtre sont des voleurs (la déplorable qualité du spectacle ne valant pas le prix du billet). Les caractérisants continuent à conférer au lieu une identité infernale, du moins maléfique : « avant-scène malsaine », « exhalaisons fétides de la rampe », l'adverbe « bizarrement », les acteurs, dépourvus de sentiments, qui semblent des automates ou des fantômes, l'unique spectatrice, dont la vieillesse est une nouvelle image de la mort,

ensuite assimilée à une « infernale sorcière », les acteurs qualifiés de « diaboliques », parachevant ainsi l'isotopie de l'enfer restée jusque là implicite, avec le champ lexical du froid mortifère – « la galerie froide » est en correspondance avec « la vieille glacée ». En outre, au moyen d'une comparaison, Musset introduit une référence au *Pot d'or* d'Hoffmann, et précise ainsi son modèle générique (« pareils au chant des oiseaux qui se raillent d'Anselmus ») : un mélange de surnaturel angoissant et de trivialité comique. Les interrogations et les négations, enfin, expriment le doute du narrateur interne face au spectacle vu. Ainsi, Musset adopte la *dispositio* et la scène générique du compte-rendu de théâtre (description du spectacle suivi d'une analyse partiale de la pièce et des acteurs) mais les subvertit par la scénographie du récit fantastique. En même temps il pousse à l'extrême les notations fantastiques et macabres, jusqu'à la parodie. En effet, une fois l'étrange et piteuse pièce terminée, le narrateur est en proie à un cauchemar dans lequel Musset accumule les pires clichés du genre frénétique :

> Les funestes rêves qui tournoyaient autour de moi, et battaient les artères de mes tempes comme de lugubres ailes, prirent le dessus.
>
> Je vis un vaste cimetière où d'immenses fosses étaient recouvertes de petites tombes abandonnées. Chacune de ces tombes portait un de ces noms que je me souvenais d'avoir vu sur des affiches de diverses couleurs, ou dans les journaux de spectacles. Sur un obélisque, incliné comme la tour de Pise, étaient écrits les noms révérés des anciens maîtres ; et les vents affreux du nord froissaient sur le piédestal les herbes desséchées. Un hideux gardien, avec une écharpe noire, comme le commissaire des fêtes désolées du lieu, portait écrit sur le front : *liberté des théâtres* ; et de loin, il regardait en souriant d'interminables convois de morts qui entraient lentement par la grille du cimetière. Des crétins difformes, pliant leurs jambes cagneuses, venaient jeter dans la commune fosse du pauvre des enfants morts-nés, ou des monstres qu'ils arrosaient de larmes.

Le fantastique tourne à présent au macabre avec la topographie du « cimetière » prétexte à une scène hallucinée qui associe pêle-mêle processions des morts, enterrements de mort-nés et exhumations de cadavres. Selon la logique du rêve on ne sait si le narrateur passe réellement devant un cimetière ou si c'est le théâtre qui est devenu une fosse commune. Or, c'est justement de cette possibilité surnaturelle que joue Musset, et en procédant de la sorte il détourne le fantastique de son but habituel : en introduisant dans ce cauchemar stéréotypé du plus mauvais goût romantique l'isotopie du théâtre, en superposant deux réalités contradictoires conformément à l'intrusion du surnaturel dans le réel propre au genre, Musset quitte le fantastique pour l'allégorie. Le lecteur est invité à interpréter le cimetière comme une métaphore du théâtre, les cadavres comme les « maîtres anciens » et leurs œuvres, les enfants mort-nés comme des pièces ayant chutées, et les profanateurs de sépulture comme des imitateurs. Or Musset n'en reste pas à une double lecture : il explicite clairement le sens de ce cauchemar et ainsi « tue » le fantastique par l'allégorie car, comme l'a démontré Tzvetan Todorov : « Si ce que nous lisons décrit un évènement surnaturel, et qu'il faille pourtant

prendre les mots non au sens littéral mais dans un autre sens qui ne renvoie à rien de surnaturel, il n'y a plus lieu pour le fantastique. »[588]

Ainsi, le recours aux codes du genre fantastique correspond ici à un double mouvement de *polémisation* des genres : le fantastique est utilisé comme écriture de la rupture avec les normes de la chronique ou du compte-rendu de théâtre, mais ce fantastique, étant lui-même parodié et ensuite évacué par l'allégorie, devient un moyen pour exprimer un rejet du drame romantique. On voit ici l'intérêt de relire ce texte à la lumière de la vaste et minutieuse enquête effectuée par Patrick Berthier dans la presse de l'époque. Examinant d'abord le discours des critiques sur la production romantique, il remarque que le goût des romantiques pour le macabre est l'un des reproches les plus souvent formulés par les critiques antiromantiques, qu'il s'agisse du macabre des contes fantastiques ou de celui des drames : les journalistes utilisent souvent les clichés attachés au récit frénétique comme métaphore dépréciative du drame[589]. Examinant ensuite la littérature des revues, il constate l'omniprésence du « genre macabre » : « Décapitation, pendaisons, assassinats et meurtres, inhumations et exhumations : l'inspiration cadavérique n'est pas une invention des critiques antiromantiques, c'est une réalité dans la presse de la monarchie de Juillet. » [590] Tania Collani explique que le fantastique était en 1831

> une sorte de récipient de sens n'ayant pas encore acquis une définition qui renvoie nettement à un genre littéraire. C'est en vertu de cette a-généricité constitutive qu'il a pu devenir un *no man's land* que tout le monde utilisait, y laissant sa propre contribution pour la formation de son sens ultime et plus particulièrement un moyen ironique dans les *Revues fantastiques* grâce à sa structure double qui semble refléter le fonctionnement dédoublant de l'ironie […] en tant que contrepoint à la manière journalistique et objective de faire une revue.[591]

Cependant l'idée que « Musset adopte la forme du fantastique pour appuyer le courant romantique en opposition au classicisme »[592] mérite d'être nuancée. Si le fantastique est un outil polémique, c'est ici, comme objet de parodie, retourné ainsi contre les romantiques adeptes de macabre, conformément à la démarche réflexive de l'ironie romantique. Le récit abandonne toute référence à la réalité (on ne sait de quelle pièce ni de quel théâtre il s'agit) pour mieux y revenir lorsqu'il est question d'un mauvais mélodrame imité de Werner et d'une tragédie classique ; et au final les *Revues* se ferment sur la polémique littéraire. C'est que le

[588] Todorov, T. *Introduction à la littérature fantastique,* Seuil, Points essais, Paris, 1970, p.69.

[589] Par exemple un critique de *L'Avant-Scène* propose de transporter à la voierie de Mautfaucon « le cadavre en putréfaction du théâtre des Variétés » [26/02/1835], cité par P. Berthier, *La Presse littéraire et dramatique sous la monarchie de Juillet, op.cit*. p. 226.

[590] *Ibid.* p.854.

[591] *La naissance du goût fantastique au XIX^e siècle : Musset chroniqueur et les arborescences romantiques*, Università degli studi di Bologna, Séminaire d'Histoire littéraire, pp. 8 et 17.

[592] *Ibid.* p.12.

« fantastique » des *Revues* est à entendre au sens de « fantaisiste » comme l'affirme Sylvain Ledda en montrant à quel point les articles de Musset se rattachent à la vogue hoffmannienne et jean-paulienne promue au tournant de 1830 par la *Revue de Paris* [593]; la fantaisie est alors pour Musset un positionnement polémique dans l'actualité littéraire de l'époque, un affranchissement par rapport à la *doxa* de son temps. Selon lui, le cauchemar fantastique et l'apologue qui closent la série renvoient au four de *La Nuit vénitienne* et sont à lire comme « un art poétique déguisé » :

> Le dérèglement des sens, la fièvre que procure une sensation forte, fût-elle la cuisante gifle de l'échec, conduisent le créateur à rompre les champs clos de la mimèsis (classique ou romantique). C'est par cette action que le poète s'affranchit des principes d'une école et suit enfin sa fantaisie, refusant tout ensemble « l'état de plagiaire » et la doxa. Telle serait la « morale » des *Revues fantastiques*, celle d'une libération, celle d'un affranchissement. Un projet poétique est né au fil des *Revues fantastiques*. Fresques fantaisistes d'après Juillet, ces tableaux exercent un style et préparent une poétique. […] Les *Revues fantastiques* peuvent donc se lire comme un art poétique déguisé. Elles questionnent la place de l'auteur dans la société d'après 1830, tout en dévoilant la porosité des formes de la pensée critique : l'écriture de fantaisie est un masque, et Musset s'approprie le mot « fantastique » à des fins satiriques, poétiques et morales.[594]

Le réel dans la fiction

On a pu voir comment Musset traitait l'actualité au moyen de genres narratifs fictifs et d'emprunts à la littérature ; il faut aussi considérer comment il insère maintes allusions à l'actualité dans un cadre fictif car, comme le rappelle Marie-Eve Thérenty,

> Une double lecture des *Revues fantastiques* de Musset est possible : une lecture de l'actualité qui permettrait la mise à plat et la comparaison par exemple de la chronique et de ce qui l'entoure ou plutôt de ce qui l'a entourée dans la semaine (car la chronique est décalée) et une lecture atemporelle coupée de la réalité, une lecture romanesque détachée du référent, souvent peu clair même pour les contemporains. [595]

Les notes de Maurice Allem puis la lecture des numéros du *Temps* où Musset publia ses *Revues fantastiques* (du 10 janvier au 30 mai 1831) nous ont permis de découvrir que Musset jouait parfois le jeu de l'information, mais de telle sorte que les allusions à l'actualité sont noyées dans la fiction ou dans la digression et ainsi repoussées à l'arrière-plan, dans les marges du discours, alors que le contrat référentiel du genre journalistique exige qu'elles soient au premier plan. Surtout, il arrive souvent que ces allusions à l'actualité fassent écho aux articles contenus dans les rubriques plus sérieuses, celles du haut de page, du *Temps*.

[593] « Ce sont des articles « de fantaisie », dans l'esprit des pages de commentaires que Hoffmann intercale dans *Les Contemplations du chat Murr*, c'est pourquoi le qualificatif « fantastique » peut s'entendre aussi comme « fantaisiste ». », *L'Eventail et le dandy, op. cit.* p. 149.

[594] *Ibid*. p. 157.

[595] *Op. cit*. p. 265.

Ainsi, la revue I énumère plusieurs sujets politiques auxquels le numéro du 10 janvier 1831 consacre ses articles de fond. La révolution de Juillet 1830, plaisamment réduite à l'état de pure hypothèse, est évoquée en haut de page dans la rubrique consacrée aux « Actes officiels » : dressant le bilan du budget pour l'année 1830, cet article nous informe que « la commission des récompenses nationales [a] accordé des récompenses à tous ceux qui se distinguèrent ou qui furent blessés dans les journées du 27, 28 et 29 juillet » ; le compte-rendu, qui énumère le nombre de récompenses par catégories de personnes (les veuves, les orphelins, les blessés …) et recense les morts et les blessés, se clôt sur un éloge du travail à la fois « sévère et consciencieux » de la commission. Ainsi, la revue fantastique située dans le feuilleton, apparaît comme le doublon ironique du haut de page. Toujours dans la même revue Musset évoque le sort de l'Europe avec désinvolture :

> Ici la Russie, ce grand empire valétudinaire, qui ne s'en appuie pas moins parce qu'il s'appuie d'un côté sur la mer de l'Archipel et de l'autre sur la grande muraille. Là l'Angleterre, cette terre d'égoïstes ; la France, cette terre parfois trop généreuse, et tant d'autres, au nombre desquelles comptera peut-être la Pologne, qui jadis se trouva mangée tout entière, lorsque M. de Metternich rapiéça la sainte alliance avec les lambeaux du système continental, et du manteau de César fit un habit d'Arlequin.[596]

Cette perspective cavalière de la politique extérieure fait écho aux rubriques politiques du numéro, notamment la rubrique « Extérieur » qui consacre son principal article de politique aux « affaires de la Pologne » alors en guerre contre la Russie pour son indépendance. Ce jeu de renvois ironiques du feuilleton au haut de page est fréquent dans les autres revues. Dans la revue VII, celle qui montre un journaliste en manque d'information intéressante pour son agenda, la mise en abyme est même explicite : *Le Temps* est évoqué à partir de l'information selon laquelle « Scribe a été sifflé au Gymnase » ; l'expression « dans un coin du *Temps* » évoque la place marginale du feuilleton, rubrique des comptes rendus. Or il semble que Musset fasse ici une allusion à une critique qu'il pourrait avoir lui-même rédigée dans le numéro du 5 novembre 1830 : d'après Simon Jeune il fut l'un des rédacteurs des chroniques consacrées aux Théâtres secondaires. Or on y trouve un compte-rendu féroce de la pièce de Scribe qui pourrait bien être de Musset[597]. Dans la même revue il est question de l'incertitude quant au sort de la Pologne : « les affaires de la Pologne lui paraissaient douteuses ». Or le rédacteur de l'article de fond consacré à ce sujet dans le haut de page du même numéro a écrit : « Il est impossible de peindre l'impatience, l'anxiété avec lesquelles on attend que les nouvelles des avantages remportés par les Polonais se confirment. ». Dans la revue VI,

[596] Page 775.

[597] Voir S. Jeune, « Musset caché », *op. cit.* p. 435.

Musset ironise envers les journaux qui ne parlent même pas de l'élection du roi de Belgique[598]. Or le premier-Paris du numéro du *Temps* du 28 février, jour de la publication de la revue, est consacré à ce sujet ! Quant au choléra-morbus, sujet grave traité avec légèreté par Musset, il est évoqué tout au long de l'article sur la Pologne, tandis que la rubrique « Extérieur » explique que c'est à cause de l'épidémie que l'armée russe aurait succombé face aux Polonais. Même le développement désinvolte sur le dégel, qui a selon Musset l'inconvénient de nous gâcher nos habits neufs lors de nos visites pour les étrennes et qui vaut d'être mis sur le même plan que le choléra-morbus comme sujet digne de « monter à la tribune »[599], est un écho au tableau consacré à la météorologie apparaissant à droite de la première du *Temps*. Quant à « La fête du roi », que Musset omet de décrire dans la revue portant ce titre, on peut en découvrir la narration détaillée dans la chronique de la veille (le 4 mai), à la rubrique « Nouvelles de Paris » : Musset suggèrerait-il ainsi qu'il est vain de la raconter de nouveau ? Toujours est-il, cette chronique mondaine en bonne et due forme apparaît comme l'antithèse, le repoussoir de la chronique façon Musset.

On pourrait multiplier les exemples, l'actualité est bien présente dans les *Revues*, mais comme mise entre parenthèses, quand elle n'est pas tout bonnement mise en ellipse par la fiction ou la digression méditative. Et quand elle apparaît, c'est comme réduplication malicieuse et ironique d'un article présent dans le haut du journal, confirmant ainsi la dimension polémique des *Revues fantastiques* à l'égard de l'écriture journalistique traditionnelle, voire de la politique du journal, toujours soucieux de rester sérieux et complaisant à l'égard du gouvernement. Ainsi, ces articles polémiques et mi-fictifs, mi-référentiels fonctionnent comme la « case » ironique du *Temps*, leur généricité ambigüe étant le véhicule d'une ironie qui subvertit le journal de l'intérieur. Cette duplicité par rapport au haut de page, et particulièrement par rapport au premier-Paris est caractéristique des feuilletons de l'époque qui cherchent à se soustraire à l'obligation de cohérence avec le reste du journal en tirant de cette contrainte même la possibilité de la pervertir par des renvois ironiques. A l'instar des auteurs de feuilletons de son temps Musset développe ainsi, avec ses *Revues fantastiques*, une ironie qui

introduit dans le quotidien une forme d'opposition interne. Ces écrivains prennent généralement place dans la case du feuilleton, et là s'invente une nouvelle posture, une écriture de la mise à distance du média auquel l'écrivain sait pourtant appartenir. Cette intrusion de littérateurs entraîne le surgissement à l'intérieur même des grands quotidiens d'une ironie particulièrement subversive, souvent localisée et ponctuelle, mais qui contraste avec la revendication de sérieux et de professionnalisme qui caractérise ces journaux. Alors même que s'établit, dès 1836, un discours professionnel sur les responsabilités de la presse en matière d'information, surgit

[598] P.790.

[599] P.788-791.

parallèlement une voix ironique qui paraît contredire globalement la voix autoritaire définie par la direction éditoriale »[600]

Alors que « les directeurs des journaux veillent à l'unité idéologique de leur périodique, [601]les journalistes-écrivains, par leurs écritures obliques et grâce au système des rubriques, peuvent réussir à pervertir ce système. »[602] De cette façon, le feuilleton, voix discordante qui fait dérailler la voix juste du discours officiel, confère au journal toute sa portée polyphonique – et polémique[603] :

Même lorsque l'écrivain dispose de sa propre rubrique et qu'il n'écrit pas sous un pseudonyme collectif, il doit se contraindre non seulement à respecter la direction d'ensemble du journal mais aussi s'habituer à voir son écriture réagir aux textes qui l'entourent. Dans le meilleur des cas, il apprend à tirer parti de ces effets obliques de contiguïté et de proximité qui font du journal une œuvre collective et bien plus authentiquement polyphonique que le roman [604]

Ce jeu de double ironique, discordant par rapport au discours sérieux et officiel du reste du journal, n'est pas sans rapport avec la parodie qu'il nous reste maintenant à étudier comme genre au service de la polémique littéraire.

[600] Voir Marie-Eve Thérenty, *op. cit.* p.153.

[601] « Quotidien libéral fondé en octobre 1829 par Jacques Coste, *Le Temps* est très actif contre le gouvernement Polignac avant de devenir un organe du centre sous Louis-Philippe. », M.-E. Thérenty, *Mosaïque, op. cit*. p. 64-65.

[602] *Ibid* p.62.

[603] Nous ne sous-entendons pas ici une équivalence entre polyphonie et polémique : bien entendu toute polyphonie n'est pas forcément polémique. Cependant, arrivé à ce stade de l'étude, il nous semble que chez Musset le polémique est inséparable d'une forme polyphonique.

[604] *Ibid.* p.47-48.

Chapitre 3

Fictionnalisation de l'énonciation polémique : la parodie dans les *Mémoires d'outre-cuidance*

On n'abordera pas ici la parodie comme procédé macrostructural au service de l'ironie ou de la satire[605], mais comme une énonciation fictionnalisée. Si le titre choisi par Musset suffit à présenter ce texte comme parodie des *Mémoires d'outre-tombe*[606], Musset construit également une scénographie qui reprend à contrepied celle de Chateaubriand. Ce fragment non publié a été vraisemblablement rédigé vers la fin de l'année 1849 selon Maurice Allem[607], soit au moment même de la première édition des *Mémoires d'outre-tombe* (12 volumes parus entre 1849 et 1850), mais déjà depuis le 21 octobre 1848 *La Presse* en avait publié des extraits en feuilleton, et dès 1834 paraissent des articles et des volumes rédigés d'après les lectures confidentielles faites dans le salon de M^me^ Récamier. Musset connaissait par conséquent l'œuvre autobiographique de Chateaubriand dans ses grandes lignes. En choisissant un tel hypotexte au moment même de sa publication, il crée une espèce de « parodie journalistique », et il est probable que ce fragment était à l'origine un projet d'article de critique auquel Musset avait décidé de prêter une forme parodique. Peut-être est-ce le respect envers le mort qui le poussa à renoncer à le publier[608]. La scénographie choisie est ici complexe : la parodie de l'hypotexte proprement dit est en fait insérée dans une lettre adressée à un directeur de « gazette » (Buloz ?) par laquelle l'énonciateur lui demande de

[605] Voir *infra* pp. 327 et suiv.

[606] A propos des titres de parodies, Daniel Sangsue note : « Pour les textes parodiques, à l'identification de l'ouvrage s'ajoute l'identification de l'hypotexte et, si possible, des indications sur le type de transformations effectuées sur cet hypotexte. Ce qu'on rencontre souvent, ce sont des intitulés qui reprennent le titre de l'œuvre en le déformant […]. Ces titres utilisent un des moyens de la transformation parodique (au sens où la conçoivent d'ailleurs les traités de rhétorique), qui est le changement de quelques lettres d'un mot ou d'un vers pour obtenir un effet comique, effet lié à la discordance, au rapport incongru entre le texte de départ et le texte d'arrivée […]. Le lecteur est censé inférer de cette opération ponctuelle un dessein général de la parodie. » (« Seuils de la parodie », *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, dir. Catherine Dousteyressier-Khoze & Floriane Place-Verghnes, Modern French Identities, n° 55, Peter Lang, Bern, 2006, p.21).

[607] Note 1 p.1081.

[608]« Les *Mémoires* de Chateaubriand sont ici replacés dans le contexte complexe de leur publication posthume. Musset ancre également son discours parodique dans l'actualité, ce qui confère une portée satirique à son texte et corrobore l'idée selon laquelle il le destinait probablement à la presse. », S. Ledda, « Le complexe d'Octave : Musset lecteur de Chateaubriand », in *Chateaubriand et le récit de fiction : héritages, ruptures et postérités,* dir. Fabienne Bercegerol et Pierre Glaudes, Paris, Classiques Garnier, 2013 (à paraître). S. Ledda rappelle que Musset parodie souvent ce qu'il admire : la parodie n'exclut pas le respect envers la cible.

publier des extraits de ses mémoires. La lettre a donc pour fonction de constituer la scénographie fictive et parodique. En adoptant là encore une scénographie épistolaire, Musset confirme le lien qui unit, selon lui, polémique, presse et lettre :

> MONSIEUR,
>
> Mon nom n'est pas celui d'un simple bachelier. Je me nomme M. Pigeon ; vous n'êtes pas sans connaître ma queue et mes ailes.
>
> En ma qualité d'ancien voltigeur, j'ai composé des mémoires poétiques renfermant l'histoire du passé avec le compte rendu de l'avenir et renfermés dans vingt-deux tabatières à musique de fer-blanc massif, dont la clef est à vendre.
>
> Personne ne m'en offre un prix convenable. Personne ne les a lus. Est-ce justice ? Je vous le demande. J'en veux quarante-cinq francs, comme Odry de sa marchandise. Si on me répondait comme à lui : « Je vous en donne neuf sous », peut-être répliquerais-je comme lui : « Allons ! prenez-le ! » […] J'ai fait en secret, dans un bocage désert, lecture de quelques fragments à tous mes amis, au nombre de trois et demi, à voix basse et sur leur parole de se taire ; rien n'a transpiré. Il y avait un gendarme à la porte.
>
> Oserais-je vous supplier d'intercaler quelques-uns de ces fragments dans votre gazette, comme disait le roi Louis-Philippe, et de tirer mon incognito à cent mille exemplaires ? Vous m'obligeriez.
>
> Voyez vous-même, du reste, rien que d'après le titre (assez heureux, je pense) que j'ai choisi : *Mémoires d'Outre-Cuidance*, quel effet produirait mon livre, et feuilletez mes échantillons.[609]

La lettre est déjà une parodie, un hypertexte. Mais quel en est l'hypotexte ? Il semble que Musset ait eu connaissance d'une lettre de Chateaubriand à son notaire, maître Mandaroux-Vertamy datant de la fin 1847 dans laquelle il avait écrit : « La copie qui doit servir, au terme de mon traité, à l'impression, a été par moi déposée dans une boite de bois blanc, dont je vous envoie la clef »[610]. En effet, la ressemblance entre les deux passages est frappante : même adjectif de couleur « blanc », sauf que le « fer », moins noble, remplace le « bois », que la « boite » devient « vingt-deux tabatières à musique » (la mise au secret est ici exagérée par le chiffre tandis que la lexie « tabatières » associée au complément « à musique » crée un effet d'allusion et d'incongruité) et la clef n'est plus confiée mais « à vendre », soulignant ainsi les défauts d'un mémorialiste orgueilleux et cupide. D'ailleurs, l'énonciateur mussétien, comme Chateaubriand dans son « Avant-Propos », évoque l'aspect mercantile de son œuvre ; mais alors que Chateaubriand déplorait « d'avoir été contraint d'hypothéquer [s]a tombe »[611], M. Pigeon se livre à des négociations au rabais : au désespoir du noble romantique se substitue l'appât du gain du bourgeois, lequel s'exprime par des sommes concrètes (« quarante-cinq francs » puis « neuf sous ») qui laissent voir la dévaluation de l'œuvre, taxée de « marchandise », et le peu de talent en affaires du mémorialiste. Ainsi M. Pigeon apparaît comme la copie dégradée, burlesque, de Chateaubriand, comme le montre sa présentation en exorde. Musset retrouve ici la satire par animalisation qu'il avait su exploiter avec brio dans *Histoire d'un merle blanc* en 1842 : le pigeon y apparaissait déjà comme une allusion

[609] P. 947-948.

[610] Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, La Pléiade, introduction de Maurice Levaillant (ed.), p.XIX.

[611] Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, tome 1, La Pléiade, p.1.

transparente à Lamartine avec la mention du « Bourget », cadre de sa plus célèbre méditation, « Le Lac »[612]. Le nom « M. Pigeon », qui l'assimile à un oiseau (« ma queue et mes ailes », « ancien voltigeur ») est à entendre par syllepse : au sens argotique de « celui qui se fait plumer » (c'est aussi, par intertextualité, la désastreuse transaction de Chateaubriand qui est raillée), et comme version burlesque de l'alcyon chateaubrianesque ; la lexie « voltigeur » vient remplacer « voyageur » de façon paronymique[613]. L'archaïsme « bachelier »[614] caricature l'un des stylèmes phares de Chateaubriand et ajoute à l'orgueil dénoté par la négation une note désuète. Musset parodie aussi le dernier livre des *Mémoires d'outre-tombe,* paru justement dans la *RDM* en 1834, lorsqu'il présente la matière et le genre de ces *Mémoires* : la dialectique passé/avenir fait allusion à la prétention historico-prophétique de Chateaubriand, tandis que le jeu par polyptote sur le verbe « refermer », alliant l'abstrait (le passé et l'avenir dans le livre) et le concret (le livre dans les 22 tabatières),« refermant/refermés », parodie une célèbre phrase de la *Préface Testamentaire* : « je représenterais dans ma personne, représentée dans mes mémoires, les principes, les idées, les évènements, les catastrophes, l'épopée de mon temps »[615]. Enfin, Musset se moque des lectures secrètes de Chateaubriand : le salon de M^{me} Récamier devient « un bocage » (allusion à la topographie des *Natchez*[616]) et « mes amis au nombre de trois et demi », par l'absurdité du « et demi » appliqué au nom « amis », ainsi que la mention du « gendarme » à la porte, caricature la volonté de confidentialité de Chateaubriand. On peut aussi lire l'énoncé comme polémique envers l'énonciateur lui-même, pâle copie de Chateaubriand : la parenthèse à propos du titre, calqué sur celui de l'hypotexte, met en relief son orgueil alors qu'il n'a pas inventé ce titre mais l'a calqué sur celui de son modèle. D'ailleurs, il ne manque pas de

[612] *Histoire d'un merle blanc*, *op. cit*. p. 66.

[613] « Alcyon, j'ai fait mon nid sur les flots », Chateaubriand, *Ibid*, p.1045. Le *Dictionnaire de l'Académie* de 1835 donne trois sens pour « voltigeur » : « Celui qui voltige sur un cheval », c'est-à-dire qui fait différents exercices sur un cheval de bois pour s'accoutumer à monter sans étriers ; « celui qui voltige sur une corde lâche attachée par les deux bouts » - donc un synonyme de funambule ; enfin un sens lié à l'armée : « soldats de petite taille qui forment une compagnie d'élite placée à gauche du bataillon ». Musset joue sur ces trois sens tout en réactivant le sens étymologique de « voltiger » et parodie ainsi le « Depuis ma première jeunesse jusqu'en 1800 j'ai été soldat et voyageur » de la *Préface testamentaire* de Chateaubriand, *op. cit*.p. 1046

[614]Au XIX è siècle le mot a déjà le sens que nous lui connaissons : au premier abord on peut voir dans cet emploi l'orgueil de M. Pigeon qui a soin de se dissocier des jeunes littérateurs tout juste sortis du lycée. C'est aussi un archaïsme, stylème fréquent sous la plume de Chateaubriand : le bachelier était au Moyen Age un synonyme de page, jeune noble non marié au service d'un seigneur pour apprendre le métier des armes. Le sens de « jeune homme célibataire » est resté dans l'anglais *bachelor*. On peut aussi y voir un anglicisme : Chateaubriand avait séjourné pendant l'Emigration à Londres, traduit Milton et écrit un *Essai sur la littérature anglaise.*

[615] *Op.cit.* p.1046.

[616] Musset se souvient probablement des *Bocages de la mort*, le cimetière Indien où Atala sera enterrée. On appréciera l'humour noir de Musset qui assimile le salon de Mme Récamier à un cimetière …

mentionner explicitement son hypotexte, et la remarque est particulièrement acide envers le père du romantisme :

> Mais non, on me jette au nez partout ce mot cruel de M. Bertin : « Voyez le peu de succès des Mémoires de Chateaubriand ! » et on mêle à cela le non moins cruel fiasco posthume de Benjamin Constant qui, étant mort, se trouve né Revoil.

L'allusion à Benjamin Constant a été éclaircie par Maurice Allem. qui renvoie, dans ses notes de l'édition des *Oeuvres en prose* dans La Pléiade, à une polémique contemporaine à ce texte :

> Les noms de Benjamin et de Mme Louise Colet (née Revoil) venaient de retentir dans la presse et même devant les tribunaux. Après la mort de Mme Récamier (11 mai 1849), Louise Colet, qui possédait une copie des lettres de Benjamin Constant à Mme Récamier, prétendit les publier, et précisément dans *La Presse*, où paraissaient les *Mémoires* de Chateaubriand. […] Mais sur opposition de M. et Mme Lenormand, parents de Mme Récamier, le tribunal civil de la Seine, par un jugement rendu le 8 août 1849, tout en reconnaissant la bonne foi de Louise Colet, et sans lui contester la propriété des copies, lui dénia le droit de les publier.[617]

Ainsi à la parodie d'une œuvre précise, s'ajoute la dérision critique envers le genre qu'elle représente, à savoir l'autobiographie, ici pointée comme objet de scandale et de tractations (on cherche à les publier pour dévoiler l'intimité d'un mort) finalement vouées à l'échec. Par ailleurs, comme le note Sylvain Ledda, « ici le jeu de la satire est à double détente. Il raille certes Chateaubriand mais égratigne au passage ses contemporains […] Musset brasse ici les remugles des petits scandales du temps. »[618]

Musset parodie aussi la posture particulière de Chateaubriand, la scénographie du *Je* parlant aux hommes depuis sa tombe, mais cette posture sublime et héroïque devient chez lui le comportement d'un énonciateur blessé dans son orgueil, qui boude comme un enfant :

> Oui, monsieur, il a entravé, et même vexé ma boursouflure. Sur le plus beau discours que j'aie écrit de ma vie, il a fait de sa main une grande raie en travers, et il a dit que, si je le prononçais, il me mettrait dans un cul de basse-fosse. J'y suis maintenant, en effet, puisque, pour le calomnier, je me réfugie dans ma tombe. Là, du moins, je dis ce qui me plaît ; on me respectera, je suis mort ; il est vrai que ce drôle l'est aussi, mais quelle différence ![619]

L'expression « il a entravé, et même, vexé ma boursouflure » est ici comique car elle allie des verbes abstraits à un objet concret, *boursouflure* fonctionnant par syllepse au propre comme au figuré (enflure au niveau du corps/outrecuidance, ambition). La posture « d'outre-tombe » devient une cachette avec le verbe « se réfugier » et son rapprochement avec le trivial « cul de

[617] Note n°2, p.1081.

[618] *Op. cit*.

[619] P. 949.

basse-fosse »[620] crée l'effet de dévaluation nécessaire au genre parodique comme au discours polémique. L'attitude de M. Pigeon, puérile, (« vexé », « pour le calomnier ») réduit le projet des *Mémoires d'outre-tombe* au blâme de l'empereur, blâme d'autant plus infamant (« calomnier ») qu'il se fait à couvert dans une tombe-cachette, et surtout que la cible ne peut plus se défendre (Chateaubriand, en s'en prenant à Napoléon, « tirerait en quelque sorte sur une ambulance »). La comparaison « je suis mort/ce drôle l'est aussi, mais quelle différence ! » ternit la posture sublime de l'outre-tombe en lui ajoutant le sarcasme, l'irrévérence envers le mort, tandis que l'exclamative qui vient nier l'analogie (« aussi »/ « différence ») dit le sentiment de supériorité du *Je* à l'égard de l'empereur. Le passage résume le principal procédé sur lequel repose la portée satirique de la parodie : Musset renchérit sur les parallèles fréquents dans l'hypotexte entre Napoléon et Chateaubriand, parallèles constamment avantageux au mémorialiste. Ainsi la technique parodique consiste à reprendre à chaque fois un épisode de l'hypotexte en le dévaluant par trois procédés : le burlesque (ce qui est sublime et poétique devient trivial et prosaïque), l'affirmation prétentieuse, et l'insulte envers Napoléon qui crée une sorte de refrain. L'incipit, par sa structure binaire et antithétique donne tout de suite le ton. La parodie fonctionne aussi par réduction de l'œuvre parodiée : les premiers chapitres se limitent à deux, trois ou quatre phrases, comme si M. Pigeon ne livrait à son éditeur qu'un plan de l'œuvre :

CHAPITRE PREMIER
Je suis le premier homme du monde ; Napoléon est un crétin.

CHAPITRE SECOND
Je suis né au village d'Asnières, au premier au-dessous de l'entresol ; comprenez-vous ? Je ne dis rien que d'exact mais d'une façon toujours mythologique ou allégorique ou cacique. Napoléon est un paltoquet.

CHAPITRE TROISIEME
Dans ma jeunesse, j'ai fait sur les révolutions un livre révolutionnaire ; on ne saurait m'en faire un reproche, car je suis resté fidèle à mes rois. Napoléon a étranglé Pichegru.

CHAPITRE IV
J'occupais une modeste place. On me l'a ôtée, malhonnêtement. Saisi d'une juste colère, j'ai envoyé ma démission. Napoléon a empoisonné, en les touchant, les malades de Jaffa.

CHAPITRE V
Me sentant incompris de ce faux grand homme, je vais en Amérique, j'en rapporte mon célèbre roman de *Caricaca* ; Christophe Colomb est oublié ! Napoléon tire la savate, à Fontainebleau, avec le pape.[621]

Chaque « chapitre » se clôt sur une phrase brève dont le sujet est le nom « Napoléon » auquel Musset ajoute un attribut péjoratif (« paltoquet ») ou une action blâmable, exprimée au passé

[620] Il s'agit des paroles que Las Cases, dans son *Mémorial de Sainte Hélène* et Chateaubriand lui-même dans ses *Mémoires* prêtent à Napoléon, voir M. Allem &Paul Courant, 2ème édition des *Oeuvres en prose,* 1960, note n° 10 p.1264.

[621] P. 948-949.

composé, qui parodie le réquisitoire : M. Pigeon paraît, comme un enfant, « rapporter » toutes les bêtises de Napoléon. Les allusions à l'hypotexte et leur dévaluation sont limpides pour le lecteur : la périphrase « sur les révolution un livre révolutionnaire » ne manque pas d'évoquer l'*Essai sur les révolutions*, le titre « Caricaca » caricature *Atala* en lui appliquant deux syllabes aux connotations scatologiques et propres au langage de l'enfant[622]. Le chapitre 4 fait référence à la démission de Chateaubriand du poste de Premier Secrétaire à l'ambassade de Rome (ironiquement réduit à l'expression « une modeste place ») qui devient une injustice (« On me l'a ôté malhonnêtement »). L'expression « Saisi d'une juste colère », pastichant le style noble de l'indignation, renvoie implicitement à la lettre rédigée par Chateaubriand à la suite de la mort du duc d'Enghien. Plus intéressant encore est le commentaire métadiscursif placé dans le chapitre 2 : les adjectifs « mythologique », « allégorique » et « cacique » tournent en dérision le style de Chateaubriand et son inspiration « indienne »[623]. En outre elle met en évidence les limites du pacte autobiographique dont il parodie l'énoncé : la formule « je ne dis rien que d'exact » entre d'une part en contradiction avec la « fiction » du style « mythologique », d'autre part avec la possibilité de raconter en détail sa propre naissance (les précisions typographiques « au premier au-dessous de l'entresol » sont absurdes, c'est un *adynaton*) : Musset parodie ici à la fois les détails descriptifs de la scène de naissance et sa dimension héroïque lorsqu'il la raconte à la façon de celle d'un héros mythique (la tempête annonciatrice de sa destinée tourmentée).

CHAPITRE VI

Je fais visite à deux heures onze minutes à la marquise douairière de Pretintaille. Désastre de la Bérésina. Je lance ma brochure ; Napoléon succombe.

[…] CHAPITRE VIII

Prosterné devant ces guêtres immortelles, j'obtiens un bureau de tabac. Après tant de souffrances, cela m'était bien dû ; car, si j'avais volé aux pieds du roi, c'était, je le dis franchement, de crainte qu'il ne fît quelque bêtise ; mais je ne pus parer le danger. Napoléon passait son temps à pleurer après s'être laissé arracher son épée.[624]

La précision excessive de l'heure est encore une pique envers la prétention illusoire à l'exactitude dont se réclame l'autobiographie. La confidente habituelle de Chateaubriand, Mme Récamier, laisse place à un personnage de vaudeville, ridicule image d'une aristocratie surannée et pleine de préjugés. Le style épique est encore parodié mais par réduction en quelque sorte : à l'amplification habituelle au style de Chateaubriand se substitue le style

[622] *Cari-* peut renvoyer aussi à un nom sud-américain comme *Carioca* ; on pourrait également voir dans ce mot-valise une combinaison avec le début de *Caricature*, mêlant aussi le contenu et le métadiscours.

[623] On retrouve ici le goût de Chateaubriand pour les rythmes ternaires, auxquels Jean Mourot a consacré un chapitre de sa thèse *Le Génie d'un style. Chateaubriand. Rythme et sonorité dans Les Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Armand Colin, 1969.

[624] P. 949.

coupé qui donne l'impression qu'une « brochure »[625], telle une arme fulgurante, a suffi à terrasser Napoléon (il y a un lien de cause à effet implicite entre les deux indépendantes juxtaposées). Dans le chapitre VIII la fidélité de Chateaubriand aux Bourbons est illustrée par l'hypallage « ces guêtres immortelles » qui transfère ironiquement une épithète noble à un substantif trivial. Le poste de ministre devient un « bureau de tabac » et Napoléon un enfant qui joue au guerrier au lieu d'un vrai conquérant.

Ainsi, la parodie est doublement satirique, et ce grâce à la double énonciation : tandis que M. Pigeon, en reprenant les épisodes des *Mémoires* de Chateaubriand, parodie la geste napoléonienne pour dénigrer son prestigieux rival, Musset parodie la geste chateaubrianesque pour mettre en évidence à la fois l'orgueil du célèbre écrivain, mais aussi les limites du genre autobiographique. La parodie de l'œuvre se fait aussi parodie de genre. En fait la satire de l'orgueil de Chateaubriand et la parodie de l'autobiographie sont doubles : la polémique consiste à faire ici comprendre que tout projet autobiographique est signe de prétention de la part du *Je*. Cependant, il faut limiter la portée polémique de cette parodie puisque, rappelons-le, elle ne fut jamais publiée du vivant de Musset. Mais elle se situe dans une scène polémique qui existait bel et bien à l'époque, tant à l'égard de Chateaubriand – auquel maints critiques reprochaient un style prétentieux, la tendance des *Mémoires* à l'acrimonie envers certains contemporains (Napoléon en tête) et la contradiction entre l'exigence de vérité et la facture épique[626] – que du genre des autobiographies « posthumes » comme l'indique l'allusion au projet avorté de Louise Colet de publier les lettres de Constant. On peut donc ranger cette parodie dans la catégorie des parodies à régime « satirique » définies par Gérard Genette dans *Palimpsestes*. Cependant, selon lui, seul le travestissement burlesque est une parodie satirique[627]. Or, si elles reposent sur la dévaluation (l'hypotexte noble devient un hypertexte bas), les *Mémoires d'outre cuidance* relèvent plus de la parodie stricte (type *Chapelain décoiffé*) que du travestissement puisque les personnages (excepté Napoléon) ne sont pas les

[625] Allusion au pamphlet *De Bonaparte et des Bourbons.*

[626] Jean-Claude Berchet, dans l'introduction à son édition d'une anthologie des *Mémoires d'outre-tombe*, signale qu'à la parution des *Mémoires* (1849-1850) la critique fut « en majorité hostile au personnage de leur auteur », Le livre de poche, 2000, p. 5. Voir le jugement contrasté de Sainte-Beuve dans ses *Causeries du lundi* : « Et puis, si l'on va au fond, le public n'a pas été trompé sut un point capital : il n'a pas, je le crois, été assez frappé du talent, mais il a senti, à travers ce récit où tant de tons se croisent et se heurtent, une opiniâtre personnalité, une vanité persistante et amère qui, à la longue, devient presque un tic. ». Sainte-Beuve le blâme notamment de s'être laissé aller à la polémique contre ses contemporains, tout en s'octroyant le beau rôle.

[627] Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Points essais, 1982, pp.39-46. Il écrit page 42 : « il est indéniable que le travestissement est plus satirique, ou plus agressif, à l'égard de son hypotexte que la parodie qui ne le prend pas à proprement parler pour objet d'un traitement stylistique compromettant, mais seulement comme modèle ou patron pour la construction d'un nouveau texte qui, une fois produit, ne le concerne plus. » Cette dernière affirmation, cependant, se base plus sur la production parodique classique que sur celle du XIX^{e} siècle : à l'époque en effet, la parodie est intimement lié à son hypotexte auquel elle ne cesse de faire des allusions critiques par des commentaires métadiscursifs : la parodie est au XIX^{e} siècle, dans la presse comme sur les planches, un outil de critique littéraire.

mêmes, parodie qui, toujours selon Genette, est avant tout ludique, délestée de toute agressivité. Néanmoins, il remet aussi en question sa tripartition des régimes ludique, satirique et sérieux en indiquant qu'il existe des régimes intermédiaires, dont l'ironique et le polémique : « entre le ludique et le satirique, j'envisagerais volontiers celle de *l'ironique* ; entre le satirique et le sérieux, celle du *polémique* »[628]. Linda Hutcheon, à la suite de Genette, a affiné la question en interrogeant les limites qu'il y a entre parodie, ironie et satire. En effet, la parodie peut être un outil au service d'un genre, la satire, - ajoutons les genres polémiques comme le pamphlet -, ou bien un genre littéraire qui recourt au registre satirique. S'inspirant de la notion d'*éthos* telle qu'elle apparaît dans la *Rhétorique générale* du Groupe Mμ, selon elle il existe des *éthè* intermédiaires qui vont de la déférence respectueuse envers l'hypotexte à l'*éthos* franchement méprisant ou contestataire, en passant par le petit rire moqueur. Elle représente cette théorie par trois cercles entrelacés : l'ironie (*éthos* moqueur), la parodie (*éthos* non marqué) et la satire (*éthos* méprisant) et commente ainsi la figure :

> Là où l'ironie coïncide avec la satire, l'extrême de la gamme ironique (où se produit le rire dédaigneux) s'entrelace à l'éthos méprisant de la satire (laquelle conserve toujours son but correctif). A l'autre extrémité de la gamme ironique se trouve le petit sourire de reconnaissance du lecteur qui se rend compte du jeu parodique – c'est-à-dire critique en même temps que ludique […] Là où s'entrelacent la parodie et la satire, et où habituellement se fait valoir aussi l'ironie, on aboutit à une reconnaissance de l'intention « dégonflante » de l'auteur par rapport aux plans littéraire et social. Dans le cas de l'éthos parodique respectueux, l'entrelacement des cercles peut signifier une dette, voire une déférence envers le texte parodié […] Si l'éthos se donne comme contestataire, le chevauchement de la parodie sur la satire mène plutôt à un défi ou à une provocation cynique.[629]

Il nous semble que *Les Mémoires d'outre cuidance* sont à ranger du côté des « parodies satiriques », qui visent toujours une « cible » intertextuelle, et où l'*éthos* moqueur de l'ironie peut se faire aussi franchement contestataire. Mais quelle en est la cible exacte ? Chateaubriand ? Musset, en renonçant à publier son texte, paraît davantage s'être prêté à une pochade, à un pur divertissement au détriment de l'œuvre du noble pair : il le respectait sans doute trop pour oser manquer publiquement de respect envers un mort (c'eût été faire exactement comme son énonciateur fictif envers Napoléon). Le genre même des mémoires ? C'est fort probable. Mais en fait, derrière l'accusation d'outrecuidance, derrière la figure sublime et exemplaire du grand écrivain, c'est à un versant « excessif » du romantisme que Musset s'en prend une fois de plus. D'après Sylvain Ledda, la posture outrecuidante relève d'une attitude aristocratique que Musset partage avec Chateaubriand ; par conséquent elle ne saurait être en cause, et la cible de la satire serait davantage le genre des mémoires :

> Si méchants soient-ils, ces *Mémoires d'outre-cuidance* ne sont pas tout uniment un brûlot contre Chateaubriand. La signification de la parodie est complexe, d'autant que le geste parodique de Musset égrène finalement un certain nombre de points communs entre les deux écrivains. Comme Chateaubriand, Musset est un cadet de

[628] *Ibid*. p.46.

[629] Hutcheon Linda, « Ironie, satire, parodie », *Poétique,* n°46, Seuil, Paris, 1981, p.148-49.

famille, fils d'une aristocratie ruinée dont une partie de la famille a émigré. Comme Chateaubriand, Musset est vicomte, et cette particule est une qualité à laquelle le parodiste est très sensible. C'est ce que suggère implicitement le titre de la parodie. Être « outre-cuidant », dans l'imaginaire littéraire de Musset, relève d'un ethos aristocratique, non d'une attitude roturière. La présomption, la confiance en soi-même excessive ou arrogante relèvent d'une poétique d'aristocrate et trahissent la lecture que le vicomte de Musset opère du vicomte de Chateaubriand. Cette donne ne peut avoir échappé à Musset qui, en ces années 1850, aime à donner des petites leçons d'héraldique et met en vers les symboles de son blason familial, se vantant d'être un descendant de Joachim du Bellay (ce qui est vrai) – quand il a bu, Musset affirme que Jeanne d'Arc est son arrière-grand-tante. L'outrecuidance est une morgue d'essence aristocratique, reflet d'une singularité, celle de l'esprit français auquel Musset est très attaché. Musset s'adresse donc à un autre aristocrate et utilise le ton qui convient à un tel échange. Ce qu'il stigmatise, c'est le genre même des mémoires et la posture que Chateaubriand adopte envers ce genre « d'Ancien Régime ». La politesse aristocratique exigerait qu'on se situât au-dessous de son livre, ou en-dehors (ce que fait Musset dès la première phrase de sa *Confession*). Au vrai, si Musset admire *René* et se raille des *Mémoires d'outre-tombe* c'est que pour lui, Chateaubriand déchoit quand il se raconte à la première personne en revendiquant la vérité du « je » ; la collusion entre la vérité personnelle et l'Histoire va à l'encontre du principe de fiction, ce qu'il explique très bien dans la lettre à Franz Liszt du 20 juin 1836. […] Cette analyse de sa propre prose, l'ambiguïté des récits à la première personne expliquent peut-être le geste littéraire de la parodie des *Mémoires d'outre-tombe*. Musset, en s'amusant, reproche à Chateaubriand d'avoir choisi un genre trop autobiographique pour être l'acte littéraire d'un honnête gentilhomme. […] Mais en même temps, la parodie trahit la posture que Musset a désormais adoptée, dans les dernières années de sa vie : celle d'un écrivain mineur, qui excelle dans les petits genres comme le proverbe. Incapable de rivaliser face aux colosses de son siècle, Chateaubriand et Hugo, Musset choisit la pirouette qui blesse. [630]

La parodie est elle aussi un genre conçu par Musset comme une scénographie au service de la polémique littéraire, comme les revues fantastiques, comme les lettres, comme les articles de critique.

Comme les genres rattachés à la presse, du fait du vaste lectorat qu'ils visent, mais plus encore qu'eux (parce qu'elle s'appuie sur la reconnaissance, par le lecteur, du texte parodié), la parodie est un genre propice à la polémique parce qu'elle s'appuie sur la connivence de l'auteur avec son lecteur.

[630] *Op. cit*. Sylvain Ledda propose ensuite de voir dans cette parodie un dessein politique : « L'attitude politique pour le moins complexe de Musset rend difficile tout jugement définitif sur ses œuvres critiques auxquels les *Mémoires d'outre-cuidance* sont rattachés. Musset s'oppose à Chateaubriand sur le terrain de la monarchie de Juillet. Il est un proche de la famille royale, il est reçu à Neuilly. Ainsi les *Mémoires d'outre-cuidance* pourraient aussi bien être interprétés comme un acte d'allégeance politique envers la branche des Orléans. C'est peut-être dans cette direction que la dimension polémique du texte pourrait trouver sa justification. »

IV – L'INSCRIPTION DU LECTEUR DANS LA PERSUASION

> Dieu nous bénisse ! – quelle noble besogne nous ferions ! – quel chatouillement j'en tirerais ! – dans quelle verve je me trouverais, d'écrire pour de tels lecteurs ! – et vous, – juste ciel ! – avec quel ravissement vous vous mettriez à lire ! […] Mais attendez, car je commence à prévoir, ceci passé, que, comme nous continuerons à être tous deux de beaux esprits, – nous ne serions jamais d'accord entre nous, un seul instant du jour : – il y aurait tant de satires et de sarcasmes, – de raillerie et de moquerie, de brocards et de reparties, – de bottes et de parades dans tous les coins, – que la discorde seule règnerait entre nous ! […] Mais, d'un autre côté, comme nous serions tous des hommes d'un grand jugement, nous raccommoderions les choses aussi vite qu'elles se dérangeraient.
>
> STERNE, *Tristam Shandy*, III, chap. 20.

Musset privilégie constamment les scénographies les plus aptes à susciter l'illusion du dialogue. Le lecteur, parfois fictionnalisé ou plutôt dédoublé par une instance fictive (dans le cas des dialogues insérés étudiés précédemment en I.2. ou dans celui des écrits adoptant la scénographie épistolaire) est l'objet, comme le *Je*, d'une mise en scène construite par la scénographie[631]. Dans quelle mesure cette mise en scène du lectorat, à travers les procédés qui relèvent de l'allocution, est-elle au service du polémique ? Il est évident, d'une part, que l'allocution relève d'un impératif rhétorique : il s'agit d'impliquer fortement le destinataire afin de le persuader en mettant les rieurs de son côté ; le lecteur devient le complice privilégié du polémiste, est invité à constater les ridicules et les absurdités des cibles. Mais il se peut aussi que la « personne » ou le groupe interpellé et constitué par la figure d'allocution en lecteur soit aussi la cible elle-même du polémiste. C'est alors dans un équilibre parfois instable entre connivence et agression que le lecteur se trouve convoqué par et dans la scène d'énonciation polémique.

[631] Il en est de même dans sa poésie : c'est une poésie essentiellement dialogique. Voir les articles de Ludmila Wurtz, « La Figure du lecteur dans Les *Premières poésies* et les *Poésies nouvelles* de Musset », *« Faire une perle d'une larme »,* Paris, SEDES, 1995, pp. 79-89 et de Nathalie Preiss, « Alfred de Musset poète à toutes voix », in *Alfred de Musset. "Premières Poésies". "Poésies nouvelles,* Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1995, pp.127-146.
.

Chapitre 1

La mise en scène du lecteur : personnes et dialogisme

Le lecteur, ou l'un de ses avatars fictifs, est souvent sollicité par l'énonciateur, convoqué par son énonciation, comme l'indique la fréquence du pronom « vous ». La base Frantext, qui inclut, de notre corpus, *Les Revues fantastiques*, les trois articles du *Temps* (« Mémoires de Casanova », « Pensées de Jean-Paul », « Exposition du Luxembourg au profit des blessés »), *Les Lettres de Dupuis et Cotonet* et le « Compte-rendu de Gustave III », comptabilise 485 occurrences du pronom « vous », sujet et objet auquel il faut adjoindre les possessifs « votre/vos ». A cela doivent s'ajouter les nombreux *vous* utilisés dans les autres articles de notre corpus, non répertoriés par la base de donnée (*Le Salon de 1836*, les articles sur Rachel et Pauline Garcia, les fragments des deux lettres à Buloz sur « Les Réformes théâtrales » et « Sur les voleurs de noms ») et les adresses au lecteur fréquentes dans les récits pour obtenir un compte juste de ces occurrences.

Ainsi, le lecteur est fréquemment associé à la scène d'énonciation par Musset. Le pronom « vous », par sa possibilité d'exprimer à la fois le pluriel et le singulier, donne à la fois l'illusion d'appeler un auditoire universel et de s'adresser à un lecteur individuel ; en d'autres termes il sert à la fois la conviction et la persuasion. Comment Musset met-il en scène son lecteur ?

Adresses au lecteur

Le plus souvent il établit un contact avec son lecteur par les modalités interrogatives et jussives. Le mode impératif est fréquemment utilisé à des fins didactiques, avec une préférence de Musset pour les verbes de vue et le verbe « songer ». L'impératif « Voyez » utilise l'actualité référentielle comme objet de connivence entre le chroniqueur et son lecteur pour rappeler un fait et ainsi accrocher *in extremis*, avec désinvolture, un fait d'actualité à la bigarrure de sa revue VI : « Voyez, par exemple, quelle indifférence la nature et la fortune montrent, pour l'élection du roi belge ! Les journaux ne disent même pas qu'il pleuve à Bruxelles »[632]

[632] Page 790.

La prise à parti du lecteur participe ici de l'ironie envers le journal : c'est une antiphrase particulièrement provocatrice vis-à-vis du *Temps* puisque ce dernier consacra plusieurs articles aux problèmes de la succession de la couronne de Belgique. La convocation du lecteur dans l'énonciation par le verbe « regarder » au mode impératif est fréquente dans la critique d'art puisque la scénographie du genre repose sur l'hypotypose. Ainsi, dans le compte-rendu sur *L'Exposition du Luxembourg au profit des blessés*, l'exhortation sert à impliquer le lecteur dans la contemplation des tableaux de Gros et en même temps les inciter à les aller voir, susciter leur admiration : « Parlerons-nous de Jaffa ? Regardez cette vaste et admirable composition ; regardez Eylau : quelle expression dans ce personnage de l'empereur ! quelle tristesse ! Son geste a tout dit. »[633] L'emploi de « nous » sujet de « parler » dans l'interrogation joue de l'ambiguïté du pronom : il peut à la fois renvoyer à l'orateur et inclure le destinataire, et de sorte introduit une scénographie où la conversation remplace la critique. Le « vous » n'est sommé que pour partager l'enthousiasme de l'énonciateur tel qu'il s'exprime dans les exclamatives. Le destinataire est ainsi construit rhétoriquement, suscité par l'injonction comme un double de l'orateur, apte, comme lui, à apprécier les mérites de ces œuvres, tant elles sont évidentes (les exclamatives leur conférant la présence nécessaire). L'injonction peut aussi servir à introduire un argument sous la forme d'un conseil en matière d'art poétique. Ainsi, dans ce passage d'*Un mot sur l'art moderne* où le « vous » semble de plus en plus se confondre avec le *Je* :

> Lorsqu'un siècle est mauvais, lorsqu'*on* vit dans un temps où il n'y a ni religion, ni morale, ni foi dans l'avenir, ni croyance au passé ; lorsqu'*on* écrit pour ce siècle, *on* peut braver toutes les règles, renverser toutes les statues ; on peut prendre pour dieu le mal et le malheur, *on* peut faire les *Brigands* de Schiller, si l'on est Schiller, et répondre d'avance aux hommes qui *vous* jugeront un jour : « Mon siècle était ainsi, je l'ai peint comme je l'ai trouvé. » Mais […] lorsqu'en prenant la plume et en se frappant la tête *on* se donne pour but d'amener à grands frais dans une salle de spectacle un public blasé et indifférent, et là, de lui faire supporter deux heures de gêne et d'attention, sans lui parler de lui, simplement avec *vos* caprices, avec les rêves de *vos* nuits sans sommeil ; quand *on* veut faire de l'art à proprement parler, rien que de l'art comme *on* dit aujourd'hui, oh ! alors *il faut songer* deux fois à ce que l'*on* va faire ; *il faut songer* surtout à cette belle statue antique qui est encore sur son piédestal. *Il faut se dire* que là où le motif qui vous guide la main n'est pas visible de tous, actuel, irrécusable, la tête et le cœur répondent de la main ; *il faut savoir* que, dès qu'un homme, en *vous* écoutant, ne se dit pas : « J'en écrirais autant à sa place », il est en droit de *vous* demander : « Pourquoi écrivez-*vous* cela ? » Que lui répondrez-*vous,* si *votre* fantaisie a des ailes de cire, qui fondent au premier rayon du soleil ? [634]

L'injonction s'exprime ici moins directement mais avec tout autant de force par le déontique « il faut » appliqué deux fois au verbe « songer » en anaphore, puis aux verbes « se dire » et « savoir ». L'allocution se clôt en une interrogation rhétorique adressé au « vous », qui renvoie ici aux artistes, notamment aux dramaturges. Mais Musset constitue ici son énonciataire par un glissement du « on » au « vous » qui paradoxalement aboutit à une

[633] Page 964.

[634] Page 901. Les italiques sont nôtres.

association entre le « vous » et le « je ». En effet, l'énoncé commence par le pronom indéfini « on » dans un emploi d'abord ambigu : d'une part il semble inclure le *Je* mais, en même temps, sujet d'une proposition gnomique, il semble aussi avoir valeur de « on » universel (l'*homo* latin) et ainsi conférer une apparence d'objectivité à l'énoncé ; d'autre part il pourrait inclure tout à la fois un « je + ils » (la communauté des écrivains à laquelle j'appartiens) qu'un « je + vous » (la communauté des écrivains à laquelle nous appartenons vous et moi). Puis le « vous » se substitue au « on » et, avec l'énumération des possessifs, crée un climat de connivence quasi lyrique, comme si les jeunes écrivains auxquels Musset s'adresse et lui-même partageaient les mêmes émotions au moment de la création (les expressions « caprices », « rêve de vos nuits sans sommeil » dénotent fortement l'inspiration enthousiaste). Ainsi, le *vous* est une fois de plus construit comme un double du *Je*. Faisant mine de parler de son énonciataire, Musset parle aussi de lui en tant que dramaturge en quête, en cette année 1833, d'une formule pour divertir le public tout en lui évoquant sa position marginale par rapport à la querelle des écoles, puisque l'injonction préconise de songer à « cette belle statue antique », allégorie du classicisme. Distance à l'égard du romantisme qui s'exprime aussi par la connotation autonymique (« rien que de l'art, comme on dit aujourd'hui »), qui introduit à la fois une distance de l'énonciateur et une connivence avec le destinataire en évoquant un lieu commun présent dans leur sphère commune : la théorie de l'Art pour l'Art héritée du Cénacle. Enfin, ultime effet de mise en scène du lecteur placé sous le signe du dédoublement, cet exemple d'injonction extrait de l'exorde des *Mémoires d'outre-cuidance.* Comme celles que nous avons analysées ci-dessus, l'injonction sert ici à convoquer un fait afin de lui donner le statut de preuve. Une fois de plus, c'est une allusion à la polémique littéraire : Musset attire ainsi l'attention de son lecteur sur le peu de succès de son hypotexte, et inscrit dans son énoncé sa dimension générique de parodie. Mais l'injonction, au discours direct cette fois-ci, est le fait d'un autre énonciateur : « Mais non, on me jette au nez partout ce mot cruel de M. Bertin : « Voyez le peu de succès des Mémoires de Chateaubriand ! »[635] Le « vous » est le produit d'une énonciation au discours direct (une citation) dans un texte qui lui-même résulte d'une scénographie fictive, la lettre du prétendu auteur des *Mémoires,* M. Pigeon. Mais en même temps, comme l'injonction entre guillemets est censée s'adresser à l'énonciateur devenu, par le discours direct, énonciataire, le lecteur se retrouve à nouveau en position de reflet du *Je*. Par ailleurs, la notion d'évidence postulée par l'emploi de l'injonction « Voyez » est exacerbée ici puisqu'elle est répétée par tous au pauvre M. Pigeon. Ce qui est une double ironie : contre l'hypotexte (et le lecteur est invité à confirmer son « peu de succès ») et contre son outrecuidant énonciateur (donc contre

[635] Page 947.

l'hypertexte par glissement métonymique) qui s'obstine à vouloir concurrencer Chateaubriand. L'emploi des injonctions montre qu'elles permettent à Musset de mettre en évidence la scène d'énonciation et de solliciter l'attention du lecteur sur un argument, souvent en rapport avec la polémique littéraire, mais qu'en plus elles placent le lecteur dans une posture de double du *Je*, ou du moins de destinataire bénévole et consentant, ainsi associé par des références communes (à l'actualité, à l'art, à la littérature).

L'interrogation confirme-t-elle ce jeu d'analogie entre le *je* et le *vous* ou permet-elle au contraire une distance et une opposition agonistique, ou du moins simplement heuristique, entre énonciateurs et énonciataires ? Très fréquente, elle convoque le lecteur parfois dès l'exorde de l'article sur les *Mémoires de Casanova* :

> Vous êtes-vous quelquefois arrêté à regarder par un temps de pluie le cheval d'une voiture de louage à l'heure, lorsqu'en dépit de la fureur des vents cet être piteux, résigné, attend patiemment à la porte d'une maison ? […] peut-être, à ce spectacle, vous vous êtes rappelé malgré vous le cheval de course, superbe, à l'œil de feu, qu'on ne peut retenir, qui se balance sur ses jambes flexibles comme le roseau, jusque sur la paille de sa litière. Ces deux animaux sont-ils les mêmes ? Un sang différent anime en eux des muscles de structure pareille.[636]

Le pronom « vous » ouvrant l'article, le lecteur est immédiatement mis en scène et, en tant que spectateur et pure subjectivité à travers le motif de la réminiscence involontaire (« à regarder », « à ce spectacle vous vous êtes rappelé malgré vous »), convié à observer une hypotypose créée de toute pièces par l'auteur lui-même ; cependant, la scénographie dialogique ainsi mise en place par l'interrogation oratoire, donne au lecteur l'illusion d'être acteur de cette hypotypose. Le champ d'expérience de l'énonciateur (l'observation attentive des chevaux, l'une des passions de Musset) devient celui du lecteur (qui, « peut-être » comme l'indique le modalisateur et la mise en suspens de l'énoncé par l'interrogation, s'est déjà fait la même observation) : dans ce climat de connivence, l'énonciataire devient une sorte de double, de frère du *Je*[637]*,* dandy comme lui. Le lecteur est d'autant plus sollicité que le participe passé « arrêté », au singulier, confère au pronom « vous » sa seule valeur de courtoisie. Une fois de plus la scénographie choisie par Musset est celle de la conversation, à la fois libre et familière, et propice à l'échange – vif parfois – des idées. En outre, cet exorde par interpellation directe, assurant la *captatio benevolentiae,* est en même temps un pied de nez aux normes de la rhétorique classique puisque rien, *a priori*, ne semble lier cette évocation familière, prosaïque, des chevaux et le sujet de l'article. L'exorde se fait par insinuation : Musset précise ensuite l'analogie entre ces deux sortes de chevaux et deux

[636] Page 887.

[637] Dans Don Paez, poème d'ouverture des *Contes d'Espagne et d'Italie*, le lecteur est apostrophé par le nom « Frère », *Poésies complètes, op. cit*. p. 4 et suiv.

classes d'individus, les « timides » (constituée par « les savants, les hommes de robe, les gens de plume, les prêtres, les femmes de ménage, les poètes médiocres ») et les « audacieux » (« les gens d'épée, les roués, les aventurières, les artistes sublimes ») parmi lesquels compte Casanova.

On retrouve cette même tendance à l'exorde par allocution, au moyen de l'interrogation rhétorique, dans laquelle Musset met en scène le lecteur dans une posture de double observateur par rapport au *Je*. Par exemple dans les premières lignes de la revue fantastique XIV :

> Lorsque, par un beau clair de lune (j'ai un faible pour la lune) vous sortez n'ayant sous le bras qu'une canne, c'est-à-dire ni un livre ni un importun, et que vous allez vous asseoir sur le bord d'un fleuve (peu importe que vous soyez Italien, Turc ou romantique, et que le lieu de vos méditations soit un toit, une natte, ou un clocher), est-il possible qu'en regardant, je suppose, quelque chose comme l'embouchure de la Seine à la Notre-Dame de Grâce, le spectacle le plus capable de faire entrer l'air du ciel dans vos poumons, et par conséquent des pensées moins terrestres que de coutume, est-il possible, dis-je, que jamais, suivant le fleuve en sens inverse de son cours et le caressant à rebrousse-poil, vous ne vous soyez occupé à songer d'où vient ce torrent immense, par quels chemins il passe, de quelle source il part ? …[638]

Là encore le lecteur est non seulement interpellé par l'allocution et l'interrogation oratoire mais mis en scène comme actant d'une expérience contemplative (« en regardant », « le spectacle ») de telle sorte que l'énonciateur dédouble son point de vue en l'intégrant au champ d'expérience de son lecteur. Le « vous » est ici posé comme un double du « je » comme l'indiquent les interventions malicieuses de ce dernier dans la parenthèse et dans l'incise métadiscursive « je suppose », et plus encore ce « dis-je » qui rappelle que le « vous » est le produit de l'énonciation du *Je*, et que, si ce dernier met en scène son lecteur en l'intégrant dans sa scène d'énonciation, il en reste néanmoins le seul metteur en scène. Mais la connivence semble ici plus ambiguë : Musset confère à son lecteur une posture typiquement romantique (la parenthèse « peu importe que vous soyez … » exprime la distance ironique de Musset envers ce cliché romantique de la contemplation dans un site pittoresque) et ainsi le raille peut-être quelque peu. Par ailleurs, le lectorat du *Temps* étant bien plus bourgeois que Jeune France, le chroniqueur fantaisiste s'amuse à transformer son lecteur à sa guise, même à sa propre image, ce qui va une fois de plus dans le sens d'une *polémisation* de la chronique par la fictionnalisation. Le plus souvent, cependant, Musset choisit la forme interro-négative qui a l'avantage pragmatique d'imposer l'énoncé comme une évidence et ainsi lui conférer un fort pouvoir de conviction. On peut distinguer deux cas. Ce peut être un emploi conforme à la rhétorique, dans lequel chaque argument est exprimé par l'interro-négation et ainsi implique fortement l'énonciataire. C'est la stratégie utilisée par Musset dans sa péroraison de l'article

[638] Page 816.

De la tragédie[639] soutenue par une longue anaphore de « ne serait-ce pas » ; le destinataire ici interpellé est cependant plus restreint : Musset s'adresse aux dramaturges pour leur montrer la voie d'une tragédie moderne. C'est encore l'interro-négation que choisit Musset pour énoncer sa théorie des « deux sortes de littérature » dans *Un mot sur l'art moderne :*

> Ne vous semble-t-il pas que le siècle de Périclès, celui d'Auguste, celui de Louis XIV, se passent de main en main une belle statue, froide et majestueuse, trouvée dans les ruines du Parthénon ? […] Ne trouvez-vous pas, au contraire, que les hommes comme Juvénal, comme Shakspeare *[sic]*, comme Byron, tirent des entrailles de la terre où ils marchent, de la terre boueuse attachée à leurs sandales, une argile vivante et saignante, qu'ils pétrissent de leurs larges mains ?[640]

Le tour interro-négatif instaure une scène de dialogue – le lecteur, s'il avait la possibilité de répondre pourrait toujours répondre « non » – et en même temps fait de la thèse de Musset la possible thèse du lecteur – là encore le « vous » est instauré en tant que double du *Je* – ou plutôt une vérité qui se confirme par l'expérience commune du lecteur cultivé. Fréquemment aussi, c'est le verbe « voir » qui est utilisé dans l'interro-négation, associant cette fois un caractère pressant à l'évidence, comme si le lecteur était aveugle. Citons notamment ces deux exemples dans les *Revues fantastiques*, notamment, où l'allocution se fait aussi provocation. Dans la troisième revue, l'interro-négation sert à introduire l'allégorie du *j'en suis fâché* aux côtés du *j'en suis bien aise* :

> Ah ! sans doute, s'il était possible que le *j'en suis bien aise* dominât tout seul et pût mettre à mort son ennemi, nous en serions cent fois plus heureux ; mais ne voyez-vous pas que, dès qu'il allume un lampion, le *j'en suis fâché* sort des entrailles de la terre avec sa physionomie boudeuse et rechignée, et se met incontinent en route pour barbouiller de noir ceux qui rient, crier aux nues qu'on le moleste, et faire avorter les feux d'artifice ?[641]

L'interro-négation avec le verbe « voir » crée ici un décalage cocasse entre une argumentation dans le fond sérieuse (l'impossibilité de la polémique, en fait) et fort oratoire du fait de ce tour, et les images grotesques employées pour donner corps à l'allégorie du *j'en suis fâché* (« sa physionomie boudeuse et rechignée », « barbouiller de noir ceux qui rient », « faire avorter les feux d'artifice ») : en effet, comment le lecteur pourrait-il voir une métaphore ? Là encore, la mise en scène du lecteur par l'allocution met en évidence le double point de vue emblématique de ces *Revues fantastiques* : dire le réel par les moyen du fictif, du poétique, de la métaphore. Le lecteur est une fois de plus modelé en un double, conscience réfractée, de l'énonciateur. Dans la revue VI, le même tour interro-négatif permet à Musset de faire partager à son lecteur une scène triviale :

[639] Pages 916-917.

[640] Page 900.

[641] Page 780.

Ne voyez-vous pas, dis-je, que c'est toujours précisément en cet instant critique où tous les habits neufs sont dehors, où tout ce qu'il y a d'éviteurs de pavés en ce bas monde est légèrement suspendu sur la pointe du pied, qu'alors les gouttières glacées se fondent et que la pluie, ruisselant par torrent, change en une fange abominable la neige qui recouvre la terre ? N'est-ce pas [….] n'y a-t-il pas […] N'est-ce pas à l'instant où un homme, frappé de la beauté d'un coucher de soleil, lève ses regards vers les cieux, que ses pieds, comme ceux du bon Ludovic, se trouvent à la merci d'un tronc d'arbre ou d'une pierre, qui, du haut des plus sublimes méditations et du séjour séraphique de l'empyrée, le précipite misérablement dans un fossé …[642]

Là encore le lecteur est sollicité au sujet d'une observation d'expérience : le dégel qui vient gâter les habits neufs portés à l'occasion des étrennes. Mais le propos est futile et contraste ironiquement avec les attentes sérieuses soulevées par le titre (qui coordonne « choléra-morbus » à « dégel »), d'autre part l'expérience se dégrade ensuite en un cliché romantique mis en pièce par la chute finale, une *chute* au propre comme au figuré. L'allocution établit à la fois une connivence de bonne aloi, mondaine et ironique, et participe de la subversion du journal : le sujet d'actualité se dégrade en farce où, au passage, un certain romantisme est éreinté.

Ainsi, l'étude de l'allocution à travers les marques de P5 prouve que le destinataire, fortement individualisé – le « vous » est souvent singulier – est convié à participer à l'argumentation, à suivre le *Je* dans son raisonnement et à réagir ; les scénographies mussétiennes, aussi diverses soient-elles dans ces proses critiques, se confondent avec la scène générique du discours. Mais ce destinataire exprimé par le pronom « vous » est, tout comme le *Je* de l'énonciateur d'ailleurs, une pure construction rhétorique de l'auteur puisque, comme nous l'enseigne Benveniste, la réalité à laquelle se réfèrent *Je* et *Tu* est « uniquement une réalité de discours »[643]. Or Musset constitue souvent son allocutaire en double, ou du moins en complice docile.

Interventions du lecteur

Il arrive aussi que Musset donne plus de présence au récepteur. Il ne le limite plus au masque opaque du pronom « vous », qui renvoie à tout lecteur, mais l'actualise, le rend concret, par divers procédés, les uns relevant de l'énonciation, les autres de la scénographie fictive. Du côté de l'énonciation, c'est à chaque fois que l'énonciataire devient énonciateur, que Musset lui donne directement la parole ou qu'il joue sur les ressources oratoires de l'occupation ou de la concession. Ainsi, dans cet extrait *d'Un mot sur l'art moderne,* le *Je* envisage les significations que le *Vous* donne au mot « art » : la scénographie établie mime un

[642] Pages 788-789.

[643] Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale*, *op. cit*. p. 252.

dialogue heuristique par lesquelles Musset réfute les idées reçues sur l'art, un mot que les romantiques ont usé au point d'en obscurcir le signifié :

> Et sous quel prétexte, s'il vous plaît, aujourd'hui que les arts sont plus que jamais une république, rêve-t-on les associations ? Sous prétexte que l'art se meurt ? Nouvelle bouffonnerie ! les uns disent que l'art existe, les autres qu'il n'existe pas. Je vous demande un peu ce que c'est qu'un être, une chose, une pensée, sur lesquels on peut élever un pareil doute ! Ce dont je doute, je le nie.
>
> Il n'y a pas d'art, il n'y a que des hommes. Appelez-vous art le métier de peintre, de poète ou de musicien, en tant qu'il consiste à frotter de la toile ou du papier ? Alors il y a un art tant qu'il y a des gens qui frottent du papier et de la toile. Mais si vous entendez par là ce qui préside au travail matériel […] dans ce cas, ce que vous appelez art, c'est l'homme. […]
>
> A moins que vous n'appeliez de ce nom l'esprit d'imitation, la règle seule, l'éternelle momie que la pédanterie embaume ; alors vous pouvez dire, en effet, que l'art meurt ou qu'il se ranime.[644]

Musset instaure ici un dialogisme avec un destinataire au moyen de l'interpellation par interrogations rhétoriques. Il utilise la figure de la subjection définie ainsi par Fontanier : « La subjection subordonne et soumet en quelque sorte, à une proposition, le plus souvent interrogative, une autre proposition le plus souvent positive, qui lui sert de réponse, d'explication, ou de conséquence. » [645] Le destinataire est cette fois plus réduit que le vaste lectorat de la *Revue des Deux Mondes* : le pronom « vous » suppose ici un récepteur artiste ou théoricien de l'art, mais plus que des personnes, il discrimine des prises de positions quant à l'essence de l'art. Le dialogisme est l'occasion de réfuter des thèses, de polémiquer contre des discours. L'argument selon lequel « l'art se meurt », mis en suspens par l'interrogative, est immédiatement détruit par un caractérisant dépréciatif « Nouvelle bouffonnerie ! » qui instaure d'emblée une aire d'*agôn* ; l'interrogation indirecte et performative « je vous demande … » semble s'adresser à la fois au lecteur qu'il faut convaincre et aux tenants du contre-discours ici tourné en dérision. Les interrogations suivantes permettent de préciser de possibles thèses sur l'art tout en les imputant à l'allocutaire : la réponse apportée ensuite par le *Je*, comme une conséquence qui se déduit logiquement du postulat énoncé dans la question par le « vous », se fait soit concession (le *Je* établit deux accords avec le « vous », le premier sur la proposition « il y a un art », le second sur la conclusion « ce que vous appelez art, c'est l'homme »). Plus que sur une concession ou un accord de principe, la subjection crée une fois de plus une fusion du *Je* et du *Vous* puisque la déduction logique mène à intégrer la thèse de Musset, formulée à l'ouverture du second paragraphe, à l'énonciation du destinataire. Le dernier paragraphe, tout en annonçant une restriction (« à moins que ») et en envisageant une antithèse de cette définition de l'art (l'art comme imitation, respect des règles, bref la doctrine « classique ») débouche une fois de plus sur un accord (« alors vous pouvez dire ») du *Je* avec la thèse selon laquelle l'art se meurt ou se régénère. Mais qu'on ne s'y trompe pas : les

[644] Page 898.

[645] *Op.cit.* p.374.

accords ne sont qu'apparents ; en fait, par l'allocution Musset établit ici la scénographie polémique, délimitant deux visions diamétralement opposées de l'art, celle des classiques et celle des « modernes ». Ainsi se construit, par et dans l'énonciation, une scène propice au débat où alternent concessions et réfutations dans le but d'arriver à une juste définition du concept.

Du côté de la scénographie, c'est bien évidement lorsque le récepteur est fictif ou dédoublé. Ainsi dans les écrits adoptant la forme épistolaire, Musset use parfois de l'occupation pour donner l'illusion du dialogue avec son destinataire, en parfaite conformité avec les codes du genre, mais aussi pour constituer son énoncé en contre-discours, en objections, qu'il s'empresse de détruire. Mais, comme la scénographie épistolaire est ici au service d'une scène générique parodique (les *Mémoires d'outrecuidance*) et polémique (*Les Lettres de Dupuis et Cotonet*), la réfutation tourne à l'absurde et à l'encontre parfois du destinataire. L'occupation, figure de rhétorique qui consiste à anticiper, à prévenir les objections du destinataire pour ensuite mieux les réfuter, aboutit à de véritables dialogues fictifs avec Buloz : non seulement les épistoliers imaginent ses réactions, mais ils y réagissent à leur tour, comme si le dialogue se poursuivait au moment de la réception de la lettre. Dans les deux exemples suivants, tirés l'un de la lettre I, l'autre de la III, l'occupation, exprimée par le verbe « dire » conjugué au futur et à la P5, introduit un discours direct, avec incise et tiret :

– Mais, me direz-vous, mon cher monsieur, Aristophane est romantique ; voilà tout ce que prouvent vos discours ; la différence des genres n'en subsistent pas moins, et l'art moderne, l'art humanitaire, l'art social, l'art pur, l'art naïf, l'art moyen âge ...

Patience, monsieur ; que Dieu vous garde d'être si vif ! ... ce qu'on appelle le romantisme en France [646]

Et pourquoi ? direz-vous peut-être. – *Parce que,* comme dit M. Berryer. Mais tenez, nous vous le dirons. [647]

Dans les deux cas le dialogue fictif sert l'argumentation polémique. Pour avancer dans son raisonnement (lettre I) ou pour justifier sa thèse (lettre III) l'épistolier polémiste a besoin d'un contradicteur : la lettre est alors à même, malgré sa dimension monologale, d'accueillir le dialogue polémique par un artifice rhétorique. Mais ce dialogisme avec le destinataire s'accompagne d'une certaine provocation, voire d'une dérision envers lui : dans la lettre I Dupuis lui prête une parlure et une objection typiques d'un romantique (l'énumération des différents aspects de l'« art » romantique est grotesque car elle ne fait que montrer qu'il n'y aucune définition univoque de cet « art » et résume à elle seule toute la lettre) ; dans la lettre III l'épistolier joue avec la curiosité du destinataire, se moque de lui en ne répondant que

[646] Page 841.

[647] Page 867.

« Parce que » à la question introduite par « Pourquoi ». Le ton de la dérision est matérialisé typographiquement par l'italique. Dans un autre exemple, cette fois parodique, l'occupation interrompt ironiquement la narration autobiographique à propos du tic du prétendu auteur de mêler sans cesse à sa personne le blâme de Napoléon, exagération des parallèles de Chateaubriand dans ses *Mémoires d'outre-tombe* qui constitue essentiellement la dimension satirique de la parodie. La réponse du *Je* aux objections qu'il prête à son destinataire est l'occasion, pour Musset, de mettre en relief son orgueil extrême:

– Mais, me direz-vous peut-être, monsieur, que vient faire là Napoléon ? et vous ajouterez peut-être, comme Henri Monnier : « Voulez-vous parler de Dozainville ? parlons de Dozainville, mais sachons de quoi nous parlons. »
– C'est me faire tort, monsieur, que de m'apostropher ainsi. Je suis le plus grand poète, non pas de mon temps, fi donc ! mais de tous les temps. Je parle de Dozainville, si je veux, ou je n'en parle pas, si je ne veux pas. Il me plaît de parler de Napoléon. Il est advenu, pour son malheur, que ce drôle fut mon contemporain. Il a entravé ma carrière.
– Je l'ignorais, me direz-vous encore.
– C'est pour cela, monsieur, que je vous apprends l'histoire. [648]

Comme dans les extraits cités précédemment, l'occupation se présente sous la forme du dialogue, les tirets donnant corps à la situation épistolaire et la redoublant en quelque sorte, le destinataire étant rendu présent pour être mieux malmené par un épistolier qui passe de l'offuscation à la prétention la plus bouffonne qui soit (l'épanorthose qui renchérit sur le superlatif met en évidence le ridicule du personnage, mais, par ricochet de la cible réelle, raille l'orgueilleux Chateaubriand). Le fonctionnement argumentatif de l'occupation fonctionne alors à l'envers, de façon lui-même parodique : au premier niveau l'épistolier balaie effectivement les objections de son destinataire, mais au second niveau c'est l'occupation qui se retourne contre lui puisque sa réponse n'est pas une réfutation au moyen d'arguments mais une succession de sautes d'humeurs culminant dans la désignation méprisante envers Napoléon « ce drôle ». L'allocution permet ici à Musset de mettre en scène des exemples d'énonciations polémiques vicieuses : celle d'énonciateurs seconds grotesques, tournés en dérision, dont les énoncés se retournent contre eux.

Ainsi le lecteur, constamment sollicité, constitué en une personne véritablement présente dans la scène énonciative, est souvent invité à sourire des ironies du *Je* ou à admettre la véracité des faits qu'il invoque. Il semble que l'écriture de Musset, profondément discursive, et métadiscursive aussi, recherche avant tout la connivence.

[648] Page 949.

Chapitre 2

Formes et valeurs de la connivence

La connivence est nécessaire à tout discours poursuivant comme fin la persuasion. Elle est la pierre angulaire de la rhétorique. Ainsi, Perelman et Tyteca, dans leur *Nouvelle rhétorique*, parlant quant à eux de « communion avec l'auditoire », rappellent que :

> Ce que l'on vise dans l'argumentation c'est moins la précision de certaines modalités logiques attribuées aux informations, que les moyens d'obtenir l'adhésion de l'auditoire grâce aux variations dans l'expression de la pensée. [649]

Les « variations » du style qui concourent à l'adhésion de l'auditoire renvoient à l'élocution. Pereleman et Tyteca montrent ensuite comment certains éléments de « la forme du discours » – les niveaux de langue, les clichés, les proverbes et maximes – peuvent consolider la communion de l'orateur avec son auditoire. Puis ils recensent plusieurs « figures de la communion » : l'allusion, la citation, les diverses figures qui jouent sur le dialogisme (apostrophes, questions oratoires) et l'énallage de la personne (le remplacement du *Je* ou du *Il* par le *Tu*)[650]. Le souci de dialoguer avec son lecteur est aussi une constante de la poésie de Musset comme le rappelle Gisèle Sésinger – qui y voit une éthique – et l'extrait d'une lettre adressée à M[me] Jaubert où Musset confie son besoin d'être piqué par un interlocuteur pour écrire :

> Cette poésie d'une modernité sans dieu substitue à la légitimation par le haut (à laquelle croit encore Hugo) un dialogue avec l'autre. Dans une lettre de 1842, Musset explique à M[me] Jaubert : « […] j'ai besoin d'un coup de raquette qui m'envoie le volant […] Il faut que je parle en conscience pour parler […] envoyez-moi un battement de votre cœur et je vous le rendrai. »[651]

Dans sa prose journalistique le dialogue avec le lecteur participe d'une rhétorique de la connivence au service du polémique : le Vous est plus souvent un complice qu'un adversaire, c'est un allié de Musset dans la polémique, un précieux allié que Musset s'empresse de conquérir dès les premiers assauts.

---

[649] *Op.cit.* p.220.

[650] *Ibid*. p.239-241.

[651] Gisèle Sésinger, « Une poétique de la disparate », *Poétique de Musset, op. cit.* p. 242.

Les marques

Chez Musset, outre les cas d'allocution observés au chapitre précédent, deux procédés dominent : la *captatio benevolentiae*, et l'emploi du « nous » ou du « on » inclusif[652].

Dans ses articles, notamment dans ses *Revues fantastiques,* Musset fait de l'exorde un usage conforme, en un certain point, à l'usage de la rhétorique : il cherche à capter l'attention de son lecteur en l'interpellant souvent *ex abrupto*. L'exorde *d'Un mot sur l'art moderne* met immédiatement en place une connivence entre le *Je* et le *vous* du lectorat (les jeunes artistes) en position datif ; cette complicité est basée sur l'expérience commune, ici présentée comme une vérité générale (le présent, d'actualité du fait de son emploi avec l'adverbe déictique « aujourd'hui », glisse cependant vers la valeur gnomique) : « Il ne manque pas de gens aujourd'hui qui vous font la leçon ni plus ni moins que des maîtres d'école. »[653] En s'adressant de la sorte à l'allocutaire, Musset esquisse son *éthos* de poète rebelle à tout dogmatisme, d'échappé du Cénacle, et se met ainsi dans une posture de confiance vis-à-vis de son lectorat. La *captatio benevolentiae,* toujours en conformité avec les règles de l'ancienne rhétorique, peut aussi consister à vanter l'intérêt de son sujet : c'est le cas en particulier dans les comptes rendus dramatiques ou musicaux. Mais dès les premiers mots de celui de *Gustave III* le chroniqueur anonyme détourne quelque peu ce lieu en semant le doute sur sa sincérité : « Il n'y a d'important, dans les nouvelles théâtrales de la quinzaine, que Gustave III. Quelle drôle de chose que de rendre compte d'un opéra ! Un opéra nouveau est une si drôle de chose par lui-même. »[654] L'affirmation initiale est quelque peu écornée d'une part par la réduction de l'opéra à son « galop », mais d'autre part aussi par l'exclamative qui la suit : la modalité exclamative introduit du dialogisme dans l'article, en cela elle annonce l'adresse au « vous » du lecteur du paragraphe suivant, et reproduit le ton cabotin d'un chroniqueur histrion, amateur, qui s'étonne, ou plutôt s'amuse, à se plier au genre du compte-rendu lyrique. ; la connivence est donc au service d'une ironie contre l'écriture feuilletonnesque. Le transfert de caractérisation par le syntagme « drôle de chose » de « rendre compte d'un opéra » à « un opéra » crée un lien d'effet à cause et en même temps un ton léger, plaisantin, celui d'un

[652] A ces trois procédés il faudrait ajouter, bien sûr aussi, l'humour. Mais ce dernier étant une vaste catégorie plutôt qu'un procédé rhétorique ou stylistique, qui participe de la satire, nous l'étudions en II, 1 à propos de l'emploi que fait Musset des *topoï* propres au satirique. Il y a aussi les références culturelles qui créent une communauté d'esprit avec un lectorat choisi. Ce point relève selon nous de l'ironie mussétienne, c'est pourquoi il est abordé en II, 3. Nous nous limitons ici aux procédés propres à l'énonciation.

[653] Page 897.

[654] Page 999.

causeur de bonne compagnie. Mais l'adresse au « vous » du lecteur, sous la forme d'une occupation, vient semer le doute sur le caractère élogieux de l'article :

> Vous croyez peut-être que j'en veux dire du mal. Point du tout ; 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. Remarquez, je vous prie, comme ce galop est amené : [655]

Le lecteur, sollicité, se trouve alors à la fois dans une position de complice de l'énonciateur, mais en même temps on peut se demander s'il n'en serait pas non plus quelque peu la cible, cible sinon de sa polémique du moins de son goût pour la dérision. En effet, l'argumentation est ici réduite au minimum, le lieu des inséparables (le galop et la pièce ne vont pas l'un sans l'autre, comme la partie et le tout), et ne fait même que renchérir sur la réduction de tout l'intérêt de l'opéra à son seul galop. Le tour « Vous voyez bien que tout cela se tient » est, dans ce contexte, ironique puisque c'est finalement le *Je* qui crée de toute pièce, pour le lui imposer cet acquiescement du destinataire. De toute évidence, Musset se souvient, dans ses articles, de l'enseignement de la rhétorique en utilisant toutes les ressources de la *captatio benevolentiae* pour s'assurer la connivence de ses lecteurs. Mais la *captatio* peut aussi consister à surprendre le lecteur, à essayer de l'amuser, voire de le dérouter. C'est le cas dans plusieurs revues fantastiques. Voici trois exemples d'exordes excentriques :

> On ne saurait se dissimuler qu'un Parisien qui arrive en province, et qui trouve que toutes les femmes ont des maris ou des amants, n'est pas plus cruellement désappointé qu'un écrivain qui s'aperçoit, en prenant sa plume, que tous les sujets sont traités, et, comme on dit, que tout a été fait. Nous croyons donc nous rendre très utiles en indiquant ici un titre convenable qui pourrait figurer sur un tome in-8.[656]

Ce début d'article a de quoi surprendre : si l'énoncé adopte la forme d'une vérité générale, avec le pronom indéfini « on » et le présent gnomique, et rappelle aussi la forme de la maxime du fait du raisonnement par analogie, de la comparaison entre le concret et l'abstrait, il semble davantage sortir d'une conversation entre hommes que d'une revue sur l'actualité. D'ailleurs Musset joue sur le pronom « on » puisqu'il peut en même temps renvoyer au *Je* et à l'ensemble de ses lecteurs. Le comparant, par son caractère libertin, qui associe les femmes et l'inspiration littéraire, mêle agréablement l'humour et le sérieux et sollicite les lecteurs quelque peu « dandys » comme Musset. L'*éthos* de l'orateur constitue aussi l'*éthos* de son destinataire. En même temps, Musset renouvelle le *topos* du « tout a été fait », signalé comme tel par la connotation autonymique. Le retour feint au sérieux, dans la dernière phrase, avec le « nous » auctorial, crée un contraste comique entre le comparant libertin et le tome in-8°. L'exorde fantaisiste peut aussi tourner en dérision l'énoncé lui-même, soit l'écriture

[655] *Ibid*.

[656] Page 779.

journalistique (comme dans le *Compte-rendu de Gustave III).* Dans la revue « Chute des bals de l'opéra », Musset énonce l'information principale de sa chronique (le bal était désert) par le biais du contraire, pour tourner en dérision les chroniques qui soutiendraient l'inverse :

> Il faut être bien oisif ou bien futile, lorsque personne ne sait qui vit ou qui meurt, qui est roi ou sujet, qui est sujet ou serf, lorsque Petit-Jean lui-même trouverait à renchérir sur ses quand je vois, pour prendre, en dépit de tout, le bon côté des choses, et soutenir, par exemple, que cette semaine on a beaucoup dansé. [657]

Le caractère alambiqué de la phrase traduit cette stratégie de détours ; la connivence consiste à mettre les rieurs de son côté et la polémique à constituer un contre-discours pour en même temps le tourner en ridicule. Le tour impersonnel confère à la phrase le sceau de l'évidence tandis que la locution en incidente « en dépit de tout », en soulignant l'absurdité d'une telle proposition, construit un champ de connaissance des événements et de logique communs à l'énonciateur et à l'énonciataire. La subordonnée temporelle généralise l'attitude de « l'indifférence en matières publiques » à l'ensemble de l'opinion publique, donc des lecteurs (« personne ne sait »), mettant par conséquent en évidence l'inutilité de la presse d'information. Enfin, la référence au « Petit-Jean » des *Plaideurs* de Racine (acte III, scène 3) instaure une communauté culturelle comique.

Enfin, l'emploi du pronom « nous » (ou du « on » inclusif) est souvent utilisé par Musset pour créer une communauté particulière. Dans ses articles de critique, le « nous » participe d'une posture marginale et opposée à celle du critique professionnel : le *Je* s'inclut parmi le public comme dans son *Compte-rendu de Gustave III :*

> Et, je vous le demande, que nous importe le reste ? Que nous importe, à nous, qui venons nous accouder sur un balcon, deux heures après dîner, que l'art soit en décadence, que la vraie musique fasse bâiller, que les poèmes de nos opéras dorment debout ? [658]

Le pronom « vous » tend ici à changer de référent : le *Je* ne s'adresse plus, à partir d'ici, au lecteur, mais à l'énonciateur d'un discours pessimiste auquel il se refuse sans pour autant le réfuter : le tour « que nous importe » suppose que la réalité du fait soit reconnue, mais non prise en compte subjectivement. A la fin de l'article, « vous » ira jusqu'à désigner la cible : les législateurs puritains qui bannissent les réjouissances au nom de la vertu. Le lecteur est à présent fusionné avec le *Je*, dans le « nous » en tant que public. Le recours au concret, pour se désigner comme membre du public, par la relative « nous qui venons nous accouder … » instaure une connivence par renvoi aux habitudes culturelles du spectacle.

[657] Page 782.

[658] Page 1000.

Le pronom de P4 sert aussi à instaurer une communauté encore plus large, mais à laquelle l'adhésion du *Je* est problématique : celles des hommes ou artistes du « siècle », ce siècle que si souvent il vilipende. Ainsi dans *Un mot sur l'art moderne* le « nous » réunit énonciateur et énonciataire dans la communauté des auteurs modernes, des romantiques, ceux qui ont « brisé la pâle idole » des classiques. Or le discours se fait ici réquisitoire et le *Je* s'inclut parmi les accusés :

> Nos théâtres portent les costumes des temps passés ; nos romans en parlent parfois la langue ; nos tableaux ont suivi la mode, et nos musiciens eux-mêmes pourraient finir par s'y soumettre. […] Nous ne créons que des fantômes, ou, si pour nos distraire, nous regardons dans la rue, c'est pour y peindre un âne savant ou un artilleur de la garde nationale.
> […] c'est parce que notre siècle est l'antipode des grands siècles que nous brisons leur pâle idole, et que nous la foulons aux pieds. Mais que nous ayons voulu la remplacer, voilà la faute …[659]

De même, dans la quatrième lettre de Dupuis et Cotonet, le « nous » sert à dessiner la vaste communauté des hommes du XIX^e^ siècle, communauté malheureuse en ce qu'elle doit porter la responsabilité des révolutions (cette lettre prolonge le chapitre 2 de *La Confession d'un enfant du siècle)* : « Mais je dis qu'aujourd'hui, en France, avec nos mœurs et nos idées, après ce que nous avons fait et détruit, avec notre horrible habit noir, il n'y a plus de possible que le simple, réduit à sa dernière expression. »[660]

Le polémique de Musset a donc ceci de particulier qu'il cherche au préalable l'adhésion, la complicité amusée du lecteur. Il semble que Musset rechigne à instaurer une scénographie de la violence et un *éthos* de polémiqueur ; il choisit les genres les plus aptes à mimer une scène de causerie, et c'est sans doute ce qui a orienté cet homme de théâtre vers le journal, genre essentiellement polyphonique ; il adopte la posture de l'homme de bonne compagnie, aristocrate, persifleur, désinvolte, mais sans agressivité. Les techniques de connivence empruntées à la rhétorique permettent de vider de sa violence le polémique – du moins sur le plan énonciatif. Mais il est un cas d'énonciation particulière, celui des *Lettres de Dupuis et Cotonet*, où la connivence, si elle est conforme à ce que l'on attend du genre épistolaire, s'accentue au point de polémiser fortement l'énonciation elle-même.

Excès de connivence : le cas des *Lettres de Dupuis et Cotonet*

Au XIX^e^ siècle, les manuels épistolaires tendent à rendre accessible l'art de la lettre (jusque là réservé à l'aristocratie et à la haute bourgeoisie) au plus grand nombre. On assiste

[659] Pages 901-902.

[660] Page 878.

alors à un détournement du lieu commun traditionnel qui veut que la lettre soit « une conversation entre absents » : comme l'a démontré Cécile Dauphin dans *Prête-moi ta plume*, cet idéal d'oralité, de naturel, ce que Marc Fumaroli nomme « la fine fleur de l'invention oratoire », qui était la marque de l'aristocratie policée et rompue aux salons mondains, devient dans les manuels du XIX^{e} siècle un argument pour véhiculer « l'idée que tout citoyen peut, s'il y met les formes, s'adresser aux grands et puissants personnages »[661]. N'est-ce pas le cas lorsque de simples lecteurs, provinciaux, modestes, prennent la plume pour s'adresser par l'intermédiaire de leur journal à l'ensemble de l'opinion publique ? Le premier aspect qui saute aux yeux, à la lecture de ces lettres, est l'omniprésence du destinataire, constamment sollicité par Dupuis.

En premier lieu c'est l'apostrophe « monsieur » qui permet de le rendre présent dans la situation d'énonciation épistolaire et de donner ainsi l'illusion d'un véritable échange. Cette apostrophe intervient chaque fois pour prévenir une objection : elle reconstitue ainsi dans la lettre la forme d'un débat. Souvent placée entre virgules, après le groupe sujet-verbe, elle rompt le cours de la phrase pour instaurer une énonciation seconde, par exemple au début de la lettre 1 : « Nous savons, monsieur, que ce n'est plus la mode de parler littérature » et « nous ne sommes point Béotiens, monsieur, vous le voyez par ces paroles ». Dans ces deux exemples on pourrait supprimer l'apostrophe sans grand dommage. Enoncé indépendant, celle-ci permet de rappeler la situation d'énonciation, amorcée par la formule initiale « mon cher monsieur », de solliciter fortement le destinataire en lui faisant comprendre que sa présence dans le contexte énonciatif est prise en compte au moment de l'écriture. Par ailleurs elle est en coréférence avec le pronom personnel « vous » dans la proposition suivante.

La formule d'interpellation initiale « mon cher monsieur » peut même être reprise dans le corps de la lettre, intégrée à la syntaxe toujours sous la forme d'une incidente entre virgules : « Que dis-je ? Un seul vers, mon cher monsieur, un seul et unique vers pouvait être classique ou romantique, selon que l'envie lui en prenait. »[662] Ici elle s'accompagne d'un retour de l'énonciateur sur son propre énoncé par l'interrogation rhétorique « que dis-je ? » ayant valeur de retouche corrective, qui dynamise l'énoncé et le rend plus oral.

Dans la lettre 1, à dominante narrative, l'apostrophe sert aussi à actualiser davantage le récit en y intégrant le destinataire, en l'invitant en quelque sorte à se représenter les faits et à partager en esprit l'expérience du scripteur : ainsi lorsque Dupuis évoque leur découverte d'Aristophane : « Mais que pensai-je, monsieur, lorsqu'un matin je vis Cotonet entrer dans

[661] Dauphin Cécile, *Prête-moi ta plume : les manuels épistolaires au XIX^{e} siècle*, KIME, Paris, 2000, p.58-59.

[662] Page 838.

ma chambre avec six petits volumes sous le bras ! »[663] La tournure interro-exclamative, brisée par l'apostrophe qui sépare le groupe interrogatif avec inversion du sujet et du verbe et la subordonnée temporelle, dramatise l'énoncé pour mieux impliquer le destinataire. Même chose dans cet exemple de la lettre 3 alors que Dupuis évoque l'atmosphère, inconnue au destinataire, de La Ferté-sous-Jouarre : l'apostrophe « monsieur » le prend à témoin et contribue à la persuasion : elle sert à rendre l'argument plus crédible au récepteur : « L'âge d'or, monsieur, ne fleurit pas plus à la Ferté sous Jouarre qu'ailleurs »[664]. Cette interpellation du destinataire est constante dans la lettre 3, où chaque étape de l'argumentation est amorcée ainsi.

Ces interpellations à valeur argumentative dans la lettre 3 prennent le plus souvent la forme d'une question rhétorique. Celle-ci introduit un nouvel argument ou un nouvel exemple, en se fondant notamment sur des références communes : ainsi le rappel d'une polémique de journalistes, donc d'un fait d'actualité conformément au thème et à la forme de la presse : « Vous souvient-il d'une dispute dans un café à propos de la duchesse de Berri ? »[665]. L'interrogation rhétorique donne l'illusion d'une réponse positive de la part du destinataire, ou implique tout au moins, pour être efficace, que cette « dispute » soit connue de Buloz. Le tour interrogatif « vous souvient-il » crée alors une communauté d'esprit, une relation de type dialogal. C'est elle encore qu'utilise Dupuis pour introduire son propos dans la lettre 3 :

> Mais il nous est venu, en outre, une idée qui nous inquiète bien davantage [...] mais s'il était vrai, nous sommes-nous dit, que nous fussions réellement devenus journalistes ? Deux lettres écrites ne sont pas grand péché ; qui sait pourtant ? nous n'aurions qu'à en écrire trois ; pensez-vous au danger que nous courons, et quel orage fondrait sur nous ? [666]

Dupuis introduit le thème de la lettre 3 par une interrogation qui instaure un processus de double énonciation. En effet, les premières interrogatives sont d'abord de l'ordre du discours rapporté comme l'indique l'incise : Dupuis rapporte les questions que se sont posées à eux-mêmes les épistoliers ; mais par le biais de l'écriture épistolaire ces questions deviennent en même temps adressées à Buloz, professionnel de la presse : Dupuis attend une réponse à son angoissante question « si nous étions devenus journalistes ». L'emploi du verbe « pensez-vous » à la deuxième personne du pluriel montre que la question finale, elle, s'adresse directement et uniquement au destinataire. Ainsi, de façon très subtile les épistoliers mettent

[663] Page 839.

[664] Page 866.

[665] Page 869.

[666] Page 866.

en place une délibération antérieure à l'écriture de la lettre et y intègrent leur destinataire, sommé de « penser » au risque encouru dans le journalisme, par le fait d'assumer pleinement cette identité :

Si une fois, mon cher monsieur, nous étions atteints et convaincus de journalisme, c'est fait de nous ; telle est notre opinion sincère. Et pourquoi ? direz-vous peut-être. – *Parce que*, comme dit M .Berryer. Mais, tenez, nous vous le dirons, et retenez bien ses paroles : parce que ...[667]

La reprise de la formule d'adresse initiale « mon cher monsieur » juste après la subordination hypothétique inclut le destinataire dans le cadre énonciatif de la délibération, il est incité à adhérer à l'hypothèse, à défaut de la thèse « c'en est fait de nous ». Le caractère brutal et excessif d'une telle idée est fait pour susciter l'interrogation sur la cause « Pourquoi » : la lettre restitue parfaitement le déroulement d'une conversation pour amorcer de façon plus vivante la narration : en effet, répondre à « pourquoi » équivaut à énoncer des arguments, mais ici la justification, dépourvue de tout argument, limitée à son connecteur logique, est traitée de façon grotesque : Dupuis adopte un parlure enfantine en opposant un simple « Parce que » à l'adverbe « Pourquoi ? » et pense ainsi être à la hauteur d'un avocat comme Berryer !

Mais le plus souvent l'interrogation rhétorique est utilisée à chaque fois que Dupuis intègre le destinataire dans ses exemples afin de l'inviter à se mettre en situation de victime de la presse. Le destinataire est sommé de jouer un rôle, celui d'un ministre par exemple :

– « Mais songez-vous quelquefois, monsieur, à la position d'un pauvre ministre ayant affaire aux journaux ? […] Dites-moi donc un peu ce que vous feriez si (Dieu vous en préserve !) vous deveniez ministre par hasard ? Je veux vous choisir une occurrence où vous soyez bien à votre aise, pour que vous m'en donniez votre avis. Il s'agit de demander au roi la grâce de certains condamnés qui, à dire vrai, depuis longtemps l'attendent. Depuis longtemps aussi, vous hésitez ; vous avez pour cela vos raisons : d'autres que vous les trouvent bonnes ou mauvaises, il n'y a point de compte à rendre. Vous demandez, vous obtenez la grâce […]
Que faîtes-vous alors, vous, homme politique ? Vous allez croire que l'opposition désire ce qu'elle demande. Vous allez ajouter d'une main candide sur la liste *graciant*e les noms des ministres de Charles X. Pensez-vous faire pièce à dame Opposition ? Lisez un peu l'article du lendemain.[668]

L'interrogation rhétorique initiale introduit l'exemple un peu à la manière d'une hypotypose : par l'emploi du verbe « songer » le destinataire est incité à se représenter mentalement un ministre ayant affaire aux journalistes ; l'interrogation rhétorique a ici une valeur injonctive plutôt qu'assertive. Cela se confirme par le glissement à l'impératif « dites-moi donc » qui introduit cette fois une interrogation indirecte : celle-ci est toujours rhétorique puisque le destinataire ne peut y répondre ; le verbe « dire » à l'impératif crée l'illusion d'un dialogue tandis que Dupuis demande au destinataire de se mettre en situation illusoire. Les marques de P5 qui suivent renvoient à une figure fictive du destinataire, construite de toutes pièces par

[667] Page 867.

[668] Pages 872-873.

l'épistolier pour les besoins de la démonstration : les verbes au présent d'énonciation renvoient à des réactions attendues par un ministre dans une telle situation et permettent l'identification du destinataire tandis que la reprise du pronom personnel suivi de l'apposition « homme politique » rappelle au destinataire cette nécessaire identification. Puis l'impératif « lisez » et le déictique « demain » ancrent le destinataire dans la situation d'énonciation fictive. La démarche est intéressante car elle rend compte des pouvoirs de l'épistolier : il crée une situation fictive, il domine le dialogue et réduit le destinataire à jouer un rôle en suivant ses directives : il se fait metteur en scène. Ce faisant il modèle son destinataire selon sa fantaisie, en victime naïve (« d'une main candide ») de la mauvaise foi des journalistes. Le « vous » devient donc pluri-référentiel, rappelant ainsi que la lettre s'adresse à tous les lecteurs de *La Revue*, Buloz n'étant que le canal par lequel passe le message. Immédiatement après ce passage, Dupuis interpelle le destinataire par une interro-négative :

Ne vous semble-t-il pas, monsieur, quand vous assistez à ces sortes de tapages dont les journaux étourdissent un ministre, ne vous semble-t-il pas voir un homme qui entreprend de traverser la Seine sur une corde tendue, à laquelle pend une centaine de chats ? [669]

En répétant le tour interro-négatif, qui encadre la protase de la phrase, Musset insiste sur la valeur assertive de l'interro-négation : « ne vous semble-t-il pas » = il vous semble. Le verbe « sembler » là encore joue un rôle d'embrayeur d'hypotypose, il va servir à rendre plus vivante l'image du funambule confronté aux chats. Mais il est manifeste que le « vous » ici renvoie en fait au « Je » de l'épistolier : c'est lui qui a cette impression et non son destinataire. Cette fois le « vous » du destinataire est convoqué pour jouer le rôle d'un miroir reflétant un *alter ego* ; tout au plus le destinataire réel pourra-t-il de la sorte apprécier l'originalité et le caractère quelque peu burlesque de l'analogie symbolisant le gouvernement. A la fin de la lettre, Dupuis et Cotonet vont même jusqu'à transférer leur peur des journalistes sur Buloz : ils pourraient lui reprocher d'avoir publié leurs lettres :

mais vous, monsieur, je vous le dis à l'oreille, vous pourriez bien vous exposer. Peste ! voyez de quoi nous serions cause ; on irait peut-être jusqu'à vous faire des reproches. Que répondriez-vous en pareil cas ?[670]

La substitution du *Je* au *vous* est ici totale puisque les épistoliers inventent une réponse toute faite pour Buloz, là encore comme des dramaturges pour des comédiens. Une fois de plus le destinataire est vidé de toute référence, de toute consistance comme pour mieux insister sur le fait qu'il n'est qu'une instance fictive, un prétexte au « bavardage » épistolaire, malgré

[669] *Ibid*.

[670] Page 874.

l'indication « lettre au directeur de la *Revue des Deux Mondes* » qui donne l'illusion d'une correspondance réelle.

Les injonctions, elles aussi nombreuses, ne correspondent pas non plus toujours à de véritables ordres ou conseils. Le plus souvent, comme à l'oral, elles n'ont qu'un rôle phatique, celui de maintenir ou de renforcer le contact avec le récepteur, de le réintégrer dans la situation de communication. Le cas le plus net et le plus oral est celui de « tenez », qu'on trouve à deux reprises dans la lettre 3 à chaque fois précédé de l'adversatif : « mais tenez, nous vous le dirons » et « mais tenez, si vous m'en croyez ». Dans ce cas atypique, l'impératif s'est vidé de son sens injonctif et n'est plus qu'une interjection, simple appui du discours, sans véritable sens. D'autres injonctions visent à attirer l'attention du destinataire sur l'énoncé épistolaire : l'impératif du verbe « remarquer », présent dans les deux lettres et parfois suivi d'une formule de politesse : « remarquez bien » (lettre 1) en incidente, « et remarquez, je vous prie » (lettre 3). Même embrayage sur l'énoncé avec les impératifs suivants dans la lettre 1 : « ne vous inquiétez pas » pour rassurer le destinataire quant à l'aspect digressif de la lettre et « permettez-moi de vous le transcrire » pour introduire les deux exercices de pastiche finaux. Ces cas d'injonctions participent de la politesse épistolaire consistant à ménager la *face*[671], la bienveillance du destinataire et sont à mettre sur le même plan rhétorique que la *captatio.* Lorsque de vraies injonctions sont utilisées, elles contribuent, comme les interrogations rhétoriques, à mettre fictivement le destinataire en situation : tel est le cas de la parodie de « recette » pour écrire un feuilleton à la fin de la lettre 3 :

> Il faut pour cela prendre (*horresco referens*) prendre un dictionnaire quelconque, historique ou chronologique. Est-ce fait ? Posez-le sur la table, et ouvrez au hasard. Lequel est-ce ? Le dictionnaire de la Fable par Noël. Bien. Sur quel passage êtes-vous tombé ? « Charadius, oiseau fabuleux, dont le regard seul guérit la jaunisse; mais il faut que le malade le regarde, et que l'oiseau lui renvoie ses regards assez fixement ; car, s'il détournait la vue, le malade mourrait infailliblement. » A merveille ! Maintenant, dites-moi, quel sujet avez-vous à traiter ? Vous avez à rendre compte, n'est-il pas vrai, de *La Norma* du maestro Bellini ? Voyez ce que c'est que la Providence, et comme le ciel vous favorise ! Vite, écrivez, ne perdez point l'occasion ; voilà votre oiseau tout logé. Comment, dites-vous, par quelle façon ? Eh ! par la façon des feuilletons. Ecrivez... [672]

La technique dialogique est ici intéressante car l'épistolier en joue pour combler la distance propre à la relation épistolaire. En effet, il recourt à l'impératif, comme lors d'un dialogue en face à face, mais en même temps les interrogatives comme « Est-ce fait? » et « Lequel est-ce » suggère que l'épistolier n'est pas en présence de son récepteur. Anachronisme à part, on est plus proche ici d'une communication téléphonique que d'une conversation en tête à tête. En même temps l'emploi de l'article défini « la table » à valeur déictique donne l'illusion

[671] Nous faisons allusion à la théorie des FTA (face threatening acts) de Penelope Brown et Stephen Levison, *Politeness : some universals in language usage*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

[672] Page 874.

d'une co-présence. Surtout l'énonciation épistolaire est dédoublée par un jeu de question/réponse qui donne l'impression d'une réelle communication avec le destinataire. Mais les réponses sont données tantôt comme des paroles rapportées de ce dernier (en particulier la définition de l'oiseau Charadrius, entre guillemets qui donne l'illusion que l'on assiste à la lecture de l'article de dictionnaire par le récepteur), tantôt de façon diaphonique (répétées, proférées par l'épistolier) : ainsi la question portant sur le sujet à traiter est suivie d'une réponse assumée par Dupuis comme l'indique le pronom personnel « Vous » (« quel sujet avez-vous à traiter? / Vous avez à rendre compte ») ou encore l'interrogation finale du destinataire « Comment, dites-vous, par quelle façon ? » : l'incise « dites-vous », propre au discours direct, souligne l'idée d'une redite. Mais si grammaticalement c'est le destinataire qui assume l'énoncé (comme l'indique la P5), sur le plan énonciatif c'est bel et bien l'épistolier.

Musset crée souvent une illusion de dialogue entre Dupuis et son destinataire par l'intrusion du dialogisme[673] dans la lettre, c'est à dire d'un jeu de question/réponse. Tantôt il s'agit d'anticiper les réactions du destinataire à la lecture de la lettre avec l'utilisation du futur type « me direz-vous ». Cela est très usuel dans le style épistolaire, comme le remarque Catherine Kerbrat-Orecchioni : dans l'interaction épistolaire

> Le destinataire ne peut en aucune manière intervenir *directement* dans le travail scriptural – tout au plus le scripteur peut-il *simuler* de telles interventions, par exemple :
> - en prêtant fictivement à son destinataire telle remarque ou question pouvant servir de base à tel commentaire ou apport d'information
> - ou, plus audacieusement encore, en anticipant sur la réponse qu'il sollicite de son destinataire[674]

On en trouve maints exemples dans la lettre 1, en particulier dans l'exorde : la stratégie d'anticipation est liée ici à celle de la *captatio benevolentiae* : « vous trouverez peut-être que, dans ce moment-ci nous nous inquiétons de bien peu de choses [...] Mais, mieux qu'un autre, vous comprendrez[675] ». Même procédé pour évoquer les pastiches du « style romantique » à la fin de la lettre : le second est encadré de deux anticipations au futur :

> L'exemple suivant vous fera mieux sentir l'avantage de notre procédé
>
> Vous apprécierez, nous l'espérons, la réserve de cette dernière amplification [676]

[673] Nous prenons le mot au sens rhétorique du terme : voir G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique,* Le Livre de Poche, p.114-115 : « figure macrostructurale, lieu, consistant soit en l'utilisation systématique de dialogues entre des personnages dans un ouvrage dont l'objet est manifestement théorique, soit en l'apparition d'un passage dialogué dans un discours oratoire, ou encore dans un texte littéraire quelconque alors que l'on se trouve dans un passage tout normalement à une seule voix ».

[674] *in La lettre, entre réel et fiction*, SEDES, p. 18.

[675] Page 835.

[676] Pages 851 et 852.

L'anticipation au futur a aussi ici une dimension métadiscursive : l'épistolier commente et calcule les effets recherchés par son écriture, on est loin de la prétendue spontanéité, du fameux « style naturel » qui définirait l'écriture épistolaire selon tous les Secrétaires.

Ainsi la fonction phatique et la deuxième personne sont-elles très souvent sollicitées dans *Les Lettres de Dupuis et Cotonet*. Mais le dialogisme avec le destinataire est excessif dans nos deux lettres, en particulier dans la lettre 3 qui fait la satire des journalistes alors même qu'elle s'adresse au directeur d'une revue, et la connivence avec le destinataire voisine avec la provocation à son égard ; si bien qu'il faut se demander si ce n'est pas un indice de parodie du style épistolaire.

Chapitre 3

Le lecteur cible de la polémique

Il est naturel que le polémiste attaque son destinataire lorsque celui-ci est son adversaire comme c'est le cas par exemple de Jules Janin dans sa réponse au *Manifeste contre la littérature facile* de Nisard. En revanche il peut sembler paradoxal de se moquer du lecteur lorsqu'il est le témoin ou l'arbitre de la polémique. Pourtant cette prise à parti, sérieuse ou plaisante plus que véritablement agressive, n'est pas nouvelle en littérature à l'époque de Musset : elle relève d'une tradition humaniste et satirique amorcée par les avis au lecteur excentriques de Rabelais et celui, provocateur, de Montaigne dans ses *Essais* ; tradition qui se perpétue et se renouvelle dans les préfaces insolentes des petits-romantiques, via la littérature excentrique et fantaisiste issue des *humouristes* anglais comme Sterne et « fantastiques » comme Jean-Paul et Hoffmann[677].

On distinguera deux cas : celui où l'énonciateur malmène son lecteur et semble l'inclure parmi ses cibles, celui où, au contraire, il cesse d'interpeller ses lecteurs pour constituer en auditoire ses cibles, procédé typique du polémique à travers la forme de l'invective. Enfin, on consacrera la fin de ce chapitre à un article qui semble avoir été écrit autant pour convaincre le lectorat de *La Revue des Deux Mondes* que pour répondre à un adversaire précis : « Sur la reprise de *Bajazet* ».

Il arrive que dans le discours polémique, le blâme vise directement le destinataire. C'est le cas notamment de certains passages des *Lettres de Dupuis et Cotonet* où l'épistolier se montre peu respectueux envers Buloz, son destinataire. Dans ce cas le destinataire réel et définitif, le lectorat de *La Revue*, n'est pas en cause ; mais, en contrevenant à la règle cardinale de la politesse que l'épistolier doit à un destinataire qui lui est supérieur, Dupuis est ainsi tourné en dérision par l'auteur réel de la lettre : Musset. Mais dans quelle mesure ne polémique-t-il pas, de façon paradoxale et hautement provocatrice, contre son patron, se vengeant ainsi du labeur journalistique qu'il lui impose ?[678] En effet, la lettre 3 a pour cible principale « les journaux », terme derrière lequel il faut entendre plutôt les journalistes, la

[677] Voir José-Luis Diaz, « Quand les préfaces parlent des préfaces (1827-1833) », *Le texte préfaciel*, dir. Laurence Kohn-Pineaux, Presses universitaires de Nancy, coll ; Le texte et ses marges, 2000, pp. 7-21.

[678] En 1840 Musset écrira une épître en vers adressée à Buloz, provocatrice en ce qu'il y justifie ses raisons de ne pas montrer plus d'empressement à lui envoyer de la copie : « Sur la paresse ».

presse dans son ensemble. Dupuis et Cotonet s'inquiètent : et si, au bout de trois lettres envoyées à la *Revue* ils étaient devenus des journalistes ? Or, après avoir dicté ses conditions, comme s'il négociait un contrat avec Buloz, Dupuis semble croire avoir gagné le pouvoir à la *Revue,* il va jusqu'à prendre à parti son destinataire sur un ton de supériorité, à en faire un adversaire, comme lors d'un véritable dialogue, pour réfuter et même railler les arguments qu'il lui prête sous la forme interrogative :

Je veux d'abord que nous ne traitions jamais que des choses les plus générales, j'entends de ces choses qui ne font rien à personne, qu'on sait par cœur. Croyez-vous que cela suffise ? que nul ne se plaindra, nul ne clabaudera ? Ah ! que, si vous croyez ceci, vous est peu connu la gent gazetière ! Vous vous imaginez bonnement, vous, monsieur, qui êtes au coin de votre feu, et qui ne savez qui passe dans la rue, ni si votre voisin est à sa croisée ; vous vous imaginez qu'on peut impunément dire au public qu'on aime les pois verts ? [...] Eh bien ! monsieur, désabusez-vous, on ne dit rien, n'écrit rien sans péril[679]

La prise à parti du destinataire se fait ici agressive par l'attaque au moyen de deux interrogations rhétoriques successives, par l'interjection « Ah ! » suivie de l'exclamative qui donnent à entendre le ton sarcastique de l'épistolier et restituent ainsi la véhémente oralité du discours. La reprise du pronom personnel par l'apostrophe « monsieur », toujours entre virgules, renforcée par la relative qui met en scène le destinataire dans un cadre familier, à l'abri des tourmentes sociales, confère au discours un ton polémique ; le destinataire est ainsi mis doublement en accusation : il est confiné dans un intérieur agréable (« au coin du feu »), ce qui entraîne son ignorance (la litote « vous est peu connu », le verbe « savoir » à la P5 nié dans une double négation « ni ...ni ») et donc il fait preuve d'une dangereuse naïveté (« vous vous imaginez », l'injonction « désabusez-vous »). La dernière phrase, injonctive et exclamative, sonne comme un couperet, renforcée par l'attaque au moyen de l'interjection « eh bien ». A un premier niveau une telle prise à parti relève de la dérision à l'égard de Dupuis et Cotonet : en effet, le décalage entre le didactisme de Dupuis et le statut de son destinataire (c'est tout de même lui le directeur de la revue…) est comique. A un second niveau, Musset vise ici le lecteur ordinaire, pas spécialement Buloz, comme le laisse entendre la relative le décrivant comme un indifférent quelque peu casanier. On peut s'étonner d'une telle attaque chez un auteur qui a toujours revendiqué son « indifférence en matière publiques et privés »[680]. Musset récidive dans le fragment « Des réformes théâtrales » : l'épistolier, dont le style ressemble beaucoup à celui de Dupuis et Cotonet, fait allusion au passage de Buloz au poste d'administrateur de la Comédie-Française, et ose lui dire que malgré cette expérience, il ne sait rien du théâtre, ce qui équivaut à une accusation d'incompétence :

[679] Page 867.

[680]« Buloz avait été nommé commissaire royal près de la Comédie-Française le 17 octobre 1838 ; le 30 août 1847 il en avait été nommé administrateur. Il avait été destitué, par Ledru-Rollin, le 20 mars 1848. », note n°2 de M. Allem, p. 1084.

Vous savez ce que c'est que les théâtres ; du moins, vous croyez le savoir. La preuve en est que vous ne vous en souciez plus. Et il vous semble surprenant peut-être que j'aie la prétention de vous apprendre quelque chose de nouveau sur ce chapitre. Mais, s'il vous plaît, qu'avez-vous vu ? Et, dans votre trop court passage au pouvoir, quelle expérience avez-vous acquise ? [681]

La première phrase oriente immédiatement le discours de la fausse connivence vers le polémique : l'épanorthose par la restriction (« du moins »), l'insertion du modalisateur « vous croyez » corrigent immédiatement et perfidement la proposition précédente, dans laquelle l'épistolier semblait établir une prémisse commune. Dans la phrase suivante, anticipant les réactions du destinataire – c'est, on l'a vu, une technique généralement utilisée pour assurer la connivence – il va jusqu'à souligner métatextuellement son impudence et son pédantisme (« que j'aie la prétention de vous apprendre») ; la position respective des pronoms personnels, « je » sujet, « vous » objet, traduit l'inversion des positions sociales. Enfin, les interrogations rhétoriques mettent Buloz comme au pied du mur, le sommant (par la formule de politesse) d'admettre son inexpérience. Dupuis, si c'est bien lui, mais aussi Musset, commettent ici une sorte d'attentat contre les règles épistolaires puisqu'ils ne respectent pas la convenance de ton en fonction de la supériorité du destinataire. Mais sans doute, autant que l'épistolier maladroit, fiction énonciative de Musset pour polémiquer contre un genre, le courrier de lecteurs, Buloz peut être réellement visé. En effet, pourquoi Musset n'a-t-il jamais fini ni publié ce fragment ? peut-être pour ne pas se brouiller avec son patron et néanmoins ami ? En tout cas, il est fort dommage que la lettre s'arrête juste au moment où Musset allait expliciter cette « réforme théâtrale » dont il ne cesse de parler sans toutefois la définir (en fait ce fragment n'est qu'un exorde long et bavard), car on serait alors en mesure de dire dans quelle mesure Buloz est concerné par la polémique. Cependant, à partir de là, le destinataire ne cesse d'être pris à parti par des verbes au passé composé ou à l'imparfait qui filent le thème du passage de Buloz à la direction de la Comédie-Française en aveugle (« Vous avez eu affaire », « Vous avez vu », « Vous excusiez cela » ; « vous supposiez », « vous laissiez faire » ; « Vous croyiez cela, Monsieur, qui ne connaissiez pas encore cette grande méthode Sganarelle »[682]). Les verbes orchestrent une progression vers le réquisitoire : à partir de « vous excusiez cela » jusqu'à « vous laissiez faire » Buloz est accusé de tolérance puis de laxisme, puis le retour du verbe « vous croyiez » revient au point de départ du blâme. La dernière phrase, quant à elle, avec la périphrase faisant allusion au Sganarelle du *Médecin*

[681] Page 918.

[682] Pages 958-959.

malgré lui[683] et de l'acte III de *Dom Juan*[684] pour désigner la réforme, oriente la polémique contre ladite réforme. En effet, la comparaison à « la méthode toute nouvelle » de Sganarelle en médecine tourne en dérision la réforme par le biais de l'intertexte comique de Molière :

> Sans avoir besoin de rappeler ici ni les tricots de Mme Octave, ni les combats de bœufs de l'Hippodrome, ne voit-on pas que l'art dramatique, dont le métier, au dire d'Aristote, est de purger les mœurs, fait la médecine comme Sganarelle, d'une méthode toute nouvelle ? Il surpasse même Sganarelle, car si le cœur n'est plus à sa place, on ne saurait précisément expliquer ce qu'on en a fait. […] Vous croyiez cela, Monsieur, qui ne connaissiez pas encore cette grande méthode Sganarelle, qui opère dans ce moment-ci. Tout va changer, et il n'est plus question … [685]

Si dans les lettres à Buloz, le lecteur cible ne peut être que ce destinataire premier et réel, il arrive aussi qu'un lectorat plus vaste puisse se sentir visé. Pour ce faire Musset recourt aux artifices de la satire et de la fiction ; et là encore le polémique passe par la scénographie épistolaire, propice à l'allocution. Dans la revue fantastique XII[686], fausse lettre d'un correspondant séjournant en Chine, retranscription du dialogue qu'il eut avec un vieux sage chinois, la triple énonciation (1. Le Chinois à l'épistolier 2. L'épistolier à la revue 3. Musset au lecteur) fait qu'au final le « vous » par lequel le Chinois fait la satire des mœurs françaises désigne tous les lecteurs de l'époque (« votre ville doit être un fleuve immense de paroles inutiles », « Voici une civilisation qui vous mène à la barbarie »). Dans la droite ligne de Voltaire et de Montesquieu Musset, par le truchement des énonciations fictives et du point de vue d'un étranger, tend à ses lecteurs un miroir où constater leurs vices. Dans la lettre IV de Dupuis et Cotonet, l'épistolier se met à camper des types d'exagérés, à la manière de La Bruyère et, pour introduire les hypotyposes, feint parfois de s'adresser à son personnage fictif. Or, dans ce passage, alors qu'au début l'allocutaire est explicitement désigné par le nom de « Julie », en cours de route il semble que le « vous » s'adresse à une catégorie bien précise de lectrices :

> Est-ce bien vous qui, d'un sentiment vrai, faites une exagération ridicule et le malheur de ceux qui vous entourent ? Et-ce vous qui changez l'amour en frénésie, les querelles passagères en scène à la Kotzebue, les billets doux en lettres à la Werther, et qui parlez de vous empoisonner quand votre amant est un jour sans venir ? Quelle abominable mode est-ce là, et de quoi s'avise-t-on aujourd'hui ? Croyez-vous donc qu'ils peignent rien d'humain, ces livres absurdes dont on nous inonde, et qui, je le sais, irritent vos nerfs malades ? Les romanciers du jour vous répètent que les vraies passions sont en guerre avec la société, et que, sans cesse, faussées et contrariées, elles ne mènent qu'au désespoir. Voilà le thème qu'on brode sur tous les tons. Pauvre femme ! […] est-il réglé de toute éternité que femme qui se rend ne se rend pas sans phrases ? Eh bien donc, faites-en de raisonnables, de galantes, de folles, si vous voulez, mais faites-les humaines du moins.[687]

[683] Qui place le cœur à droite.

[684] Qui prescrit à ses patients des émétiques qui les purgent si bien qu'ils les tuent net.

[685] Page 957 & 959.

[686] Pages 810-811.

En fait, la cible devient réelle parce que Musset convoque l'intertexte et les stéréotypes romantiques (« scènes à la Kotzebue », « lettres à la Werther » qui se font écho syntaxiquement, le suicide par poison, la thèse des passions en guerre contre la société) et vise ainsi la part romantique de son lectorat : celles qui lisent naïvement les romans et en imitent l'exaltation des passions. Il s'agit d'une satire du bovarysme avant l'heure. Mais ce lectorat n'est que la victime de la cible : en effet, c'est contre les romanciers contemporains, romantiques donc, que Musset, derrière Dupuis, polémique. Une fois de plus c'est le terme « une mode » qu'il utilise pour désigner l'une des tares du romantisme. L'emploi de « vous » qui suit (« Vous riez du phébus amoureux de la cour de Louis XIV ») est clair : l'allusion à un genre mondain et littéraire de l'époque classique confirme que le discours polémique vise ici les romantiques, lecteurs et auteurs. Pour preuve que le « vous » ne désigne plus seulement une fiction, il se met même à désigner le lecteur masculin contaminé par la passion romanesque, et donc peut-être aussi, de façon humoristique, Buloz :

> Si une femme vous trouve joli garçon, et qu'elle vous paraisse bien tournée, ne saurait-on s'arranger ensemble sans tant de grands mots et d'horribles fadaises ? et s'il n'est question ni d'éternel dévouement, ni de s'arracher les cheveux, ni de se brûler la cervelle, s'en aime-t-on moins, je vous prie ?

Ainsi, le lecteur est parfois visé indirectement, et les scénographies complexes mises en œuvre contribuent à instaurer avec lui une relation ambiguë, entre connivence et satire. Si le lecteur, ou plutôt une catégorie de lecteurs, peut se sentir visé par le discours polémique, il n'est jamais agressé ou vilipendé. Toujours soucieux de construire la scénographie la plus propice à la connivence, Musset le plus souvent met ses opposants à distance. Ainsi, dans cette phrase de l'article *De la tragédie*, l'usage de la P3 dans un contexte où pourtant le *Je* s'adresse à des énonciataires construits par son énoncé exprime leur exclusion, tout autant que l'injonction leur conseillant « de prendre une tasse de café »[688] Au niveau perlocutoire, l'énoncé leur est bien destiné (du fait de la modalité jussive exprimée par le subjonctif, faussement courtois avec le volitif « veuillent bien ») mais la P3 les congédient hors de la scène d'énonciation. L'injonction elle-même est en soi une invitation à prendre congé. L'allusion à une lettre de la marquise de Sévigné où elle prédisait que Racine passerait comme la mode du café se tourne en mot d'esprit tendancieux contre les romantiques qui médisent de Racine.

Exclusion de la cible, mais aussi, au contraire, inclusion soudaine dans la scène d'énonciation, parfois là où on ne l'attend pas, sous la forme criarde de l'invective. Soudain,

[687] Pages 884-885.

[688] Page 906.

le « vous » ne désigne plus le lecteur, mais une cible précise, collective, désignée par une périphrase dépréciative en apostrophe. On se contentera de relever ici quelques exemples, en attendant de revenir sur cette figure de style dans la partie suivante. Ce peut être pour rompre la scène d'énonciation : dans *les Lettres de Dupuis et Cotonet*, l'épistolier soudain ne s'adresse plus à son destinataire mais à l'image rhétorique de sa cible (les humanitaires, les abonnés des journaux) que le dialogisme lui permet de constituer : « Messieurs (et mesdames) de l'avenir et de l'humanitairerie, qu'entendez-vous par ces paroles ? »[689]

> Non, pauvres gens, honnêtes gobe-mouches, d'opinion vous n'avez point changé, car d'opinion vous n'en eûtes jamais, mais voulez parfois en avoir. Ayez donc du moins celle-ci qui est plus vieille que l'imprimerie, c'est que, quand on se laisse berner, on ne doit jamais s'étonner si on retombe à terre pile ou face.[690]

Enfin, il est un cas où l'article s'adresse en particulier à un adversaire, et a donc autant été écrit pour qu'il le lise que pour prendre la défense de Rachel : *Sur la reprise de Bajazet* est en effet une réponse au feuilleton défavorable que rédigea Jules Janin pour *le Journal des Débats* du 24 novembre 1838. Bien que Janin ne soit jamais nommé par Musset, il ne cesse de le convoquer textuellement, en intégrant son discours comme discours-patient et ainsi le réfuter, puis à la fin de l'article lorsqu'il emploie le « vous ». Musset commence par intégrer à son énoncé le contre-discours de Janin au moyen du discours direct libre, désignant son adversaire par le pronom indéfini « on » :

> Mlle Rachel, on le sait, n'a pas dix-huit ans ; voilà ce dont on s'est aperçu lorsqu'on l'a vue la première fois dans le costume de Camille ; voilà, il me semble, ce à quoi l'on devrait penser quand on la voit dans cette robe orientale qui la gênait vendredi dernier. De bonne foi, ce n'est pas sa faute si elle est si jeune ; mais Roxane, dit-on, est une belle esclave, devenue sultane par un caprice, plaçant son amant dans l'alternative ou de l'épouser, ou de mourir, amoureuse par les sens seulement, furieuse sans ironie, dissimulée par boutade, lascive et emportée, mais surtout jalouse ; et on s'étonne, on s'indigne presque qu'une enfant de dix-sept ans n'exprime pas tout cela ; ce sont de belles imaginations, de profondes découvertes, sans doute ; Mlle Rachel n'a probablement pas encore eu le temps de les faire. Et pourquoi, alors, entreprend-elle ce rôle ?, demande-t-on. Pourquoi veut-elle rendre des sentiments, je me trompe, des sensations, qui lui sont inconnues ? [691]

La polémique s'appuie sur une prémisse commune, élément factuel que nul ne peut contester : l'âge de Rachel ; les deux premiers « on » sont inclusifs, aussi bien du lecteur que de l'énonciateur. A partir de l'adversatif « mais » commence le contre-discours, comme

[689] Page 963.

[690] Page 872.

[691] Page 919-920. Janin écrivit en effet, de Roxane, dans *Les Débats* : « cette fois il s'agit, non pas d'une princesse, mais d'une esclave achetée à l'encan, non pas d'une chaste fille de seize ans qui pleure comme Iphigénie […] mais d'une femme soumise à tous les violens caprices d'un maître qui la couvre de coups et de baisers. Adieu cette fois à la timide passion qui soupire tout bas, qui se cache […] Il s'agit d'un amour sans frein, sans bornes, sans retenue, sans respect, passion violente, mûrie doublement, excitée doublement par le soleil et par l'esclavage. » Puis à la colonne suivante, en venant à Rachel : « Cette enfant pouvait-elle deviner […] cette passion des sens, non pas de l'âme ? »

l'indique l'incise de discours rapporté. Or, encadré par la remarque « ce n'est pas sa faute si elle est si jeune » et l'énoncé « et l'on s'étonne […] tout cela », il devient absurde : Musset, dans un premier temps, concède que Rachel manque d'expérience pour interpréter un tel rôle d'amoureuse ; puis, au moyen des interrogations, il invente un dialogisme pour susciter la scène agonistique qui l'oppose à son adversaire et ensuite mieux le contredire. Pour ce faire, Musset commence par réfuter au moyen d'un enthymème le portrait frénétique que Janin fait de Roxane en alléguant la vertu de Racine : « Racine était un homme pieux […] il est donc plus que douteux qu'il ait donné à la favorite d'Amurat le hideux caractère qu'on lui prête. ». Notons que Janin est toujours dissimulé sous le masque du pronom indéfini ; Musset s'attache à polémiquer *ad rem* et évite l'attaque *ad hominem*. Puis il illustre sa réfutation par un exemple pris dans le feuilleton de Janin : cette fois, bien qu'il le dissimule sous le pluriel « quelques journaux », l'allusion au seul Janin est clair pour le lecteur de l'époque puisqu'en fait seul Janin a commenté le sens du mot « charmes » dans ce vers de Racine :

> Pour citer un exemple entre autres, quelques journaux ont remarqué ce vers :
> *Je plaignis Bajazet, je lui vantai ses charmes.*
> Ils ont appuyé sur le sens de ces mots, et ils les ont trouvés très licencieux. Que peut-on entendre, disent-ils, par les charmes d'un homme ? Eh, mon Dieu ! Racine, à coup sûr, n'entendait par là que la beauté du visage, la grâce des manières, la douceur du langage, qui peuvent appartenir à un homme aussi bien qu'à une femme. Et depuis quand, en effet, le mot *charmes* veut-il dire autre chose ? Dieu sait quelle rougeur eût monté au front du poète, si on avait cherché devant lui une interprétation obscène à ses vers ! Mais que voulez-vous ?du temps de Racine, Robert Macaire n'existait pas.[692]

Musset passe ici clairement à l'offensive en raillant le contre-discours : l'interjection qui amorce le rappel du sens usuel du pluriel « charmes » au XVII^e^ siècle, renforcée par le modalisateur « à coup sûr », participe d'un ton de hauteur didactique qui fait la leçon à son adversaire. La réfutation consiste ici à prêter à la remarque de Janin une connotation grivoise en en extrapolant le sens équivoque : l'allusion à « la vie agitée » des « plus vieilles comédiennes », dans le texte de Janin, autorisait en effet une interprétation érotique de ce mot. L'interrogation qui suit la définition, feignant l'ignorance, manifeste l'ironie de Musset à l'égard de Janin, tandis qu'une fois de plus Musset s'appuie sur l'*éthos* racinien d'un homme vertueux et chaste[693]. Enfin, la référence à Robert Macaire, le « héros polémique » (Roxane

[692] Page 920. Janin avait en effet écrit : « pouvait-elle [Rachel] comprendre ce que lui dit Acomat des *charmes* de Bajazet ? Les charmes de Bajazet ? tout le caractère de Roxane est contenu dans ce mot de Racine ; mais les plus vieilles comédiennes, après la vie la plus agitée et la plus amoureuse, n'ont pas toutes compris le sens de ce mot étrange : *les charmes*, appliqué à un homme. » La remarque de Janin n'était pourtant pas dépourvue de pertinence puisque *Le Littré* indique : « Charmes, au pluriel, ne se dit qu'en parlant des femmes. Cependant Racine l'a dit, non malheureusement, d'un homme. » ; vient après la citation du même vers de *Bajazet* (acte I scène I).

[693] Dans l'article que Janin rédigera en réponse à Musset (publié le 6 décembre dans *Les Débats*), il ne manquera pas de retourner contre lui cette interprétation obscène du mot « charmes » : « Mais les huit malheureux feuilletons n'entendent pas autre chose ! Que le critique se rassure, ce serait bien le diable si à eux huit les susdits feuilletons n'avaient pas de la pudeur pour un ! ».

Martin) de *L'Auberge des Adrets*, mélodrame d'Antier, Lacoste et Chaponnier de 1823, symbole du triomphe du vice et d'une bourgeoisie corrompue[694], accuse implicitement Janin de commettre l'erreur de commenter une tragédie classique avec les mêmes « outils » qu'un drame moderne, faisant fi de la règle des bienséances : une fois de plus la querelle littéraire agit en arrière-plan de l'écriture critique et polémique. Le polémique repose ainsi sur une caricature du discours-patient, où la thèse de Janin se trouve réduite à un seul reproche : Rachel est « trop petite » pour interpréter le rôle de Roxane. L'intégration du discours-patient commence en effet par ces mots dans lesquels Musset feint d'adopter le point de vue adverse après avoir balayé, au moyen d'interrogations faussement naïves, tous les possibles reproches qu'on pourrait faire à l'actrice :

> Est-elle plus faible, ou moins inspirée ou plus craintive, ou moins bien placée dans cette pièce ? ou enfin, paraissant sous les habits de Roxane et obligée à quelque éclat, est-elle plus petite qu'il y a un mois ? Cette dernière question est peut-être la plus importante ; je crois, en effet, que c'est le reproche le plus sérieux qu'on puisse adresser à Mlle Rachel : elle n'est pas grande ; voilà une chose sur laquelle il faut prendre son parti.[695]

Les assertions « cette dernière question est peut-être la plus importante » et « c'est le reproche le plus sérieux », toutes deux appuyées sur le présentatif, le superlatif et les modalisateurs (« peut-être », « en effet », « je crois »), semblent dessiner un accord préalable entre l'énonciateur et son adversaire ; mais la question est ridicule du fait du comparatif (« plus petite qu'il y a un mois ») et la reformulation négative « elle n'est pas grande » renforce cette absurdité. Musset caricature ainsi la thèse de Janin selon laquelle, dans le rôle de Roxane Rachel manquerait de grandeur, au propre comme au figuré, en la cantonnant au sens propre). La thèse adverse ainsi caricaturée est reprise plus loin :

> Mais aujourd'hui, nous avons mal dîné, et nous voudrions du nouveau. Au lieu de cette énergie, nous voudrions de la tendresse ; au lieu de cette sobriété, du désordre, et que l'actrice surtout fût plus grande. Voilà comme on juge, du moins dans les journaux ; car, Dieu merci, le public n'est pas le moins du monde de cet avis.[696]

Cette fois la raillerie développe les raisons bien prosaïques que Musset prête à son adversaire pour blâmer Rachel (« nous avons mal dîné »), soulignant ainsi la versatilité d'un critique qui

---

[694] Voir la section intitulée « Robert Macaire, un héros polémique » rédigée par Roxane Martin *in Le théâtre français au XIX^e^ siècle*, dir. H. Laplace-Claverie, S. Ledda et F. Naugrette, *op. cit*. pp. 78-79 : dans *L'auberge des Adrets*, le comédien Frédérick Lemaître transforme le type du traitre en héros, « type du gueux marginalisé par la société et conduit par elle au banditisme ». Lemaître reprend le rôle en 1834 dans *Robert Macaire* : le bandit devient un riche industriel : « Il n'est plus le bandit de grand chemin qui défiait l'autorité mais l'escroc parvenu au sommet de la société grâce au crime. Cette pièce est donc une attaque contre la nouvelle classe politique au pouvoir ». Toujours selon Roxane Martin, la pièce « ouvre la voie au « macairisme », virulente critique de la bourgeoisie et du gouvernement de Juillet. »

[695] Page 918.

[696] Page 921.

n'avait cessé jusqu'ici de la louer, et s'augmente d'un effet de chute : Musset résume les arguments adverses dans la reprise de la thèse « et surtout qu'elle fût plus grande », caricaturée encore par l'anacoluthe et par la locution « et surtout » qui réduit le blâme à ce problème de taille. Cette fois, Musset désigne l'adversaire par le pronom « nous », feignant de s'associer à lui. Mais à la fin de l'article, il le prend directement à parti par l'emploi du « vous » et l'apostrophe « messieurs » :

> Mais enfin, dites-moi, messieurs, pourquoi la chagrinez-vous ? Elle a fait ce qu'elle a pu, et ce que nulle autre qu'elle, assurément, ne pourrait faire. Puisque vous dîtes qu'il faut pour ce rôle des femmes de trente ans, amenez-en donc, et que nous leur entendions dire :
>
> *Bajazet, écoutez, je sens que je vous aime,*
> *Vous vous perdez.*
>
> Puisque vous ne voulez pas d'ironie, enseignez-nous comment il faut prononcer autrement que notre tragédienne :
>
> *Vous jouirez bientôt de son aimable vue.*
>
> Puisque vous aimez la passion, l'énergie, je dirais presque la férocité, trouvez donc l'accent de ce vers :
>
> *Ma rivale à mes yeux s'est enfin déclarée.*
>
> Puisque enfin vous refusez à Mlle Rachel ce qu'on appelle la sensibilité, c'est-à-dire l'expression qui sort du cœur, essayez donc de répéter après elle :
>
> *Tu ne saurais jamais prononcer que tu m'aimes.*[697]

Derrière l'apostrophe « messieurs » convoquant les huit feuilletonistes évoqués au début de l'article, Musset s'adresse en fait au seul Janin, une fois de plus, puisqu'il reprend ici un à un ses principaux arguments : la jeunesse de Rachel (l'injonction « amenez des femmes de trente ans » retourne contre lui les allusions grivoises contenues dans le commentaire autour du mot « charmes »), l'utilisation par Rachel du ton ironique, la nécessité d'interpréter le rôle avec fureur plutôt qu'avec sensibilité. L'anaphore de « puisque » marque l'appui du polémiqueur sur le contre-discours tandis que l'injonctif dessine une scénographie agonistique où l'adversaire est mis au défi. Une fois de plus les procédés de la rhétorique servent à construire une scénographie polémique.

Au terme de cette revue des divers genres utilisés par Musset pour polémiquer, on a pu constater que le genre était conçu par lui comme une posture énonciative particulière, une scénographie construite pour mettre en scène tout autant le discours du *Je* que celui de l'adversaire. La constitution de ces scénographies s'explique par le choix fréquent, consubstantiel à un journalisme littéraire comme au récit autobiographique, d'énonciations à mi-chemin entre fiction et réalité. Or, c'est précisément sur cette fictionnalisation de l'énonciateur et de l'énonciataire que repose le polémique mussétien : elle est le corollaire d'une polémisation des genres qui peut aller jusqu'à la parodie. Elle vise tout autant des cibles particulières (classiques, romantiques, humanitaires, journalistes, etc.) que les genres

[697] Page 921-922.

pratiqués par Musset eux-mêmes. Ainsi, la fictionnalisation du discours journalistique correspond à un refus d'être journaliste, ou du moins à une affirmation de son statut de poète contraint de sacrifier sa plume au feuilleton et de faire œuvre de critique – le polémique consiste alors, dans ce dernier cas, en un refus, paradoxal en apparence, de blâmer. Ainsi le choix de genres ou plutôt d'écritures génériques à la mode chez les romantiques (le conte fantastique, le genre autobiographique) lui servent à tourner le romantisme en dérision. Cette fictionnalisation va de pair avec une polémisation des genres en ce qu'elle leur insuffle le dialogisme nécessaire à la mise en scène d'un débat, et suppose une prose à la fois fantaisiste, excentrique, mais aussi, souvent, oratoire. On notera que Musset choisit pour polémiquer des genres suffisamment souples (parce que peu codifiés, comme le feuilleton, ou marginaux par rapport aux poétiques classiques, comme le fantastique ou l'autobiographique) et jouissant d'une notoriété nécessaire pour influencer l'opinion publique du fait du médium journalistique, des genres (feuilleton, conte, lettres, confession) qui privilégient aussi une écriture de la connivence et de la dérision, plus que de l'agression, semble-t-il. En cela son écriture agonistique se situe entre polémique et satire : toujours soucieux de séduire son lecteur, Musset raille et persifle plus qu'il n'agresse ses cibles. Posture d'aristocrate qui cherche à mettre les rieurs de son côté. Posture de l'entre-deux aussi : de même qu'il refuse d'adhérer pleinement à l'un des deux camps en présence dans la bataille littéraire, Musset rechigne à assumer pleinement un éthos de polémiste. Cette préférence pour des formes de « l'entre-deux » qui caractérise toute son œuvre (un théâtre entre classicisme et romantisme, entre comédie et drame, une poésie entre lyrisme et ironie, entre conte, poème et théâtre) correspond aux idées qu'il défend, à son refus de tout embrigadement. Mais l'écriture polémique mussétienne est aussi subversion des genres : par ses choix formels, il utilise la matière journalistique comme un laboratoire d'expériences stylistiques et génériques et par là même la mine de l'intérieur. En cela Musset est bien de son temps. Cette pratique d'une écriture journalistique subvertie correspond à un usage fréquent dans les années 1830 ; il est le fait d'écrivains issus du romantisme qui, comme Musset, ont pris leurs distances avec les discours et les formes « officielles » du Cénacle romantique, des franc-tireurs comme Janin, Balzac, Nodier, Gautier et Nerval, romantiques mais polémiques à l'égard du romantisme hugolien. Cependant dans quelle mesure Musset se rattache-t-il aussi à une tradition, pour ainsi dire classique, du polémique ?

DEUXIÈME PARTIE

SATIRE, POLEMIQUE, IRONIE :
HOMMAGES, INFLUENCES ET DETOURNEMENTS

La diversité des formes que revêt l'écriture polémique chez Musset tient à la variété de ses choix en matière d'énonciation, dans le cadre souple des genres inventés à l'époque romantique par ce que Marie-Eve Thérenty nomme « la matrice journalistique ». Mais l'écriture agonistique de Musset associe aux modèles journalistiques de son temps ceux de la tradition littéraire de la satire.

Tout un pan de l'œuvre de Musset, proses, vers et théâtre confondus, s'inscrit dans la longue tradition de la satire classique française qu'il met au goût du jour pour rendre compte des ridicules et des travers de son siècle. Notre analyse de la tradition satirique chez Musset critique ira d'un genre hérité des satiristes classiques (la lettre fictive) à l'étude de *topoï* de la satire, puis de macrostructures (portraits, parodies, pastiches). On s'attachera ensuite à l'analyse des procédés d'écriture (microstructures), en distinguant parmi ces derniers les procédés directs d'attaque et de réfutation (chapitre 2) et les procédés indirects attachés à l'ironie (chapitre 3). Dans chaque cas nous avancerons toujours de la tradition aux stylèmes propres à la veine polémique de notre auteur.

I – MUSSET ET LA TRADITION SATIRIQUE :
LES TOPOÏ ET LES SOURCES

Chapitre 1

Préliminaires : la satire comme forme du polémique

Du genre au mode

Marc Angenot, dans son étude de *La Parole pamphlétaire*, regroupe les discours polémique, satirique et le pamphlet comme « discours agonistiques » :

> Le discours agonique, dont en première approche, le pamphlet est une forme historique particulière, appartient aux modes enthymématiques et doxologiques. Il suppose un contre-discours antagoniste impliqué dans la trame du discours actuel, lequel vise dès lors une double stratégie : démonstration de la thèse et réfutation/disqualification d'une thèse adverse.[698]

Satire et polémique ont donc une visée commune : s'opposer à un contre-discours et le disqualifier. Mais Angenot a soin de poser ensuite la distinction suivante : le discours polémique suppose une reconnaissance de l'adversaire, dans la mesure où la polémique s'engage à partir de « prémisses communes », sur « un milieu topique sous-jacent, c'est-à-dire un terrain commun entre entreparleurs » ; le discours satirique, en revanche, n'impose aucune réfutation dans la mesure où le contre-discours est tenu pour « absurde » par le satirique qui se contente de le regarder avec « détachement », « vision en dehors » ; indigne d'être tenu pour une thèse susceptible de convaincre l'opinion, il ne mérite que d'être montré dans son absurdité au moyen d'« une rhétorique du mépris » :

> Le mode agonique en général suppose un drame à trois personnages : la *vérité* (censée correspondre à la structure authentique du monde empirique), l'énonciateur et l'adversaire ou opposant. Dans la *polémique*, le drame se déroule de la façon la plus simple en un champ clos où s'affrontent le héros et l'imposteur. Le polémiste a pour tâche d'arracher la vérité à l'erreur représentée par la partie adverse. Le discours offre deux isotopies contraires subsumées par une *topique commune* dont les ressources sont mises à profit pour faire triompher la thèse défendue. Dans la *satire*, a-t-on supposé, la vérité serait tout entière du côté de l'énonciateur. Le satirique ne peut que reproduire en un miroir déformant l'absurdité de l'adversaire. [699]

[698] *Op.cit.* p. 34. A la suite des chercheurs du GADGES nous optons pour l'épithète "agonistique" car « agonique » peut être aussi compris en lien avec « agonie ».

Dans le lexique qui termine son ouvrage, M. Angenot affine la distinction entre les divers mots relevant du même champ notionnel que « pamphlet » (polémique, satire, diatribe, controverse, libelle …) à partir des étymologies et de l'évolution sémantique de chaque terme. Il note ainsi qu'après s'être appliqué « spécialement aux ouvrages de controverse en matière de théologie », le mot *polémique* « va prendre, au XVII^e^ siècle et ultérieurement, une extension de plus en plus large pour désigner enfin toute dispute d'idées, tout écrit qui soutient une opinion ou une autre. » Le mot *satire* subit lui aussi « à l'âge classique une extension considérable » : désignant au départ une forme poétique (« un ouvrage en vers fait pour censurer, pour tourner en ridicule, les vices, les passions déréglées, les sottises des hommes » d'après Littré) hérité des Latins (Lucilius, Horace, Perse, Juvénal) et repris au XVII^e^ siècle par Mathurin Régnier et Boileau entre autres, « il en vient à désigner aussi « tout discours, tout écrit qui reprend ou qui raille » (Littré)[700]. « Satire » s'emploie alors pour des discours qui relèveraient plutôt, selon la terminologie contemporaine, de la polémique ou du pamphlet, si l'on considère que contrairement à la polémique, la satire dénonce plus souvent des travers sociaux et moraux, des tares générales et collectives, qu'elle n'attaque des personnes ou des opinions personnelles:

> Une polémique d'idées, une comédie, une pièce en vers, où apparaissent attaque et dérision pourront être appelées des « satires ». Lainier de Verton consacre son traité *Des Satires personnelles* (1689) à une étude érudite de ce que nous appellerions des « pamphlets » au sens moderne. Il les divise en deux catégories : « satire réelle » (qui porte sur des types de conduite, des idées ou des « objets ») et « satire personnelle » (agression contre des individus, « censures accompagnées d'invectives et de médisances »). Les mots de *pamphlet* et de *polémique* ont progressivement refoulé ce sens extensif de *satire* qui subsiste néanmoins.[701]

La confusion demeure actuelle en effet, y compris dans les systèmes de théorisation des genres. Ainsi, dans un ouvrage intitulé *Les grands genres littéraires*, Daniel Mortier réfute-t-il la triple distinction établie par M. Angenot en ces termes :

> Cette triple distinction présente l'inconvénient de placer au même niveau des formes littéraires peu ou prou définissables par des critères formels (la satire et, dans une certaine mesure, le pamphlet) et une catégorie plutôt caractérisable par une attitude (la polémique) et de ce fait assez large pour en englober d'autres (l'apologie serait dans la classification de M. Angenot un sous-ensemble de la polémique), et même, par l'une de ces malencontreuses extensions de sens dont le poéticien n'a pas le contrôle, pour en englober les deux variantes qu'on lui oppose. L'usage, en effet, a consacré la polémique comme l'action de s'opposer par la parole. Significative est cette formule de G. Lanson qui notait en 1906 l'influence de Voltaire « sur le pamphlet et le journalisme, sur toutes les formes de la polémique ». Il est clair ici que le pamphlet et le journalisme sont conçus comme des formes de la polémique, qui est supposée en comporter bien d'autres. La polémique n'est pas une

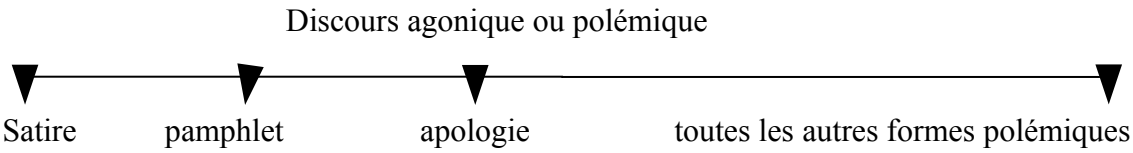
[699] *Ibid.* p. 38. Plus haut nous paraphrasons l'ensemble de la démonstration d'Angenot p. 36 à 39.

[700] *Ibid*. p. 377-379.

[701] *Ibid.*

forme, elle en emprunte plusieurs ; la satire en a une, qui certes évolue avec le temps, mais qui possède, à chaque époque, ses règles.[702]

Il se propose alors de revoir le schéma de M. Angenot de la façon suivante :



Cette révision des distinctions établies par Angenot pourrait tout à fait nous séduire, sachant à quel point, dans la prose critique de Musset, le polémique pouvait prendre des formes et des moyens variés. On doit constater cependant une association de concepts hétérogènes[703]. En effet, la satire, le pamphlet et l'apologie ressortissent à une attitude par rapport à une cible, manifeste sur le plan du style par une rhétorique épidictique, tandis que la critique (littéraire ou artistique) et plus largement le journalisme ressortissent à une scène d'énonciation particulière. En outre la typologie de Daniel Mortier paraît négliger une distinction importante entre satire et polémique : comme l'écrit Angenot, au terme de son parcours lexicologique du mot *polémique* : « L'idée de dérision, d'impertinence, et de médisance n'y est pas nécessairement impliquée, tandis que l'idée d'argumentation (mais une argumentation pressante, agressive, violente et non froide et mesurée) est mise à l'avant-plan. Cette distinction semble différencier la polémique de la satire au sens large. »[704]

Ainsi la polémique serait une écriture de la rhétorique conçue comme argumentation et de la violence verbale, tandis que la satire serait essentiellement du côté de la raillerie et de la dérision. Un tel partage, bien que faisant consensus dans la *doxa* littéraire, ne va pourtant pas de soi si l'on examine les conceptions et les réalisations en matière de satire au début du XIX^{e} siècle. D'une part, la distinction raillerie/violence est inopérante s'il faut en croire Françoise Sylvos : « En 1830 « pamphlet » n'a pas encore détrôné « satire » pour caractériser les textes dont la critique véhémente est dépourvue d'humour »[705]. La définition du *Dictionnaire de l'Académie* de 1835 le confirme :

[702]Mortier, Daniel, *op. cit.* p. 55 (chapitre sur « Le genre polémique »).

[703] Toutefois, nous retiendrons l'idée de D. Mortier selon quoi la satire peut être une des formes d'un genre de discours agonistique, c'est-à-dire polémique au sens large. En effet, la satire, l'apologie ou le feuilleton au dix-neuvième siècle sont toutes des formes susceptibles d'être investies par le polémique, ne serait-ce que parce qu'elles ne peuvent s'énoncer que dans le cadre d'une scène énonciative polémique ou pouvant potentiellement le devenir puisqu'elles relèvent de l'affirmation d'un jugement personnel susceptible de formater l'opinion collective et donc de se heurter à une thèse adverse. Pour qu'il y ait satire, il faut bien qu'à la base il y ait une querelle.

[704] *Op. cit*. p. 379.

[705] Françoise Sylvos, « Satire et utopie (1800-1850) », in *Mauvais genre : la satire littéraire moderne, Modernités*, n°27, P.U. de Bordeaux, 2007, p. 243-244.

SATIRE :

1. Ouvrage en vers, fait pour reprendre, pour censurer, pour tourner en ridicule les vices, les passions déréglées, les sottises, les impertinences des hommes.
2. Se dit aussi de certains autres ouvrages, ordinairement mêlés de prose et de vers, qui sont faits dans la même inspiration.
3. Signifie aussi : Tout écrit ou discours *piquant, médisant, contre quelqu'un.*[706]

Tandis que la satire en vers se voit appliquée à des cibles générales et plurielles (« les vices, les passions déréglées, les sottises, les impertinences des hommes ») dans un dessein moral et réformateur (« reprendre », « censurer ») qui n'exclut pas le comique (« tourner en ridicule »), c'est la présence d'une cible précise, individuelle, attaquée, qui s'impose pour la satire au sens large ; l'humour en semble absent, ou plutôt se combine à l'agression, comme l'atteste le choix de l'adjectif « piquant », sémantiquement ambigu. Jean-Marie Seillan affirme quant à lui qu'à l'époque romantique « la satire tend à se confondre avec la polémique du fait du schisme idéologique ouvert par la Révolution : on ne se raille plus seulement pour des raisons d'irrespect du canon esthétique, on se combat front contre front, France contre France, pour des raisons idéologiques et politiques »[707]. Cette conception agonistique, polémique, de la satire, semble accompagner l'affirmation du romantisme qui voit, selon José-Luis Diaz, les querelles littéraires d'antan se muer en « bataille » puis en « révolution »[708] : les postures et les *éthè* changent, l'isotopie guerrière et politique venant contaminer les discours littéraires, la satire se mue en polémique. Mais cette assimilation de la satire et de la polémique provient en fait de la conception qu'en livrent les auteurs du siècle précédent. En effet, au XVIII[e] siècle, la satire se voit condamnée par des auteurs comme Bayle, Marmontel et Voltaire comme « mauvais genre »[709] parce qu'elle s'attache plus à diffamer des personnalités dans le cadre de querelles personnelles qu'à dénoncer des travers sociaux dans une visée réformatrice et morale. Paradoxe qui ne manque pas de sel en un siècle où la polémique est monnaie courante chez ces mêmes auteurs qui la dénoncent, comme le remarquent Sophie Duval et Marc Martinez dans leur ouvrage sur la satire :

> Le principal trait marquant de la conception du XVIII[e] siècle, c'est que les critiques font unanimement montre d'une grande sévérité à l'égard de la satire : ce siècle pourtant prolixe en écrits offensifs et satiriques ne semble guère la priser. Cette condamnation va de pair avec une conception plutôt pragmatique du genre, qui est envisagé moins comme forme littéraire que comme véhicule de l'attaque diffamatoire. [….] En France, la pratique

[706] *Op. cit*. tome II, p. 704. C'est nous qui soulignons.

[707] J.-M. Seillan, « Satire et critique littéraire : Champfleury lecteur de Barbey, Bloy lecteur de Zola », *in Mauvais genre, op. cit*. p. 282. Ce rapport à la notion de Révolution (celle de 1789 comme celle de Juillet 1830) nous paraît décisif pour comprendre la « logique » du polémique chez Musset. Voir *infra* p. 563 et suiv.

[708] J.-L. Diaz, « Le champ littéraire comme champ de bataille (1820-1850) », *op. cit*.

[709] Voir par exemple *Le Temple du goût* de Voltaire (1731) où la Critique défend aux satiriques l'accès au temple.

satirique, conformément à la conception dominante, s'incarne surtout dans les pamphlets diffamatoires, libelles et factums de tout poil qui s'échangent au cours de polémiques entre individus.[710]

Au même moment la satire régulière en vers décline dans la mesure où le registre satirique vient envahir tous les genres en prose comme l'illustrent aussi bien les œuvres des philosophes des Lumières que les journaux de l'époque où s'épanouissent libelles et pamphlets[711]. Michel Delon a démontré que dès le début du XIX[e] siècle, en fait, on assiste à un déchaînement de satires en vers dans un contexte idéologique troublé, entre deux siècles, les satires étant dans ce contexte autant d'expressions des « polémiques qui polarisent l'ensemble de la vie culturelle » :

> L'enjeu idéologique en est le contrôle des appareils nouvellement mis en place : l'Institut ou les Écoles normales. Contrôle signifie organisation selon un projet et occupation des places. De ce vaste échange d'arguments ou d'injures, l'histoire littéraire a retenu les œuvres les plus marquantes, comme *De la littérature* et, deux ans plus tard, *Le Génie du Christianisme*. Entre les synthèses ambitieuses et le harcèlement quotidien de la presse, une place doit être faite aux satires. L'an VII voit en effet pulluler des satires qui prennent prétexte du changement de siècle, selon l'ancien calendrier, pour faire le point sur les événements écoulés, et stigmatiser les tares de l'âge présent.[712]

Ces satires en vers sont l'œuvre de poètes contre-révolutionnaires et antiphilosophes, qui se placent idéologiquement et stylistiquement dans la lignée de Gilbert et de Boileau, contempteurs d'une idéologie des Lumières ayant mené aux crimes de la Terreur et apologistes d'un idéal classique de bon goût et de morale réformatrice. Michel Delon démontre qu'avec Chateaubriand et les poètes élégiaques de l'Empire (Delille, Millevoye), la satire se voit rejetée du champ du poétique au nom d'une nouvelle conception de la poésie que le premier romantisme fera sienne : une poésie du cœur, du lyrisme, de l'âme, une poésie de l'inspiration, plutôt qu'une poésie matérialiste, railleuse et agressive, une poésie de l'esprit et de la versification, représentée par la satire en vers de l'époque. Il faut cependant compter, parmi les premiers romantiques, Charles Nodier qui fait son entrée sur la scène littéraire de

---

[710]Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire,* A. Colin, collection U, Paris, 2000, p. 163 et 170, dont nous nous inspirons pour ce résumé de l'histoire de la satire. Voir aussi Gunny, Ahmad, « Pour une théorie de la satire au 18[e] siècle », *Dix-huitième siècle*, n°10, 1978, p. 345-361 et R. Mortier, « La satire, ce poison de la littérature » : Voltaire et la nouvelle déontologie de l'homme de lettres », *Essays on the age of Enlightment in honnor of Ira O. Wade*, Genève-Paris, 1977.

[711] *Ibid*, p. 171 : « la satire des Lumières […] subit en effet une dilatation qui la conduisit à englober toute prose polémique, pouvant recourir à des cadres formels divers, comme le dialogue, le roman épistolaire ou le conte. Il semble donc que le terme « satire » subisse une réduction de son extension : on l'emploie couramment au sens de dénigrement et de diffamation. En même temps, il connaît un élargissement de sa compréhension, qui englobe le genre versifié mais aussi la comédie et la prose, en un mouvement de dilution du genre dans le mode de représentation. Cette élasticité explique peut-être, avec la mauvaise foi et l'esprit polémique, que certains écrivains flétrissent la satire, et usent d'un esprit satirique. »

[712] M. Delon, « Poésie satirique et débat idéologique à l'aube du XIX[e] siècle », *in Romantisme*, 1983, n°39, pp.7-24. Nous citons un passage de la page 7.

l'Empire avec une ode satirique dirigée contre Bonaparte (« La Napoléonne », 1800[713]) et qui fera découvrir à la génération suivante – celle de Hugo puis celle de Musset et Gautier – des formes de satire (les satiriques du XVI[e] siècle[714], la fratrasie rabelaisienne, l'excentricité sternienne, le fantastique hoffmanien) dont se nourrissent les romantiques de 1830[715].

Au tournant du siècle, la satire revisitée

En fait, dès l'origine satire et polémique sont indissociables. En effet, la satire est à l'origine une parole guerrière, meurtrière, destinée à mettre à mort symboliquement un adversaire aux moyens d'invectives et d'insultes, comme l'illustrent les *Iambes* d'Archiloque. Si la satire se constitue en genre codifié avec les Latins, en particulier Horace et Juvénal, il est à noter que ces deux poètes lègueront à leurs héritiers français deux modèles opposés entre lesquels ils ne cesseront d'osciller: la satire indulgente et enjouée du *vir bonus* horatien et celle pleine de courroux de Juvénal, ce dernier modèle devenant dominant à l'époque romantique comme l'illustrent les *Iambes* d'Auguste Barbier et les *Châtiments* de Victor Hugo. Tandis que le modèle de la satire enjouée avait prévalu à partir de Boileau, l'*éthos* satirique hérité des anciens, *éthos* fait de virilité et d'obscénité, avait décliné à partir de Théophile de Viau comme l'a démontré Pascal Debailly[716]. Aussi est-ce cet *éthos* de satiriste vigoureux, méprisant le bon goût au nom de la liberté de son verbe que cherchent à retrouver les romantiques : Gautier s'intéresse aux *Grotesques*, Musset déclare son admiration pour la mâle vigueur de Mathurin Régnier, Balzac place sa satire sous l'égide de Rabelais « au tournant de 1830 », cherchant à procéder à « la renaissance de la gaieté », « de notre esprit national, notre beau caractère gaulois » en un temps où finalement la satire n'est que l'expression du désenchantement puisque «la raillerie est toute la littérature des sociétés expirantes »[717]. Au même moment Nodier associe la verve de Sterne à la gouaille de Rabelais dans son *Histoire*

[713] Sa tendance à la satire se développe aussi dans les années 1830 avec *Histoire du roi de Bohème et de ses sept châteaux* (1830), puis les *Contes satiriques* ou cycle du « dériseur sensé » (1830-1836). Elle irrigue aussi ses feuilletons et autres « miscellanées ». Comme chez Musset et Gautier sa satire se tourne souvent contre les notions de progrès et de perfectibilité et, plus largement contre le positivisme du siècle.

[714] Il a édité notamment la *Satyre ménipée de la vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des Estats de Paris* chez Delangle en 1824.

[715] Sur ce point voir notamment Marie-Madeleine Fontaine, «Marottes à vendre. Charles Nodier et l'érudition facétieuse », in *La pensée du paradoxe. Approches du romantisme, hommage à Michel Crouzet*, dir. F. Bercegerol & D. Philippot, Paris, PUPS, 2006, p. 441-472, et M.-J. Boisacq, « Charles Nodier et la réhabilitation de Rabelais au XIX[e] siècle », *Etudes rabelaisiennes*, 1995, vol. 30, p. 127-137.

[716] « Théophile de Viau et le déclin de l'éthos satirique », *in La parole polémique*, dir. G. Declercq, *op. cit.* pp. 149-171. Voir aussi du même auteur « L'éthos du poète satirique », *in Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°57, 2003, pp. 71-91 et *La Muse indignée*, Garnier, 2012.

[717] Balzac, *Les Complaintes satiriques* suivi de la préface de *La Peau de chagrin*. Cité par Pierre Laforgue, « Mœurs et satire chez Balzac (1829-1831) », in *Mauvais genre, op. cit*. pp. 271-279.

du roi de Bohème et de ses sept châteaux pour faire le procès de la science et de toute prétention à la connaissance[718]. On peut constater, en examinant les occurrences du mot « satire » chez Musset, notamment dans sa poésie, à quel point il hérite d'une conception ambivalente de la notion, partagé d'une part entre un rejet d'une satire assimilée à la polémique, à la diffamation pamphlétaire et à la critique, et d'autre part le désir de renouer avec l'idéal classique de l'esprit français incarné à ses yeux par La Fontaine, Régnier et Molière. Dès les *Revues fantastiques*, Musset présente une sorte d'art poétique de la satire, prise au sens large, dans le contexte d'une conversation mondaine ; le jeune feuilletoniste affirme implicitement quel genre de satire il veut faire dans le contexte du journalisme :

> Vous savez qu'il y a des jours où la pluie oblige à garder le coin du feu, et, où, si l'on ne prend des cartes en plein jour comme dans le défunt siècle de nos grands-parents, il faut que l'on discoure sur le prochain. Ce n'est pas là, faites-y bien attention, le vent orageux de la *calumnia*, dont le général Bonaparte écrivait à Salicetti : Tu sais avec quel art elle siffle. Ce ne sont pas les sangsues affamées dont le satirique, semblable à un médecin furibond, assassine le patient qu'il veut enterrer ; c'est un frais zéphyr rasant la terre comme l'hirondelle, et comme elle, ne ramassant que quelques insectes ou quelques grains de sable ; c'est ce doux sourire à demi épanoui sur les lèvres de M. Denon, racontant une anecdote ; c'est l'innocente joie d'une coquette qui aperçoit une fluxion sur la joue de sa voisine. On se laisse aller, comme sur un théâtre de société ; chaque personnage vient se montrer à son tour, et livrer aux traits malins son costume, son visage, sa taille, ses discours et ses prétentions. Celui-ci, intimidé, a besoin du souffleur ; madame une telle a trop de rouge ; celui-là déclame avec emphase et tourne sur son talon avec une satisfaction trop grande ; ajoutez à cela la fumée du thé et l'impression magnétique d'un cercle resserré de larges fauteuils à demi grillés par un feu de décembre ; et vous comprendrez tout le plaisir qu'on trouve à dessiner comme Grandville de joyeuses silhouettes sur les murs.[719]

À l'orage de la calomnie, à la mise à mort originelle du satiriste symbolisée ici par les sangsues (nouvel avatar du « fouet » et autre « fléau » habituellement attaché à la satire), Musset préfère la légèreté du zéphyr, une « innocente joie » (qui s'oppose à la volonté de tuer qui caractérise le satirique-médecin), et associe à sa définition, outre le schéma conversationnel, trois modèles génériques : le théâtre, le récit libertin (illustré par Denon) et la caricature de Grandville.

Dans « La Nuit de Mai », sous la forme d'interrogations, la Muse propose au Poète en mal de chants plusieurs modèles génériques dans un catalogue qui rappelle *L'Art Poétique* de Boileau. Elle définit la satire en ces termes :

> Clouerons-nous au poteau d'une satire altière
> Le nom sept fois vendu d'un pâle pamphlétaire,
> Qui, poussé par la faim, du fond de son oubli,
> S'en vient, tout grelottant d'envie et d'impuissance,
> Sur le front du génie insulter l'espérance,
> Et mordre le laurier que son souffle a sali ?[720]

[718] Dans sa préface de *La Peau de chagrin* Balzac associe son œuvre et le *Roi de Bohème* sous l'étiquette de « l'école du désenchantement ».

[719] *Revues fantastiques*, XIII, p. 813.

[720] *Poésies complètes, op. cit*. p. 307.

La satire est dépréciée par l'adjectif « altière », qui peut viser un style boursouflé par la véhémence, et le verbe « clouer » qui connote la violence. Il s'agit de faire le même travail qu'un délateur, d'exposer à l'humiliation publique, voire d'exécuter publiquement (image du poteau) « un nom ». L'intéressant ici est que la cible ne vaut guère mieux : c'est un « vil pamphlétaire » qui avilit le génie du poète (symbolisé par le laurier), sans doute un critique ; ainsi satiriste et satirisé sont réversibles : se faire satirique équivaut à jouer le jeu du pamphlétaire, défini d'ailleurs comme « sycophante », c'est-à-dire délateur dans *La Confession d'un enfant du siècle*[721]. De même dans un douzain dédié à son ami Alfred Tattet Musset commence par les vers : « Non, mon cher, Dieu merci ! pour trois mots de critique/Je ne me suis pas fait poète satirique »[722] : de la même façon qu'il niait, dans *La loi sur la presse*, être « pamphlétaire », il récuse l'appellation de « satirique ». Surtout il refuse la conception d'une critique qui se prenne au sérieux au point de se faire satirique, comme le montrent la rime et la désinvolture affichée dans l'euphémisme « trois mots de ». Cependant, à la même époque, 1842, dans « Une soirée perdue » il s'imagine, armé du « fouet de la satire », fustigeant les mœurs de son temps à la manière de Molière pour aussitôt qualifier cette ambition satirique de « folle chimère »[723]. Puis, dans « Sur la paresse » se plaçant sous le patronage de Mathurin Régnier qu'il cite en exorde, il énumère les tares de son temps et finit par écrire que Régnier « eût trouvé ce siècle indigne de satire ». Ainsi, la période des années 1840, postérieure aux *Lettres de Dupuis et Cotonet* et aux articles sur Rachel et la tragédie, dominée au théâtre par l'écriture de proverbes et, dans sa prose narrative par celle de *Contes*, est pour Musset celle d'une quête de l'esprit français représenté par les satiristes du siècle classique. Autre remarque, la satire, dans ses poésies, se fait souvent par prétérition et par le truchement d'un maître satiriste : dans *La loi sur la presse*[724] il recourt à une prosopopée : Aristophane vient s'adresser aux « habitants de Lutèce » pour leur ouvrir les yeux sur les méfaits de la censure. De même en prose il prend le masque d'épistoliers fictifs, tels Dupuis et Cotonet, ou d'énonciateurs secondaires dans ses *Revues fantastiques* dominées par la polyphonie, ou de ses personnages dans ses récits.

[721] *Op. cit*. p. 347.

[722] *Poésies complètes*, p. 494.

[723] *Ibid*. p. 389. Sur l'influence de Molière sur Musset voir S. Ledda, « Musset et Molière », in *Ombres de Molière,* A. Colin, Paris, 2012, pp. 235-247 : il y montre notamment que Molière, modèle dramaturgique pour Musset, « incarne également une posture auctoriale qui consiste à observer son siècle et à en rendre compte sous une forme littéraire », c'est-à-dire la satire.

[724] *Ibid*. p. 472.

À cet élargissement du champ sémantique du mot *satire* au polémique, à cette condamnation à la fois esthétique et éthique de la satire comme « mauvais genre », il faut ajouter l'évolution, au tournant des XVIII[e] et XIX[e] siècles, d'une satire conçue comme genre poétique, exclusivement en vers, à une satire comme « mode », ou plutôt comme registre qui vient envahir tous les genres en prose, et plus particulièrement se réfugier dans les journaux. En effet, comme le notent Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah :

> À partir de là, alors que décline le genre étiqueté « satire », déconsidéré et désuet, la composante polémique de la satire se spécialise dans les personnalités et dans les feuilles, pamphlets et libelles, appelés à prospérer sous la Révolution, tandis que sa version esthétique trouve refuge dans les genres en prose, narrative ou dramatique. En effet, le souvenir de l'antique idée latine de mélange, joint à l'assimilation un peu vague de la satire à la véhémence critique en général, a provoqué un flottement conceptuel et sémantique aboutissant à ébranler la catégorisation générique : si le terme continue évidemment à désigner le genre illustré par Boileau et s'il s'est mis à désigner l'esprit de diffamation, il en arrive également, par un autre glissement, à référer à un type d'écriture, et en vient à recouvrir des formes littéraires diverses. […] Le terme « satire », qui désignait d'abord le genre versifié, recouvre désormais tant l'esprit satirique que, dans le domaine littéraire, une facture mal déterminée que l'on nomme aujourd'hui le mode satirique.[725]

À l'époque de Musset, la satire, en vers comme en prose, vient investir les pages et les colonnes des journaux. Tandis que plusieurs « petites feuilles » satiriques sont créées et développent en prose un art de l'épigramme, *Le Figaro*, *Le Charivari, Le Corsaire*, *La Caricature*, *Le Sylphe*, pour ne citer que les plus importantes[726], les journaux politiques et littéraires et les revues accueillent satires en vers et physiologies[727] : à côté d'un genre figé, classique (souvent destiné à railler les romantiques[728]) naissent des genres en prose qui se veulent des études de mœurs ; à côté des textes se développent les caricatures comme celles de Philippon ou de Daumier ; à la queue du journal ou au rez-de chaussée se développent des cases ironiques qui tranchent avec la gravité des articles de fond.

De fait, notre corpus contient des œuvres que nous sommes tenté de rattacher à de la satire tant elles sont ancrées dans une tradition satirique : les *Revues fantastiques* et les *Lettres*

---

[725] *Mauvais genre*, « Avant-propos », op. cit. p. 7-8. Voir aussi citation *supra* p. 259, note 711.

[726] Voir Boris Lyon-Caen, « Esprit es-tu là ? Epigramme et satire en 1830 », *in Etudes françaises*, 2008, n°44, pp. 45-56, Fabrice Erre, « L'invention de l'écriture satirique périodique », *in* « Poétiques journalistiques », revue *Orages*, n°7, 2008, pp. 103-118, ainsi que les chapitres VIII et IX de la thèse de Patrick Berthier, *op.cit*, qui recensent plusieurs exemples de satires dans la presse de l'époque, en prose comme en vers.

[727] La physiologie est un genre d'article en forme de portrait qui se développe à la fin de la Restauration et culmine autour de 1833 (voir l'abondance des rubriques intitulées « Physiologie », « Charge », « Caricature », « Croquis » dans les journaux de l'époque). Il s'agit de figurer des types sociaux et culturels contemporains. Par rapport à l'étude de mœurs au sens strict ou à la caricature la physiologie se réclame d'un modèle prétendument scientifique. Voir M. E- Thérenty, *Mosaïques, op. cit*. p. 187 et p. 273-281 ainsi que la thèse de Nathalie Preiss, *Les Physiologies en France au XIX[e] siècle. Etude historique, littéraire, stylistique*, Mont-de-Marsan, Editions Interuniversitaires, 1999. Voir également l'article de Ruth Amossy, « Types ou stéréotypes ? Les « Physiologies » et la littérature industrielle », *Romantisme*, 1989, vol. 19, n° 64, p. 113-123.

[728] Voir l'article de José-Luis Diaz, « La satire du poète à l'âge du sacre de l'écrivain *», in Mauvais genre, op. cit.* pp. 82-83.

de Dupuis et Cotonet[729]. Ainsi, Sylvain Ledda voit dans les tout premiers essais en prose de Musset – la traduction de *L'Anglais mangeur d'opium* de Quincey et les *Revues fantastiques* – les germes d'une tendance à la satire que Musset laissera s'épanouir plus tard dans ses *Nouvelles* :

Terreau d'une écriture fantaisiste, cette adaptation du récit anglais laisse deviner, sous le vernis des virtuosités adolescentes, des qualités qui s'épanouiront dans les *Nouvelles* : sens de l'observation, tendance satirique, hybridation singulière de moralisme et d'humour. L'exercice journalistique des *Revues fantastiques* qui l'occupe dans les premiers mois de 1831 confirme ce sens du trait et de la formule, mais surtout ces articles d'humeur mettent en lumière la capacité qu'il a de se détacher de son époque pour l'observer et en restituer les oscillations dans des descriptions satiriques.[730]

Dans son essai sur la fantaisie de Musset, il revient sur la dimension satirique de cette écriture fantaisiste dans les *Revues*[731]. De même, Gabrielle Chamarat, dans un récent colloque consacré à *La Poétique de Musset*, a mis en évidence cette appartenance au genre satirique, tout en ayant soin de distinguer les deux œuvres selon l'évolution de Musset. Les *Revues Fantastiques* présentent selon elle une satire enjouée, légère, toute de fantaisie :

Plaisir de la caricature, tracé de personnages-types dont la psychologie importe peu, mais qui sont emblématiques de l'époque, digressions internes et présence continue du narrateur commentant à plaisir les ridicules du temps, politiques, sociaux, littéraires. La réalité certes, mais vue au filtre d'une imagination qui le plus souvent permet d'apprécier son ridicule, tout en dénonçant aussi la vacuité du siècle telle que nous l'avons exposée. La volonté première est de faire rire, d'un rire qui est d'abord un divertissement réjouissant et dont la portée satirique évidente reste légère dans sa drôlerie. La forme très lâche de l'article aussi bien dans sa brièveté que dans sa composition très libre et la totale liberté laissée au choix du sujet qui varie indéfiniment favorisent évidemment ces jeux où réalité et imagination se mêlent comme naturellement.[732]

Les *Lettres de Dupuis et Cotonet*, elles, relèvent d'un comique plus agressif et en même temps plus conforme à la tradition française :

L'effet comique est bien connu et de ce point de vue, les Lettres sont restées dans les mémoires. Par rapport à la fantaisie légère et néanmoins subtile des « Revues fantastiques », on est devant un comique satirique qui attaque de front les mœurs contemporaines sans autre référence que ce rire significatif dont Baudelaire signalait qu'il était aussi le plus communément accessible à l'esprit français, ce qui ne retire rien à la réussite littéraire. L'attaque est désormais directe même si les enjeux sont les mêmes. Le ton, plus naïf que nature, de la conversation, ne masque pas la radicalité de l'attaque.[733]

[729] Notons que ces deux œuvres restent apparentées à des polémiques, notamment les *Lettres* qui ciblent tour à tour le romantisme (lettre 1), les humanitaires (lettre 2) et les journaux (lettre 3) ; les *Revues*, quant à elles, attaquent souvent, tour à tour, les néoclassiques et les romantiques (revues 9, 14, 19) et, plus largement, dénoncent le primat du politique sur le littéraire aux lendemains des Trois glorieuses (revues 2, 9, 16, et 18).

[730] Sylvain Ledda, Préface à son édition des *Nouvelles* d'Alfred de Musset, GF, Paris, 2010, p.14. A la page suivante il qualifie les *Lettres de Dupuis et Cotonet* de « proses satiriques » et, dans sa préface à *Il ne faut jurer de rien*, Folio, il les nomme « pamphlets » (p. 7-8), appellation qui les inclut plus explicitement dans le genre polémique.

[731] Voir le chapitre intitulé « Notes sur les *Revues fantastiques* », *op. cit*. p. 149-158 et plus largement sur le lien chez Musset entre fantaisie et satire p. 89-97.

[732] « L'esthétique de la poésie de Musset dans les textes critiques en prose », *Poésie et vérité,* dir. Gisèle Sésinger*, op. cit.* p. 296.

[733] *Ibid*, p. 299.

Avec ces lettres de deux provinciaux, Musset s'inscrit en effet dans une tradition classique (la lettre fictive et polémique de Pascal, Montesquieu ou Voltaire), mais aussi dans un genre extrêmement codé encore au XIX^{e} siècle comme l'attestent les nombreux manuels d'écriture épistolaire.

Chapitre 2

La lettre polémique, entre tradition et subversion

Le recours à la forme épistolaire et journalistique pour l'essai est typique des journaux type *Spectateurs* qui, à l'instar du *Spectateur Français* ou de *L'Indigent philosophe* de Marivaux, cultivaient la digression, l'ironie et les récits enchâssés[734]. Ainsi, en donnant à deux naïfs la possibilité de ces polémiques épistolaires Musset s'inscrit dans la tradition de la lettre fictive au service de la polémique instaurée par les *Provinciales* de Pascal au XVII^e^ siècle et continuée par les *Lettres Persanes* de Montesquieu et celles de Voltaire au XVIII^e^ siècle : la lettre polémique puise son efficacité ironique dans la fiction d'épistoliers naïfs, étrangers, en position de distance vis-à-vis de leur sujet. Par ailleurs la polémique pouvait prendre au XVIII^e^ siècle la forme du faux courrier de lecteurs dans un journal (*Le Spectateur français* par exemple).

Dupuis et Cotonet épistoliers

La figure de l'ironiste faussement naïf ou étranger s'inscrit ici dans des visages de provinciaux a priori dotés de la distance nécessaire pour juger et blâmer les agissements des « officiels » parisiens, littérateurs, humanitaristes et journalistes[735]. Et c'est cette distance géographique, rendue concrète par le commerce épistolaire, qui donne corps à l'ironie dans la mesure où la critique se fait sous le masque de la naïveté de celui qui est en dehors du cercle et peut ainsi mieux le regarder. En effet, comme l'explique Philippe Hamon, dans son ouvrage consacré à *L'ironie littéraire*: « L'ironie ne prend donc pas pour cible le naïf ou l'étranger, mais s'en sert comme d'un masque et d'un truchement [...] il est le seul « réaliste » (il voit

[734] Citons par exemple une lettre de critique littéraire écrite par un prétendu lecteur (au sujet *d'Ines de Castro* de La Motte) à la 20^e^ feuille du *Spectateur français*. L'épistolier-lecteur du journal affirme : « je vous en dirai ce que je pourrai, sans ordre, et suivant que les choses me viendront » (Marivaux, *Journaux et Œuvres diverses*, Classiques Garnier, p. 226). L'indigent philosophe définit son journal comme « des lambeaux sans ordre » p. 277. Cet art de la digression et du « bavardage » affiche un style anti-littéraire. Les énonciateurs fictifs de Marivaux, revendiquaient – comme Dupuis – un style « naïf » prouvant qu'ils ne sont aucunement écrivains. Voir l'*incipit* du *SF* : « Je ne suis point auteur et j'aurais été, je pense, fort embarrassé de le devenir », p. 114.

[735] La figure de l'épistolier provincial ne peut manquer de nous faire penser aux *Provinciales* de Pascal. Sauf que Musset en inverse la relation épistolaire : chez Pascal c'est un Parisien qui écrit à son ami provincial pour faire la satire des Jésuites de Paris et des querelles religieuses qui animent la capitale.

« les choses comme elles sont »), celui dont le regard n'est pas « oblique », mais au contraire « droit » : redresseur de torts, il redresse ce qui est tordu ou gauchi. »[736]

Il s'agit d'abord de construire par l'écriture épistolaire un cadre fictif provincial, La Ferté-sous-Jouarre, petite ville de Seine et Marne (donc relativement peu éloignée de la capitale mais suffisamment quand même pour établir une distance), dont l'état d'esprit, présenté au début de chaque lettre, conditionne l'écriture polémique : « A vous dire vrai, dans ce pays-ci, on est badaud jusqu'aux oreilles, et, sans compter le tapage des journaux, nous sommes bien aise de jaser sur les quatre ou cinq heures[737]. » Cette présentation de La Ferté-sous-Jouarre (désigné comme lieu source de l'énonciation épistolaire avec le déictique « ce ... ci » qui marque d'emblée la distance géographique) détermine un horizon d'attente. La petite ville est présentée à travers ses habitants comme le lieu du regard (le badaud est celui qui aime s'attarder dans les rues à observer les passants), de la curiosité placée sous le signe du bavardage, voire de la médisance (ironique, polémique) avec le verbe « jaser » et la mention des « journaux », mais aussi de la naïveté. Car le substantif « badaud » était au XIX^{e} siècle synonyme de « niais, sot, ignorant, nigaud, benêt ». *Le Grand Larousse du XIX^{e} siècle* le définit ainsi : « Celui qui s'étonne de tout, qui admire tout, passe son temps à regarder naïvement tout ce qui se rencontre », mais aussi « Personne qui croit tout ce qu'on lui dit, qui ajoute foi à tout ». Indirectement la structure attributive « on est badaud » suggère un autoportrait des épistoliers puisque le « on » est inclusif : ils se présentent en tant que membres de leur communauté sociologique, insistent sur ce qui les rassemble. Or c'est exactement l'attitude du naïf ironique qui se montre ouvert, disponible à toute nouvelle expérience pour s'en faire une juste idée, et qui feint d'ajouter foi à ce qu'il voit pour mieux nous faire comprendre qu'il n'en est rien, que ce qu'il voit ou entend est incongru, étonnant pour lui. Le badaud est d'ailleurs une figure récurrente de la satire romantique, notamment sous la plume de Janin. Plus loin Musset insiste encore de façon ironique sur l'opposition entre Parisiens et provinciaux, mais c'est pour mieux tourner en dérision le romantisme :

> Nous pensions bien que les initiés de Paris devaient avoir une espèce de mot d'ordre qui les tirait d'abord d'embarras ; mais en province, comment faire ? Et il faut vous dire, monsieur, qu'en province, le mot *romantique* a, en général, une signification facile à retenir, il est synonyme d'absurde, et on ne s'en inquiète pas autrement.[738]

[736]Ph. Hamon, *L'ironie littéraire, les formes de l'écriture oblique*, *op. cit*. p.118. Pour Jankélévitch, « L'ironie, c'est la fausse modestie, la fausse naïveté et la fausse négligence », *L'ironie*, Flammarion, coll. « Champs », Paris, 1964, p 92.

[737] P. 836.

[738] P. 838.

Le Parisien est un « initié » qui dispose d'un « mot d'ordre » (peut-être Musset fait-il allusion aux nombreux codes verbaux qu'utilisaient entre eux les membres du Cénacle hugolien, le plus fameux étant *hierro*, mot de ralliement à la bannière romantique lors de la Bataille d'*Hernani*) ; les provinciaux, eux, sont ignorants comme le montre l'interrogation à valeur délibérative « comment faire ? ». Mais on assiste ici à un renversement ironique puisque les naïfs provinciaux se font satiriques, en définissant le « romantisme comme « synonyme d'absurde ». Les épistoliers feignent de dénigrer cette définition en la désignant comme schématique, « facile à retenir », mais le « mot d'ordre » parisien n'est guère épargné non plus comme l'indique la locution modalisatrice « une espèce de » qui introduit une distance de type connotation autonymique vis à vis de la lexie « mot d'ordre ».

Plus subtilement dans la lettre 3, c'est le point de vue critique de leurs compatriotes sur le monde des journaux parisiens qui instaure en eux une prise de conscience des méfaits du journalisme :

L'âge d'or, monsieur, ne fleurit pas plus à La Ferté-sous-Jouarre qu'ailleurs ; quand nous allons au jeu de boules, on nous tourne le dos de tous les côtés : « Voilà, dit-on, les beaux esprits, les écrivains, les gens de plumes ; regardez un peu ce M. Cotonet qui écarte tout de travers au piquet, et qui se mêle de littérature ! ne sont-ce pas là de beaux aristarques ?, etc, etc. Tout cela est fort désagréable. Si nous avons prévu ce qui arrive, nous n'aurions certainement pas mis notre nom en toutes lettres, ni celui de notre ville.[739]

Le discours rapporté de leurs voisins est sarcastique vis à vis de Dupuis et Cotonet, et par ricochet vis à vis des journalistes : Cotonet est ridiculisé en ce qu'il ne sait même pas jouer au « piquet », jeu de cartes qui consiste à réunir le plus grand nombre de cartes de même couleur. Les locutions « beaux esprits » et « gens de plume » (gens de plume suggère l'idée de classe privilégiée, comme gens de robe ou d'épée) soulignent la prétention des journalistes qui se croient supérieurs et abusent de leurs privilèges. Ainsi les réactions des provinciaux annoncent le blâme qui sera développé tout au long de la lettre par Dupuis et Cotonet, comme si c'étaient leurs semblables qui les avaient inspirés. Par ailleurs, la naïveté se joint ici à la fiction du courrier de lecteurs puisque Dupuis recourt à la déploration pour regretter de ne pas avoir écrit anonymement. Or de telles remarques venaient souvent sous la plume des vrais épistoliers-lecteurs[740]. Le pathétique ne manque pas de sel puisque le courrier est en réalité écrit sous un pseudonyme !

L'emploi au passé simple, temps du passé révolu, des verbes « croire » ou « penser » dans la lettre 1 met en évidence les illusions et désillusions des épistoliers quant au

[739] Page 866.

[740] Ainsi Pierrette Lebrun-Pezerat, *op.cit*, au sujet d'un employé de la poste s'adressant au *Journal des Postes* « Un lecteur évoque comme l'une des raisons de son hésitation à écrire la crainte d'être reconnu par la reproduction dans le journal du nom de la ville dans laquelle il écrit », p. 436.

romantisme : « nous crûmes », « nous pensâmes », autant de verbes qui créent la figure du naïf victime des « on dit » et des apparences, comme pour suggérer que tout énoncé sur le « romantisme » est forcément faux ou mensonger. L'éloignement géographique fait d'ailleurs que Dupuis et Cotonet reçoivent les dernières « nouvelles » sur le romantisme avec un temps de décalage par rapport au moment où elles se sont officialisées à Paris, ce qui accentue le leurre dont ils sont les dupes. Enfin la citation de définitions « officielles » du romantisme, parues dans d'importants ouvrages, manifeste aussi la naïveté des épistoliers. En effet, elles sont constamment reprises par Dupuis et Cotonet qui prennent pour argent comptant toute nouvelle définition qui se présente à eux, sans l'avoir au préalable assimilée.

Ainsi, Musset reprend la tradition de la lettre polémique où c'est le regard naïf de l'épistolier qui exprime et dissimule tout à la fois le point de vue ironique de l'auteur, mais il l'infléchit vers un autre niveau de polémique, que l'on pourrait qualifier de *métapolémique* : la naïveté des épistoliers se tourne également contre eux et laisse le lecteur dans le doute : sont-ils les porte-parole du polémiste ou bien ses cibles ? Cette ironie à double détente se retrouve aussi dans le traitement que Musset fait du style épistolaire.

L'exemple de l'exorde

L'écriture épistolaire est encore soumise au XIX^e^ siècle à des règles de composition et de convenances très strictes, répertoriées dans de nombreux manuels et secrétaires parus tout au long du siècle. En effet, l'art de la lettre, tel qu'il était enseigné dans les Secrétaires à l'âge classique, perdure au XIX^e^ siècle, tout au long duquel se multiplient les parutions de manuels épistolaires[741]. Ceux-ci s'adressent en premier lieu aux écoliers dans la mesure où l'enseignement de la rhétorique passe pour une large part par l'invention (au sens rhétorique du terme) de lettres à la manière des modèles classiques, les grands épistoliers antiques tels Cicéron, Sénèque, Pline, et modernes tels Madame de Sévigné et Voltaire[742]. L'apprentissage du style épistolaire faisait partie des programmes de seconde et de rhétorique au lycée. Par ailleurs, on sait grâce à des témoignages biographiques qu'Alfred de Musset remporta de nombreux prix pour ses compositions lorsqu'il fut élève au Collège Henri IV ; on peut par

[741] Marie-Claire Grassi, « Les règles de communication dans les manuels épistolaires », p. 92 : « Un rapide regard sur les titres des manuels du XIX^e^ siècle nous en confirme la profusion. Sans compter les rééditions, les anthologies de lettres des meilleurs auteurs, les éditions de lettres d'écrivains, les traités de correspondance commerciale qui apparaissent vers 1850, on compte plus de cent titres dont plus de la moitié se situent entre 1860 et 1900... Tous dictent de manière impérative ce qu'il faut faire, ce qu'il faut dire ».

[742] Volker Kapp, « L'Art épistolaire dans les manuels littéraires scolaires du XIX^e^ siècle », dans *L'Epistolarité à travers les siècles*, dir. Mireille Bossis, p. 116 : « Personne ne pouvait à cette époque suivre le cours ordinaire des études secondaires et supérieures sans travailler longtemps et assidûment sur ces livres scolaires. Aucun épistolier et aucune épistolière ne pouvait écrire une seule lettre sans avoir auparavant fait la connaissance des règles de l'art épistolaire ».

conséquent faire l'hypothèse que l'art épistolaire fut d'abord pour lui l'objet d'un apprentissage par le biais des manuels de rhétorique et de l'école. C'est pourquoi nous confronterons dans ce chapitre les *Lettres de Dupuis et Cotonet* avec quelques injonctions des manuels épistolaires du XIX^e^ siècle pour voir en quoi Musset respecte les codes de ce genre dans ses parties constitutives. Jean-Michel Adam rappelle qu'une lettre classique se compose de « trois grands ensembles : la prise de contact avec le destinataire de la lettre qui correspond à *l'exorde* de la rhétorique, la présentation et le développement de l'objet du discours dont la notion rhétorique de *narratio* ne recouvre pas tous les possibles, enfin l'interruption finale du contact ou conclusion »[743]. On prendra ici pour exemple l'étude de l'exorde des lettres 1 et 3 parce qu'il s'agit d'un lieu fort de la mise en place de la scénographie : non seulement Musset compose conformément aux prescriptions des manuels, mais encore il adapte son style à la parlure de deux lecteurs bourgeois et provinciaux pour accréditer cette scénographie fictive ; dans quelle mesure le style épistolaire contribue-t-il aussi à la polémique contre ses propres épistoliers, voire contre un genre : le courrier des lecteurs, que Musset parodie ?

L'exorde, partie introductive du discours oratoire, se retrouve dans toute lettre. Son but est double : l'épistolier se présente ainsi que l'objet de sa missive, et surtout il doit éveiller l'attention de son destinataire, en quelque sorte l'intéresser : c'est la fameuse *captatio benvolentiæ* des rhétoriques antiques. Voici comment Marie-Claire Grassi le définit :

> Début du discours, l'exorde a pour fonction de disposer l'esprit de l'auditeur à l'écoute. Pour Paul Jacob, « elle propose le sujet, dispose le lecteur pour gagner faveur et amitié des personnes ». Dans la pratique, tout exorde est marqué par deux principaux aspects : réception de la lettre, placée sous le signe de la jouissance, du rapport plaisir/déplaisir et éloge du correspondant.[744]

Les deux lettres de Dupuis et Cotonet présentent bien un exorde en bonne et due forme, mais on peut constater quatre particularités importantes :

- La formule d'appel « Mon cher monsieur » ouvre les quatre lettres, placée au-dessus du texte et mise en valeur par la typographie en capitales. Dans l'édition originale de la *RDM,* on trouve en titre au-dessus du texte, en grosses capitales « LETTRE DE DEUX HABITANTS DE LA FERTE SOUS JOUARRE » puis en moins grosses « A M. LE DIRECTEUR DE LA *REVUE DES DEUX MONDES* »[745]. Les deux épistoliers respectent les bienséances qui veulent « que lorsqu'on écrit à un supérieur, il faut placer le titre à quatre doigts au-dessus de la première

[743] « Les genres du discours épistolaire », in *La lettre, entre réel et fiction*, SEDES, Paris, p. 41.

[744] *L'Art de la lettre au temps de* La Nouvelle Héloïse *et du Romantisme,* Slatkine, Genève, 1994, p. 191.

[745] Selon Philippon de La Madeleine, *Manuel épistolaire à l'usage de la jeunesse*, 1804, p. 53 : « lorsque le personnage est décoré d'un titre, d'une dignité, d'une qualification honorable, il est bon de les rappeler », Dupuis et Cotonet auraient donc dû ouvrir leur missive par « MONSIEUR LE DIRECTEUR ».

ligne et au milieu de la feuille »[746]. La mise en page, ainsi, matérialise la relation de supériorité du destinataire. Cependant cet appellatif, fortement affectif, avec d'une part l'adjectif à valeur hypocoristique « cher » et d'autre part le déterminant possessif de première personne, est excessif et traduit davantage une relation d'égalité, d'intimité. Or au XIX[e] siècle les usages épistolaires sont très stricts : on n'emploie pas les mêmes formules de politesse avec un inférieur, un égal ou un supérieur, tous les auteurs de manuels épistolaires le rappellent. Par exemple, Louis-Philippon de La Madeleine, l'autorité en la matière dans la première moitié du siècle :

> Les convenances épistolaires consistent donc dans l'art de respecter la distance que mettent entre les individus l'âge, le sexe, le rang, le pouvoir ; de n'oublier jamais ce qu'ils sont et ce que l'on est ; de bien calculer ce qu'on peut leur dire, et ce qu'on doit leur taire ; de leur écrire, en un mot, avec cette mesure qui est la règle des conversations.[747]

Si on compare ces lettres avec d'autres publiées dans la *RDM*, seule celle de Nisard à propos de l'article de Sainte-Beuve commence en haut par « Monsieur et ami », mais Nisard signe en son nom propre et s'adresse à Buloz en tant que proche collaborateur, on n'est pas dans le cadre d'une lettre fictive. La première des « Lettres Politiques », recueil de lettres anonymes et polémiques, commence par « monsieur » intégré au milieu de la première phrase : l'en-tête à valeur hiérarchique n'y est pas de mise puisque l'épistolier se présente comme un égal. Quant aux « Lettres sur l'Histoire de France » d'Augustin Thierry, elles commencent plus sobrement par « Monsieur » : le terme seul suffit à marquer la politesse, mais aussi la distance due à un destinataire supérieur alors que « cher monsieur » s'emploie pour une relation déjà établie, plus intime. Ainsi Dupuis et Cotonet en font trop, comme s'ils ignoraient les règles de l'art épistolaire et même de la conversation mondaine : l'appellatif « Mon cher Monsieur » n'est pas usuel et prouve leur méconnaissance des convenances épistolaires. Toutefois, cette difficulté à trouver dans l'exorde le juste ton se retrouve dans les courriers des lecteurs authentiques, comme le signale Pierrette Lebrun-Pezerat à propos des lettres envoyées par les employés de la Poste à leur Journal au XIX[e] siècle :

> Le lecteur écrivant se place généralement dans une position d'infériorité et de gratitude à l'égard du rédacteur en chef, destinataire principal. Cela se lit dans le préambule [...]. Mais il y a des degrés dans l'utilisation des

[746] Marie-Claire Grassi, *L'Art de la lettre au temps de* La Nouvelle Héloïse ..., *op.cit*, p. 166-167.

[747] *Op.cit*. p. 51 : nous renverrons souvent à ce manuel car il faisait autorité dans les lycées à l'époque de Musset comme nous l'apprend Cécile Dauphin, *op.cit.* p. 85 : « Le *Manuel* connaîtra une belle carrière avec dix-neuf éditions repérées entre 1804 et 1871 [...]. A l'aube de l'ère scolaire, le *Manuel* de Philippon entre officiellement dans les lycées – exclusivement masculins – « aussitôt qu'il a paru » comme le souligne l'édition de 1822. Effectivement, en 1804, l'ouvrage fait partie des 1500 volumes qui doivent composer la bibliothèque idéale d'un lycéen ».

formules empruntées au code épistolaire. La simplicité voisine avec l'emphase, l'entrée en matière directe avec les précautions timides de qui s'avance en terrain peu sûr.[748]

La lettre 1 ouvre la correspondance, son exorde nécessite donc plus de longueur que celui des trois suivantes. Il occupe les trois premiers paragraphes jusqu'au début de la narration amorcée par le présentatif à l'imparfait « c'était », typique du genre. En premier lieu, les épistoliers déclinent leur identité et celle-ci, par le groupe nominal « deux abonnés de votre *Revue* », légitime la démarche épistolaire envers le journal. La structure syntaxique de l'exorde crée immédiatement l'illusion d'une relation entre destinateur et destinataire par le parallélisme entre les marques de personnes de part et d'autre de la proposition principale (« nous »/ « votre ») et dans les relatives adjectives qui suivent : « qui avons résolu de *vous* écrire une remarque que *nous* avons faite ». Cette insistance sur la relation épistolaire témoigne d'une revendication d'intimité quelque peu naïve, comme si ces lecteurs se croyaient en quelque sorte seuls au monde dans un tête à tête avec le directeur de la *Revue*. Le motif de la lettre est donné rapidement à la fin du premier paragraphe au moyen d'une structure segmentée : « une remarque que nous avons faite : c'est que, dans les livres d'aujourd'hui, on emploie beaucoup d'adjectifs ». Mais on passe immédiatement d'un constat neutre énoncé par le pronom personnel indéfini « on » à l'affirmation d'une thèse avec le pronom personnel de P4 « nous » suivi du verbe modalisateur « croyons » et le groupe nominal « un tort considérable », jugement de valeur péjoratif exprimé par l'épithète hyperbolique. Les épistoliers adoptent ici une posture quelque peu prétentieuse, celle de pédants de province qui se prennent pour de véritables critiques littéraires ; mais leur critique est excessive et déplacée car elle s'emploie à travers un critère non pas esthétique mais moral comme l'indique le syntagme « un tort considérable ». En même temps ils semblent se poser en partisans d'un certain classicisme, vantant la sobriété et la clarté du style. Naturellement, on n'y retrouve pas le motif de la réception de la lettre fondée sur le plaisir. En revanche, au début de la lettre 3 il est fait allusion à une réponse de François Buloz qui a motivé la rédaction de la lettre-article : « Vous nous engagez à continuer notre correspondance commencée avec la *Revue des Deux-Mondes,* et c'est bien honnête de votre part *».* On remarque là aussi l'emploi des marques de personnes renvoyant au couple émetteur/récepteur, sauf que l'ordre est inversé par rapport à la lettre 1 : « vous » est actant sujet de la phrase et il a l'initiative de la correspondance, c'est lui qui la motive, comme l'indique l'emploi du verbe « engager » (le verbe, employé ici au sens d' « inciter » a aussi son sens juridico-professionnel : la correspondance est devenue entre-temps un contrat). Par ailleurs « vous » et « nous » sont placés côte à côte, ce qui montre que la relation épistolaire est accomplie. En

[748] *Op.cit* p. 444.

même temps, cet exorde rend d'emblée compte du statut particulier du courrier des lecteurs, correspondance adressée non au directeur de la *Revue* mais à la *Revue* elle-même : « notre correspondance commencée avec la *Revue des Deux Mondes* ». Le déterminant possessif « notre » ne renvoie qu'aux scripteurs et le complément d'accompagnement précise clairement que s'il y a « engagement », c'est avec la revue, c'est-à-dire avec ses lecteurs (il y a là une relation d'ordre métonymique). Cette isotopie latente de l'engagement révèle la naïveté des deux épistoliers qui prennent au sérieux une simple marque de courtoisie de la part du directeur qu'ils interprètent comme une offre professionnelle : il semble que Dupuis et Cotonet ont cru « prendre le pouvoir au journal » et que forts de cette illusion, ils vont aller plus loin en osant faire la satire des journalistes ! Un tel lexique révèle leur méconnaissance des codes et de la hiérarchie.

Les quatre lettres de Dupuis et Cotonet commencent toutes par la même phrase, une formule optative sous la forme *que* + subjonctif présent qui lance immédiatement la satire des « romans nouveaux » en parodiant les prières antiques type « *utinam… fuisset* » avec référence au polythéisme comme l'indique l'article défini pluriel : « Que les dieux immortels vous assistent et vous préservent des romans nouveaux ! » On peut interpréter le parallélisme entre les deux adjectifs « immortels » et « nouveaux » comme une antithèse à valeur satirique : contrairement aux dieux, les romans ne sont pas « immortels » mais « nouveaux », c'est-à-dire limités à l'instant présent, éphémères parce que de peu de valeur. Par ailleurs ce tour emphatique parodie sans doute les formules de bons vœux fréquentes au début d'une lettre familière[749], ou bien l'écriture néoclassique, faisant ainsi de ces provinciaux ignorants des perruques et par conséquent les cibles de Musset. La première phrase de la lettre 3 finit, elle, sur une relative périphrastique ancrant le discours épistolaire dans une relation de connivence avec le destinataire : « vous préservent de *ce que vous savez* ! ». D'emblée se manifeste dans l'exorde l'ambiguïté propre au genre épistolaire fictif : est-ce une parodie du style épistolaire par Dupuis et Cotonet ou une marque d'ironie de Musset aux dépens de leur maladresse dans le maniement des divers registres littéraires ? Toujours est-il que le ton de la dérision et de la polémique est donné dès le début, et le lien avec le romantisme suggéré par la périphrase « romans nouveaux » : l'adjectif « nouveaux » équivaut à « romantique » par opposition à « classique » tandis que le substantif « roman » rappelle l'étymologie de l'adjectif « romantique ». Ironiquement, le scripteur adopte le ton grandiloquent d'un néo-classique, en reprenant l'argument classique selon lequel le roman était un genre pernicieux pour la morale (dont il faut se « préserver ») ; bien entendu il y aussi indirectement l'idée,

[749] Ce sont les formules type « J'espère que tu vas bien ». Catherine Kerbrat-Orecchioni les nomme « vœu portant sur le présent ou le passé – par rapport à l'acte de lecture – du destinataire » dans son article « L'interaction épistolaire », *op. cit.* p. 20. Sauf que chez Dupuis et Cotonet, le vœu porte sur le futur avec le subjonctif à valeur optative.

souvent professée par Musset, que le roman est inférieur aux vers, « cette langue immortelle » (*Namouna)*.Enfin, à la date de 1836, pester contre les « romans nouveaux », c'est aussi prendre parti contre le roman-feuilleton, qui fait ses premières apparitions dans *La Presse* de Girardin, et ainsi ancrer l'énonciation dans une querelle contemporaine.

- Au XIX[e] siècle, enfin, l'exorde doit faire l'éloge du correspondant : Marie-Claire Grassi rappelle qu'« après l'inévitable sensation de plaisir ou de déplaisir, prend place dans de nombreux cas l'éloge du correspondant », lequel correspond à « une véritable exigence de civilité »[750]. C'est exactement le cas dans la lettre 3, dont la phrase destinée à renouer la relation épistolaire s'achève sur un remerciement au directeur : « et c'est bien honnête de votre part ». Certes la formule est stéréotypée, mais il faut ici entendre l'adjectif « honnête » au sens fort, avec le sens qu'il avait à l'époque classique et qui reste encore vivace au XIX [e] siècle : « honnête » qualifie celui qui dispose de « toutes les qualités sociales et agréables qu'un homme puisse avoir dans la vie civile » (*Dictionnaire de l'Académie* de 1835). Il est curieux de trouver cette parlure typiquement aristocratique et mondaine sous la plume de « deux habitants de la Ferté-sous-Jouarre » : or, ce lexique revient fréquemment dans les manuels épistolaires du début XIX[e] siècle, qui se font les relais de l'art de vivre et d'écrire de la mondanité de l'Ancien Régime et le transmettent aux bourgeois. Peut-être est-ce une manière pour Musset de laisser entendre au lecteur rompu aux manuels de l'époque que ses bourgeois écrivent conformément à ces modèles ? A moins que Dupuis ne l'emploie avec une connotation plutôt « petite-bourgeoise » au sens de « civil, poli », troisième acception répertoriée par *Le Dictionnaire de l'Académie* de 1835.

Mais en fait, dans les deux lettres de Dupuis et Cotonet l'éloge de l'exorde est décalé. La lettre 1 fait glisser l'éloge du destinataire exprimé par le superlatif « mieux qu'un autre vous comprendrez » vers l'autocélébration ; ils se présentent, non sans affectation, comme « deux âmes bien nées » : là encore cette expression méliorative dénote la noblesse, comme si Dupuis et Cotonet se prenaient pour des aristocrates. Mieux, elle est un cliché romanesque, omniprésent dans les romans sentimentaux du type *La Nouvelle Héloïse*, pour désigner des héros vertueux et sensibles. Ainsi, Dupuis et Cotonet reprennent à leur compte le langage des « romans nouveaux » qu'ils fustigent. Immédiatement après, ils emploient une structure attributive niée pour se dégager de tout blâme : « nous ne sommes point Béotiens » ; comme précédemment on remarque la même volonté de ne pas paraître trop « provinciaux » à travers l'expression d'une certaine pédanterie ou affectation. Quant à la lettre 3, dans l'exorde les épistoliers remercient aimablement le directeur de la *Revue* pour ensuite faire un éloge ironique des journalistes et ensuite mieux les blâmer (amenant ainsi le sujet de la lettre) :

[750] *Op.cit.*, p. 192.

À Dieu ne plaise qu'en aucune façon nous regardions ce mot comme une injure ! Chez beaucoup de gens, et avec raison, il est devenu un titre. Si nous nous permettons de plaisanter parfois là-dessus, nous ne prétendons nullement médire de la presse, qui a fait beaucoup de mal et beaucoup de bien. Les journaux sont les terres de l'intelligence ; c'est là qu'elle laboure, sème, plante, déracine, récolte, et parmi les fermiers de ses domaines nous ne serions pas embarrassés de citer des noms tout aussi honorables que ceux de tels propriétaires qui n'en conviennent peut-être pas. [751]

Cette dénégation à valeur de précaution oratoire est ensuite relayée par une argumentation: un éloge des journalistes. Mais celui-ci est fort ambigu : si le terme de « titre » en fonction attribut du sujet oriente vers une interprétation méliorative (grâce à l'incise « et avec raison » qui le précède), il annonce aussi le blâme des journalistes qui abusent de leur statut social ; l'hypothétique à valeur concessive et l'adverbe « parfois », l'expression indéfinie « là-dessus » et le verbe « plaisanter » atténuent la dérision pour mettre au premier plan dans la proposition indépendante la négation « nous ne prétendons nullement médire des journalistes », tandis que le parallélisme « beaucoup de mal et beaucoup de bien » annule l'attitude manichéenne propre à toute démarche polémique ; le « bien » est placé en dernier de sorte que le lecteur ne retienne que lui. Ainsi, tout est fait pour capter la bienveillance de Buloz, qui pourrait se sentir offensé par le refus de ses correspondants d'être considérés comme journalistes, et plus encore par la suite de la lettre qui n'est qu'une longue satire des journalistes (comme l'annonce le titre « Sur les Journalistes » publié dans la revue). Or l'éloge qui suit est suspect par sa grandiloquence : les épistoliers développent une longue métaphore filée qui assimile le « journalisme » aux « terres de l'intelligence », associant des verbes d'actions agricoles (« laboure, sème, plante, déracine, récolte ») dont le sujet « elle » suscite une allégorie de l'intelligence comme paysanne puisant sa nourriture dans les journaux : l'image est ampoulée et vise *in fine* à démontrer qu'un journaliste (« fermier ») vaut autant qu'un patron de presse (« propriétaires ») car il s'agit pour les deux petit-bourgeois de La Ferté-sous-Jouarre de prouver à leur destinataire qu'ils n'ont aucun mépris pour les journalistes. Ainsi l'éloge est maladroit : au lieu de flatter l'égo de Buloz il pourrait tout aussi le vexer si par malheur il se reconnaissait parmi ces « propriétaires qui n'en conviennent peut-être pas. » En outre c'est avec leur système de valeurs, leurs références – le monde paysan – qu'ils construisent leur éloge, dont les maladresses signalent l'ironie : ainsi du verbe « déraciner » dont les sèmes négatifs jurent avec les autres verbes, plus connotés positivement. Ainsi Musset laisse entendre dès cet éloge conforme à l'exorde épistolaire que la lettre est ironique.

Ces lettres respectent donc bien les codes de l'exorde épistolaire, mais non sans maladresses et ambiguïtés, qui en signalent d'emblée le caractère ironique. Mais cette ironie

[751] Page 866.

peut être attribuée soit aux scripteurs (malgré le caractère contourné de leur écriture), soit à Musset, cette fois à leur insu (ironie à l'égard des maladresses stylistiques et rhétoriques des épistoliers). La lettre polémique est ici ambiguë : est-elle écrite par des épistoliers maladroits ou bien malicieux ? Musset reprend donc la tradition de la lettre polémique initiée par Pascal, mais sous une forme caricaturale. Il la renouvelle profondément en faisant du genre épistolaire à la fois le support et la cible du polémique. De la même façon, notre étude du traitement infligé par Musset au genre de la chronique journalistique dans ses *Revues fantastiques* avait révélé sa tendance à subvertir les genres de l'intérieur en une espèce de polémique à la fois intra et métatextuelle. Là semble résider l'originalité de l'écriture polémique mussétienne. L'hypothèse demande à être vérifiée par l'analyse du contenu, des thèmes et des structures légués par la tradition satirique, et de leur traitement dans ces lettres et dans ces revues.

Chapitre 3

Les *Lettres de Dupuis et Cotonet* et les *Revues Fantastiques* : les personnages

A partir du XVIII[e] siècle, la satire comme genre en vers tend à disparaître au profit de ce que Sophie Duval et Marc Martinez, suivant en cela la critique anglo-saxonne, appellent un « mode satirique » lequel se dilue dans divers genres en prose, comme la lettre, le conte et les genres journalistiques, et qu'ils définissent ainsi :

> Il semble donc que la satire existe, indépendamment du genre, en tant que « mode » de représentation, terme utilisé par la critique anglo-saxonne. On entend par là un ensemble caractérisé par des schémas, des actants, une imagerie et un projet spécifiques qui répondent à une vision du monde.[752]

Les deux théoriciens appuient ensuite leur distinction entre le mode et le genre sur l'opposition qui régit *Les Genres du discours* de Todorov : le genre est « la codification historiquement attestée de propriétés discursives » alors que le mode peut être considéré comme « un ensemble de propriétés discursives non codifiées historiquement »[753]. Il convient d'identifier ce qui relève, dans l'écriture polémique de Musset, de ces « propriétés discursives non codifiées historiquement » mais léguées à Musset par la tradition de la satire en vers (de Horace à Boileau) comme des œuvres en prose relevant du mode satirique (Rabelais, Voltaire, Hoffmann, les proses satiriques des petits journaux), d'une part parce que les références intertextuelles sont fort nombreuses dans la prose de Musset[754], d'autre part parce que la satire est un genre essentiellement intertextuel : « cette pratique intertextuelle marque la tendance au dialogisme inhérente à toute satire » (Duval et Martinez)[755].

On commencera par recenser et étudier les types utilisés par Musset dans ses proses journalistiques : comment il construit ses ridicules, en quoi il les prélève dans la réalité de son temps et dans quelle mesure ils relèvent d'une tradition de la satire. Le chapitre suivant sera consacré à ce que Sophie Duval et Marc Martinez, à la suite de Bakhtine et Frye, appellent

[752] *Op.cit*., p. 180.

[753] Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, éditions du Seuil, coll. « Poétique »Paris, 1978, p. 51. C'est très exactement ce qu'on appelle ordinairement le passage du *genre* au *registre.*

[754] Ne serait-ce que dans la première revue fantastique : Musset y évoque successivement Figaro, Werther, Valmont*, Manfred* et *Lara*, Goethe, Byron, Hoffmann, Buffon et Shakespeare et son Falstaff (p. 773-775). Il ne s'agit là que de références explicites ; ce sont les renvois implicites à la tradition satirique par le biais de personnages et de situations topiques qui nous intéressent ici.

[755] *Op.cit*. p. 83.

des « topiques » ou des « schèmes » et qu'ils reconnaissent comme des éléments structurants du genre satirique : des décors (le salon, la promenade), des situations (le repas ridicule) ou des schèmes (le voyage fantastique)[756].

Des types revisités

On s'attardera peu sur *les Lettres de Dupuis et Cotonet*. Musset y croque maints ridicules pris sur le vif, en particulier dans les lettres 1 et 4. La lettre *Sur L'abus qu'on fait des adjectifs* met en scène toute une ville bouleversée par l'apparition du romantisme : on y voit ses plus illustres notables, amis de la veille, devenir ennemis acharnés dès lors qu'éclate la polémique littéraire : la très classique Madame Javart est qualifiée de « classique entêtée », de « *perruque* » et se « prononce pour l'abbé Delille »[757] tandis que le jeune clerc de notaire prend fait et cause pour le romantisme, qu'il discrédite par le prosaïsme de sa profession et surtout par son galimatias aussi exalté qu'incompréhensible[758]. Le plus souvent, plutôt que de railler par un portrait en actes, c'est en effet par leur parlure que Musset ridiculise ses personnages[759] : c'est pourquoi ces exemples seront analysés dans le chapitre sur la parodie. La lettre *Sur les exagérés* s'achève sur de véritables portraits, mais de toute évidence Musset pastiche La Bruyère[760]. Dans les deux autres lettres, si l'on trouve bien quelques personnages comme le « muscadin » qui ouvre la lettre sur les humanitaires ou encore le journaliste corrompu La Gingeole de la lettre sur les journaux[761], la critique est plus argumentée : Musset choisit le discours enthymématique plutôt que la narration ironique. La satire s'exprime par des traits piquants, tel celui qui clôt la lettre II à la manière de la pointe d'une épigramme

ou bien il s'agit de perfectionner les choses, et c'est plus vieux que Barabbas ; ou il s'agit de perfectionner les hommes, et les hommes, quelque manteau qu'ils portent, quelque rôle qu'ils jouent, risquent fort de vivre et de mourir hommes, c'est-à-dire singes, plus la parole, dont ils abusent […][762],

[756] *Ibid.* Pour les décors et topiques horatiens (le repas ridicule notamment) et pour les schèmes de la ménippée (comme le voyage fantastique) voir le chapitre suivant.

[757] P. 837. Pour une analyse plus complète du passage voir le chapitre suivant : Musset renoue ici avec la tradition horatienne du souper ridicule.

[758] P. 845-846 : « Le romantisme, c'est l'étoile qui pleure, c'est le vent qui vagit, c'est la nuit qui frissonne […] C'est la philosophie providentielle géométrisant les faits accomplis, puis s'élançant dans le vague des expériences pour y ciseler les fibres secrètes … ».

[759] Ces exemples seront plutôt étudiés dans le chapitre sur la parodie.

[760] P. 880-886. Voir le chapitre 5.

[761] P. 871-872. Voir l'analyse de ce passage *supra* p. 149-150.

[762] Page 865.

ou bien par l'invective. Le portrait du « muscadin » humanitaire révèle d'emblée l'originalité de la satire mussétienne dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet* :

> Celui qui nous a démontré la chose est un muscadin de Paris. C'est un gaillard qui en dégoise ; il porte une barbe longue d'une aune, des pantalons collants, un habit à larges revers, et un bolivar sur la tête, si bien qu'on ne sait, quand on le regarde, si on voit Ponce-Pilate, ou un truand du moyen-âge, ou un quaker, ou Robespierre ; mais cela ne lui messied pas. Il vient d'arriver par le coche, et vous ne sauriez croire l'effet qu'il produit ici : c'est une berlue à dormir debout ; on ne sait où l'on est quand il parle, ni ce qu'on entend, ni l'heure qu'il est ; c'est quelque chose comme un aérolithe ; il vous cause du ciel et de l'enfer, de l'avenir et de la Providence, ni plus ni moins que s'il était conseiller privé du Père Eternel. Nous l'avons eu à dîner à la maison, et comme ces dames en raffolent, il a parlé considérablement ; mais ce qui nous a le plus frappés, c'est son adresse incomparable à avaler en même temps ; sa mâchoire est, Dieu me pardonne ! un chef d'œuvre de mécanique ; il y en entre autant qu'il en sort (notez qu'il ne tousse ni n'éternue ; par ma foi, c'est un habile homme). [763]

La description est saturée par un sociolecte bien particulier : la parlure muscadine que Dupuis s'approprie et que Musset parodie. Les termes « muscadin » et « bolivar » renvoient à des réalités sociales et littéraires hétérogènes mais associées. « Muscadin » est propre à l'époque révolutionnaire, désignant « les élégants, à l'époque de la République, qui se joignirent au parti des Thermidoriens et plus tard à celui des Royalistes » [764]. Le terme est donc ambigu : si l'on pense aux valeurs de Musset, d'une part il est mélioratif (c'est un élégant, une sorte de dandy), d'autre part péjoratif (comme maints romantiques les muscadins sont rattachés à une idéologie politique mais ils ont changé de parti). Un « bolivar » est un chapeau d'homme à large bords : ce détail signale que notre humanitaire est un bousingot, figure fort à la mode dans les cénacles romantiques et républicains de Paris, mais inconnue aux provinciaux. La suite signale la double logique de cette satire : Musset tourne à la fois l'humanitaire en dérision par la caricature, mais aussi son énonciateur, le provincial Dupuis qui met sur le même plan divers comparants hétéroclites pour décrire le muscadin : il ressemble à la fois à « Ponce-Pilate », à « un truand du moyen-âge », à « Robespierre » et à « un quaker », mêlant les siècles et des figures religieuses et libertaires (le quaker) avec des figures tyranniques (Ponce-Pilate et Robespierre). Ce mélange caricature le personnage mais témoigne surtout chez Dupuis d'une culture mal digérée et de son incompétence à lire les signes vestimentaires. De même, la description se fait sur le ton de l'admiration fascinée, comme le montrent les caractérisants mélioratifs (« c'est un habile homme ») et le haut-degré (« son adresse incomparable », « un chef d'œuvre de mécanique »). Mais le grotesque naît du contraste entre le ton et le motif de cet enthousiasme : le superlatif « ce qui nous a le plus frappé » précise que l'humanitaire n'impressionne pas nos deux provinciaux par ce qu'il dit, mais par la voracité de son appétit. Ainsi, le grotesque vise à la fois Dupuis et Cotonet, ridiculisés à cause de leur admiration envers ce qui n'est après tout qu'un charlatan, et l'humanitaire puisque,

[763] Page 853.

[764] Benjamin Constant en est l'exemple type.

derrière l'éloge fait par les épistoliers, il faut entendre la satire qu'en fait Musset, qui le présente purement et simplement comme un pique-assiette. En un même mouvement, Musset raille la crânerie qui se révèle dans le discours de l'humanitaire – il se croit rien moins que « conseiller privé du Père éternel» ! – et la naïveté admirative avec laquelle les deux provinciaux l'écoutent. Par conséquent la satire est double dans les *Lettres de Dupuis Cotonet* : à la fois dirigée contre la cible de l'énoncé et contre l'énonciateur lui-même, comme le remarque Stéphanie Tribouillard :

> Ils [Dupuis et Cotonet] semblent être à la fois un vecteur par lequel Musset dénonce les déviances idéologiques et littéraires de son époque en même temps que les cibles de son ironie, ironie qui produit une hésitation de sens : comme plus tard dans *Bouvard et Pécuchet,* « le lecteur est mis dans l'impossibilité de réduire les contradictions et d'aboutir à une certitude sur les cibles et sur les deux héros », selon l'expression de Sophie Duval et Marc Martinez. Le résultat est la production d'un discours dont le sens est instable, à cause, d'une part, d'une ironie qui se déploie tous azimuts et, d'autre part, de l'usage de prête-noms qui empêche l'identification du véritable émetteur, autre obstacle de taille à la perception, déjà très problématique en soi, de la nature ironique du texte.[765]

Or la portée de la satire est tout aussi instable dans les *Revues fantastiques*, elles aussi marquées par une écriture duelle et masquée. La première revue fantastique place d'emblée l'ensemble de ces articles sous le signe de la tradition satirique avec la référence à Figaro comme modèle de chroniqueur et le *topos* du *theatrum mundi* : « cette comédie qu'on appelle la vie »[766]. Aussi Musset reprend-t-il des types traditionnels qu'il a soin de mêler à des stéréotypes de la société dans laquelle il vit : le Paris de 1831. La onzième revue est à cet égard exemplaire : on y croise « une vieille dévote » (type traditionnel), « un jeune élégant » (avatar romantique des petits-marquis de l'Ancien Régime), « un pauvre étudiant » (type moderne puisé dans la bohème du Quartier Latin) et « un bon bourgeois » (cible de prédilection des artistes romantiques) :

> Une vieille dévote avait jeûné jusqu'à une heure de l'après-midi le jour du très saint vendredi ; elle avait pris son chapelet, et respectueusement entr'ouvert son eucologe.
>
> Un jeune élégant avait amplement satisfait un brutal appétit sur un jambon qui ne s'attendait guère à être mangé jusqu'à Pâques ; il avait fait mettre quatre chevaux à sa calèche et son cocher soufflait dans ses doigts.
>
> Un pauvre étudiant avait loué un infortuné cheval, le dernier resté dans l'écurie glacée d'un loueur mal à l'aise ; il avait, hélas ! brossé avec soin son habit le moins antique, et se disait : « Pourvu que mon cheval ne s'emporte pas ! car je tomberais assurément. »
>
> Un bon bourgeois avait saisi en souriant son parapluie rose ; il avait pris par la main son petit garçon habillé en garde national, suspendu à sa montre ses breloques de cornaline, et dit : « Ma femme, allons à Longchamp. »
>
> Ainsi, par un singulier hasard, ces quatre individus vinrent à passer dans la même rue, laquelle était voisine de l'Assomption, ou de toute autre paroisse qu'il plaira à un homme plein d'imagination de se représenter.
>
> Le visage de la dévote respirait un air de contentement et de satisfaction ; elle inclinait les yeux à terre en croisant ses pouces, et son double menton s'arrondissait jovialement, tandis qu'elle songeait en elle-même que son estomac vide était agréable au Seigneur.
>
> L'élégant avait l'air byronien d'un homme blasé ; son fouet sifflait sur la croupe rebondie de sa jument aux jambes fines ; il s'engonçait dans sa cravate en pensant à ses dettes.

[765] S. Tribouillard, « Musset satiriste, des *Lettres de Dupuis et Cotonet* à « Dupont et Durant », *in Mauvais genre, op. cit*. p.106.

[766] P. 773.

Le pauvre étudiant se cramponnait tout radieux, et invoquait saint Pommeau ; sa monture se déferrait du pied droit.
Sur le dos des pavés sautillait le bon bourgeois ; le petit garçon mangeait un gâteau, et trottinait tout barbouillé de confitures.[767]

Quelques mots, principalement des verbes d'action, suffisent à les croquer sur le vif , avec des traits cocasses, tels la périphrase « avait brutalement satisfait un brutal appétit sur un jambon » personnifié par la relative, l'adverbe « respectueusement » appliqué à l'eucologe[768] de la dévote, ou l'inversion du sujet « le bon bourgeois » dans la dernière phrase qui met en relief le ridicule de sa démarche. Les groupes nominaux, volontairement simples (un nom générique et un adjectif peu descriptif) suffisent à faire de ces « personnages » des clichés prélevés dans la réalité (l'article indéfini les particularise à peine ici) : « dévote » semble appeler « vieille »[769], et, par contraste « élégant » implique « jeune » ; même chose pour « étudiant » nécessairement « pauvre » ; l'adjectif « bon », appliqué au substantif « bourgeois » est en revanche ironique : l'ensemble fonctionne comme un syntagme lexicalisé dans lequel « bon » joue le rôle d'une épithète de nature qui accentue le cliché du bourgeois. L'aspect caricatural de ces êtres est renforcé par la présence d'objets qui achèvent d'en faire des stéréotypes : la dévote est munie, comme le veut la tradition, d'un chapelet et d'un eucologe, le dandy possède dettes, calèche, chevaux, jument blanche, cocher et cravate – avec laquelle il semble se confondre puisqu'il s'y « engonce », l'étudiant pauvre n'a qu'une rosse rachitique qui se déferre, il porte « son habit le moins antique » (le superlatif annonce les personnages de la pièce *L'Habit vert* où un étudiant et un peintre se partagent le vêtement éponyme) et le bourgeois ne se déplace pas sans avoir « suspendu à sa montre ses breloques de cornaline », détail à la fois visuel et sonore qui caractérisait déjà M. Cagnard dans la huitième revue et que l'on retrouvera dans *Fantasio* à propos de « l'homme qui passe »[770]. Le bourgeois est d'ailleurs, des quatre personnages, le plus doté d'objets satellites : un « parapluie rose » auquel s'ajoutent « un chapeau imperméable » et « un mouchoir de tabac » pour se garantir de la pluie, triple précaution qui révèle son caractère timoré, tandis qu'il habille son fils en « garde national » ce qui suggère son conformisme. La *dispositio* en

[767] P. 807.

[768] Livre où se trouve tout l'office des dimanches et des principales fêtes de l'année.

[769] On retrouve dans cette revue le cadre urbain, le motif de la promenade et le personnel de « Mardoche », conte ironique placé sous la double égide de Byron et de Rabelais : un dandy comme le héros du poème et un bon bourgeois comme le mari de Rosine ; « la vieille dévote » est à rapprocher de la « prude surannée » mariée à un « roué de vingt ans », *Poésies complètes*, p. 87-105.

[770] Rapprochement effectué par Robert Mauzi dans son article sur « Les fantoches d'Alfred de Musset », *R.H.L.F*, avril-juin 1966, p. 273 : pour M. Cagnard : « Les breloques de sa montre retentissaient à chaque pas » (page 798). Dans *Fantasio* : « Ses breloques de montre battent sur sa panse, en opposition avec les basques de son habit qui voltigent sur ses mollets » (acte I scène 2, *Théâtre complet*, édition de Simon Jeune, Gallimard, La Pléiade, 1990, p.108).

parallélismes joue aussi son rôle en instaurant le rythme mécanique d'une « revue » qui accentue leur caractère de marionnettes. En outre, les portraits s'enchaînent selon une logique antithétique : au jeûne extrême de la dévote succède l'orgie de jambon de l'élégant (l'indication temporelle « avant Pâques » révèle que l'action se situe en temps de carême, que l'élégant ne le respecte pas) ; la rosse étique de l'étudiant contraste avec l'équipage équestre du dandy ; les « breloques de cornaline », signe extérieur de richesse, s'opposent à « l'habit le moins antique » du pauvre étudiant. La verve du satiriste s'exerce principalement sur les deux premiers types. Avec la dévote Musset retrouve un *topos* légué par Régnier et La Bruyère, la dévotion est une coquetterie de vieille dame pour s'attirer les faveurs de Dieu : « elle songeait en elle-même que son estomac vide était agréable au seigneur », affirmation qui contraste ironiquement avec le détail physique peu ragoûtant « son double menton s'arrondissait jovialement ». Le dandy, quant à lui, est dénoncé pour son caractère superficiel et ostentatoire: une posture byronienne érigée en affectation et en conformisme (« être blasé » n'est plus qu'un « air », un paraître), une apparence qui se résume à sa cravate et à « la croupe rebondie de sa jument aux jambes fines » (ironiquement Musset décrit la monture et non le cavalier), des pensées qui se limitent à « ses dettes ». Mais les quatre personnages, aussi différents soient-ils, se rejoignent dans une expérience déceptive :

> La dévote eut bientôt fini sa prière ; personne n'était là pour la voir ; à quoi bon rester ? Elle trempa avec fureur sa main ridée et sèche jusqu'au fond du bénitier, et murmura en se signant : c'était bien la peine de jeûner toute une matinée ! Elle reprit son petit pas cadencé et appela sa servante.
> L'élégant ne permit pas à la mauvaise humeur de prendre place sur son visage bien rasé et pommadé fraichement ; il appuya ses rênes flottantes sur le mors écumant des coursiers, et traçant avec sa roue une rosace sur le sable, reprit au trot la route de son hôtel splendide.
> Le disciple infortuné de Cujas appuya sur les flancs étiques de sa monture ses talons dépourvus d'éperons. La rosse récalcitrante piétina et se couvrit de boue ; après un demi-quart d'heure, l'animal s'étant résigné, la raillerie publique oublia le cavalier. Mais quelle profonde tristesse !
> Le bourgeois posa sur son chapeau imperméable son mouchoir à tabac, afin de se garantir de la pluie ; le petit garçon pleura.
> Ainsi le hasard voulut encore que ces trois personnages vinssent à repasser dans la même rue, mais avec des physionomies différentes.[771]

Si la chute de l'étudiant n'est que burlesque, la déconvenue de la vieille dévote satirise le personnage : le commentaire sous forme de discours indirect libre, le gérondif de simultanéité lui associant le signe de croix révèle la véritable nature de sa piété, inspirée par la coquetterie : elle ne vient à l'église que pour être vue. Seul le dandy garde sa bonne humeur, mais le commentaire suivant du narrateur, dans son apparente objectivité, est sans appel : « Dans la tête de l'impassible dandy il ne se passa rien »[772]. La dévote et l'étudiant restent au

[771] P. 808.

[772] Ce « rien » annonce, semble-t-il, la fameuse autopsie de Charles à la fin de *Madame Bovary :* « Il l'ouvrit et ne trouva rien ». Flaubert s'en est-il souvenu ?

moins des êtres sensibles[773], dotés d'une conscience, de rêves et de nostalgies, aussi ridicules fussent-ils – nostalgie de la Restauration pour la dévote, rêve d'être Faublas, le héros libertin de Louvet de Couvray pour l'étudiant –, alors que le dandy n'est qu'une coquille vide, à l'instar des fantoches qui font l'originalité des comédies de Musset : « Le fantoche se définit par le schématisme de sa silhouette, les stéréotypes vides et mal ajustés de son discours et l'effarante impression qu'il nous donne de néant intérieur. »[774]

Les *Revues* présentent d'autres figures de bourgeois ridicules par leurs vices et leur conformisme : M. Mayeux « le bossu » (revue VII) et M. Cagnard « le plus illustre des trembleurs de ce siècle » (revue VIII). Musset a puisé ces deux figures de grotesques dans les caricatures et les vaudevilles contemporains : Mayeux le bossu est « une invention du caricaturiste Charles-Joseph Traviès (1804-1859) qui, dans ce personnage au nez rubicond, aux lèvres lippues, débauché, ivrogne, irréligieux et patriote, entendait symboliser le bourgeois vaniteux et sot qui se glorifiait d'avoir coopéré aux trois glorieuses journées de Juillet. Le Mayeux de Taviès fit, si j'ose dire, des petits : d'autres dessinateurs montrèrent différents aspects de ce personnage. »[775] Quant à Cagnard, c'est le personnage principal d'un vaudeville de Dumersan et Dupin intitulé *M. Cagnard et les conspirateurs* représenté le 7 février 1831 au théâtre des Variétés : « un bourgeois campagnard, représentant le part du juste-milieu ; venu à Paris il tremble à propos de tout, voyant dans le mouvement de cette ville des prémices d'émeutes et parmi les groupes, fussent-ils de deux personnes, des visages de conspirateurs. »[776] Le premier est explicitement désigné comme « un type » et sa description grotesque montre comment l'on invente un portrait satirique selon Sophie Duval et Marc Martinez : « l'amplification par la fragmentation », « principe central du mode satirique ». Les deux théoriciens distinguent deux techniques caractéristiques: la variation et l'amalgame. La technique choisie par Musset dans cette évocation de Mayeux est celle de l'amalgame : « L'amalgame procède lui aussi par division mais il subordonne à un vice principal des travers subordonnés du personnage »[777].Musset construit son portrait par

[773] S. Jeune voit dans cette vieille dévote un premier crayon de la dame Pluche de *Badine* (*Théâtre complet*, note 3 p. 1059 mais en tant que fantoche cette dernière est dépourvue de toute sensibilité.

[774] R.Mauzi, *op.cit*. p. 259.

[775] M. Allem, note n° 31, p. 1066. Patrick Berthier nous apprend aussi dans sa thèse que dans l'année 1831 plusieurs journaux satiriques en vers, animées par A. Mugney puis par F. Sugier, adoptèrent le nom et la figure de Mayeux le bossu. Il cite notamment *Le Véritable Mayeux* du 30 décembre 1831, *op. cit.* p. 1016. Voir aussi sa bibliographie au titre *Mayeux* p. 1846.

[776] Note n°1 correspondant à la p. 780, *Œuvres complètes en prose*, La Pléiade, édition de M. Allem et P. Courant, 1960, p. 1194. On retrouve cette tendance à emprunter au vaudeville des personnages dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet* : dans la lettre III les noms de La Gingeole et Tristapatte (p. 871-872) sont empruntés à *L'Ours et le Pacha*, vaudeville de Scribe et Saintine de 1820.

[777] *Op.cit*. p. 197.

associations de parties physiques hétéroclites, créant ainsi un être hybrides aux membres disjoints, un ensemble incongru et « monstrueux » au sens propre.[778]

> M. Mayeux est un type ; c'est lui qui, cette semaine, est en possession de faire rire les badauds ; voyez cette tête monstrueuse, ces bosses approuvées par Lavater. Il eût pu être directeur de spectacle ou préfet de police.
>
> Comme la Vénus de Cléomène fut formée de toutes les beautés des jeunes Athéniennes, ainsi ce type difforme et hideux est composé de toutes les aberrations de la nature. L'œil lubrique du crapaud, les longues mains du singe, les jambes frêles du crétin, tous les vices ignobles, toutes les monstruosités morales et physiques, voilà Mayeux. C'est le Diogène des temps modernes ; c'est la corruption idéalisée, accroupie au coin des rues, roulant sur une table en désordre, un pied sur les genoux d'une fille de joie, l'autre dans la sauce d'une dinde aux truffes ; c'est un père de famille sortant avec une figure hâve et plombée d'un mauvais lieu ; c'est un garde national à qui un banquet patriotique inspire la pensée du meurtre ; misérable reptile, que les hommes écrasent sans l'apercevoir, qui vit au cabaret pour mourir sur la borne.[779]

La comparaison à la Vénus de Cléomène confère une teinte légèrement héroï-comique au tableau : Mayeux est à proprement parler l'anti-Vénus. Les compléments déterminatifs associés à chaque partie du corps, sont empruntés à des animaux connotés négativement (le crapaud, le singe) ou à une tare humaine (crétin), si bien que l'énumération se clôt sur un tour englobant (« tous les vices ignobles, toutes les monstruosités morales physiques ») qui coordonne la laideur physique à la laideur morale. L'emploi généralisé du pluriel – sauf par « l'œil » où le singulier de la synecdoque renforce le caractère monstrueux du personnage – contribue à l'amplification tout comme l'énumération et les déterminants globalisants « toutes » et « tous », tandis que la composition par synecdoques des parties fragmente le personnage en un tout disparate qui trouve sa cohérence dans sa bassesse physique et morale. La seconde partie du portrait se fait selon la même logique – Mayeux est à la fois un et plusieurs – mais cette fois la satire est plus subversive puisque le personnage devient l'allégorie de plusieurs types prélevés dans la réalité sociale du temps et non plus uniquement ce *patchwork* grotesque et animal du début : « un père de famille », « un garde national », c'est à la fois la famille et l'autorité politique qui sont condamnées et dont Musset révèle l'hypocrisie latente et le vice universel par les expansions du groupe nominal. Finalement, Musset retrouve la métaphore animale, mais cette fois pour réduire son monstre à un rien : « misérable reptile qu'on écrase sans s'en apercevoir ». La portée de la satire est *in fine* plus ambigüe qu'à première lecture : qui accuse-t-elle, en effet ? Les bourgeois en apparence conformistes et représentants de la morale comme de l'autorité (père de famille, garde national, préfet de police ou directeur de spectacle) mais en réalité corrompus et hypocrites dont Mayeux serait l'allégorie et la caricature ? Ou bien la société qui les corrompt et

[778] Plus largement cet art de la disparate caractérise toute l'œuvre de Musset : elle est une tendance forte de sa « fantaisie » comme le montre Sylvain Ledda dans son essai *L'Eventail et le dandy, op. cit*. Voir aussi l'article de Gisèle Sésinger, « Une poétique de la disparate », *Poétique de Musset, op. cit.* pp. 231-246.

[779] P. 793.

finalement les réduit à néant ? A moins que la métaphore finale du « misérable reptile » veuille signifier le peu de cas qu'il faut en faire ? En outre, la satire s'en prend aussi discrètement à la mode de la physiognomonie de Lavater et, par les anaphores en « c'est », aux auteurs qui, influencés par Lavater – on pense évidemment à Balzac - cherchent à faire de leurs personnages des abstractions personnifiées.

Des sources et des cibles

En fait, la satire chez Musset se fait plus complexe parce qu'elle superpose souvent satire sociale et parodie littéraire. C'est encore le cas pour le portrait d'un autre type à la mode en 1831 : Cagnard, dans la huitième revue. Cette figure du bourgeois couard est introduite dans le récit par le superlatif « le plus illustre des trembleurs de ce siècle », qui insiste non seulement sur le caractère contemporain, représentatif de son époque (« de ce siècle ») mais aussi sur la réalité purement théâtrale du personnage (il est« illustre » parce qu'il est actuellement à l'affiche des Variétés). Mais Musset lui ajoute un autre trait ridicule : l'incapacité à se décider. Et, pour le railler, il utilise le discours direct et non plus uniquement la description-amalgame ou le portrait en actes :

> Si je vais à mon dîner, il est clair qu'on dira dans tout le quartier que je suis un mauvais citoyen ; précisément la patrie se trouve en danger ; quelle fatalité ! Comment empêcherai-je mon sergent-major, qui est en même temps mon apothicaire, de répandre des bruits outrageants pour ma famille et pour moi ?
>
> Si je vais à mon corps de garde, le conseiller versera sans moi son thé parfumé, le vin mousseux sera bu en mon absence, et je ne pourrai appuyer mes deux coudes sur la table bien fournie du comte Walter Puck. O conseillé privé ! je serai dans l'impossibilité de t'égayer par mes facéties, et de tendre mon verre en récompense de mon humeur enjouée ![780]

Son discours révèle qu'il a peur du qu'en dira-t-on, et qu'en définitive, faire son devoir de citoyen en allant à la garde relève plus du conformisme bourgeois et du souci de sa réputation que d'un véritable patriotisme : l'argument « précisément la patrie se trouve en danger », dont la source énonciative est floue, semble davantage le fait du « on » accusateur que du « je » discoureur. Surtout, l'obligation d'effectuer son service entre en conflit avec le plaisir de dîner à la table du comte Walter Puck[781] et de sa ravissante épouse : à la couardise, à la lâcheté s'ajoutent la gourmandise (« son thé parfumé », « le vin mousseux », « la table fournie »), l'attrait des mondanités, la vanité, Cagnard se perçoit comme un hôte essentiel, capable d'égayer la table de ses « facéties », et l'égoïsme (répétition insistante du syntagme « sans

[780] Page 796.

[781] Ce nom rappelle à la fois Hoffmann (on trouve un conseiller Walter Lutkens et son épouse dans « Barbara Rolloffin », l'un des *Contes des frères Sérapion*) et Shakespeare (Puck est le serviteur de la reine des fées dans *Le Songe d'une nuit d'été*).

moi »)[782]. Mais la satire du bourgeois s'exprime par une parodie de monologue tragique qui suscite le rire puisque le classique dilemme entre la passion et le devoir face aux affaires de l'Etat est remplacé par l'hésitation bien prosaïque entre faire sa garde et faire bombance chez le comte. Tous les procédés stylistiques du monologue tragique sont ici convoqués : bipartition du discours en deux hypothèses antithétiques, interrogations oratoires, exclamative déplorant le rude *fatum* (« quelle fatalité ! »), invocation lyrique lancée par le « ô » phatique (« ô conseiller privé »). Or, Musset renverse la dialectique propre à la tragédie cornélienne puisque c'est finalement le devoir citoyen qui est abandonné pour le plaisir mondain en un tour de bras : il suffit à M. Cagnard de remplacer son uniforme de garde national par son habit de gala vert-pomme.

Conformément à la tradition farcesque, Musset renchérit sur le vice de goinfrerie de son personnage, en route pour son dîner, en utilisant cette fois le point de vue interne :

> Le voilà parvenu heureusement jusqu'au faubourg Saint-Honoré ; déjà, le cœur plein d'une mâle assurance, il se représente la vaste salle à manger du comte Walter Puck, ses laquais en grande tenue, et il voyait trembler dans les plats de vermeil les châteaux de crème au rhum ; le vin pétillait dans les verres, et la charmante comtesse avançait sa blanche main pour lui offrir une aile de faisan.[783]

Le rapprochement final entre la « blanche main » de la comtesse et « une aile de faisan » crée un raccourci cocasse qui érotise non la femme, mais le mets, pour mieux faire ressortir le vice du personnage. Là encore, Musset joue du contraste entre le prosaïsme du récit et le pastiche du style noble, en appliquant un cliché du style épique, « le cœur plein d'une mâle assurance », à l'attrait de la bonne chère. En outre, cette expression épique est immédiatement démentie par l'attitude couarde de Cagnard chaque fois qu'il est confronté à un groupe de manifestants politiques : il s'intègre à chacun des groupes rencontrés, n'hésitant pas à crier tour à tour *Vive Napoléon II, Vive Henri V et Vive la République* selon les circonstances, puis, face aux forces de l'ordre, nie à chaque fois faire partie des contestataires, prétendant être « bon à rien ». La revue s'achève sur un éloge de l'indifférence politique fait dans un autre style noble, emprunté celui-là à l'éloquence religieuse, celui des Béatitudes :

> Néanmoins, n'étant connu de personne, et désavoué par tous comme les deux autres fois, il eut bientôt la permission de reprendre son vol affamé vers la salle à manger spacieuse et les vins bien cachetés du conseiller.
> « O Dieu ! s'écria-t-il, au moment où il frottait ses souliers à boucles sur le tapis de la porte, et où il posait son gant glacé sur le cordon de la sonnette ; ô Dieu ! bienheureux, dans ce temps de trouble et de désordre, celui qui n'est d'aucun parti, et peut se faire habilement, ainsi que moi, désavouer par tous ! Je ne suis même pas

[782] Robert Mauzi et Jean Pommier voient en M. Cagnard un premier crayon des fantoches d'*On ne badine pas avec l'amour*, maître Bridaine et maître Blazius, *op. cit.* p. 273. Voir notamment, dans *Badine*, acte III scène 2, éd. de S. Jeune, *op.cit.* p. 282, où les deux fantoches se plaignent en des répliques parallèles d'être frustrés de la table du baron.

[783] P. 798.

saint-simonien ! Bienheureux celui qui peut ainsi se glisser comme une fausse pièce que chacun se rejette, et qui ne saurait figurer dans aucune pile d'argent ! [784]

Mais à partir de là la satire devient plus complexe dans la mesure où Cagnard semble se faire le porte-parole des thèses de Musset sur « l'indifférence en matière politique » : en effet, la revue VIII semble la version bouffonne des revues II et III. Finalement, le type satirique évolue dans un monde qui est la véritable cible de la satire mussétienne : l'actualité brûlante de 1831 marquée par l'agitation des différentes factions politiques.

La revue V, intitulée « La semaine grasse », se clôt elle aussi sur un apologue qui rappelle la tradition du fabliau ou de la nouvelle à la manière de Boccace. On quitte Paris pour un village rustique et « le peuple parisien » pour « un bon paysan ». L'incipit du récit pourrait être celui d'un fabliau : « Un bon paysan revenait le soir à sa maison, après avoir labouré toute la journée à une lieue de la ville. » Il met en scène un personnage typique de ce genre satirique : le bon paysan naïf, généralement trompé … sauf que dans le récit de Musset, ce n'est plus un personnage qui trompe le crédule vilain, mais les journaux. Le paysan, nommé Pierre, rencontre à chaque étape de son chemin « un de ses camarades » qui lui annonce la mort d'un notable apprise dans les journaux ; chaque fois le défunt est plus important socialement : d'abord le curé, ensuite le préfet, puis le roi, enfin le pape. A cette dernière nouvelle le pauvre paysan croit que c'est la fin du monde « car Pierre croyait que le monde était gouverné par le pape, et que la ville sempiternelle était la capitale de la terre »[785] : à la tradition du fabliau se mêle ici l'ironie anticléricale d'un Voltaire. La dérision envers le personnage s'exprime là encore par un monologue désespéré du brave paysan insolemment coupé par un commentaire du narrateur qui révèle la véritable portée de la satire :

Plus de pape ! pensait-il ; et le roi est mort ! et M. le préfet est descendu dans la tombe ! et on a enterré M. le curé ! O ciel ! que va-t-il arriver demain ? Le soleil se lèvera-t-il ? On ne labourera plus ; on ne sèmera plus ; tous les pauvres gens mourront de faim. Pauvre homme : il avait lu quelque fois le journal, et il se souvenait d'y avoir vu : « La patrie est en deuil. » Cette phrase lui revint alors à l'esprit : il se représenta toute la France en habit noir, et soupira profondément.

Si le narrateur se moque gentiment de la crédulité de son personnage à travers son discours aussi révérencieux que superstitieux, il dénonce dans son commentaire la mainmise du journal sur l'opinion. Musset met notamment en évidence l'aspect pernicieux des formules chocs et des stéréotypes de langage dans les titres. L'ironie envers le paysan qui prend au sens propre l'expression figée « la patrie est en deuil », est à double détente : dérision légère envers le paysan, mise en cause de l'influence néfaste de la presse. Le dénouement du récit propose, comme un fabliau, une morale au service de la satire : constatant, le lendemain , que le soleil

[784] P. 799-800.

[785] P. 787.

s'est bien levé et que rien n'a changé dans son village, que l'on laboure et que l'on sème encore, Pierre conclut : « Allons ! il paraît qu'il n'y a que le pape, le roi, le préfet et le curé de morts. Tout le monde d'ailleurs se porte bien. » La morale est provocatrice sur le plan politique : la négation restrictive minore la mort des grands hommes – dont le pape, conformément à l'anticléricalisme qui anime les premières œuvres de Musset[786] – et des représentants de l'ordre au profit des anonymes (« tout le monde ») ; mais elle signe le retour au bon sens du naïf et son détachement à l'égard des annonces alarmantes de la presse. C'est encore, sous couvert de satire, une apologie de « l'indifférence en matières publiques ». Ainsi ce passage, qui préfigure la troisième lettre de Dupuis et Cotonet de 1837, révèle que très tôt Musset avait eu conscience des dangers que pouvait constituer l'émergence d'une presse de masse au XIX^{e} siècle. Et la satire se fait véritablement polémique et provocatrice puisque précisément elle est publiée dans les colonnes du *Temps* !

Le personnel satirique des *Revues fantastiques* inclut bien entendu des journalistes, tel « l'homme mémorandum » de la septième revue[787], entièrement réduit à sa fonction de « preneur de notes » puis entièrement réifié, devenu par la métaphore-synecdoque « table des matières vivantes » puis « *memorandum* revêtu d'une redingote et d'une cravate », ce qui subvertit le genre de l'intérieur, créant au moyen de la parabase une distance ironique de la part d'un poète contraint de se faire chroniqueur. Il inclut également des écrivains et des académiciens : non seulement Musset renoue avec la tradition de la satire littéraire qui fleurissait à l'époque de Boileau, mais il actualise cette tradition dans le contexte de la polémique opposant classiques et romantiques.

Les académiciens, d'abord, à qui la XIII^{e} revue est consacrée: « Quarante cervelles académiques étaient un jour en ébullition ; comme l'eau prête à être versée dans une théière ardente, elles bouillonnaient et grommelaient au coin du feu. Il s'agissait de l'élection d'un membre nouveau. »[788] L'irrévérence satirique s'inscrit dans la synecdoque des *cervelles* (moins nobles que les *cerveaux*) et dans la métaphore culinaire qui resémantise l'expression « avoir la cervelle qui bouillonne ». A la page suivante, c'est une digression (« Mais j'oublie que je conte une histoire ») qui permet d'établir une analogie entre une élection académique et

[786] « Mardoche », *Le Tableau d'église*, « Suzon », *La Coupe et les Lèvres*, *Les Caprices de Marianne*, *Lorenzaccio*, *On ne badine pas avec l'amour* pour ne citer que les principales.

[787] P. 794.

[788] P. 813. Rappelons aussi qu'une « Satire contre l'Académie » a été attribuée à Alfred de Musset, voir *Poésies complètes*, édition de M. Allem, La Pléiade, page 587, et que les piques contre l'Académie se retrouvent dans *Histoire d'un merle blanc* avec le personnage de Kakatogan (alias Hugo). Musset a d'ailleurs supprimé ce passage au moment où il faisait campagne pour obtenir l'habit vert. Voir Musset, *Contes*, édition de S. Ledda, G.F., 2010, p. 74-75.

une élection politique (« prendre le Louvre ») qui met en lumière la part de corruption nécessaire pour emporter tout suffrage.

> « Mon mari a pris le Louvre ! s'écrie une vieille qui, de marquise, en trois jours devint naguère solliciteuse, tirant son époux imbécilement voûté par un habit qui s'est usé à frotter contre les murs de toutes les antichambres ; que d'éligibles prennent le Louvre, et prendraient la lune sans scrupule avec ce qu'on voudrait, pour une simple voix ! O mon cher voisin, accordez-moi la vôtre, au nom du ciel, et venez dîner chez moi sans façon.
>
> Cartes de visites bien luisantes, poliment déposées ; coches de remise roulant de porte en porte ; magnifiques révérences, s'ouvrant comme la marquise d'Escarbagnas dansant le menuet ; admirable fumet de truffes, troublant la raison et détournant la pensée ; pétillant champagne, signal de l'heureux moment où la main presse la main, où l'électeur se rend, où il promet sa voix en la perdant.
>
> Voilà ce que savent ceux qui ont vu des élections, et griser un jury est une chose délectable[789].

Comme ce sera le cas deux ans plus tard dans la scène 2 de *Fantasio*[790], on passe de la satire littéraire à la satire politique selon une logique. « En trois jours » et l'adverbe « naguère » renvoient aux compromissions conséquentes à la Révolution de Juillet. Les phrases nominales qui composent le paragraphe suivant, dans leur succession mécanique, mettent à nu l'ensemble des démarches qui constitue le rituel social nécessaire pour espérer arracher une voix. Musset met en évidence la part de flagornerie à travers les épithètes hyperboliques (« bien luisantes », « poliment déposées », « magnifiques révérences », « admirable fumet ») ; la comparaison à la marquise d'Escarbagnas de Molière et l'isotopie de la griserie participent à la teinte satirique du passage. Mais Musset n'en reste pas à la satire générale et impersonnelle : comme les classiques Boileau et Voltaire avant lui, il glisse vers la satire *ad hominem* en introduisant dans son récit un vaudevilliste solliciteur victime d'un refus plein de mépris et de morgue de la part d'un académicien qui n'est pas sans ressemblance avec Chateaubriand [791] :

> Le vaudevilliste solliciteur se fit déposer à la porte d'un hôtel de l'aristocratique faubourg. Il venait demander la voix d'un pair dont les discours se tiraient encore il y a quinze jours à vingt mille exemplaires.
>
> Le pair était assis dans son cabinet de travail, occupé peut-être à relire quelques-unes de ces pages qui ont prouvé qu'on était poète en prose, et qui ont fondé en France une école malheureusement indigne de sa noble source ; peut-être appuyant sur sa main ce front que le ciseau de David a idéalisé comme celui de Goethe, il réfléchissait à son errante et large existence ; à cette vie traversée de tant d'orages, et dont les mécontentements auraient suffi à une ambition vulgaire ; peut-être il songeait aux destinées de la France, lorsqu'on annonça le vaudevilliste.[792]

Bien que Musset ne le mentionne pas explicitement, toutes les expressions concourent ici à faire allusion au célèbre écrivain. En effet, le personnage est à la fois « pair » de France, et

[789] P. 814.

[790] *Théâtre complet*, p. 107-114.

[791] Que Musset parodiera en 1849 dans *Mémoires d'outre-cuidance*. Voir *supra* p. 212 et suiv.

[792] P. 815. Voire note 1 p. 1200, édition de M. Allem et P.Courant, La Pléiade, 1960.

inventeur de la prose poétique et du romantisme (idée sur laquelle Musset reviendra explicitement dans le second chapitre de la *Confession* en nommant Chateaubriand par l'apposition « prince de poésie »[793]), égratigné au passage par la périphrase « une école malheureusement indigne de sa noble source ». La polyphonie énonciative rend une fois de plus ambigüe la source de cette dernière pique contre le romantisme : est-ce le point de vue de Musset ? celui de son narrateur (le « conteur très bavard » assis au milieu d'un salon mondain où la médisance a bonne part) ? ou encore, celui du « noble pair » lui-même qui, dans son orgueil et sa fatuité, estimeraient ses disciples *indignes* de lui ?[794] Les allusions à Chateaubriand se poursuivent avec la mention de ses « discours » politiques – Musset évoque peut-être ici l'essai *De la Restauration et de la Monarchie élective* paru le 24 mars 1831 (voir « il y a quinze jours » et la parution de la revue le 18 avril 1831) – et ses *Mémoires d'outre-tombe* dont nul n'ignorait alors qu'elles étaient en cours de rédaction[795]. Les expressions « il réfléchissait à sa destinée, à son errante et large existence ; à cette vie traversée de tant d'orages », « il songeait aux destinées de la France » semblent en effet parodier le style lyrico-politique de l'auteur, la pose inspirée stéréotypée du génie romantique (« appuyant sa main sur ce front ») et l'allusion à la statue de David[796] suivie de la comparaison avec Goethe confirment qu'il s'agit bien là d'un portrait de l'auteur de *René*. L'emploi fréquent du démonstratif (« *ces* pages », « *ce* front », « *cette* vie »)[797] signale la notoriété du personnage et crée une connivence avec le lecteur assez compétent pour reconnaître l'original. Dans le dialogue entre le vaudevilliste et l'illustre pair, la morgue de ce dernier envers le jeune solliciteur et son mépris envers le vaudeville (le personnage se présente aussi comme l'auteur des livrets d'opéras composés par « Auber, Boïeldieu et Rossini »[798]) témoigne d'une attitude

[793] Page 75. Voir le commentaire de S. Ledda dans son article « Le complexe d'Octave. Musset lecteur de Chateaubriand », art. cit. Il montre l'influence du vague des passions sur le mal du siècle mussétien.

[794] Hypothèse tout à fait vraisemblable puisque Chateaubriand a maintes fois regretté que *René* ait produit une école de la mélancolie. Sainte-Beuve rapporte dans le tableau du romantisme qui introduit son article sur Banville (*Causeries du lundi,* tome XIV) que « M. de Chateaubriand aimait peu ses enfants les romantiques plus jeunes », Sainte-Beuve*, La littérature française, des origines à 1870 : dix-neuvième siècle*, La Renaissance du livre, Paris, p. 9.

[795] Les lectures publiques organisées par Mme Récamier à l'Abbaye-aux-Bois ne commencent qu'au printemps 1834, date à laquelle *La Revue des Deux Mondes* publie la Préface Testamentaire datée du 1er décembre1833. Donc Musset n'a pu avoir accès à ces pages inédites en 1831. Mais la première partie des *Mémoires* était déjà achevée en 1826 et Chateaubriand en avait inséré plusieurs fragments dans l'Introduction générale et les diverses préfaces de ses *Œuvres complètes* parues entre 1826 et 1830. Il communiqua les trois premiers livres à Mme Récamier qui en recopia le texte aidée de sa nièce Mme Lenormant. On peut donc supposer que dans les cercles aristocratiques de la capitale, auxquels Musset avait accès, le texte était connu ne serait-ce qu'à l'état de rumeurs.

[796] David d'Angers avait en effet sculpté un buste et médaillon de François-René de Chateaubriand. Il fut exposé au musée Colbert en novembre 1829.

[797] C'est nous qui soulignons.

[798] On ne peut s'empêcher de songer à Eugène Scribe, autre cible privilégiée de Musset (voir revue VII p. 793).

de caste : un illustre auteur qui réside dans « l'aristocratique faubourg » ne saurait se commettre au « théâtre de boulevard ». Cette revue se clôt elle aussi sur une moralité qui renvoie à la fable[799] et qui oriente la visée de la satire vers une autre cible : si le « noble pair » est coupable d' « impertinence », le pauvre vaudevilliste l'est de ne pas être resté à sa place – « Bien fou est celui qui, étant le premier dans sa sphère, veut en sortir pour être le dernier dans une autre ». On voit la subtilité de la satire mussétienne dans les *Revues fantastiques* comme dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet* : multidirectionnelle, elle s'en prend à plusieurs à la fois et brouille les catégories traditionnelles. Les complices du satiriste (le vaudevilliste ici, les épistoliers eux-mêmes dans les *Lettres*) sont aussi ses victimes[800].

Autre cas de personnalité littéraire intéressant : dans la neuvième revue, maints lecteurs et critiques ont cru reconnaître dans le personnage de « l'homme au manteau vert » Victor Hugo[801]. Cette revue est intéressante à deux titres. D'une part parce que sa lecture comme satire envers Hugo a suscité la polémique, d'autre part parce que la dimension littéraire passe finalement à l'arrière-plan : une fois de plus Musset chroniqueur dénonce l'omniprésence du politique dans la société de 1831. Commençons par le portrait satirique. Un poète romantique et son éditeur montent au sommet de Notre-Dame de Paris afin d'y lancer les exemplaires du dernier « opuscule » de l'auteur pour mieux attirer la foule. Le narrateur y associe sarcastiquement le romantisme à l'obligation de faire l'ascension de la noble cathédrale, promenade que le maître du Cénacle avait érigée en habitude à l'époque des *Orientales* et de *Notre-Dame de Paris*[802] : « - Quelle belle chose que Notre-Dame ! dit en grelottant l'homme au manteau, qui en sa qualité de romantique se croyait obligé d'aller le long des balustrades, lorgnant les piliers et flairant les ogives. »[803]La relative explicative introduit une énonciation seconde, de type ironique. Les tours utilisés (le syntagme verbal pronominal « se croyait obligé » qui exprime la distance de Musset à l'égard de l'univers de croyance de son personnage, les participes présents qui figent en quelque sorte les actions du personnage, le

[799] P. 816.

[800] Selon S. Ledda il faut plutôt voir ici une connivence dans l'aristocratie entre Musset et Chateaubriand, « repoussoir à la médiocrité ambiante » incarnée par le vaudeville, un genre que Musset méprise : « Le dialogue qui suit entre le vaudevilliste et le pair de France aboutit à une fin de non-recevoir : l'écrivain inspiré qu'est Chateaubriand (le portrait de Musset comporte un certain nombre de clichés) ne saurait se rendre au vaudeville, aristocratie littéraire et noblesse native obligent. On ne peut être « poète en prose » et avoir des passions vulgaires. », « Le complexe d'Octave », art. cit. Nous pensons pour notre part que la satire vise à la fois le vaudevilliste et l'illustre pair.

[801] P. 800 à 803.

[802] Voir Anne-Marie Fugier, *Les Romantiques*, Hachette, coll. La vie quotidienne, 1998, p. 110. Comme l'atteste une lettre qu'il adressa à Hugo le 25 octobre 1828 : « Je suis désolé, mon cher ami, de ce qu'il m'est impossible d'être demain avec vous à Notre-Dame. J'ai fait la plus grande imbécillité du monde en acceptant votre aimable invitation. Mais il y a huit jours que je dois monter à cheval demain ; c'est une partie avec d'autres. », Musset, *Correspondance* (1826-1839), *op.cit*. p. 29.

[803] P. 800.

groupe nominal « en sa qualité de » qui restitue la pensée dogmatique et conformiste du poète) soulignent l'idée qu'être « romantique » se réduit ici à une attitude, un rituel senti comme obligatoire et stéréotypé, bref à une pose. Musset écrivait déjà un an plus tôt dans son poème *Mardoche* que son héros

> […] se couchait, précisément à l'heure
> Où (quand par le brouillard la chatte rôde et pleure)
> Monsieur Hugo va voir mourir Phœbus le blond.[804]

À la fin de la revue, on retrouve deux autres allusions perfides à l'œuvre de Hugo : l'une, explicite, à *Hernani*[805], l'autre, implicite, à *Notre-Dame de Paris*. Le poète s'adresse alors aux gardes nationaux qu'il aperçoit depuis le haut de Notre-Dame :

> Rentrez en paix ; les rebelles ont écrit à M. le préfet de police que leur insurrection était remise à huitaine ; rentrez en paix, et puissiez-vous ne point trouver Hernani au pied de votre fille et don Carlos dans votre armoire ! Hélas ! le véritable danger que court un garde national, ce n'est pas où il est, c'est où il n'est pas.
>
> Mais le libraire impatienté avait soulevé silencieusement les rames de papier noirci qui gisaient à ses pieds encore humides. Tout d'un coup il les éleva dans les airs et, dévoré par l'espérance d'avoir de quoi dîner le lendemain, ô infortuné poète ! il lança tes opuscules.
>
> Ce fut en ce moment que quelques oisifs, qui se miraient dans les glaces de la galerie d'Orléans, aperçurent derrière une vitre, dans l'étalage d'un libraire, une reliure jaune qui y demeura clouée jusqu'à l'éternité.[806]

Outre l'allusion au premier acte d'*Hernani*, la « reliure jaune » a été comprise comme une allusion mesquine à la récente parution de *Notre-Dame de Paris*, ironiquement minorée par le diminutif *opuscules*, contre la vérité historique puisque l'on sait que les amours de Quasimodo et d'Esméralda connurent en 1831 le succès. En fait, si l'ouvrage reste cloué jusqu'à l'éternité dans l'étalage du libraire, c'est parce qu'en 1831 le peuple ne s'intéresse qu'à la politique et aux journaux, comme le proclame le poète à la suite de la seconde revue :

> Je crois, mon cher éditeur, reprit l'autre avec transe, que nous ne viendrons jamais à bout de notre entreprise. Publier quelque chose dans ce moment-ci ! lorsque toute l'Europe est assez folle pour s'occuper de politique ! on ne lit plus que les journaux. […] Voyez quelle agitation règne dans ces quartiers. Hélas ! faut-il que je vous aie signé en 1829 un dédit funeste ! Sans cela, ô mon cher éditeur, jamais l'inspiration ne me serait venue en 1831.[807]

---

[804] Musset, *Poésies complètes*, *op.cit*. p.88.

[805] De la même façon dans *Il ne faut jurer de rien* (1836) Musset fait deux pieds de nez à *Hernani* à travers les répliques de Valentin : « l'escalier dérobé » est intégré, avec *La Tour de Nesle* de Dumas et les romans de Balzac à une liste de recommandations ironiques pour l'éducation des jeunes filles dans la scène d'exposition (*T.C*. p. 384) et à la scène 1 de l'acte II (*T.C*. p. 390-391) Valentin compare son oncle Van Buck à Hernani en ces termes : « Vous avez tenu votre promesse comme Régulus ou Hernani. Vous ne m'avez pas appelé mon neveu, c'est le principal et le plus difficile » : la situation qui mène au dénouement tragique dans le drame (Hernani accomplit sa promesse envers don Ruy Gomez en lui donnant sa vie au moment où il vient sonner le cor) est ainsi parodiée, dégradée en situation de farce (Valentin s'est introduit incognito au château de la baronne de Mantes pour séduire sa fille Cécile à la suite d'un pari avec son oncle).

[806] P. 803.

[807] P. 800.

On retrouve ici sur un ton plus bouffon que polémique, du fait de la parlure du poète semée d'exclamations et de mots pompeux (« dédit funeste »), la même accusation que dans la revue « De la politique en littérature et de la littérature en politique». Ainsi, le ridicule poète romantique, espèce de caricature de Hugo, est aussi un double de Musset : l'auteur lui prête non seulement ses opinions, mais aussi son costume de dandy excentrique, le « manteau vert » évoquant plus la panoplie de Musset que celle de l'austère maître[808]. D'où la polémique autour de cette revue. Adèle Hugo, dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, a en effet écrit qu'« un article du *Temps*, attribué à M. Alfred de Musset, constata, sans tristesse, que le livre avait eu le malheur de venir un jour d'émeute et qu'il avait été noyé avec la bibliothèque de l'archevêché ». En juillet 1834, Alphonse Esquiros publia dans *La France littéraire* un article intitulé « Les journaux » dans lequel il accusait la presse d'être le véhicule de mesquines querelles entre des écrivains et citait en exemple la revue IX de Musset. Spoelberch de Lovenjoul, soucieux de conserver la gloire du poète intacte, répondit alors en ces termes dans *Alfred de Musset et ses prétendues attaques contre Victor Hugo :*

> Non, Alfred de Musset n'a pu avoir les étroites rancunes et les mesquines préoccupations des petits hommes de plume qui se croient des écrivains ; loin d'attaquer celui qui passe à juste titre pour le chef et le maître de cette école romantique dont Musset fut un des plus glorieux représentants, nul doute qu'il ne fût au contraire venu se ranger sous sa bannière.[809]

S'il est vrai que l'attaque y est plus humoristique que véritablement agressive, il n'empêche que les textes où Musset tourne en dérision le chef du Cénacle sont légion. En fait, ce que cette citation met en évidence, c'est la problématique incorporation de Musset sous la « bannière » romantique. Or, quoi qu'en dise Spoelberch de Lovenjoul, Musset avait dès 1830 claqué la porte du cénacle hugolien et ne manquait pas de manifester son indépendance envers Hugo dans ces articles de critique comme dans ses poèmes. Quant à la citation d'Adèle Hugo, qui n'avait visiblement pas lu l'article de Musset puisqu'il est faux qu'il ait montré le roman « noyé avec la bibliothèque de l'archevêché » – Musset décrit dans sa revue une ambiance généralisée d'agitation politique mais n'évoque nullement le sac de l'archevêché du 15 février –, elle met surtout en évidence le sens profond de la revue : ce que fustige Musset c'est l'indifférence généralisée envers la littérature en des temps où la politique monopolise l'attention[810].

Les imitateurs en littérature ne sont pas non plus oubliés par Musset satiriste dont l'argument clé en matière de critique littéraire est leur condamnation, qu'ils soient classiques

[808] De même la date de 1829 peut aussi évoquer le contrat signé avec Renduel pour *Les Contes d'Espagne et d'Italie*, même s'il est vrai que *Les Orientales* et *Le Dernier jour d'un condamné* avaient paru chez Charles Gosselin en 1829 comme *Notre-Dame de Paris* en 1831.

[809] Lovenjoul, *Alfred de Musset et ses prétendues attaques contre Victor Hugo en 1831*, p.13-14. Cité par M. Allem dans notre édition de référence, note 42 p. 1067.

ou romantiques. Il s'agit là encore de personnages topiques de la satire depuis Horace qui les assimilait à un troupeau : il s'agit de l'image du « *servus pecum* », présente dans *l'Epître* XIX du livre I[er]. Aussi reprend-il littéralement cette expression, qui s'est figée et que l'on retrouve sous la plume de maints critiques de l'époque, dans le fragment *Sur les voleurs de noms*[811]. Dans la revue XIV Musset l'adapte au français pour renvoyer dos-à-dos néo-classiques et romantiques : « Imitateurs, *troupeau d'esclaves* ! quel soleil vous dessèchera jamais et pompera vos cervelles oisives ? »[812]

Ainsi, les *Lettres de Dupuis et Cotonet* et les *Revues fantastiques* introduisent dans les marges de la presse toute une galerie de personnages qui relèvent à la fois de l'observation de la société des années 1830 et de la tradition satirique, que Musset a su adapter avec brio aux polémiques et aux ridicules de son époque en lui conférant une nouvelle complexité. En effet, il reprend des types traditionnels de la satire classique (la coquette, la dévote, l'élégant, le poète, etc) mais les remodèle d'après la société qui l'entoure (étudiants, bourgeois, dandys, dévotes, romantiques, académiciens) ; de même il reprend les techniques propres à la satire (caricature par amplification et réification, portraits en actes, associations disparates) mais chez lui la satire se fait ambigüe et là est l'essentiel : les cibles y sont parfois plurielles et la portée indécise. La satire mussétienne est à l'image des ambiguïtés de l'énonciation. Cette tradition satirique est matérialisée dans le texte par tout un réseau intertextuel : non seulement Musset cite parfois un illustre maître (Horace, Aristophane, Molière) ou lui emprunte ses personnages mais il reprend aussi des motifs proposés par ses devanciers et devenus des constituants du genre satirique tels le repas ridicule, la conversation mondaine, le voyage à l'étranger, la promenade et la *catascopie*.[813]

[810] Dans leur note 1 page 1195, M. Allem et P. Courant rappelle que la parution de *Notre-Dame de Paris* avait peu été commenté par les grands journaux de l'époque. Ils citent notamment un article de Gustave Planche sur *Les Feuilles d'automne* paru dans *L'Artiste* en décembre 1831 relatant que « malgré le succès très réel du livre, il ne s'est pas fait beaucoup de bruit autour de *Notre-Dame de Paris*. L'attention était ailleurs. »

[811] P. 960.

[812] P. 817. Nous soulignons la partie traduite de l'épître XIX d'Horace, vers 19-20 *(Epîtres*, livre I). Voir note 11 p. 826 de M. Allem dans les *Poésies complètes* de Musset : le poète fustige aussi les imitateurs dans la strophe XVI d' « Après une lecture » et mentionne explicitement Horace et Aristophane comme arguments d'autorité. Dans sa note Allem cite des vers de *Clymène* de La Fontaine : « C'est un bétail servile et sot, à mon avis/Que les imitateurs », qui ont pu servir à Musset. Rappelons toutefois que Musset, excellent latiniste, connaissait parfaitement les *Satires* et les *Epitres* d'Horace.

[813] La catascopie est un schème traditionnel de la satire depuis l'Antiquité consistant à adopter un regard surplombant pour décrire un monde livré au désordre et à l'absurdité. Il n'est pas sans analogie avec la posture distanciée de l'étranger.

Chapitre 4

Les *Revues fantastiques* et les *Lettres de Dupuis et Cotonet* : modèles littéraires et scènes topiques

Dans leur ouvrage sur la satire, Duval et Martinez recensent certaines topiques récurrentes et fondatrices du genre satirique dès Lucilius et Horace, notamment « le repas ridicule » et « le thème du voyage »[814]. Musset, fin latiniste, connaissait bien ces deux auteurs, Horace notamment dont il traduira une ode dans ses *Poésies Nouvelles*[815]. La scène du repas ridicule avait en outre été reprise par Mathurin Régnier (satire XI), l'un des auteurs préférés de Musset[816], et par Boileau (satire III) au XVII^{e} siècle.

Avatars du repas ridicule

Dans ces satires en vers, le scénario est à peu près le même. Un importun convie le satiriste à un repas auquel il se rend bien malgré lui ; les plats sont ratés, les convives ennuyeux et pédants. Soudain l'ambiance dégénère en dispute, puis en bagarre. Citons par exemple la satire X de Mathurin qui joue d'un burlesque pittoresque :

> « Comment ! vostre argument, dist l'un, n'est pas en forme. »
> L'autre, tout hors du sens : « Mais c'est vous, malautru,
> Qui faites le sçavant, et n'estes pas congru. »
> L'autre : « Monsieur le sot, je vous feray bien taire.
> Quoi ! comment ! est-ce ainsi qu'on frappe Despautere ?
> Quelle incongruité ! Vous mentez par les dents.
> – Mais vous. » Ainsi ces gens, à se picquer ardents,
> S'en vindrent du parler à tic tac, torche, lorgne ;
> Qui casse le museau, qui son rival éborgne,
> Qui jette un pain, un plat, une assiette, un couteau,
> Qui pour une rondache empoigne un escabeau.
> L'un fait plus qu'il ne peut, et l'autre plus qu'il n'ose ;
> Et pense, en le voyant, voir la métamorphose
> Où les Centaures souz, au bourg Anthracien,
> Voulurent, chauds de reins, faire nopces de chien,
> Et, cornus, du bon père encorner le Lapite,
> […]
> Et comme eux tous sanglans en ces doctes alarmes,
> La fureur aveuglée en main leur mit des armes.

[814] *Op.cit.* p.83. Pour le repas ridicule voir Horace, *Satires* II, 8 et Juvénal, *Satire* VIII ; pour le voyage voir Horace, *Satires* I, 5.

[815] « À Lydie », *op.cit.* p. 380-381.

[816] Voir l'hommage qu'il lui rend dans « Sur la paresse », poème écrit à partir des premiers vers de la satire XV de Régnier, *Poésies complètes*, *Ibid.* p. 410. Voir aussi « Don Paez » (*ibid*. p. 4), le premier des *Contes d'Espagne et d'Italie*, où l'influence du satiriste est sensible.

Boileau innove en y introduisant la polémique autour de l'actualité littéraire et théâtrale de 1665, et en profite pour se moquer de ses ennemis, Quinault et l'abbé Cotin entre autres :

> Il est vrai que Quinault est un esprit profond,
> A repris certain fat, qu'à sa mine discrète
> Et son maintien jaloux, j'ai reconnu poète.
> Mais il en est pourtant qui le pourraient valoir.
> Ma foi, ce n'est pas vous qui nous le ferez voir,
> A dit mon campagnard avec une voix claire,
> Et déjà tout bouillant de vin et de colère.
> […]
> Vous ? mon Dieu ! mêlez-vous de boire, je vous en prie,
> A l'auteur sur-le-champ aigrement reparti.
> Je suis donc un sot ? moi ? vous en avez menti,
> Reprend le campagnard ; et, sans plus de langage,
> Lui jette pour défi son assiette au visage. [818]

Musset s'en souviendra pour sa première lettre de *Dupuis et Cotonet*. Les épistoliers rapportent comment La Ferté-sous-Jouarre fut à son tour divisée par la polémique opposant classiques et romantiques au cours d'un dîner chez le receveur M. Ducoudray. Cette « bataille de la perruque » retrouve d'emblée le ton héroï-comique de Régnier et suit la progression topique du repas ridicule :

> M. Ducoudray nous donna, vers la mi-septembre, un dîner qui fut des plus orageux ; ce fut là qu'éclata la guerre; voici comment l'affaire commença. Madame Javart, qui porte perruque et qui s'imaginait qu'on n'en savait rien, ayant fait ce jour-là de grands frais de toilette, avait fiché dans sa coiffure une petite poignée de marabouts ; elle était à la droite du receveur, et ils causaient de littérature ; peu à peu la discussion s'échauffa ; madame Javart, classique entêtée, se prononça pour l'abbé Delille ; le receveur l'appela *perruque*, et par une fatalité déplorable, au moment où il prononçait ce mot, d'un ton de voix passablement violent, les marabouts de Madame Javart prirent feu à une bougie placée auprès d'elle ; elle n'en sentait rien et continuait de s'agiter, quand le receveur, la voyant toute en flammes, saisit les marabouts et les arracha ; malheureusement le toupet tout entier quitta la tête de la pauvre femme, qui se trouva tout à coup exposée aux regards, le chef complètement dégarni. [819]

La perruque sert à la fois en quelque sorte d'épithète de nature et d'actant essentiel dans le récit puisque c'est à cause d'elle que l'épisode va prendre un tour à la fois dramatique et comique. On sait que le mot désignait, par synecdoque, au début du XIX[e] siècle une personne « trop âgée pour les fonctions qu'elle occupe, ou attachée à des idées qui ont passé de mode » (Littré) ; et les romantiques, suivant cette acception, en avaient fait un synonyme de

[817] Mathurin Régnier, *Œuvres complètes*, éd. Gabriel Raibaud revue par Pascal Debailly, Société des textes français modernes, 1995 (1[ère] éd. 1958), p. 148-149.

[818] Boileau, *Satires, Epîtres, Art poétique*, NRF-Gallimard, édition de J.P. Collinet, 1985, p. 80.

[819] P. 837. Stéphanie Tribouillard remarque en note de son article « Musset satiriste, des *Lettres de Dupuis et Cotonet* à « Dupont et Durand » » que « Musset revisite le motif du banquet », *op. cit.* p. 107.

« classiques ». Musset renouvelle ici le motif de la perruque subtilisée[820] en le connectant à une syllepse en quelque sorte prise au mot puisque Madame Javart croit que « le receveur la décoiffait pour ajouter le geste à la parole », portant ainsi la cocasserie à son comble[821].

Comme dans les satires en vers, mais cette fois avec les moyens propres à la prose, Musset amplifie la dérision par l'art de dramatiser le récit. Son repas ridicule tire sa force d'un processus d'animation qui repose sur une accélération du rythme. En fait, l'intertexte direct de ce passage n'est pas une des satires mentionnées plus haut, mais une anecdote tirée des *Mémoires* de Saint-Simon, comme l'a découvert Jean Giraud en 1923 dans son article *Alfred de Musset prosateur : l'art de l'imitation.* Il remarque dans cette page de prose satirique une tendance à la bouffonnerie hoffmannienne, un ton proche de celui du pamphlétaire Paul-Louis Courier, et un art de rendre le récit très théâtral, avec les mêmes qualités comiques dans la prose et le théâtre de Musset :

> Bouffonnerie espiègle ; marionnettes grotesques ; peintures animées. Si l'on ne reconnaissait pas, au détail comme à l'ensemble, l'auteur qui, dans *On ne badine pas avec l'amour* ou dans *A quoi rêvent les jeunes filles*, sut faire gesticuler Irus, la dame Pluche et don Blazius, peut-être songerait-on à tel conte de l'allemand Hoffmann. […] Nous la voyons, « la petite poignée de marabouts » que Madame Javart « avait fichée dans sa coiffure ». Nous voyons aussi le receveur « aveuglé » par l'œuf à la coque malencontreux : « le jaune couvrait sa chemise et son gilet ». Nous suivons des yeux Madame Javart, traversant « toute la ville, sa perruque à la main, malgré les prières de sa servante. » Un scandale, quoi ! Alfred de Musset se fait le malicieux conteur d'un vrai potin de petite ville, comme Paul-Louis Courier se faisait l'écho de propos rustiques dans sa *Gazette du Village*.[822]

Ce caractère grotesque et théâtral à la fois provient aussi, selon nous, de l'influence sur Musset de la satire classique, latine et française[823], qui veillait à rendre ses scènes vivantes au moyen de l'hypotypose.

Les points de vue d'un promeneur

---

[820] Musset avait déjà utilisé ce motif dans sa comédie *Fantasio* que Frank Lestringant rapproche du poème héroï-comique de Pope *The Rape of the Lock* (« La boucle de cheveux enlevée ») auquel Fantasio fait allusion dans son monologue final (II, 7, éd. Frank Lestringant, Paris, Gallimard, Folio-théâtre, p. 108).Comme l'ironie celui qui ôte la perruque ridiculise l'autre, lui fait perdre la face ou plutôt le masque ; en quelque sorte il démystifie. On peut aussi penser à la parodie du *Cid* par Boileau *Le Chapelain Décoiffé* où il est aussi question d'une querelle littéraire où le réactionnaire ridicule se retrouve privé de sa perruque.

[821] D'autres jeux de mots viennent en renfort : l'apposition qui fait de Madame Javart une « classique entêtée » ne manque pas de sel puisqu'il est question ici d'une tête « en-perruquée » et mise à nu ; l'emploi du mot « toupet », synonyme plutôt familier de « perruque » est peut-être une remotivation de l'expression « ne pas manquer de toupet » : Madame Javart, opiniâtre et « entêtée », se retrouve à la fois dégarnie et réduite au silence.

[822] *Revue d'histoire littéraire de la France*, sept. 1923 p. 362-364.

[823] Jean Giraud remarque d'ailleurs quelque chose d'« attique et presque timoré » dans cette réécriture de Saint-Simon lorsqu'il constate les suppressions et les amplifications faites par Musset : « il efface certains traits réalistes : « *tête grise, sale et chenue, … pelée, … rognonner* ». Il fait grâce au lecteur de détails ou de parenthèses inutiles, quitte à insister, pour mieux peindre et pour mieux corser la scène. », *ibid.*

Un autre motif fondateur du genre satirique recensé par Duval et Martinez[824] se retrouve dans plusieurs *Revues fantastiques*, celui de la « promenade », fréquent chez Horace et Boileau mais aussi dans les articles de journaux du XIX^e^ siècle[825]. Le motif de la promenade se retrouve dans la revue XI, mais cette fois le *je* comme le *vous* du lecteur sont absents du texte : « la vieille dévote », « le jeune élégant », « le bon bourgeois » et « le pauvre étudiant » sont vus et croqués de l'extérieur. Mais le plus souvent le *je* du chroniqueur adopte la posture du promeneur citadin : il se pose en témoin de ce qu'il voit dans les rues de Paris. Par exemple, dans la revue intitulée « La semaine grasse », c'est « un homme assis sur les balustrades du Café de Paris » qui fait le tableau de la société bourgeoise de son temps et du comportement qu'elle adopte lors du carnaval :

> Admirez ces longues files de voitures, ces élégantes dont le visage, pâli par les veilles du carnaval, se ranime à la première haleine du printemps ; ces enfants en masques, ces chevaux de louage et l'air orgueilleusement embarrassé de leurs inaccoutumés cavaliers ; ces gendarmes selon la charte qui sont presque polis ; cette boue, ce bruit, ces éclats … Mais tous les journalistes sans doute en parleront de leur mieux ; la description de cette journée égaiera et instruira les provinces ; les provinces ! qui se règlent toujours sur Paris avec plus d'exactitude que la montre d'un pédant sur le canon du Palais-Royal, et qui aborderaient demain avec ivresse le drapeau vert-pomme ou violette des bois, si le télégraphe les assurait d'une manière positive que cela est ainsi à Paris.[826]

La structure de la promenade dans Paris permet de décrire de vastes ensembles sociaux et moraux propres à la capitale, selon la logique des physiologies, pour en fustiger les travers, au moyen de l'hypotypose. L'adresse, l'impératif des verbes de perception, le déterminant démonstratif déictique « ces » répété, somment les lecteurs de voir la scène. Chaque groupe nominal désigne un cliché de ce tableau de genre qu'est la société bourgeoise des années 1830, comme une image d'Epinal : le sarcasme de Musset se manifeste notamment dans les alliances oxymoriques (« inaccoutumés cavaliers », « orgueilleusement embarrassé »). Tout semble parfait, mais en fait cet ensemble festif ne recèle que du vide, du conformisme : on est bien loin des carnavals d'antan. La description, volontairement interrompue par l'aposiopèse, cède la place à une pique ironique envers les journalistes, une manière pour Musset d'exclure sa revue du champ de la presse. La dérision touche aussi les provinciaux réduits à singer la mode parisienne, à travers la comparaison avec « la montre d'un pédant » et les couleurs

[824] Voir Duval et Martinez, *op. cit.* p.82.

[825] Il y a de nombreuses physiologies du promeneur dans les journaux des années 1830. Musset a pu trouver ce modèle chez Janin qui collabora notamment en 1831 au recueil *Paris ou le livre des Cent et un*. Ce modèle du flâneur fut inauguré dans la presse au début du siècle par Etienne de Jouy et son *Hermite de la chaussée d'Antin* (voir Judith Lyon-Caen, « L'actualité de l'étude de mœurs. Les *Hermites* d'Etienne de Jouy, *Poétiques journalistiques*, *op. cit*. p. 85). Sur la figure du flâneur dans la presse et la littérature du XIXe siècle voir Karlheinz Steisle, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 127.

[826] P. 786.

ridicules pour le drapeau national. Cette double satire vise à préparer la moralité de l'apologue du « bon paysan » sur laquelle se clôt la revue.

Dans d'autres revues, la promenade suit une progression héritée des satires d'Horace : d'abord seul à se promener dans les rues et à observer les ridicules et les vices, le satiriste est ensuite rejoint par un interlocuteur, soit un double du satiriste *(la persona*), soit un opposant avec lequel il va débattre (*l'adversarius*). C'est le cas dans les revues XVI et XIX où l'on voit apparaître le personnage de Henri, ami et double du *je*. La revue XVI emprunte le schéma de la promenade au genre du salon, mais le subvertit en promenade satirique. L'article se présente comme une sorte d'anti-salon puisque dès l'entrée en matière le *je* revendique son droit à aller au musée « sans livret » et s'assimile à la foule qui « ne comprend rien », « cette espèce de fous » qui « jugent, bien qu'ils n'y connaissent rien ». Paradoxalement, Musset fustige le public inculte, « public des jours fériés » qui s'entasse, « au-dessous d'un tableau citoyen » : là encore il s'en prend à la compromission de l'art avec la politique. En se promenant dans la galerie du Louvre, le narrateur voit alors une jeune fille, indifférente aux tableaux que son oncle, aux goûts bourgeois et académiques, « lui criait d'admirer » ; l'*ekphrasis* cède le pas au portrait-charge :

L'oncle se posa devant un grand forum tout rouge rempli de contorsions et de draperies en colère ; il ouvrit de grands yeux ; la nièce abaissa les siens d'un air distrait et regarda la boucle de son soulier. A merveille ! me dis-je ; contre un tableau de genre fort historique, l'oncle cloua ses lunettes.[827]

La satire caricature le comportement du bourgeois par quelques expressions hyperboliques : « il ouvrit de grands yeux », « l'oncle cloua ses lunettes ». La description de la toile se résume à une synecdoque, « un grand forum tout rouge », qui suffit à l'identifier comme néoclassique : Musset dénonce, par ce raccourci vigoureux, le poncif, le cliché de ce genre pictural[828]. À quoi s'ajoute la personnification-hyperbole (« rempli de contorsions et de draperies en colère ») qui montre ce qui suscite l'admiration du bourgeois : le côté « tape à l'œil » d'une peinture qui n'est que pompe et artifice. L'attitude distanciée de la jeune fille construit une sorte de saynète où tout est dans l'attitude. Ensuite, paraît Henri à qui le *je* va adresser ses pointes contre la peinture académique dans un long discours. Double du lecteur, Henri est aussi un double du satiriste puisque son silence a valeur d'acquiescement. La référence à la caricature confirme la portée satirique de l'argumentation :

« Et comment faire cependant ? jamais, non, Henri, jamais il n'a produit rien de grand, celui qui pense, en travaillant, je ne dis pas au public, mais même à un seul de ses conseiller. Un de nos artistes me disait, l'autre

[827] P. 822.

[828] Voir dans la phrase suivante l'adverbe « fort » qui raille l'académisme classique prisé par les bourgeois.

jour, qu'une excellente caricature serait celle d'un pauvre artiste accroupi et suant sur sa toile, portant sa coterie sur son dos … [829]

La dimension satirique de la promenade ne s'inscrit pas seulement dans le caractère incisif de la description, mais dans la mise en scène même des protagonistes.

La *catascopie* est un autre schème fréquent chez les satiristes, et particulièrement dans les satires ménippées[830]. Sophie Duval et Marc Martinez la définissent comme « le regard supérieur » : de sa position élevée, le satiriste scrute les vices et les ridicules des hommes. On trouve ce schéma dans les « assemblées célestes », satires qui situent leur cadre chez les dieux (*Icaroménippe* de Lucien) ou dans les voyages dans la Lune (les œuvres de Cyrano de Bergerac notamment). Musset retrouve cette position surplombante comme origine du point de vue satirique dans sa revue IX puisque les personnages, « l'homme au manteau vert » et son éditeur observent les troubles qui agitent la capitale du haut de Notre-Dame de Paris. Ce choix, en plus de railler discrètement Hugo, a surtout l'avantage de permettre à Musset de croquer des portraits pleins de morgue de l'actualité politique contemporaine. En ligne de mire, les députés et les saint-simoniens :

> – O éditeur imprudent, ne voyez-vous donc pas sur la rive gauche du fleuve cette baraque encombrée ? Ils hurlent, ils se démènent, ils montent et descendent, ils sonnent, ils s'interpellent, ils phrasent et votent, ils décrètent et gesticulent ! c'est un sabbat.
>
> – Bon ! reprit le libraire, ce sont, mon cher auteur, les représentants de la France.
>
> – Peste ! je suis donc de l'avis de cet homme spirituel qui prétendait l'autre jour, dans un dîner, qu'ils dévident leurs phrases comme dans les filatures on dévide le coton. Voyez quels écheveaux interminables celui-ci s'efforce de tirer ! De quelle couleur est sa robe ? elle n'est ni blanche ni rouge, elle est rose, c'est un homme impossible à noyer quand il nage entre deux eaux. Mais leur filandreuse éloquence boite et tergiverse tortueusement ; que disent-ils ?
>
> – Vous le lirez demain dans le journal.[831]

La *catascopie* a l'avantage de renforcer la satire en adoptant d'abord un point de vue naïf. Le poète romantique ignore tout d'abord la nature exacte de ce qu'il voit, désignant la Chambre des députés par la périphrase « cette baraque encombrée », d'emblée dévalorisante, et limitant la description de la scène à ce qu'il voit : l'énumération des verbes au présent actuel vide immédiatement les actions des politiques de leur sens, leur sémantisme les prive de contenu, les réduisant à la vanité et au désordre (« ils phrasent »,« hurlent », « se démènent », « s'interpellent », « ils montent et descendent » et « ils gesticulent »). La conclusion du poète « un sabbat », donne son nom à cette cérémonie chaotique, cacophonique et infernale. La scène vue n'est identifiée qu'après coup par le libraire (les « représentants de la France »).

[829] P. 823. Musset s'est-il souvenu de « Le peuple écrasé par les privilèges », célèbre caricature de 1789 montrant un paysan portant sur son dos la noblesse et le clergé ?

[830] Nous désignons le genre prosimétrique antique inventé d'après Varron par Ménippe de Gadarra au III[e] siècle et dont les œuvres de Lucien de Samosate sont le modèle canonique. Voir Duval & Martinez, *op.cit*. p. 175-177.

[831] P. 802.

Une nouvelle isotopie, métaphorique, prend alors en charge la dérision : celle du tissu. En effet, l'expression « dévider leurs phrases » engendre la métaphore filée du coton, à travers les « écheveaux interminables », l'image de la robe rose, et se résout dans la « filandreuse éloquence ». Ce qui est dénoncé cette fois par le *catascopus,* c'est le caractère alambiqué et tortueux des discours et des opinions politiques. Pour les saint-simoniens, la *catascopie* joue de la focalisation sur l'aspect vestimentaire :

– Qu'est ceci, ô mon ami ? interrompit l'auteur. Pour le coup, une véritable assemblée de fous vient de tomber indubitablement dans ma lorgnette. Ouf ! leur physionomie me donne la fièvre, et leurs contorsions le vertige. C'est auprès du boulevard de Gand qu'ils sont rassemblés. O ciel ! serait-il nécessaire, pour fonder une religion, de porter du bleu barbeau et de se laisser croître les cheveux comme Paganini ?[832]

La mention de la lorgnette met en place le schème de la *catascopie*, qui se conjugue ici avec le regard surpris et puis incrédule du naïf – « une assemblée de fous », « tomber dans ma lorgnette », les interrogations rhétoriques, les interjections « Ouf ! » et « O ciel ! ». Là encore la satire consiste, grâce à la *catascopie*, à valoriser les apparences : le « bleu barbeau »[833], les cheveux longs « comme Paganini » suffisent à croquer le stéréotype même du saint-simonien dans l'esprit du lecteur de 1831, ce qui crée une forte connivence avec lui. La *catascopie* permet à Musset de « mettre les rieurs de son côté » par une triple référence : l'une à l'objet du portrait satirique (ici les saint-simoniens, plus haut les députés), la seconde à la manie hugolienne d'escalader Notre-Dame (pique contre Hugo, dans le cadre de la polémique littéraire qui l'oppose à Musset), la dernière, plus subtile car inter et métatextuelle, à la tradition satirique classique.

Parmi « trois schèmes majeurs » issus de la satire ménippée « qui influenceront profondément toute la satire européenne », Duval et Martinez comptent l'assemblée céleste (ou *catascopie*), la descente aux Enfers et le voyage fantastique (ou fantaisiste) dont la logique satirique est la suivante :

Les schèmes mettent en place deux stratégies d'attaque, celles du renversement et du rapprochement incongru, en recourant à des modalités différentes et en exploitant des champs spécifiques. […] Le voyage fantastique opère dans la dimension spatiale : il permet d'égrener les rencontres et de construire des univers parallèles qui incarnent les vices du monde réel ou qui matérialisent l'idéal. Le dialogue des morts traverse la dimension temporelle : dans les champs élyséens, des personnages d'époques différentes peuvent se rencontrer. […] Le banquet enfin met en jeu la dimension énonciative.[834]

[832] *Ibid.*

[833] Couleur bleu ciel. Le costume saint-simonien élaboré par Enfantin se caractérisait, entre autres, par une tunique de drap bleu barbeau.

[834] *Op.cit*. p. 176-177.

Or, dans ses *Revues fantastiques*, Musset explore – tout en les détournant – chacun de ces trois schèmes en s'inscrivant à chaque fois dans une relation intertextuelle. Si la *catascopie* renvoyait ironiquement à Hugo et à sa *Notre-Dame de Paris* (précisément au chapitre « Paris à vol d'oiseau »[835] dont la revue IX est la réécriture satirique), la revue X s'inscrit explicitement dans le sillage de Rabelais, de Swift et de Voltaire :

> De tout côté il [Pantagruel] vit s'agiter entre ses jambes de petites fourmis affamées qui suffoquaient ; distrait de sa nature et dédaigneux par droit de naissance, il étendit les jambes sur les montagnes environnantes, posa l'une sur la lanterne de Diogène, et l'autre sur le clocher de Vaugirard, et s'endormit les bras croisés.
> Il y a de par le monde une caricature plus que spirituelle, tracée par un crayon qui n'a point de signature et qui le représente dans cet état. Dès que ce Micromégas-Gulliver s'est gargantualement étendu sur la rive fleurie de la Seine, voici venir autour de lui tout ce qu'il y a de badauds à Paris, c'est-à-dire tous les Parisiens, sans compter les étrangers. [836]

La tradition satirique à laquelle se rattache Musset est explicitement mentionnée par le nom composé « Micromégas-Gulliver » qui crée un amalgame entre les trois figures de géants et par le néologisme plaisant qu'est l'adverbe de manière « gargantualement ». Musset cite aussi une caricature qui lui aurait servi de point de départ – d'après Paul de Musset il s'agirait d'un dessin du duc d'Orléans[837]. Toujours est-il que la référence à la caricature en même temps qu'à Rabelais, Voltaire et Swift introduit un horizon d'attente satirique, farcesque, fratrasique.

Or il s'agit d'une espèce de *nekuia* à l'envers : alors que dans les satires antiques le satiriste descend aux Enfers et entend les morts illustres dénoncer les vices du monde d'en haut, ici Pantagruel sort du monde des morts et revient à la vie, dans le Paris contemporain. La première partie du texte, le récit de l'apparition de Pantagruel au milieu des grands bâtiments de la capitale, renoue avec le gigantisme rabelaisien et s'inspire du *Gulliver* de Swift. Ce gigantisme est l'occasion pour Musset de croquer quelques caricatures en adoptant le point de vue étonné du géant face aux modes vestimentaires de 1831 ; naturellement, Musset raille le « look » romantique comme il le fera plus tard dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet* : « et même, en ayant avisé un qui portait une barbe romantique, un habit fleur de pensée et des gilets de satin vert, il le trouva si drôle qu'il le mit dans sa poche. » Dans la seconde partie de la revue, un dialogue s'instaure entre le géant rabelaisien et « une députation » qui vient lui offrir d'être le roi des Français:

---

[835] Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, livre troisième, chap. 2 : depuis Notre-Dame Hugo décrit le Paris du XV^e^ siècle et le compare au Paris du XIX^e^ siècle. Tout en gardant le même schème structurant, Musset remplace le discours descriptif à propos de l'architecture et de la géographie urbaine par une évocation satirique de l'actualité politique à Paris et dénonce le primat du politique sur le littéraire.

[836] P. 803-806.

[837] *OPC*, édition de M. Allem, 1938, note 45 p. 1067.

Mais en cet instant il vit venir à lui une députation revêtue de robes noires, et poudrée d'une pédanterie outrecuidante. Pareille à un troupeau des sauveurs du Capitole, la brigade en perruque se dirige sur une des montagnes, et de lui adresse la parole :

– Jeune étranger, lui dit l'orateur, comme M. Cagnard (car vous me semblez parfaitement jeune et infiniment étranger), nous sommes en ce moment dans un étrange embarras ; nous venons vous proposer d'être notre roi et de nous gouverner, et nous craignons que vous n'acceptiez pas.

Pantagruel les prit dans sa main, les mit dans sa tabatière et leur dit :

– Mes petits amis, je serai votre roi ; indiquez-moi votre palais de cette tabatière, je ne demande pas mieux que de vous gouverner.

– O puissant Pantagruel ! répliqua le plus petit, qui était le plus bavard, nous avons des lois, des institutions, des dîners et des pensions, ne changerez-vous rien ?[838]

Le passage rappelle le début du chapitre 7 du *Micromégas* de Voltaire lorsque les deux géants entreprennent de discuter avec un groupe de philosophes terriens. Le portrait des députés se fait du point de vue du géant, selon la même logique que la *catascopie* : la satire s'exprime par la mention des signes extérieurs où l'apparence (robes noires et perruques) révèle l'essence (la pédanterie) réunies dans le zeugme « poudrée d'une perruque outrecuidante », par l'alliance dérisoire « brigade en perruque » et la comparaison burlesque avec le « troupeau ». La députation est également ridiculisée par sa parlure. La comparaison à M. Cagnard, le « trembleur » de la revue VIII, confère un horizon d'attente satirique, et l'apostrophe « Jeune étranger » met en relief l'affectation oratoire du politique, moquée par la parenthèse bavarde[839] et maladroite qui glose l'apostrophe. Mais l'objet de la satire est d'abord la toute jeune monarchie constituante : le point de vue de Pantagruel, ce roi revenu du seizième siècle, permet de fustiger avec humour les impasses de la politique actuelle. Les députés lui demandent de « changer » les choses, mais chaque fois que Pantagruel prend une décision ils lui démontrent qu'elle est impossible, faute de moyens financiers ou faute de lois. Las, Pantagruel renonce à gouverner. Le schéma est basé sur la répétition et la gradation : Pantagruel ordonne et se voit refuser l'un après l'autre un palais (les Tuileries sont bien trop petites pour lui), du vin (clin d'œil à Rabelais), de l'argent pour mener une guerre, une pendaison, et même une sieste puisque les ministres ne peuvent agir sans le roi en raison du « principe de non-intervention ». A chaque fois il s'étonne et déclare qu' « au temps de son royal père Gargantua » il en était autrement. Un passage notamment fait la satire – une fois n'est pas coutume – des journalistes et des récentes manifestations politiques parisiennes (notamment le sac de Saint-Germain-l'Auxerrois) et dénonce l'influence de ces groupuscules politiques (carlistes, bonapartistes, y compris la presse républicaine et les galériens) sur le peuple. La satire est introduite et rythmée par la répétition de la structure présentative « voici … qui ». Pantagruel, qui se place dans la posture anachronique du seigneur féodal (« me voici

[838] P. 804-805.

[839] Voir plus loin le député « le plus petit, mais le plus bavard ».

comme saint Louis sous son chêne »), ordonne alors que l'on pende tous ces factieux mais les ministres lui répondent :

> – Sire, nous ne pendons pas sans procès, nous ne jugeons pas sans prison, nous n'emprisonnons pas sans gendarmes, et la garde nationale refuse de tirer. – Ho ! ho ! dit le roi, n'y a-t-il pas d'autres lois pour punir les factieux ? Voici une presse qui crie bien fort. Eh quoi ! le souverain est-il au milieu de son peuple, comme un nageur dans la rivière ? les flots l'emporteront. Du temps du roi mon père, il en était autrement. Où sont les lois ? – Nous n'en avons pas d'autres, dirent les avocats ; et, dirent les députés, celles-là sont déjà bien sévères, et font bien peur aux juges.
> – Peste ! dit Pantagruel, point de vin ! point d'argent ! point de lois, ou si peu que rien ! Je dormirai donc.

Cet extrait montre bien l'ambigüité de la satire mussétienne : en effet, où se situe le point de vue de l'auteur ? Certes l'on peut affirmer qu'il met en évidence les lacunes de la monarchie constituante : la comparaison du roi « comme un nageur dans la rivière » au milieu de son peuple exprime la conscience d'une monarchie devenue précaire à cause des révolutions. De toute évidence Musset ne résiste pas à la tentation de lancer une pique de plus contre la presse qui « crie bien fort », conscient qu'il est de l'influence du nouveau média sur les destinées de la politique. Mais ce passage remet aussi en question les progrès d'une justice plus humaniste, héritée des Lumières (on ne pend pas sans procès) … de là à affirmer que Musset prônerait un retour à une justice arbitraire ! Il nous semble plutôt que l'auteur privilégie la polyphonie, la multiplicité des points de vue, refusant d'écrire une satire dans laquelle son point de vue serait trop lisible[840]. D'où l'intérêt de cette structure de la *nekuia* et du patronage de Rabelais : seule la fantaisie, polyphonique et riche en intertextualité, fait loi. Toutefois Musset se montre subtilement provocateur puisqu'il reprend un schème traditionnellement humaniste (de Rabelais à Voltaire) pour remettre en cause les progrès hérités des révolutions de 1789 et de 1830 : paradoxe d'une satire conservatrice …

Enfin, dans cette même tradition de la satire ménippée revue et corrigée par les Lumières, Musset reprend le schème du voyage. Ce dernier entraîne deux formes, que Musset conjoint dans sa revue XI[841] : la lettre depuis l'étranger et le dialogue avec un autochtone. Comme dans maintes œuvres de Voltaire, dans *Les lettres Persanes* ou *Le Supplément au voyage de Bougainville*, la satire s'y exprime à travers le point de vue étonné d'un étranger. Il s'agit d'un Chinois, ce qui renvoie notamment aux *Lettres chinoises* ou aux *Entretiens chinois*[842]. L'énoncé « Une totale stupidité est la seule, la véritable source de toute espèce de

[840] A propos de la satire des saint-simonniens énoncée dans la revue IX, Esther Pinon signale dans sa thèse qu'il faut lire les ironies des *Revues* avec précaution car « Musset, lorsqu'il écrit, n'oublie sans doute pas qu'il doit ménager, au moins dans une certaine mesure, la sensibilité fort peu révolutionnaire du lectorat du *Temps*. », *op. cit.* p. 41-42. M.-E. Thérenty rappelle que *Le Temps* est « un organe du centre sous Louis-Philippe », *Mosaïques, op. cit.* p. 65.

[841] Voir *supra*, p. 150-151.

[842] Voltaire, *Mélanges*.

bonheur » rappelle également l'ironie de *De l'horrible danger de la lecture*[843]. Comme dans les dialogues voltairiens, le personnage est une figure de philosophe ou de sage, comme l'indique notamment son grand âge. Il n'hésite pas à se montrer déplaisant envers son interlocuteur français, ce qui signale sa franchise, comme par exemple le vieux derviche turc du dernier chapitre de *Candide*[844]. Ainsi il met en évidence l'absurdité des mœurs françaises : la garde nationale est comparée à l'obligation féodale d'« aller monter la garde autour des châteaux des riches », et plus loin la conscription devient, par métaphore, « une planche sur laquelle on range des hommes comme des raisins secs dans un panier ». Le point de vue de Musset, célèbre pour s'être plusieurs fois dérobé à ce devoir, est ici exprimé par le Chinois. En revanche, dans l'extrait suivant, il est plus insituable :

> Il paraissait s'intéresser beaucoup à l'Europe et surtout à la France ; il me demanda combien d'années il fallait pour apprendre à lire notre langue :
> « Il faut six mois à l'école mutuelle, et douze par la méthode Jacotot », lui répondis-je.
> Il resta une demi-heure sans rien dire, puis il reprit d'un ton de voix parfaitement poli :
> - Cela est tout à fait absurde.
> - Sans doute, lui dis-je ; mais pourquoi ?
> - Parce que, me dit-il, si un homme de quatre ans et demi en sait aussi long qu'un autre de soixante, votre ville doit être un fleuve immense de paroles inutiles ; et dans ce fleuve se noient et périssent infailliblement les institutions et les lois. [845]

Le Chinois critique l'absurdité des méthodes d'apprentissage du français, et donc indirectement l'inanité des pratiques parlementaires fondées sur la parole, mais à partir de son préjugé sur la valeur de l'apprentissage de sa propre langue. On voit les paralogismes à l'œuvre, la satire frappant à la fois l'énonciateur et son énoncé. Musset n'est pas si loin derrière (on pense aux réflexions désabusées de *Lorenzaccio* sur l'inanité des paroles) mais une fois de plus on ne peut que constater le caractère souvent insaisissable de Musset dans les énonciations polémiques. Cette polyphonie est justement, comme l'a écrit Bakhtine, le propre de la satire ménippée à travers ses différents avatars génériques au fil des siècles[846]. On peut dès lors se demander si les *Revues fantastiques* ne relèvent pas de cet archi-genre que Bakhtine définit comme « le genre journalistique de l'Antiquité » tant les affinités que ces articles ont avec les ménippées définies par le critique russe sont nombreuses : polyphonie,

[843] *Ibid.*

[844] Voltaire, *Candide*, chapitre 30*, in Micromégas, Zadig, Candide*, GF-Flammarion, 1994, p. 241.

[845] P. 810.

[846] Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Doïstoievski,* Seuil, Paris, traduit du russe par Isabelle Kloitcheff, 1970, p. 153 : « La troisième particularité réside dans la pluralité intentionnelle des styles et des voix, propres à tous ces genres. Ceux-ci renoncent à l'unité stylistique (au monostyle, si l'on peut dire) de l'épopée, de la tragédie, de la rhétorique élevée, de la poésie lyrique …Ce qui les caractérise, c'est la multiplicité des tons dans le récit, le mélange du sublime et du vulgaire, du sérieux et du comique ; ils utilisent amplement les genres « intercalaires » : lettres, manuscrits trouvés, dialogues rapportés, parodies de genres élevés, citations caricaturées, etc. »

digressions, mélange des formes et des genres, « fantastique expérimental » (avec notamment la *catascopie*, le voyage et le songe), goût des contrastes, des oxymores, option pour les problèmes socio-politiques contemporains[847]. D'ailleurs Bakhtine classe les œuvres de Rabelais, Swift, Voltaire, Sterne et Hoffmann[848], soit les principaux modèles des *Revues*, dans la ménippée. La polyphonie et la parodie se retrouvent dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet*, mais il nous semble que Musset y adopte une écriture de la satire plus tributaire de la tradition classique. Œuvre de transition, elle prépare la satire d'inspiration classique et libertine qui se manifeste dans les *Nouvelles* et les *Contes*.

[847] *Ibid,* p. 159-165 : Bakhtine énumère 14 caractéristiques de la *ménippée*.

[848] *Ibid,* p. 186 : « la nouvelle philosophique rationaliste de Voltaire et le conte philosophique romantique de Hoffmann ont des traits communs avec la *ménippée*. »

Chapitre 5

La satire dans les récits de Musset : vers un style classique

La satire, plus que le polémique, occupe aussi une place non négligeable dans les romans de Musset (*Le Roman par lettres*, *La Confession d'un enfant du siècle, Le Poète déchu*)[849] et plus encore dans ses *Nouvelles* (1837-1839) et ses *Contes* (1842-1854). Nous les aborderons par ordre de parution afin de mieux voir l'évolution, laquelle peut d'ores et déjà être définie comme un infléchissement progressif vers la tradition satirique classique au sens large : d'une part celle des moralistes du Grand Siècle, d'autre part celle, plus incisive, des libertins et des Lumières.

Premiers grotesques et nouvelles visées

La satire d'une petite cour allemande faite dans *Le Roman par lettres* de 1833[850] se place autant sous le signe de Hoffmann que de Voltaire (on peut aussi penser au chapitre 1 de *Candide* : le roturier Prévan, comme le naïf de Voltaire, finit par être renvoyé de la cour allemande pour avoir embrassé la fille du seigneur). Il semble que Musset se souvienne ici du *Chat Mürr,* esquissant un premier crayon des grotesques de *Fantasio*, le prince de Mantoue et son aide de camp Marinoni. Ce que dit Simon Jeune de *Fantasio* peut tout autant s'appliquer au *Roman par lettres* dans lequel Musset a puisé pour écrire sa pièce :

> Dans les deux cas (*Fantasio* et *Les contemplations du Chat Mürr*) le cadre est une petite cour allemande animée de façon plaisante par ses pages, ses marmitons, ses dames d'honneurs […] c'est l'atmosphère générale qui apparente les deux œuvres, un humour capricieux qui recourt au burlesque pour dépeindre la futilité de certains personnages – dames d'honneur, aides de camps – ou la creuse prétention des souverains.[851]

Dans le roman d'Hoffmann comme dans celui de Musset il est question d'un maître de musique et d'une princesse. La lettre II est hautement satirique : le narrateur-épistolier, Prévan, est pour ainsi dire conduit de force à la cour du Duc pour y donner malgré lui un récital. La scène est racontée de façon pittoresque en multipliant les désignations grotesques

[849] Rédigés respectivement en 1833, 1835-36 et 1839.

[850] Le passage satirique se trouve dans la lettre 2, p. 305-307.

[851] Pour la genèse de *Fantasio* à partir du *Roman par lettres* et des *Contemplations du Chat Mürr* de Hoffmann, voir l'introduction d'Arnaud Tripet à son édition de *Fantasio*, Le livre de Poche, 1988 : il montre que Musset s'est aussi inspiré, pour sa comédie, du *Secrétaire intime* de George Sand, alors sa maîtresse, roman où elle a imité à la fois Hoffmann et … *Le Roman par lettres*.

pour signaler l'apparition des serviteurs du Duc : « un grand escogriffe », « un autre animal », « un troisième animal » ; la similitude des gestes, des paroles et des uniformes (« en habits gris et en bas noirs ») nie toute individualité et réifie en quelque sorte ces personnages subalternes. Puis Prévan, racontant son arrivée au palais, décrit la cour en ces termes :

J'arrive au palais du Duc. On me laisse dans un corridor d'une lieue, en me disant d'aller devant moi. […] On me laisse là un quart d'heure, au bout duquel j'entends une espèce de maître des cérémonies, disant à mes estafiers qu'ils étaient des sots et que le musicien n'avait pas paru. Au moment même, les deux battants de la porte du fond s'ouvrent, et le Duc s'avance, escorté de trois caricatures. Il me fait signe de le suivre ; je le suis, et nous arrivons tout à coup dans une salle éblouissante de lumière, où il y avait plus de soixante vieilles femmes, empanachées comme des mulets.

C'était la Cour ; j'entre donc, et me blottis contre une tapisserie, c'est-à-dire contre une des soixante vieilles femmes. Aussitôt vient à moi un monsieur énorme, qui me dit que Monseigneur était désolé, qu'il s'est vu forcé, qu'il désire beaucoup, qu'il espère bien que – bref, il me pousse du coude jusqu'à un piano.

Cette cour est composée de « caricatures » et l'emploi métatextuel du terme signale la volonté de Musset de construire un univers burlesque. Chaque personnage est comme réifié dans sa laideur : le « monsieur énorme » devient plus loin un « tonneau galonné d'or » puis « mon baril ambulant », métaphores grotesques et truculentes qui annoncent le combat d'épithètes de Claudio et d'Octave dans *Les Caprices de Marianne*[852]. Musset joue aussi sur l'ordre syntaxique pour renforcer le comique de son récit : au moment de décrire la cour, il évoque d'abord une réalité positive, « une salle éblouissante de lumière » qui laisserait attendre au lecteur une description euphorique voire féerique, qu'il détruit immédiatement par la mention des « soixante vieilles femmes » et la comparaison dépréciative des « mulets », et retarde le présentatif explicatif à la phrase et au paragraphe suivant : « C'était la Cour », soulignant ironiquement le décalage entre l'image idéale et la réalité. Le passage suivant poursuit la caricature des soixante vieilles, perçues comme soixante doubles de la maîtresse des lieux, « sourde comme un pot » :

la femme de Monseigneur approchait, à tous moments, un cornet fait comme un bougeoir de son oreille droite, autour de laquelle les soixante vieilles femmes venaient l'une après l'autre tendre leurs cous bridés, comme des chèvres autour d'un abreuvoir.

Les comparaisons, prosaïque (« bougeoir ») puis triviale (« des chèvres autour d'un abreuvoir »), achèvent de ridiculiser les personnages. Enfin, la situation dans laquelle se trouve Prévan le musicien révèle l'ironie de l'auteur Musset vis-à-vis de son héros : le voilà contraint de chanter devant de vieilles dames sourdes !

[852] Acte I scène 2, *Théâtre complet*, *op.cit*. p. 87-88. Par exemple Claudio traite le débauché Octave de « pilier de cabaret » et de « croupier de roulette » tandis qu'Octave appelle le juge « chère sentence de mort » et « cher verrou de prison » selon une logique métonymique. *Le Roman par lettres* a vraisemblablement été écrit dans la première moitié de 1833 et *Les Caprices de Marianne* paraît dans la *Revue des Deux Mondes* le 15 mai 1833, six semaines après *André del Sarto* où Musset a repris des passages du *Roman par lettres* comme il le fera pour *Fantasio* composé, d'après S. Jeune, entre août et décembre 1833.

Dans *La Confession d'un enfant du siècle*, au ton plus âcre que souriant, Musset retrouve la satire anticléricale lorsque le personnage du curé Mercanson apparaît et vient troubler l'idylle naissante entre Octave de T*** et Brigitte Pierson dans le chapitre V de la troisième partie. Il se place à la fois dans la lignée du Tartuffe de Molière et dans celle de l'anticléricalisme de la fin de la Restauration, nous donnant à voir l'un de ces prêtres « corbeaux » qu'il vilipendait dans le chapitre 2.

Au premier tour de l'allée, un grand jeune homme à figure pâle, enveloppé d'une espèce de soutane noire, parut tout à coup à la grille. Il entra sans sonner et vint saluer madame Pierson ; il me sembla que sa physionomie, que je trouvais déjà de mauvais augure, s'assombrit quelque peu en me voyant. C'était un prêtre que j'avais vu dans le village et qui s'appelait Mercanson ; il sortait de Saint-Sulpice, et le curé de l'endroit était son parent.

Il était à la fois gros et blême, chose qui m'a toujours déplu et qui en effet est déplaisante ; c'est un contresens qu'une santé maladive. En outre, il avait une manière de parler lente et saccadée, qui annonçait un pédant. Sa démarche même, qui n'était ni jeune ni franche, me choquait ; quant au regard, on pouvait dire qu'il n'en avait pas. Je ne sais que penser d'un homme dont les yeux ne me disent rien. Voilà les signes sur lesquels j'avais jugé Mercanson et qui, malheureusement, ne me trompèrent pas.

Il s'assit sur un banc et commença à parler de Paris, qu'il appelait la Babylone moderne. Il en venait, connaissait tout le monde ; il allait chez madame de B***, qui était un ange ; il faisait des sermons dans son salon ; on les écoutait à genoux (le pire de l a chose est que c'était vrai). Un de ses amis, qu'il y avait mené, venait d'être chassé d'un collège pour avoir séduit une fille, ce qui était bien affreux, bien triste. Il fit mille compliments à madame Pierson sur les habitudes qu'elle avait contractées dans le pays ; il avait appris ses bienfaits, les soins qu'elle prenait des malades, jusqu'à veiller sur eux en personne. C'était bien beau, bien pur ; il ne manquerait pas d'en parler à Saint-Sulpice. Ne semblait-il pas dire qu'il ne manquerait pas d'en parler à Dieu ?

Fatigué de cette harangue, pour n'en pas hausser les épaules, je m'étais couché sur le gazon, et je jouais avec le chevreau. Mercanson abaissa sur moi son œil terne et sans vie. « Le célèbre Vergniaud avait cette manie de s'asseoir à terre et de jouer avec les animaux.

– C'est une manie, répondis-je, bien innocente, monsieur l'abbé. Si on n'en avait que de pareilles, le monde pourrait aller tout seul, sans tant de gens qui veulent s'en mêler. »[853]

Comme le souligne Frank Lestringant, « le portrait de Mercanson accumule tous les clichés de l'anticléricalisme. D'emblée son « espèce de soutane noire » en fait un oiseau « de mauvais augure », autrement dit un des corbeaux que mentionnait le préambule (I, II). À cet habit noir s'ajoutent la face blême, l'embonpoint qu'il a en commun avec Tartuffe[854], le pédantisme, l'étroitesse de jugement, la vanité et surtout l'hypocrisie, qui est le fond de son caractère »[855]. Ajoutons que Musset complète son portrait satirique par un usage ironique du discours rapporté : d'abord le discours indirect libre dans lequel seule une parenthèse vient manifester le point de vue du narrateur, retournant ironiquement la pointe contre les admirateurs des sermons de Mercanson. Ce discours indirect libre permet d'entendre la vanité (« il connaissait tout le monde », « il faisait des sermons dans son salon ; on les écoutait à genoux ») et l'hypocrisie du prêtre : il commence par qualifier Paris de « Babylone moderne » – image

[853] *La Confession d'un enfant du siècle*, édition de Frank Lestringant, *op. cit* . p. 218-219.

[854] Toutefois Musset renouvelle le cliché en associant les deux caractéristiques physiques en un oxymore « une santé maladive » qui fait de Mercanson une espèce de créature monstrueuse. Quant à son hypocrisie, elle se manifeste par son regard vide : si « les yeux sont le miroir de l'âme » ; Mercanson, lui, ne semble pas en avoir.

[855] *Ibid*., note 1 p. 218.

classique de l'éloquence religieuse –, sans doute une pique indirectement adressée au parisien Octave, mais il révèle ensuite un prêtre bien mondain. La mention de « madame de B*** est pleine d'ironie : d'une part, la relative incidente trahit une parlure mondaine de la part du prêtre[856], d'autre part ce « salon » féminin rapproche Mercanson de son prototype Tartuffe, si bien qu'on peut se demander dans quelle mesure les sermons du prêtre ne visent pas à obtenir d'autres faveurs de la part des dames … Plus loin, dans la quatrième partie, Mercanson aura l'occasion de se venger en insinuant dans l'âme d'Octave les plus affreux soupçons sur Brigitte. A l'image classique de Tartuffe viennent s'ajouter celles, autrement dysphoriques, du « bourreau », de « la lame torse » et de Satan : Octave le compare d'ailleurs à une « couleuvre qui vient baver sur ma fleur bien aimée »[857].

L'écriture satirique, dans *Le Poète déchu*, est au service de la polémique littéraire : Musset fait la satire du romantisme qu'il a connu au Cénacle hugolien et à l'Arsenal. Le principal procédé de cette écriture satirique consiste en la réduction *ab absurdum* : les énumérations, figure clé de l'amplification, du grossissement caricatural, visent en réalité à mettre en évidence des gradations descendantes pour fustiger l'obsession du détail chez les théoriciens du Cénacle :

> On se mit à épiloguer sur des livres, puis sur des pages, puis sur des périodes, puis sur des épithètes, puis sur la virgule d'une césure. Les sophismes d'un théologien discutant un cas de conscience ne sont pas plus inutilement raffinés que les commentaires que l'on forgeait alors ; après une guerre sérieuse, c'était le semblant d'une escarmouche ; ceux même qui avaient mis en question Sophocle et Shakespeare, après avoir poussé l'un contre l'autre ces deux immortelles statues, analysaient au microscope les blessures qu'elles s'étaient faites en se touchant.[858]

Cette dégradation, des « livres » à « la virgule d'une césure » – allusion au trimètre romantique ? – est rendue d'autant plus ridicule par la comparaison avec « les sophismes d'un théologien », le passage de « une guerre sérieuse » au « semblant d'une escarmouche », comme si l'épopée se dégradait en farce, la polémique en carnaval tout juste bon pour la satire, et la métaphore du « microscope ». Dans le passage suivant, au sujet de la querelle de la ligne et de la couleur, c'est la négation restrictive cette fois qui souligne la réduction de la peinture à la seule couleur, opposée à l'énumération qui porte, elle, la proposition positive : « Des modèles, il est vrai, posaient pour la forme, mais ce n'était pas eux que l'on regardait : les muscles, les veines, les bras, les visages, n'étaient rien ; il n'y avait que le coloris. »[859]

[856] Esther Pinon signale « le langage mi-pieux, mi-mondain de certains prêtres » et rapproche ainsi Mercanson de l'abbé Rose décrit dans la quatrième lettre de Dupuis et Cotonet, *Le Mal du Ciel, op.cit*. p. 153.

[857] Voir p. 262 (IV, 1) et 294 (IV, 4).

[858] *Œuvres complètes en prose*, p. 324.

[859] *Ibid*. p. 325.

Pour dénoncer les excès du romantisme, en littérature le trimètre, en peinture le primat de la couleur, Musset utilise l'ambigu pronom « on » : est-il exclusif, équivalent d'un « ils », ou bien inclusif, équivalent d'un « nous » ? Il semble bien que le *je* ne s'exclut pas de cette satire car il a soin d'ajouter : « J'imaginais de mordre à cette fantaisie ».Tout au moins signale-t-il sa position frontalière, *atopique* dans la polémique : à la fois dans et en dehors du clan romantique.

Caricatures et esprit classique

Après les piques contre le romantisme qui émaillent la première *Lettre de Dupuis et Cotonet* et les sarcasmes du *Poète déchu*, Musset écrit, dans les années 1837 à 1839, ses *Nouvelles* suivies de *Contes* entre 1842 et 1854. Dans ces récits en prose et dans plusieurs poèmes de la même époque, il se place sous le patronage de La Fontaine, Mathurin Régner et Molière[860]. C'est aussi le moment où son théâtre évolue vers le genre mondain du proverbe, théâtre de salon hérité du XVIII[e] siècle, mais aussi « genre polémique »[861] auquel Musset « assigne une dimension morale tacite. Sous le fard de la comédie s'élabore un discours critique sur les temps présents […]. Ceux-ci (les proverbes de Musset) fustigent les ridicules de leur temps. » [862] Si dans son épître en vers « Une soirée perdue » Musset a exprimé le temps de quelques vers l'ambition de « ramasser le fouet de la satire » laissé par Molière pour ensuite n'y voir plus qu' « une folle chimère », il se trouve que c'est dans ses contes et ses nouvelles, en prose donc, qu'il le reprend, laissant ses vers retrouver le ton de l'élégie à la manière de Chénier[863]. Les critiques ont souvent mis en évidence la présence d'une satire plus tributaire de l'esthétique classique dans les *Nouvelles* et plus encore dans les *Contes*, et partant plus « inoffensive ». Ainsi Sylvain Ledda, dans la préface de son édition des *Contes,* a-t-il soin de situer le choix générique de Musset dans une longue tradition satirique française, celle de La Fontaine notamment :

Autre héritage de La Fontaine : le sens de la satire. L' « esprit français » que signalait déjà Balzac dans sa critique des *Nouvelles*, et que Musset évoque à propos du fabuliste, établit une généalogie d'auteurs qui, de La Fontaine à Musset, de Molière à Stendhal, manient le fouet de la satire et châtient les mœurs de leur siècle. Tous les contes de Musset sont animés d'une verve satirique et proposent une observation acérée du comportement

[860] Parmi les poèmes : « Silvia » et « Simone », réécritures de Boccace à la manière de La Fontaine, « Une Soirée perdue » qui se souvient de Chénier et de Molière, « Sur la paresse » où Musset rend hommage à Mathurin Régnier. Dans ces poésies Musset revendique l'héritage du « bon sens, lequel est né français », « le franc langage/…/Le seul français » et affirme son désir de « manier le fouet de la satire ». En prose, un fragment « Sur La Fontaine » où Musset loue chez le fabuliste l' « alliance de la prose et de la poésie » (p. 954-955).

[861] S. Ledda, préface à son édition d'*Il ne faut jurer de rien/On ne saurait penser à tout, op. cit*. p. 17.

[862] *Ibid.*

[863] Musset, *Poésies complètes, op.cit*. p. 390-391.

humain en société. […] Or, dans la tradition satirique, l'étude des mœurs déterminent aussi un art de parler net et de décrire avec clarté. La netteté du style de Musset se manifeste dès lors dans la peinture des caractères taillés au vif. […] Tout l'art de « Musset classique » réside dans ces esquisses brillantes et dans le sens de la formule qui fait mouche. Ce trait net, sans emphase, appartient à une certaine tradition satirique dont Musset se réclame (Mathurien Régnier, La Bruyère, La Fontaine, Voltaire et, bien entendu, Molière) et applique le célèbre précepte de Boileau : « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement. »[864]

L'analyse stylistique montre comment Musset, tout en reprenant les procédés du portrait-charge et un style concis et clair hérité des classiques, y ajoute néanmoins sa « touche personnelle ». *Margot* et *Croisilles*, les deux nouvelles du recueil où l'esthétique du conte et celle du libertinage sont les plus nettes, comportent deux portraits charges dans la pure tradition classique : celui de la demoiselle de compagnie de madame Doradour, Ursule, un Tartuffe au féminin, et celui de monsieur Godeau, le fermier général, satire du bourgeois version XVIII[e] siècle. Musset y retrouve le style du portrait burlesque et de la caricature ; voici le premier :

M[lle] Ursule tenait les clefs de la cave, des armoires, et même du secrétaire. C'était une grande fille sèche, à tournure masculine, parlant du bout des lèvres, fort impérieuse et passablement acariâtre. M[me] Doradour, qui n'était pas grande, se suspendait en babillant au bras de cette vilaine créature, l'appelait sa toute bonne, et se laissait mener à la lisière. Elle témoignait à sa favorite une confiance aveugle ; elle lui avait assuré d'avance une large part dans son testament. M[lle] Ursule ne l'ignorait pas ; aussi faisait-elle profession d'aimer sa maîtresse plus qu'elle-même, et n'en parlait-elle que les yeux au ciel et avec des soupirs de reconnaissance.

Il va sans dire que M[lle] Ursule était la véritable maîtresse au logis. Pendant que madame Doradour, enfoncée dans sa chaise longue, tricotait dans un coin de son salon, M[lle] Ursule, affublée de ses clefs, traversait majestueusement les corridors, tapait les portes, payait les marchands, et faisait damner les domestiques ; mais dès qu'il était l'heure de dîner, et dès que la compagnie arrivait, elle apparaissait avec timidité, dans un vêtement foncé et modeste ; elle saluait avec componction, savait se tenir à l'écart, et abdiquer en apparence. A l'église, personne ne priait plus dévotement qu'elle et ne baissait les yeux plus bas ; il arrivait à madame Doradour, dont la piété était sincère, de s'endormir au milieu d'un sermon ; M[lle] Ursule lui poussait le coude, et le prédicateur lui en savait gré. M[me] Doradour avait des fermiers, des locataires, des gens d'affaires ; M[lle] Ursule vérifiait leurs comptes, et, en matière de chicane, elle se montrait incomparable. Il n'y avait pas, grâce à elle, un grain de poussière dans la maison ; tout était propre, net, frotté, brossé, les meubles en ordre, le linge blanc, la vaisselle luisante, les pendules réglées ; tout cela était nécessaire à la gouvernante pour qu'elle pût gronder à son aise et régner dans toute sa gloire.[865]

Ursule combine ici tous les traits du Tartuffe. D'abord elle s'est acquis la domination de la maison, ce que Musset symbolise par les clefs, mentionnées à deux reprises. Elle a mis sa maîtresse dans une relation de confiance – tout naturellement elle est couchée sur son testament – et de dépendance absolue vis-à vis d'elle (« se laisser mener à la lisière »[866]) : « pas grande », « se suspendant en babillant au bras » de sa gouvernante, la vieille madame Doradour est en quelque sorte retombée en enfance, elle voit Ursule comme sa mère. La satire morale est renforcée par le portrait d'un physique disgracieux : comme dame Pluche dans *Badine*, la pruderie s'exprime physiquement par les adjectifs « grande » et « sèche » et par

[864] *Op. cit.,* GF, 2010, p. 37-38.

[865] P. 542-543.

[866] Expression qui renvoie à une pratique qui consistait à tenir les enfants par des cordons fixés à leur robe.

« une tournure masculine » : la femme dévote est privée de toute féminité, voire de toute humanité comme pourrait le laisser entendre le G.N. « cette vilaine créature ». L'adverbe « passablement », modalisateur ironique, ne fait que renforcer l'adjectif « acariâtre », tandis que le mauvais caractère de la gouvernante est montré dans ses actes (« faisait damner les domestiques » et « gronder à son aise »). Sa fausse dévotion se manifeste, comme pour Tartuffe, par un « vêtement foncé et modeste », comme pour dame Pluche par la lexie « avec componction », mais aussi par le contraste à la messe entre la maîtresse « dont la piété était sincère » et la servante. C'est son hypocrisie qui la caractérise le mieux : sous-entendue d'abord dans l'expression « faisait profession de », dévoilée ensuite par le « mais » adversatif qui oppose son attitude « impérieuse » en l'absence de sa maîtresse et de « la compagnie » et sa « timidité » en leur présence, elle est mise en évidence par l'expression « en apparence » et à la fin par la perfection calculée de son travail : « tout cela était nécessaire pour qu'elle pût gronder à son aise et régner dans sa gloire » : cette explication du narrateur omniscient sonne comme une confidence des secrètes pensées d'Ursule, et révèle sa volonté de puissance (« gronder », « régner dans sa gloire »). La suite du récit nous apprend effectivement que « M^{lle} Ursule trompait tout le monde, à commencer par sa maîtresse » à laquelle elle a volé de l'argent, du linge « et jusqu'à des bijoux ». Le narrateur adopte bien entendu le point de vue des personnages. Le lecteur, lui, était déjà prévenu par les implicites du portrait.

Le portrait de monsieur Godeau, dans *Croisilles,* est encore plus proche de la caricature dans la mesure où Musset assume les clichés de son temps sur la rotondité du bourgeois et leur ajoute un costume et du mobilier Louis XV : la satire fonctionne comme la collusion de deux types (le financier parvenu et M. Prudhomme) et de deux siècles, celui de Louis XV et celui de Louis-Philippe :

> Quand on se représente aujourd'hui ce qu'on appelait jadis un financier, on imagine un ventre énorme, de courtes jambes, une immense perruque, une large face à triple menton, et ce n'est pas sans raison qu'on s'est habitué à se figurer ainsi ce personnage. Tout le monde sait à quels abus ont donné lieu les fermes royales, et il semble qu'il y ait une loi de nature qui rende plus gras que le reste des hommes ceux qui s'engraissent non seulement de leur oisiveté, mais encore du travail des autres. M. Godeau, parmi les financiers, était des plus classiques qu'on pût voir, c'est-à-dire des plus gros ; pour l'instant il avait la goutte, chose fort à la mode en ce temps-là, comme l'est à présent la migraine. Couché sur une chaise longue, les yeux à demi fermés, il se dorlotait au fond d'un boudoir. Les panneaux de glaces qui l'environnaient répétaient majestueusement de toutes parts son énorme personne ; des sacs pleins d'or couvraient sa table ; autour de lui, les meubles, les lambris, les portes, les serrures, la cheminée, le plafond, étaient dorés ; son habit l'était ; je ne sais si sa cervelle ne l'était pas aussi. Il calculait les suites d'une petite affaire qui ne pouvait manquer de lui rapporter quelques milliers de louis ; il daignait en sourire tout seul lorsqu'on lui annonça Croisilles.[867]

Musset retrouve ici la satire classique en renouvelant le type de l'avare. D'une part il renchérit sur l'amplification, en insistant sur la grosseur du personnage (« Un ventre énorme, de courtes jambes, une immense perruque, une large face à triple menton »), combinant

[867] P. 519-520.

réduction des jambes et grossissement de tout le reste, dont la perruque. Ces procédés rappellent les caricatures que Musset nous a laissées dans ses albums. Surtout, le narrateur montre avec provocation qu'il s'agit là d'un cliché et, loin de le réfuter, l'assume pleinement : « ce n'est pas sans raison », « il y a une loi de nature » ; l'énoncé moral se fait critique sociale dans le pur style XVIII[e] siècle : « qui rende plus gras que le reste des hommes ceux qui s'engraissent non seulement de leur oisiveté, mais encore du travail des autres ». L'expression réflexive « des plus classiques qu'on pût voir, c'est-à-dire des plus gros » situe alors le personnage comme un type, ou plutôt un stéréotype et crée un effet plaisant. Dans la seconde partie du texte, c'est la lexie « or » qui est travaillée par l'accumulation et la variation (*or, dorés*) : tout est en or chez lui, même son habit, ce qui révèle l'avarice mais surtout le mauvais goût du parvenu. Le commentaire du narrateur « je ne sais si sa cervelle ne l'était pas aussi » crée une connivence sarcastique avec le lecteur : privé de matière grise, c'est un personnage en toc et en stuc, rien d'autre qu'un pantin, un fantoche. Enfin, le décor joue un rôle d'amplification : les glaces « répétaient majestueusement de toutes parts son énorme personne » (l'adverbe, antiphrastique, renforce ici les sèmes de l'obésité). Comme l'a montré Valentina Ponzetto, le décor, curieusement libertin (« un boudoir »), détourné ici de son usage habituel, signale une relation quasi « érotique » de Godeau à son argent en même temps qu'une subtile parodie des codes du récit libertin … précisément dans une nouvelle dont l'action se situe « au commencement du siècle de Louis XV » :

> A l'exemple de son débordant propriétaire, toute la pièce est marquée par un excès de décoration dont la surenchère révèle rapidement la nature parodique […]. C'est alors sans doute une touche ironique du narrateur de le faire se retirer dans un boudoir pour y couver, loin de tout regard indiscret, son idylle avec ses « quelques milliers de louis » dont « il daignait sourire tout seul ». Les vagues échos du mot boudoir, sous cette épaisse couche d'or au-delà de tout bon goût, concourent au portrait grotesque du vieil avare dont le seul rapport intime est avec sa richesse.[868]

Dans les *Contes* de 1842-1854, *Histoire d'un merle blanc,* on l'a vu, s'apparente au genre de la fable à visée satirique. C'est sans aucun doute l'œuvre la plus explicitement satirique de Musset. Il y pratique indirectement la satire *ad hominem* en caricaturant ses contemporains, notamment Hugo, sa cible favorite, Lamartine et George Sand son ancienne maîtresse, sous les traits d'animaux. L'aventure avec le pigeon ramier contée dans les chapitres 2 et 3 fait allusion à Lamartine : la mention du Bourget au début du chapitre 3 est bien sûr un clin d'œil amusé au cadre élégiaque du « Lac », la plus célèbre des *Méditations poétiques*[869]. Le nom et le portrait du « grand poète » Kakatogan - Victor Hugo mêle caricature et animalisation de façon fort comique :

[868] Ponzetto, Valentina, *Musset ou la nostalgie libertine, op. cit*. pp. 130-131.

[869] « - Y'en a-t-il encore pour longtemps ? demandai-je d'une voix faible.

A la vérité, il avait la tête un peu plus grosse que moi, et, sur le front, une espèce de panache qui lui donnait un air héroï-comique. De plus, il portait sa queue fort en l'air, avec une grande magnanimité ; du reste, il ne me parut nullement disposé à la bataille.[870]

Le comique du portrait tient à l'alliance de caractérisants qui s'appliquent aussi bien au kakatoès qu'à Victor Hugo lui-même. En effet, « la tête grosse » et l' « espèce de panache » « sur le front » rappellent les caricatures de Hugo dans la presse, toutes marquées par le grossissement de la tête et du front ainsi que la longueur des cheveux[871]. La « grande magnanimité » du maître du Cénacle est ironiquement marquée par une « queue fort en l'air » où l'on pourrait voir un sous-entendu grivois[872]. Le dialogue qui suit va mêler à la satire de Hugo, notamment par sa parlure, celle de l'Académie, où il venait d'être élu en 1841:

– Je suis étonné, me dit-il, que vous ne me reconnaissiez pas. Est-ce que vous n'êtes pas des nôtres ?
– En vérité, monsieur, répondis-je, je ne sais pas desquels je suis. Tout le monde me demande et me dit la même chose ; il faut que ce soit une gageure qu'on ait faite.
– Vous voulez rire, répliqua-t-il ; votre costume vous sied trop bien pour que je méconnaisse un confrère. Vous appartenez infailliblement à ce corps auguste et vénérable qu'on nomme en latin *cacuata*, en langue savante *kakatoës*, et en jargon vulgaire *kaka koua*.
-Ma foi, monsieur, cela est possible, et ce serait bien de l'honneur pour moi. Et que fait-on dans cette compagnie ?
-Rien, monsieur, et on est payé pour cela.
-Alors je crois volontiers que j'en suis. Mais ne laissez pas de faire comme si je n'en étais pas, et daignez m'apprendre à qui j'ai la gloire de parler.
-Je suis, répondit l'inconnu, le grand poète Kakatogan. J'ai fait de puissants voyages, monsieur, des traversées arides et de cruelles pérégrinations. Ce n'est pas d'hier que je rime, et ma muse a eu des malheurs. J'ai fredonné sous Louis XVI, monsieur, j'ai braillé pour la République, j'ai noblement chanté l'Empire, j'ai discrètement loué la Restauration, j'ai même fait un effort dans ces derniers temps, et je me suis soumis, non sans peine, aux exigences de ce siècle sans goût. J'ai lancé dans le monde des distiques piquants, des hymnes sublimes, de gracieux dithyrambes, de pieuses élégies, des drames chevelus, des romans crépus, des vaudevilles poudrés et des tragédies chauves. En un mot, je puis me flatter d'avoir ajouté au temple des muses quelques festons galants, quelques sombres créneaux et quelques ingénieuses arabesques. Que voulez-vous ? je me suis fait vieux. Je me suis mis de l'Académie. Mais je rime encore vertement, monsieur, et tel que vous me voyez, je rêvais à un poème en un chant, qui n'aura pas moins de six pages, quand vous m'avez fait une bosse au front. [873]

Musset multiplie ici les indices permettant de reconnaître Hugo[874] : sa versatilité politique, sa prétention à exceller dans tous les genres, son goût pour la couleur locale (« festons galants »,

- Non, répondit-il, nous sommes au Bourget ; nous n'avons que soixante lieues à faire. », *Contes*, p. 66. Voir S. Ledda, « Le complexe d'Octave », art. cit. : « Dans *Histoire d'un merle blanc*, le « pigeon voyageur » qui s'envol[e] vers le Bourget masqu[e] à peine Lamartine. »

[870] *Contes*, édition de Sylvain Ledd a, *op.cit*. p. 73.

[871] On pense notamment aux caricatures de Benjamin Roubaud intitulées *La grande chevauchée vers la postérité* et *La grosse tête Hugo*.

[872] En 1842 Hugo a déjà la réputation d'un homme à femmes, réputation qui ne fera que croître avec l'âge. Sa relation adultérine avec Juliette Drouet est notoire depuis 1833 et sa liaison avec Léonie Biard commencera en 1844.

[873] *Ibid*. p. 74-75.

[874] Le début du discours (« Je suis étonné que vous ne me reconnaissiez pas ») peut être interprété selon un phénomène de double énonciation comme adresse métatextuelle au lecteur, tant Musset multiplie les indices.

« sombres créneaux », « ingénieuses arabesques »[875]), la longueur de ses poèmes (« poème en un chant de six pages ») et son obsession de la rime sont allègrement tournés en dérision. Il n'est pas jusqu'au nom même de Kakatogan qui rappelle quelque peu les sonorités de Hugo[876]. S'ajoutent à cela les allusions sarcastiques à l'Académie française, avec le « costume » et surtout l'épithète de nature « ce corps auguste ». La réplique négative, « Rien, monsieur, et on est payé pour cela », lapidaire, est d'une ironie toute voltairienne. Ensuite, « se mettre de l'Académie » - l'institution est cette fois explicitement nommée – est présenté comme une conséquence de la vieillesse et de la conformité au « mauvais goût du siècle ». En 1854, Musset, devenu « immortel » à son tour, supprima ces piques envers la noble institution. Mais surtout c'est à travers sa parlure que Hugo est tourné en dérision : le kakatoës multiplie les épithètes antéposées, signes d'une parlure pédante, et les pléonasmes (« de puissants voyages, monsieur, des traversées arides et de cruelles pérégrinations »), associe aux catégories littéraires des épithètes incongrues à force d'être métaphoriques (« des drames chevelus, des romans crépus, des vaudevilles poudrés et des tragédies chauves »[877]) et affectionne le lexique architectural (« festons galants », « sombres créneaux », « ingénieuses arabesques ») : comme dans la première lettre de *Dupuis et Cotonet* la satire du romantisme hugolien se fait aussi par la parodie du style.

Le portrait de la fausse merlette blanche renvoie quant à lui à George Sand ; c'est l'évocation de son travail d'écrivain et non sa description qui permet de reconnaître l'originale :

> J'ignorais d'abord que ma bien-aimée fût une femme de plume ; elle me l'avoua au bout de quelques temps, et elle alla même jusqu'à me montrer le manuscrit d'un roman où elle avait imité à la fois Walter Scott et Scarron. Je laisse à penser le plaisir que me causa une si aimable surprise. Non seulement je me voyais possesseur d'une beauté incomparable, mais j'acquérais encore la certitude que l'intelligence de ma compagne était digne en tout point de mon génie. Dès cet instant, nous travaillâmes ensemble. Tandis que je composais mes poèmes, elle barbouillait des rames de papier. Je lui récitais mes vers à haute voix, et cela ne la gênait nullement pour écrire pendant ce temps-là. Elle pondait ses romans avec une facilité presque égale à la mienne, choisissant toujours les sujets les plus dramatiques, des parricides, des rapts, des meurtres, et même jusqu'à des filouteries, ayant toujours soin, en passant, d'attaquer le gouvernement et de prêcher l'émancipation des merlettes. En un mot, aucun effort ne coûtait à son esprit, aucun tour de force à sa pudeur ; il ne lui arrivait jamais de rayer une ligne, ni de faire un plan avant de se mettre à l'œuvre. C'était le type de la merlette lettrée. [878]

Là aussi Musset file la métaphore animale en introduisant son portrait par une syllepse cocasse (« femme de plume ») auquel répond, à la fin, le syntagme « le type même de la

[875] Le choix du vocabulaire évoquant l'architecture médiévale rappelle la préface des *Orientales* : Hugo y compare son idéal esthétique à une ville médiévale hispano-moresque.

[876] L'onomastique associe le nom du perroquet et celui de la coiffure appelée « catogan », et joue par ailleurs sur un humour scatologique (*caca* + *t* + *Hugo*).

[877] Ces épithètes jouent sur l'isotopie capilaire qui oppose romantiques chevelus et classiques chauves et emperruqués.

[878] *Ibid.* p. 90-91.

merlette lettrée » où « type » semble désigner une sous-espèce volatile, sans compter l'emploi du verbe « pondre » appliqué à « ses romans » qui permet de délexicaliser une catachrèse fort méprisante[879]. Là aussi les allusions au modèle sont limpides : Musset évoque l'heureux temps où Sand et lui « travaillaient ensemble », celui de *Lorenzaccio*, et la description que le merle blanc fait des romans de sa femme caricature l'alliance de romantisme noir (« choisissant toujours les sujets les plus dramatiques, des parricides, des rapts, des meurtres, et même jusqu'à des filouteries ») et de féminisme à l'œuvre chez l'auteur de *Lélia* et d'*Indiana*. L'accumulation (« parricides, rapts, meurtres »), le superlatif et le pluriel soulignent le mépris de Musset envers la production romanesque de son ancienne maîtresse, qu'il réduit aux clichés des romans de troisième zone. Le renchérissement (« et même jusqu'à des filouteries »)[880] qui va à l'encontre de la gradation sémantique introduit un niveau de langue plus badin, qui porte le trait satirique en soulignant l'aspect vil des intrigues. Plus haut, c'est le mélange improbable des influences (« à la fois Walter Scott et Scarron »), qui crée un effet comique, stigmatisant la prolixité de Sand[881]. Surtout, on ne peut qu'être sensible au mépris littéraire qui s'exprime dans cette satire : le poète « compose ses poèmes », elle « *barbouille* des rames de papiers » et un chiasme souligne le déséquilibre entre « le génie » du merle et « l'intelligence » de sa femme. La misogynie s'associe ici au rappel d'une idée clé de la poétique mussétienne : la prose romanesque sera toujours en dessous de la poésie en vers[882]. Dans leur édition des *Contes*, Gilles Castagnès et Frank Lestringant nuancent toutefois cette interprétation car « il y a certainement d'autres figures féminines qui se cachent sous le plumage trompeur de la merlette blanche. » Ils mentionnent notamment la princesse Cristina di Belgiososo, elle aussi femme de lettres, qui repoussa les avances de Musset en 1842, année de composition du conte. Musset se vengea en écrivant le sarcastique poème « Sur une morte » paru dans la *Revue des Deux Mondes* le 1er octobre 1842. Ils citent aussi une lettre de Musset à M^me^ Jaubert, sa « marraine », datée de novembre 1842, où Musset réfute l'identification : « Les uns ont cru y voir, comme toujours cette pauvre Mme Sand. Je vous demande un peu à propos de quoi maintenant. » Et les éditeurs de conclure : « Il semble donc que, fidèle à son habitude, l'écrivain se soit ingénié à brouiller les cartes : cette merlette est

[879] À rapprocher de ces vers de « Sur la paresse » dans lesquels Musset vise les bas-bleus et probablement aussi George Sand : « et ces pauvres commères, / Qui, par besoin d'amants ou fautes de maris,/Font du moins leur besogne en pondant leurs écrits », *Poésies complètes, op.cit*. p. 411. Rappelons que ce poème satirique date de 1842 comme *Le merle blanc*.

[880] « Action de filou » ; selon *Le Dictionnaire de l'Académie* de 1835, un filou est « celui qui vole avec adresse » et « celui qui trompe au jeu ». On peut penser au personnage de Trenmor, le joueur repenti de *Lélia*.

[881] Sylvain Ledda précise dans sa note que Sand « écrira tardivement deux « romans de comédiens » sur le modèle de Scarron : *Pierre qui roule* (1869) et *Le beau Laurence* (1870) » mais « en 1842, Musset ne pouvait le savoir. », *op. cit.* p.90.

[882] Voir le dernier fragment du *Poète déchu*.

peut-être, tout simplement, sous sa blancheur trompeuse, non pas l'image d'une femme en particulier, mais celle, éternelle et récurrente dans l'œuvre, de la Femme perfide. » [883] Plus largement Musset retrouverait un *topos* de la satire classique : celui de la femme infidèle et trompeuse, habile à se dissimuler sous ses atours.

En définitive, avec *Histoire d'une merle blanc* Musset se situe dans la lignée de la fable et du *Roman de Renart*, mettant la personnification des animaux au service d'un dessein satirique, mais il privilégie plus la satire des personnes et les questions de polémique littéraires que « les travers qui sont de tous les temps et de tous les pays »[884].

Dans *Le Secret de Javotte*, conte de 1844, on assiste à une véritable efflorescence satirique : Musset construit ses personnages comme une galerie de portraits, de types empruntés aussi bien à la réalité sociale de son temps qu'à la littérature, en particulier au monde du théâtre comme le souligne Sylvain Ledda dans sa notice : « *Le Secret de Javotte* est une manière de physiologie. Le conte peint une série de types empruntés au monde du théâtre : la coquette, l'amant éconduit, le traître, la grisette, le frère brave. L'héroïne, Javotte, est tout ensemble une actrice de seconde zone et une demi-mondaine capricieuse. »[885] Musset reprend donc un genre (la physiologie, héritée de la presse de son temps) et des types modernes. Mais il allie cette inspiration contemporaine à l'éternelle satire classique. Cette influence classique est sensible notamment dans le portrait de La Bretonnière, digne héritier des fâcheux du XVII[e] siècle. Ce portrait est inséré dans un dialogue, au début du conte, entre deux frères, Tristan, amoureux de M[me] de Vernage, et Armand qui cherche à le dissuader d'un tel amour. Les portraits ont ici valeur d'arguments : d'une part la marquise est toujours « en compagnie de son « inévitable », M. de la Bretonnière », d'autre part M[me] de Vernage n'est rien d'autre qu'une fieffée coquette (ce que le portrait suivant, celui de la dame, aura charge de démontrer). Dans ces portraits animés par les ressources du dialogue, dessinés par un personnage plein de verve et d'esprit, Musset retrouve le style des comédies de Molière et des portraits en actes des *Caractères* :

– J'avoue, dit Tristan, bien aise de changer de texte, que ce M. de la Bretonnière m'ennuie cruellement. Semble-t-il convenable qu'une femme d'autant d'esprit que Mme de Vernage se laisse accaparer par un sot, et traîne partout une ombre pareille ?
– Il est certain, répondit Armand, que le personnage est lourd et indigeste. C'est un vrai hobereau, dans la force du terme, crée et mis au monde pour l'état de voisin. Voisiner est son lot ; c'est même presque sa science, car il voisine comme personne ne le fait. Jamais je n'ai vu un homme mieux établi que lui hors de chez soi. Si on va dîner chez Mme de Vernage, il est au bout de la table, au milieu des enfants. Il chuchote avec la gouvernante, il donne de la bouillie au petit ; et remarque bien que ce n'est pas un pique-assiette ordinaire et classique, qui se

[883] *Op. cit.* p. 200.

[884] Avant-propos des *Scènes de la vie privée et publique des animaux* signé P. J. Stahl *alias* Hetzel annonçant le programme de ces fables modernes.

[885] *Contes*, *op.cit.* p. 157-158.

croit obligé de rire si la maîtresse du logis dit un bon mot ; il serait plutôt disposé, s'il osait à tout blâmer et tout contrecarrer. S'il s'agit d'une partie de campagne, jamais il ne manquera de trouver que le baromètre est à variable. Si quelqu'un cite une anecdote, ou parle d'une curiosité, il a vu quelque chose de bien mieux ; mais il ne daigne pas dire quoi, et se contente de hocher la tête avec une modestie à le souffleter. L'assommante créature ! je ne sais pas, en vérité, s'il est possible de causer un quart d'heure durant avec Mme de Vernage, quand il est là, sans que sa tête inquiète et effarouchée ne vienne se placer entre elle et vous. Il n'est certes pas beau, il n'a pas d'esprit ; les trois quarts du temps il ne dit mot, et, par une faveur spéciale de la Providence, il trouve moyen, en se taisant, d'être plus ennuyeux qu'un bavard, rien que par la façon dont il regarde parler les autres. Mais que lui importe ? il ne vit pas, il assiste à la vie, et tâche de gêner, de décourager et d'impatienter les vivants.[886]

Comme Damis dans *Les Fâcheux* de Molière, La Bretonnière est gênant d'abord en ce qu'il est en tiers dans la stratégie amoureuse de Tristan envers Mme de Vernage. Musset recourt au jeu de mots « Voisiner est son lot ; c'est même presque sa science, car il voisine comme personne ne le fait » en prenant à rebours le proverbe « Il n'est voisin qui ne voisine » et pousse à l'extrême les sèmes de « familiarité » induits par le verbe afin de le rendre péjoratif. Comme pour le portrait de monsieur Godeau dans *Croisilles*, des expressions comme « dans la force du terme », « crée et mis au monde pour l'état de voisin » soulignent le type mais en le dissociant de celui du « pique-assiette ordinaire et classique ». En effet, la Bretonnière – dont le nom rappelle, par ses sonorités le marquis de la Jeannotière de Voltaire[887] – combine à la fois le sans-gêne (« il est au bout de la table »), comme le Troïle de La Bruyère[888], le bavardage prétentieux et pédant d'Arrias[889] (« Si quelqu'un cite une anecdote, ou parle d'une curiosité, il a vu quelque chose de bien mieux »), la tendance à tout blâmer du Damis portrait par Célimène (« il serait plutôt disposé, s'il osait à tout blâmer et tout contrecarrer. S'il s'agit d'une partie de campagne, jamais il ne manquera de trouver que le baromètre est à variable ») et, paradoxe suprême, le manque de conversation d'une Bélise[890] (« les trois quarts du temps il ne dit mot, et, par une faveur spéciale de la Providence, il trouve moyen, en se taisant, d'être plus ennuyeux qu'un bavard »). Musset reprend aussi l'exclamative exaspérée qui vient trouer le portrait (« L'assommante créature ! »), les tournures paradoxales qui émaillent les meilleures satires de Molière et de La Bruyère , sous la forme de comparaisons (antithèse « se taisant » / « un bavard »), l'animation du portrait en actes au moyen d'exemples hypothétiques, ~~et~~ des négations incisives (« pas beau », « pas d'esprit »), des épanorthoses (« il ne vit pas, il assiste à la vie ») ainsi que la technique de la chute agressive par hyperbate, qui résume l'ensemble des griefs : « et tâche de gêner, de décourager et d'impatienter les vivants ».

[886] *Œuvres complètes en prose*, pp. 631-632.

[887] Dans *Jeannot et Colin.*

[888] *Caractères*, « De la Société et de la Conversation », § 13, *op.cit*. p. 232.

[889] *Ibid.* § 9, p. 229-230.

[890] Molière, *Le Misanthrope*, acte II scène 4.

Cette « marque de fabrique classique » de la prose satirique se retrouve encore dans le portrait de la coquette Mme de Vernage :

– Mme de Vernage, continua Armand, a cent belles qualités ; mais c'est une coquette. Elle passe pour dévote et elle a un chapelet bénit accroché à son étagère ; mais elle aime assez les fleurettes. Ne t'en déplaise, c'est, à mon avis, une femme difficile à deviner et passablement dangereuse. […]
Je te dirai, en style de Scudéry, qu'on pénètre assez facilement jusqu'à l'antichambre de son cœur, mais que l'appartement est toujours fermé, peut-être parce qu'il n'y a personne.
– Si tu ne te trompais pas, dit Tristan, ce serait un assez vilain caractère.
– Non pas à son avis ; qu'a-t-on à lui reprocher ? Est-ce sa faute si on devient amoureux d'elle ? Bien qu'elle n'ait guère plus de trente ans, elle dit à qui veut l'entendre qu'elle a renoncé, depuis qu'elle est veuve, aux plaisirs du monde, qu'elle veut vivre en paix dans sa terre, monter à cheval et prier Dieu. Elle fait l'aumône et va à confesse ; or, toute femme qui a un confesseur, si elle n'est pas sincèrement et véritablement religieuse, est la pire espèce de coquette que la civilisation ait inventée. Une femme pareille, sûre d'elle-même, belle encore et jouissant volontiers des petits privilèges de la beauté, sait composer sans cesse, non avec sa conscience, mais avec sa prochaine confession. Au moment même où elle semble se livrer avec le plus charmant abandon aux cajoleries qu'elle aime tout bas, elle regarde si le bout de son pied est suffisamment caché sous sa robe, et calcule la place où elle peut laisser prendre, sans péché, un baiser sur sa mitaine. A quoi bon, diras-tu ? Si la foi lui manque, pourquoi ne pas être franchement coquette ? Si elle croit, pourquoi s'exposer à la tentation ? parce qu'elle la brave et qu'elle s'en amuse. En effet, on ne saurait dire qu'elle soit sincère ni hypocrite ; elle est ainsi et elle plaît ; ses victimes passent et disparaissent. La Bretonnière, le silencieux, restera jusqu'à sa mort, très probablement, sur le seuil du temple où ce sphinx aux grands yeux rend ses oracles et respire l'encens.[891]

Par delà la référence plaisante aux métaphores précieuses, c'est de l'écriture satirique classique que s'inspire celle de Musset. Comme dans le portrait d'Arsinoé par Célimène, *Les Caractères* surtout, ou encore comme la marquise de Merteuil, M^me^ de Vernage utilise les dehors de la dévotion pour repousser les passions qu'elle suscite. C'est surtout à La Bruyère que Musset emprunte ses traits d'écriture : oppositions entre les apparences et la réalité, entre « conscience » et « confession », dans le portrait en actes (« Au moment même où elle semble se livrer avec le plus charmant abandon aux cajoleries qu'elle aime tout bas, elle regarde si le bout de son pied est suffisamment caché sous sa robe, et calcule la place où elle peut laisser prendre, sans péché, un baiser sur sa mitaine »), recours à la maxime[892], pseudo-circonstances atténuantes et arguments de mauvaise foi (l'âge, le veuvage).

Musset n'épargne pas non plus l'héroïne de son conte, la grisette Javotte « devenue, par la grâce du hasard et d'un ancien préfet » Amélina Rosenval, « personnage important et protecteur des arts, *prima donna* d'un théâtre de province »[893]. Cette fois, il s'agit d'un type contemporain, auquel il a donné ses lettres de noblesse dans *Frédéric et Bernerette* et dans *Mimi Pinson*, mais qu'il traite à présent de façon satirique. Avant même d'apparaître, Javotte est annoncée indirectement comme un type, celui de la comédienne entretenue, à travers le portrait grotesque de son protecteur de baron : « Un gros et grand monsieur, à la démarche

[891] *Ibid*, p.632-633.

[892] « Or, toute femme qui a un confesseur, si elle n'est pas sincèrement et véritablement religieuse, est la pire espèce de coquette que la civilisation ait inventée ». Voir « Des femmes », § 41 à 45.

[893] P. 654.

grave, à la tête grisonnante, portant des lunettes, une chaîne, un binocle et des breloques de montre, le tout en or, s'avança d'un air affable et majestueux.[894] » Le personnage est d'emblée caractérisé comme un bourgeois par sa vieillesse, son embonpoint, son âge et son attirail en or, qui rappelle les portraits des *Revues fantastiques* étudiés plus haut[895]. Le portrait met en exergue la vénalité de la grisette et, derrière sa vanité de comédienne de second ordre, sa médiocrité de coquette :

– Danser ! moi qui ai joué Célimène à Belleville ! oui, mon petit, j'ai joué Célimène à Belleville, avant de partir pour la province ; et mon directeur, M. Poupinel, qui a assisté à la représentation, m'a engagée tout de suite pour les troisièmes Dugazons. J'ai été ensuite seconde grande première coquette, premier rôle marqué et forte chanteuse.[896]

La référence au rôle de Célimène, le modèle du genre, confond ainsi la scène et la coulisse. Là encore, la théâtralisation du récit passe par la peinture des attitudes (« étendue sur un canapé », « l'air nonchalant », dans « un boudoir en mousseline rose »), le décor artificiel, « orné de statuettes de glace et de cartons-pâtes, à peu près comme un café », et des notations quasi didascaliques (« continua-t-elle d'une voix de duchesse enrhumée », « Madame Rosenval, dans ses nouvelles grandeurs, avait conservé quelques expressions qui sentaient encore les choux »).

Si l'on excepte *Histoire d'un merle blanc*, l'étude de la satire dans les *Nouvelles* et les *Contes* révèle un abandon des préoccupations polémiques au profit de ce que l'on pourrait appeler de la satire pure, axée sur la caricature de types sociaux et littéraires, dans la tradition classique. Des *Revues fantastiques* aux derniers contes, l'originalité de Musset réside dans une certaine théâtralité, l'adaptation de références et de modèles stylistiques classiques et une ironie qui se manifeste à travers les discours qu'il prête à ses cibles. Il lui associe un art de la caricature, où il excelle et qu'il pratiquait dans ses dessins comme dans la conception de ses fantoches dans ses pièces, où le réel est revu au prisme du littéraire, déformé par la fantaisie stylistique, et où l'universalité s'allie à l'actualité : les *topoï* de la tradition littéraire renvoient néanmoins à des polémiques du temps (anticléricalisme, conflits politiques, controverses littéraires, réflexions morales) au point que la tradition peut parfois s'en retrouver subvertie étrangement. Il nous semble que les *Lettres de Dupuis et Cotonet* peuvent être vus comme le pivot central d'une double évolution de Musset satiriste, de la satire polémique à la satire pure d'une part, d'un style empreint de romantisme (Hoffmann dans les premières œuvres Rousseau dans la *Confession*) à un style classique. Musset y pastiche *Les Caractères* dans la

[894] *Ibid.*

[895] Voir en particulier les breloques de la montre.

[896] P. 660.

dernière lettre, précisément celle qui, citant *L'Art Poétique* de Boileau, prône une exigence morale autant qu'esthétique de retour à la simplicité.

« Les Exagérés » ou *Les Caractères* d'Alfred de Musset

Dans l'art du portrait satirique, il est un maître incontesté en matière de style : Jean de La Bruyère. Or Musset a rendu hommage à l'auteur des *Caractères* en imitant sa prose dans la dernière partie de la lettre « *Sur les exagérés* » de Dupuis et Cotonet, dont la plume, décidément très versatile, se met à croquer sur le vif une galerie de douze « exagérés »[897]. L'imitation en effet est transparente : le choix de certains noms propres à consonances « galantes » (Florimond, Isidore, Narcisse[898]), la technique du portrait en actes, l'emploi généralisé du présent qui fait hypotypose, la parataxe sont autant de stylèmes empruntés aux *Caractères* et pastichés par Musset :

> Ce n'est pas l'habileté qui manque à Isidore ; il parle bien, il écrit mieux ; les hommes en font cas, et il plaît aux femmes ; il a tout pour réussir, mais il ne réussira jamais. En tout ce qu'il fait, il fait un peu trop, et il veut toujours être un peu plus que lui-même. Le cardinal de Retz disait du grand Condé qu'il ne remplissait pas son mérite. Isidore déborde le sien ; c'est un verre de Champagne qui mousse si bien, qu'il n'est plus que mousse, et qu'il ne reste plus rien au fond. Il rencontrera un bon mot, et il en voudra faire quatre, moyennant quoi le seul bon n'y sera plus. D'une idée longue comme un sonnet, il composera un poème épique. Vous a-t-il vu trois fois au bal ; vous êtes son ami intime. A-t-il lu un livre qui lui a plu ; c'est la plus belle chose qu'il y ait en aucune langue. A-t-il une piqûre au doigt ; il souffre un martyre sans égal. Et ne croyez pas qu'il joue une comédie : il parle ainsi de bonne foi, tant l'habitude a de puissance. A force de se tendre de tous les côtés, il s'est allongé et élargi, mais aux dépens de l'étoffe première, qui craque et se rompt à tout moment.[899]

Musset se réapproprie ces traits pour les adapter aux prédicats moraux de sa satire des « exagérés ». On retrouve ici tous les procédés répertoriés chez La Bruyère par des stylisticiens comme Jules Brody[900] et Jacqueline Hellegouarc'h[901] : outre ceux que nous venons de mentionner, notons plusieurs procédés syntaxiques « d'interférence » (J. Brody) tels l'introduction paradoxale (un début mélioratif pour ensuite mieux passer au blâme), les parallélismes et symétries binaires (« il parle bien, il écrit mieux ; les hommes en font cas, et

[897] P. 880-885. Maurice Allem et Paul Courant signalent le pastiche dans leur note 1 p. 1230 : « les quelques caractères qu'à l'imitation de La Bruyère il trace si alertement ».

[898] Ce dernier nom est une réminiscence exacte puisque La Bruyère l'utilise §12, « De la ville », *Les Caractères*, édition d'Emmanuel Bury, Le livre de poche, 1995, p. 299.

[899] P. 881-882.

[900] Voir Brody, Jules, « La Bruyère : le style d'un moraliste », *in Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1978, n°30, pp. 139-153 et notamment la liste des *stylèmes* page 141 : « les noms propres tenus en suspens entre le réel et la fiction, les énumérations à perte d'haleine annulée à la fin par un seul mot ; les inversions, les apostrophes, les parataxes, les interrogations ».

[901] Voir Hellegouarc'h Jacqueline, « Quelques armes stylistiques de La Bruyère », *in Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1992, n°44, pp.261-275. Il s'agit d'une brillante leçon d'analyse de la phrase de La Bruyère.

il plaît aux femmes »), l'anadiplose (« En tout ce qu'il fait, il fait un peu trop »), les interrogations rhétoriques parallèles. Pour les images satiriques, on retrouve le goût de la métaphore concrète, pittoresque et spirituelle[902] : introduite par le présentatif (« c'est un verre de Champagne … ») ou filée à partir d'une syllepse (« il s'est allongé et élargi, mais aux dépens de l'étoffe première »), ou encore la comparaison jouant sur l'antithèse « comme un sonnet/un poème épique ». Musset intègre en outre une citation du cardinal de Retz qui donne une coloration dix-septième à son portrait. Dans le traitement de la phrase, on remarque plusieurs procédés typiques de La Bruyère, éminemment polémiques si l'on en croit Jacqueline Hellegouarc'h qui les qualifie d' « armes stylistiques » :

– la négation « apparemment atténuante, en réalité insistante » puisque, « en niant le pire, l'auteur l'évoque et le fait entrevoir » : « Et ne croyez pas qu'il joue une comédie : il parle ainsi de bonne foi, tant l'habitude a de puissance »[903].

– la symétrie qui, selon J. Hellegouarc'h, souligne les termes péjoratifs dans le phrasé [904]: « Le cardinal de Retz disait du grand Condé qu'il *ne remplissait pas son mérite*. Isidore *déborde le sien* », ou « En *tout ce qu'il fait, il fait un peu trop*, et il veut toujours être un peu plus que lui-même » à quoi s'ajoute ce que la stylisticienne appelle « technique du rajout percutant »[905]).

– distorsion entre la cause (apparemment positive) et l'effet (désastreux ou risible)[906] : « c'est un verre de Champagne qui *mousse si bien*, qu'il *n'est plus que mousse*, et qu'il *ne reste plus rien au fond*. Il rencontrera *un* bon mot, et il en voudra faire *quatre*, moyennant quoi le seul bon n'y *sera plus* »[907].

– la pointe finale ou « guillotine » : comme La Bruyère, Musset place en fin de phrase et en fin de paragraphe le blâme le plus assassin :

---

[902] Entre mille exemples chez La Bruyère citons cette métaphore typique du moraliste en ce qu'elle révèle le vide derrière les apparences : « Si vous les enfoncez, vous rencontrez le tuf. » (De la cour, §83).

[903] *Ibid*. p. 263.

[904] *Ibid*. p. 264.

[905] *Ibid*. p. 270.

[906] Pour les divers cas d'inadéquations entre un terme et son complément, *ibid.* p. 266-267.

[907] Le portrait de Narcisse (p. 882) repose sur le même procédé mais avec une variante : l'adéquation entre la cause et l'effet est tellement excessive qu'elle en devient absurde. Narcisse passe de l'analogie à l'identification avec un grand homme : « Narcisse n'est pas seulement ainsi ; il est malade d'exagération au troisième degré. Il s'est trouvé un jour à un incendie, où il a aidé à porter de l'eau ; il sait que Napoléon en a fait autant, et il se croit un petit Napoléon. Une femme de lettres, amoureuse de lui, l'a menacé d'un coup de couteau, et comme Margarita Cogni a failli en donner un à lord Byron, il se croit un petit Byron. Ces deux personnages, qu'il résume, l'inquiètent et le tourmentent beaucoup ; mais comme il a été, d'autre part, assez bien vu d'une baronne, et qu'il lui a écrit des impertinences en se brouillant avec elle, il se croit aussi Crébillon fils. »

Le plus souvent, la guillotine est une proposition minima comportant un seul élément rythmique (ou au plus deux), proposition coordonnée, ou plus souvent juxtaposée à des membres de phrases souvent gonflés par des accumulations ; la disproportion la fait paraître d'autant plus brève et tranchante.[908]

La « guillotine » choisie par Musset n'est pas aussi tranchante dans la mesure où les segments sont longs[909], mais elle joue sur l'ajout d'éléments syntaxiques à la phrase, combinant « guillotine » et « rajouts percutants ». Surtout, les sèmes péjoratifs (craquelure, images de l'anéantissement de l'être à force d'exagération) et la relance par la conjonction « mais » et le pronom relatif, font passer le texte de la dérision à la réflexion morale : comme La Bruyère Musset dénonce une absence d'être au profit du paraître et de la pose, qui pouvaient passer pour du « prestige » dans les temps antérieurs à la Révolution mais qui désormais ne sont plus que ridicules[910].

Signalons aussi l'épanorthose (ou « retouche corrective »)[911] que Musset utilise pour montrer l'orgueil de l'abbé Rose, son premier « caractère » :

Il parle de tout, ou plutôt croit parler, et l'assistance croit qu'elle écoute, et tous feignent d'être d'autres gens qu'ils ne sont, pour une matinée, par mode et par oisiveté.[912]

Elle est introduite ici par le connecteur modalisateur « ou plutôt », qui opère un renversement du point de vue de type dialogique révélant la béance entre les prétentions de la cible et la réalité.

Dans le préambule de son article, Jules Brody rappelle que, dans la réception de La Bruyère, la critique a toujours mis en évidence l'originalité d'un style, affirmant que c'est avant tout le style des *Caractères*, plus que les idées, qui en font une œuvre originale :

---

[908] *Op. cit*. p. 273.

[909] Musset sait utiliser des « guillotines » plus tranchantes, par exemple à la fin de l'énumération dans le portrait de l'étudiant Garnier : « Il sort, ne sachant où aller, cherchant fortune comme faisait Casanova ; il rencontre une jolie femme, il la suit, l'accoste, *c'est une fille* ». La révélation brutale, en fin de phrase, réduit à néant la comparaison initiale : l'étudiant Garnier n'a pas la carrure du célèbre libertin. Ou encore, à la fin du premier portrait, celui de l'abbé Rose : « On dit en rentrant : « Je viens du sermon », *et l'abbé Rose affirme qu'il a prêché* » : le portrait se clôt ici sur une ironie mordante, sous-entendant que le discours de l'abbé (qui appelle la Vierge « familièrement Marie » et Jésus-Christ « Christ », qui « ne laisse pas de donner en passant un coup de patte au ministère »), n'est pas digne d'être appelé un prêche ni un sermon. Musset réactualise d'ailleurs les réflexions du livre des *Caractères* intitulé « De la chaire ». Plus tranchante encore, l'antiphrase exclamative du dernier portrait : « Voyez un peu quelle simplicité ! »

[910] Telle est la thèse de cette lettre plus désenchantée que les précédentes. Voir p. 878-879 : « aujourd'hui, en France, avec nos mœurs et nos idées, après ce que nous avons fait et détruit, avec notre horrible habit noir, il n'y a plus de possible que le simple, réduit à sa dernière expression. »

[911] « Autocorrection par adjonction d'un syntagme. La marque morpho-lexicale, explicite ou pas, de l'épanorthose est l'adverbe modalisateur « plutôt » qui est ici de plus un connecteur. La figure restitue le dynamisme d'une pensée dans une apparente recherche de vérité. », C. Fromilhague, *Les figures de style*, Nathan, coll. « 128 », Paris, 1995, pp. 37-38.

[912] P. 880.

Parmi les auteurs de sa génération, La Bruyère est le seul qui se soit singularisé par son style. Ses premiers lecteurs, ses admirateurs à l'égal de ses détracteurs, étaient sensibles avant tout à l'écart qu'ils discernaient dans les *Caractères* par rapport à une prose littéraire devenue pour eux « normale » – abstraite, mesurée, analytique, pauvre en images, ennemie des feux d'artifice rhétorique – prose que l'on appelle par tradition classique. Sur le plan du style, comparé aux autres « grands classiques », La Bruyère fait figure de mauvais coucheur, qu'il est difficile – il l'a toujours été – de caser dans les espaces prévus. […] On s'accorde pour reconnaître à La Bruyère le trait caractéristique saisi sur le vif, la science du mot juste et du croquis pittoresque, le don de l'observation psychologique ; on est unanime à louer en lui le peintre, tout en regrettant l'absence du penseur.[913]

La situation de Musset parmi les « romantiques » paraît exactement la même que celle de La Bruyère parmi les écrivains de son siècle : là où le premier adoptait un style peu classique en plein classicisme, le second adopte un style classique en plein romantisme. De même, les contemporains de Musset (Lamartine, Flaubert, Baudelaire, Chaudesaigues) ont souvent considéré, à tort, que Musset n'était pas un auteur à idées. Immédiatement après, Brody a soin, à la suite de Roland Barthes et de Serge Doubrovsky, de voir dans ce style, à travers ses particularités, l'expression des idées philosophiques du moraliste, thèse qu'il résume ainsi :

Certains des personnages de La Bruyère agissent *comme si* leur caractère n'était plus que la somme de leurs possessions, des modes qu'ils honorent, des idoles humaines et matérielles qu'ils adorent. Devant de tels comportements, on dirait qu'une étincelle divine a été éteinte sous le poids d'acquisitions humaines, qu'une essence morale innée a été résorbée dans des mœurs empruntées. […] Les décalages que dénonce La Bruyère sont perçus uniquement en fonction d'un évènement stylistique organisé, grâce à ce qu'il convient d'appeler une *rhétorique de la juxtaposition.* La recherche de La Bruyère écrivain coïncide avec sa réflexion de moraliste en ce qu'elle vise surtout à inventer ou à renouveler des stratégies verbales propres à signaler à l'attention de son lecteur la collocation chronique de deux éléments dont l'une – un habit, une coiffure – éclate par sa splendeur et dont l'autre – l'esprit, l'âme de celui qui les porte – brille par son absence.[914]

Ces explications éclairent le choix de Musset : le style de La Bruyère est particulièrement adapté au propos de cette ultime lettre de Dupuis et Cotonet dans la mesure où l'excès, comme la mode, la vie de cour ou les « biens de fortune » vilipendés par le moraliste au XVII^e^ siècle, est vu par Musset comme un mal du siècle, un surcroît d'activité, d'affectation et de théâtralité (il parle de « mise en scène ») qui révèle une carence de l'être, un idéal impossible car mort avec l'Ancien Régime : celui qui se veut héroïque, original ou romanesque « aujourd'hui » est condamné au ridicule. Cette idée de l'impossibilité du sublime dans le siècle de Louis-Philippe traverse toute l'œuvre de Musset, en particulier « Rolla », *Lorenzaccio* (où l'actualité de 1834 est transposée en 1537) et *La Confession d'un enfant du siècle*, comme le rappelle Esther Pinon[915].

[913] *Art. cit*. pp. 139-140.

[914] *Ibid.*p. 149-152.

[915] « La défiance de Musset ne s'exerce pas seulement à l'égard de la longueur des textes, elle semble s'étendre également à une certaine hauteur ou grandeur de la parole, autrement dit au registre du sublime. Le langage court parfois le risque de se faire trop grand, « trop beau », et de faire ainsi obstacle à la simplicité d'une émotion pure. », *Le Mal du Ciel, op. cit*. p. 50 *et sqq*. Elle montre que Musset rejette le sublime épique et religieux de « la grandeur imposante », celui du *tremandum* et du *fascinans* (Rudolf Otto) et valorise a contrario un « style sublime » qui « consisterait à dire simplement, sans emphase, presque avec retenue ou pudeur, un sentiment intime qui, lui, contient véritablement le sublime en son essence. »

Musset imite le style de La Bruyère, reprend le genre des caractères et ainsi adapte les problématiques morales et sociétales du dix-septième siècle dans *Les Caractères* à celles de son époque ; ou plutôt le choix d'un style, celui de La Bruyère, se justifie par les affinités que Musset croit percevoir entre la vacuité de l'être au profit du paraître dénoncée par son illustre devancier et la vanité de l'effet, sa dégradation en exagération qu'il constate, raille et déplore tout à la fois dans cette lettre de Dupuis et Cotonet. D'autres portraits de cette lettre, cependant, montrent que derrière l'imitation se cache la profonde originalité de l'imitateur. Comme La Bruyère dans le portrait d'Acis[916], Musset peut actualiser son portrait en apostrophant son personnage, simulant une espèce de connivence avec lui pour en fait mieux le railler : ainsi dans le portrait de Julie, celle qui s'exagère les passions amoureuses en romantique frénétique :

> Quel est ce visage, au coin de ce triste feu ? A qui ce front pâle et ces mains fluettes ? Que cherchent ces yeux mélancoliques qui semblent éviter les miens ? Est-ce vous que je vois, pauvre Julie ? Qu'y a-t-il donc ? qui vous agite ainsi ? Vous êtes jeune, belle et riche, et votre amant vous est fidèle ; votre esprit, votre cœur, votre rang dans le monde, l'estime qu'on y professe pour vous, tout vous rend la vie aisée et riante ; que viennent faire les larmes dans cette chambre, où nul jaloux ne vous surveille, où le bonheur s'enferme sans témoins ? Avez-vous perdu un parent ? Est-ce quelque affaire qui vous inquiète ? Vos amours sont-ils menacés ? N'aimez-vous plus ? n'êtes-vous plus aimée ? Mais non ; le mal vient de vous seule, et il ne faut accuser personne. Comment se peut-il qu'avec tant d'esprit vous soyez prise d'une manie si funeste ? Est-ce bien vous qui, d'un sentiment vrai faites une exagération ridicule et le malheur de ceux qui vous entourent ? Est-ce vous qui changez l'amour en frénésie, les querelles passagères en scènes à la Kotzebue, les billets doux en lettres à la Werther, et qui parlez de vous empoisonner quand votre amant est un jour sans venir ?[917]

Ce passage, où il est question d'exhorter une jeune et jolie femme à quitter sa tristesse, où l'énonciation est mise en scène par force interrogations oratoires et apostrophes, semble démarqué de ce fragment où le moraliste interpelle une certaine Zélie ; les noms eux-mêmes se rappellent en écho – bien que Musset ait pu ici se souvenir de l'héroïne de la passion romantique et fatale de *La Nouvelle Héloïse* :

> Riez, *Zélie*, soyez badine et folâtre à votre ordinaire, qu'est devenue votre joie ? Je suis riche, dites-vous, me voilà au large, et je commence à respirer ; riez plus haut, Zélie, éclatez, que sert une meilleure fortune, si elle amène avec soi le sérieux et la tristesse ?[918]

La confrontation des deux textes met en évidence tant les similitudes que les différences entre les deux manières de faire de la satire. Sur l'ensemble du texte, même progression de la connivence indulgente (marquée par les procédés d'interpellation) au blâme. Mais chez Musset le caractère déborde de son cadre puisque la cible n'est plus Julie mais « les romanciers à la mode ». Il oublie même l'identité de son énonciataire (à la page suivante le

[916] « Que dites-vous ? comment ? je n'y suis pas ; vous plairait-il de recommencer ? j'y suis encore moins ; je devine enfin : vous voulez, *Acis,* me dire qu'il fait froid ; que ne disiez-vous, il fait froid ? »

[917] P. 884.

[918] Chap. « De la mode », § 25, *op .cit.* p. 520. Voir aussi le portrait de Lélie, « Des femmes », §33, p. 185-186.

pronom « vous » désigne « un joli garçon » : « Si une femme vous trouve joli garçon ») et n'y revient qu'à la fin de son discours avec une apostrophe plus distanciée (« madame » en incise) pour l'exhorter à abandonner l'opium au profit d'« une aile de perdrix et d'un verre de vin de Madère », métonymie en faveur d'un libertinage de bon aloi comme réponse polémique au romantisme frénétique que proposent romans et drames à la mode. Cet aspect plus polémique du « caractère » mussétien se marque aussi dans la différence des modalités phrastiques : alors que La Bruyère privilégie l'injonction et fait entendre les arguments de Zélie par le discours direct, Musset ne laisse pas la parole à « la pauvre Julie ». Enfin, il semble qu'il cherche ici à surpasser son modèle sur le plan de la théâtralité comme le montrent l'emploi massif des déictiques et les interrogations initiales qui dévoilent par touches successives les attitudes de Julie et dessinent par parties disjointes un portrait physique révélateur du mal psychologique : « ce visage au coin de ce triste feu » (l'hypallage « triste feu » révèle une volonté toute théâtrale de créer un décor en harmonie avec les sentiments du personnage), « ce front pâle », « ces mains fluettes », « ces yeux mélancoliques qui semblent éviter les miens». En parfait dramaturge, Musset remplace les arguments de Julie par les attitudes corporelles : « Mais je vous blesse, vous détournez la tête, vous regardez la pendule : il n'est pas encore tard, votre amant va venir ». Musset retient de La Bruyère l'incohérence généralisée entre un comportement (et/ou une apparence) et une norme logique et/ou morale : comme Zélie, Julie n'a aucune raison valable d'être mélancolique : leur richesse, leur beauté, leurs amours, leur état dans le monde, tout devrait les pousser vers la joie ; cependant, en vertu d'une « mode » (le mot est commun aux deux textes), la fausse dévotion dans le premier cas, une certaine lecture, bovaryste avant la lettre, du romantisme dans le second cas, elles se comportent toutes deux de façon irrationnelle, fausse et excessive.

Car Musset peut également imiter le style de La Bruyère pour faire de la satire *ad hominem,* déguisant en « caractère d'exagéré » un de ses confrères écrivains comme il le grimera cinq ans plus tard en animal dans *Histoire d'un merle blanc*. Il s'agit d'Evariste que Joachim Merlant interprète comme un portrait sarcastique de Balzac[919] :

> Il est arrivé un grand malheur à Evariste, qui fait des romans presque lisibles, et dont le style, nourri de barbarismes, en impose. Les journaux le traitent bien ; on l'invite à dîner, et il gagne par an une somme assez ronde. Mais il a écrit en 1825, dans la préface d'un de ses livres, qu'un homme devait être l'expression de son siècle. Depuis ce jour, il n'a repos ni trêve qu'il ne découvre l'esprit de son siècle, afin d'en être l'expression ; il cherche les mœurs du temps pour les peindre, et ne peut réussir à les trouver : sont-elles à la Chaussée-d'-Antin, au faubourg Saint-Germain, dans les boutiques des marchands, ou dans les salons des ministres, au Marais, au quartier latin, à la *place* Maubert ? Ne seraient-elles pas au corps de garde, au Jockey Club ou à Tortoni ? La lanterne en main, comme Diogène, il va et vient, et, chemin faisant, dit que Walter Scott n'est qu'un drôle, et que, pour lui, il a plus d'influence sur notre siècle que Voltaire sur le sien. Mais ce damné siècle ne veut pas répondre ; et, au lieu de se contenter de peindre ce qu'il voit et de constater les nuances, Evariste veut saisir un fil qui puisse tout réunir et tout concentrer ; son ambition est d'être le *criterium,* le *nec plus ultra* de l'époque, et

[919] Voir note 1 de M. Allem et P.-L Courant p. 1230. Cette hypothèse est suivie par Gabrielle Chamarat dans son article « L'esthétique de la poésie de Musset dans les textes critique en prose », *Poésie et vérité, op. cit*. p. 302.

d'en posséder seul une clef unique. En attendant, il avoue, en rougissant, qu'on lui paye ses livres vingt-mille écus, que ses créanciers le supplient à genoux de leur emprunter quelque argent, que, du reste, les femmes faciles l'ennuient, mais qu'il a fait une folie, une vraie folie, et, que voulez-vous ? il a été entraîné, et il a acheté, en passant à Saint-Cloud, une maison de campagne et une forêt.[920]

La satire, cette fois-ci, est des plus âpres comme l'annoncent d'emblée les épithètes méprisantes « presque lisibles » et « nourri de barbarismes » utilisées pour qualifier le style d'Evariste. En outre, le caractère mercantile, ou plutôt mercenaire du romancier est stigmatisé, ainsi que son accointance avec les journaux : Evariste, par la médiocrité de son écriture, le consensus de la critique à son égard et « la somme assez ronde » que lui rapportent ses romans, est le type même du romancier contemporain, celui de « la littérature industrielle ». Toutefois la critique a pris l'habitude de voir en lui une caricature de Balzac à cause de l'ambition qu'Evariste donne à son œuvre d'être « l'expression de son siècle », ambition dénoncée par Musset comme une chimère, sinon une exagération[921]. L'usage des locutions latines en italiques renvoient sans doute à la parlure du romancier, qui mêle *hybris* et pédanterie. De même les folles dépenses d'Evariste, la mention de ses créanciers rappellent bien les déboires financiers de l'auteur d'*Eugénie Grandet* ; Balzac n'a pas acheté de « maison de campagne » ni de « forêt » à Saint-Cloud, mais en 1837 encore, soit au moment de l'écriture de la lettre, il s'était rendu possesseur de la maison des Jardies à Sèvres et Théophile Gautier avait fait circuler la légende que Balzac souhaitait y cultiver des ananas[922]. Peut-être s'en prend-il à plusieurs romanciers de son époque et à une tendance générale illustrée par bien des auteurs dans les années 1830 d'être « l'homme du siècle et de ses passions » comme il l'écrivit dans La Dédicace de *La Coupe et les lèvres* en 1832[923]. Pareillement on pourrait se demander, avec Maurice Allem et Paul Courant, « s'il s'est donné des modèles parmi ses contemporains » dans les autres « caractères » : en effet, Florimond, qui « consent à ébaucher à ses heures perdues un cours d'histoire philosophique, fantastique et pittoresque » pourrait être Michelet ou Villemain, Paul et Pierre pourraient être maints petits faiseurs de mélodrames et de romans dans le sillage de Victor Hugo et de Dumas, d'autant plus que les auteurs du Boulevard travaillaient souvent à quatre mains et ne signaient que de leurs prénoms. Musset maintient ainsi un équilibre subtil entre satire des mœurs contemporaines et satire *ad hominem*, le style de La Bruyère jouant le rôle de garde-fou

[920] P. 882-883.

[921] Pierre Laubriet, dans son livre *L'intelligence de l'art chez Balzac* renvoie à la préface de *David Séchard* (la troisième partie d'*Illusions perdues)* pour l'expression « la voix de son siècle », Slatkine Reprints, Genève-Paris-Gex, 1980, p. 195 note 310. Mais *David Séchard* date de 1843. Balzac avait toutefois déjà formulé l'idée que les écrivains sont chargés de « l'expression » de « la civilisation » dans sa *Lettre aux écrivains français* paru dans la *Revue de Paris* en novembre 1834. Musset connaissait sans doute ce texte.

[922] Gautier, Théophile, *Portraits contemporains*, 1859, p. 93.

[923] *Poésies complètes, op.cit*. p. 155.

contre la polémique. C'est aussi sur cette limite entre le polémique et le satirique que se situent le pastiche-charge et la parodie.

Chapitre 6

La parodie et le pastiche : des énonciations, des styles et des genres caricaturés

Un pastiche, un vrai pastiche, tout ce qu'il y a de plus pastiche …
NODIER, *Histoire du roi de Bohème*

De nombreux critiques contemporains ont constaté l'importance de la parodie dans l'œuvre de Musset. Simon Jeune, dans un article déjà ancien, « Musset devant l'œuvre de Victor Hugo[924] », avait relevé dans les *Premières Poésies*, mais aussi dans plusieurs pièces de Musset (*Lorenzaccio, La Nuit vénitienne, Les Caprices de Marianne*) et bien entendu dans le Kakatogan d'*Histoire d'un merle blanc*, plusieurs parodies des œuvres du maître du Cénacle. Il concluait sur l'ambivalence de la posture du parodiste à l'égard du parodié : la parodie mussétienne est « critique » et « parfois acerbe face aux textes théoriques où le poète prétend régenter le Parnasse », mais « expansion joyeuse où le parodiste se fait le complice du parodié » lorsqu'il s'agit des « créations poétiques ou dramatiques » hugoliennes[925]. Plus récemment, Frank Lestringant, dans ses publications des œuvres de Musset, a mis en lumière plusieurs hypotextes d'œuvres comme *Namouna, Fantasio, On ne badine pas avec l'amour* et donné à cette omniprésence de la littérature au second degré dans l'œuvre mussétienne une interprétation capitale sur laquelle il nous faudra revenir[926]. Enfin, dans un récent colloque consacré à la provocation en littérature, Sylvain Ledda a démontré, dans une communication intitulée « Fantaisie et parodie : Musset provocateur », que la parodie, notamment dans les premières œuvres de Musset (*Contes d'Espagne et d'Italie, Namouna*), était chez Musset une forme de provocation à l'égard du romantisme, « une manière de tendre au romantisme un regard critique »[927]. Mathieu Liouville situe, quant à lui, à la suite de Claude Duchet et de José-Luis Diaz, l'écriture parodique des clichés romantiques et hugoliens notamment chez Musset dans une tendance du romantisme à faire son « auto-satire », que notre auteur partage

[924] *CAIEF*, 1987, vol. 39, p. 251-267.

[925] *Op. cit.* p.267.

[926] Voir en particulier sa contribution au colloque *Musset, poésie et vérité* intitulée « Blasphème et parodie : deux voies d'accès détournées à la vérité », que nous citons *infra* pp. 350 et 566.

[927] Colloque organisé par l'Association Internationale de la Critique littéraire au Prieuré de Saint-Côme en septembre 2008. Sylvain Ledda, hélas, n'a pas publié cette communication dans les Actes du colloque.

avec les petits romantiques, qui, selon Claude Duchet, « inaugurent une problématique de la parodie qui aboutit à rendre problématique la parodie elle-même »[928]. Tous ces travaux concernent les vers et le théâtre de Musset ; or la parodie est aussi présente dans la prose de Musset comme forme polémique et satirique.

Satire, pastiche et parodie

La parodie et la satire, parfois confondues dans l'usage courant, ont en commun une forme (le vers, du moins dans leurs acceptions classiques), une visée (tourner en ridicule, se moquer d'un sujet) et un moyen (le comique obtenu par des effets de décalage et de grossissements caricaturaux). C'est ce qui apparaît lorsque l'on confronte les définitions données en 1835 par le *Dictionnaire de l'Académie* :

PARODIE : n. f. Sorte d'ouvrage en vers, fait sur une pièce de poésie sérieuse, que l'on rend *comique* au moyen de quelques changements, et que l'on détourne à un autre *sujet dont on veut plaisanter ou se moquer*. Exemple : *Le Chapelain décoiffé* de Boileau, parodie du *Cid*.
Se dit particulièrement pour : Une pièce de théâtre d'un genre *gai ou burlesque*, faite pour *travestir*, *tourner en ridicule* une autre pièce de théâtre d'un genre noble ou pathétique. Exemple : *Agnès de Chaillot* parodie de *Ines de Castro*.

SATIRE : n. f. Ouvrage en vers, fait pour reprendre, pour censurer, pour *tourner en ridicule* les vices, les passions déréglées, les sottises, les impertinences des hommes.
Se dit aussi de certains ouvrages, ordinairement mêlés de prose et de vers, qui sont faits dans la même inspiration.
Signifie aussi : Tout écrit ou discours piquant, médisant, contre quelqu'un.[929]

Toutefois, ce parallèle entre les deux définitions ne dissimule pas pour autant les différences entre les deux genres car d'une part, comme le rappelle Linda Hutcheon dans son article " Ironie, satire, parodie " « si la parodie et la satire sont toutes deux des pratiques littéraires, la cible de la seconde n'est pas littéraire, mais sociale, morale : tandis que la parodie s'attaque à d'autres textes, à la littérature, la satire a une cible « extramurale », elle stigmatise par le ridicule les vices ou la bêtise de l'humanité, dans la perspective de les corriger. »[930]

D'autre part, la définition de la satire rapportée par le *Dictionnaire de l'Académie* de 1835, dont Musset possédait un exemplaire dans sa bibliothèque, met en évidence une différence de registre, en particulier dans sa dernière acception : la satire a une visée morale

[928] Voir dans *Mauvais genre : la satire littéraire moderne, op.cit.*, l'article de Matthieu Liouville, « Romantisme et auto-satire » p. 93-102 ainsi que José-Luis Diaz, « La satire du poète à l'âge du sacre de l'écrivain », p. 81-92. Voir aussi Claude Duchet, « Aspect et fonction de la parodie chez les petits romantiques », *Le Singe à la porte*, *Vers une théorie de la parodie*, New York-Bern-Frankfurt, Peter Lang, 1984, p. 135-144.

[929] *Ibid*. p. 704.

[930] Cité par Daniel Sangsue, *La Parodie*, Hachette, « Contours littéraires », Paris, 1994, p. 54.

que la parodie n'a pas dans la mesure où, visant « les vices, les passions déréglées, les impertinences des hommes » ou, comme l'écrit Linda Hutcheon « la bêtise de l'humanité » elle a pour but de « les corriger », de « censurer ». Aussi peut-elle glisser vers l'attaque *ad hominem*, vers la polémique. La parodie, elle, serait avant tout un jeu : « tourner en ridicule » équivaut à « détourner », « rendre comique », « plaisanter » : son registre est celui de la gaieté, du « burlesque ». En effet, la parodie n'est pas forcément toujours écrite dans une intention polémique ou de dérision à l'égard de son hypotexte : Linda Hutcheon affirme que la parodie peut être une forme d'hommage rendu à l'hypotexte tandis que Gérard Genette considère qu'il existe trois « régimes » de « transformation » ou d'« imitation » d'un hypotexte : les « régimes ludique, satirique et sérieux ». Selon Genette, la « parodie stricte » est une « transformation textuelle à fonction ludique » : elle n'a aucune réelle charge polémique, agressive, envers son hypotexte, même si elle le dévalorise quelque peu en le transformant[931]. Selon nous c'est précisément dans la notion de « transformation *textuelle* » qu'est la différence entre satire et parodie : la satire se moque par divers moyens, la parodie a un style pour moyen et, lorsqu'elle se fait polémique, pour cible : c'est sa composante textuelle qui la définit. Daniel Sangsue élargit cette définition (« la parodie est la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier »)[932] mais, après avoir admis avec Linda Hutcheon, dans un article plus récent, que « ce troisième volet (le satirique) ne va pas sans problème », il précise les articulations de la satire et de la parodie :

> La parodie est la transformation d'un texte singulier *dans un but satirique*. On peut parodier un texte avec l'intention de simplement *rire* ou faire rire, avec l'intention de *jouer* (*cf.* les réécritures de l'OULIPO) ou – et c'est là qu'intervient la satire – avec l'intention de *se moquer* des défauts ou des procédés du texte et de l'auteur parodiés. […] Mais transformer un texte dans un but satirique, cela peut aussi vouloir dire : opérer la transformation parodique d'un texte et mettre cette parodie au service de la satire, et donc donner une cible extratextuelle à une transformation textuelle. […] On distinguera, d'une part, la *satire parodique*, qui correspond à la transformation parodique d'un texte dans le but de railler ce texte (la cible de cette parodie est alors textuelle) et, d'autre part, la *parodie satirique*, qui est la transformation parodique d'un texte dans le but de faire la satire d'un objet extérieur à ce texte. [933]

Ainsi, les *Mémoires d'Outre-Cuidance* de Musset seraient une *satire parodique* alors que la dixième revue fantastique, où l'on voit Pantagruel ressusciter dans le Paris de 1831 est une parodie satirique : en effet, Musset reprend le personnage de Rabelais ainsi que la technique cocasse du gigantisme, mais, loin de tourner en ridicule l'hypotexte rabelaisien (c'est plutôt, au contraire, une forme d'hommage) il l'utilise pour faire la satire du gouvernement constitutionnel issu des Trois Glorieuses. Cependant il y a bien parodie – et pas seulement

[931] Genette, Gérard, *Palimpsestes, op. cit.* (I, 3, chap. 6).

[932] Sangsue, Daniel, *La Parodie*, *op. cit.* p. 73-74.

[933] Sangsue, Daniel, « Parodie et satire. L'exemple de *Macbett* d'Eugène Ionesco », *Mauvais genre, op.cit*., p. 350.

forgerie (pastiche qui consiste à écrire une suite, voire un plagiat) dans la mesure où la *transcontextualisation*, temporelle d'une part (le déplacement de la Renaissance à la monarchie de Juillet), référentielle d'autre part (d'un monde fictif, Utopie, au Paris bien réel et fortement politisé de 1831), crée des effets burlesques comme dans ce passage :

> Un cri de frayeur, parti de tous les points de la France, le suivait à son passage ; sa tête chauve, pareille au dôme du Panthéon, se dandinait jovialement entre les têtes des peupliers. Une des colonnes de la Bourse, qu'il avait cueillie en passant, tournait entre ses doigts comme un bambou léger façonné par un habile tourneur ; deux bateaux à vapeur lui servaient d'escarpins ; et, comme les fashionables du jour, il s'était contenté de suspendre à sa montre une seule chaîne d'or, au bout de laquelle se jouait un des canons des Invalides. Prenant les tours de Notre-Dame pour une lorgnette à deux branches, il avait posé sur son oreille son bonnet de police, coupé sur le patron des Pyramides ; et balançant dans son pourpoint, tailladé à l'ancienne mode, sa royale rotondité, il descendait gravement les bois de Boulogne. Lorsqu'un équipage élégant avait attiré son attention, il le prenait dans le creux de sa main, le considérait, et le reposait ensuite sur le sable avec soin, sans faire de mal à personne. Les cavaliers, les piétons étaient de même l'objet de ses remarques ; et même, en ayant avisé un qui portait une barbe romantique, un habit fleur de pensée et des gilets de satin vert, il le trouva si drôle qu'il le mit dans sa poche.
>
> Paris lui semblait beau : il s'assit sur l'arc de l'Etoile, sans égard pour l'unique ouvrier qui s'y démène depuis le ministère Martignac, et, ayant ajusté une embouchure à la colonne d'Austerlitz, qui lui servait merveilleusement de pipe, il commença à charger de tabac le piédestal, et à tirer de son gosier des bouffées de fumée, qui firent accourir les pompiers.[934]

L'effet de parodie ne tient ni à une imitation caricaturale du style de Rabelais, ni à une reprise d'un épisode de la geste pantagruéline, encore moins à un détournement comique – le texte rabelaisien étant déjà un sommet de parodie, le seul moyen de le « travestir » serait de le rendre sérieux – mais au décalage provoqué par la topographie parisienne et les références culturelles contemporaines de Musset. Ce décalage burlesque est essentiellement assuré par des comparaisons, d'abord explicites et rhétoriques (« sa tête chauve, pareille au dôme du Panthéon », une colonne de la Bourse « comme un bambou léger façonné par un habile tailleur », la comparaison, particulièrement savoureuse, de Pantagruel aux « fashionables du jour »), ensuite suscitées par le point de vue du personnage qui prend tour à tour « les tours de Notre-Dame pour une lorgnette à deux branches », « l'arc de l'Etoile » pour un trône et « la colonne d'Austerlitz » pour une pipe. Rien de bien satirique dans cette réécriture qui cultive plutôt l'incongruité – Pantagruel dans le Paris de 1831. L'autre procédé, qui consiste à jouer sur le gigantisme (c'est Pantagruel qui « cueille » les passants, minuscules à ses yeux), se souvient, entre autres, du passage de *Gargantua* où le géant mange en salade des pèlerins[935] autant que de *Micromégas* et du *Gulliver* de Swift ; il permet d'introduire un portrait stéréotypé de romantique, réduit à sa barbe et ses vêtements de Jeune-France, mais sans aucune méchanceté réelle. C'est avant tout, nous semble-t-il, un trait d'humour relevant de l'inversion parodique en forme d'hommage : de même que les romantiques mettent Rabelais à leur panthéon, Pantagruel prélève un « échantillon » de romantique et le conserve dans sa

[934] P. 803-804.

[935] Rabelais, *Gargantua*, chap. XXXVIII.

poche. Il est tout à fait cohérent que Rabelais soit choisi comme modèle d'une écriture fantaisiste, qui brouille les frontières entre fiction merveilleuse et discours réaliste sur son temps : ce passage introduit une dimension carnavalesque, une écriture du *monde bestourné* dans une chronique journalistique qui se dit « fantastique », c'est-à-dire fratrasique selon l'une des acceptions de 1830, et se fait satirique[936]. Ce passage parodique est ludique et ne sert qu'à préparer le contenu satirique qui s'exprime dans le dialogue entre Pantagruel devenu roi de France et les députés. Mais comment classer la revue IX qui, réécrit le chapitre de *Notre-Dame de Paris* « Paris à vol d'oiseau » ? Si l'on considère que « l'homme au manteau vert » est Victor Hugo et que « la reliure jaune clouée jusqu'à l'éternité » est *Notre-Dame de Paris*, alors il y a bien « satire parodique ». Dans ce cas, la logorrhée exagérément lyrique de l'auteur romantique, qui ne cesse d'interrompre son éditeur et perd l'occasion de jeter ses opuscules au moment opportun, ferait la satire de ce long monologue explicatif du narrateur qu'est le chapitre « Paris à vol d'oiseau » et de façon plus générale de la manière dogmatique, rhétoricienne et souvent pontifiante du chef du Cénacle. Mais, on l'a vu, rien n'est sûr : la revue fait – justement par le biais des discours du poète romantique – la satire des polémiques et des conflits politiques du temps. La parodie est avant tout parodie satirique.

Autre cas ambigu, signalisé par Sylvain Ledda dans son édition des *Nouvelles* : ce passage de *Margot* où Musset parodie le mythe biblique du péché originel. La jeune paysanne, devenue gouvernante de sa marraine madame Doradour à la place de l'hypocrite Ursule, se charge d'entretenir le potager et se prend, pour ainsi dire, d'affection, pour « un grand espalier couvert des plus belles pêches » :

> Il y avait sur l'espalier une pêche beaucoup plus grosse que toutes les autres ; Margot ne pouvait se décider à cueillir cette pêche ; elle la trouvait si veloutée et d'une si belle couleur de pourpre qu'elle n'osait la détacher de l'arbre, et qu'il lui semblait que c'eût été un meurtre de la manger. Elle ne passait jamais devant sans l'admirer, et elle avait recommandé au jardinier qu'on ne s'avisât pas d'y toucher, sous peine d'encourir sa colère et les reproches de sa marraine. Un jour, au soleil couchant, Gaston, revenant de la chasse, traversa le potager ; pressé par la soif, il étendit la main en passant près de l'espalier, et le hasard fit qu'il en arracha le fruit favori de Margot, dans lequel il mordit sans respect. Elle était à quelques pas de là, arrosant un carré de légumes ; elle accourut aussitôt, mais le jeune homme, ne la voyant pas, continua sa route. Après une ou deux bouchées, il jeta le fruit à terre et entra dans la maison. Margot avait vu du premier coup d'œil que sa chère pêche était perdue. Le brusque mouvement de Gaston, l'air d'insouciance avec lequel il avait jeté la pêche, avaient aussitôt produit sur la petite fille un effet bizarre et inattendu. Elle était désolée et en même temps ravie, car elle pensait que Gaston devait avoir grand soif, par le soleil ardent qu'il faisait, et que ce fruit devait lui avoir fait plaisir. Elle ramassa la pêche, et, après avoir soufflé dessus pour en essuyer la poussière, elle regarda si personne ne pouvait la voir, puis elle y déposa un baiser furtif ; mais elle ne put s'empêcher en même temps de donner un petit coup de dent pour y goûter. Je ne sais quelle singulière idée lui traversa l'esprit, et, pensant peut-être au fruit, peut-être à elle-même : Méchant garçon, murmura-t-elle, comme vous gaspillez sans le savoir !
>
> Je demande grâce au lecteur pour les enfantillages que je lui raconte ; mais comment raconterais-je autre chose, mon héroïne étant une enfant ?[937]

[936] Rabelais (avec Hoffmann et Sterne) est également le modèle avoué de deux romans « fantastiques » de 1830, *La Peau de chagrin* de Balzac et l'*Histoire du roi de Bohème et de ses sept châteaux* de Nodier.

[937] *Nouvelles, op. cit*. p. 339-340.

Le schéma narratif reprend fidèlement celui du récit des Écritures : tentation du fruit, présenté comme unique par le comparatif (« beaucoup plus grosse que toutes les autres ») et interdiction de le cueillir et d'en manger : l'hypothèse formulée au subjonctif « c'eût été un meurtre de la manger », l'injonction suivie de menace (« qu'on ne s'avisât pas d'y toucher, sous peine d'encourir sa colère ») et l'attribut « perdue » appliqué au sujet « sa pêche »[938] évoquent irrésistiblement l'hypotexte biblique, sauf que c'est la paysanne Margot, décrite au chapitre 2 comme « jeune, jolie et fille d'Eve »[939], qui prend ici la place de Dieu. On note en effet tout un jeu d'inversions par rapport au récit de la Genèse: c'est l'homme qui touche au fruit le premier et non la femme qui le tente. Au contraire, c'est elle qui est tentée, d'abord par la pêche, mais ensuite et surtout par le beau Gaston, la pêche n'étant ici qu'un symbole du désir sexuel ressenti et refoulé. La parodie repose non seulement sur l'inversion, mais aussi sur la subversion : subversion par changement de contexte bien sûr (de l'univers mythique des origines avec son Eden à celui, rustique, d'un jardin potager en Eure-et-Loir) mais surtout par les connotations sexuelles que Musset applique à l'épisode. La pêche, dans sa description, est déjà discrètement érotisée par un lexique qui traduit les sensations de Margot, une certaine sensualité (« si veloutée », « d'une couleur si pourpre ») et au fil du texte elle devient de plus en plus clairement la métaphore de Margot elle-même comme le révèle le discours intérieur de l'héroïne (« et, pensant peut-être au fruit, peut-être à elle-même : Méchant garçon, murmura-t-elle, comme vous gaspillez sans le savoir! »). Cette érotisation du texte sacré est suggérée par les commentaires ironiques d'un narrateur malicieux qui feint de modaliser son énoncé (« je ne sais », « peut-être ») et brise la narration pour s'adresser à son lecteur en s'excusant de ce que les pensées de son personnage pourraient avoir de puéril. La parodie ne fait qu'actualiser et grossir les connotations sexuelles (le péché originel comme péché de chair) qu'une longue tradition herméneutique avait déjà prêtées à l'épisode biblique. L'humour n'est pas absent de cette réécriture : le respect pour l'interdit se mue en franche irrévérence de la part de Gaston envers le fruit défendu, « qu'il arracha » et « mordit sans respect » et « jeta à terre » après seulement « une ou deux bouchées ». La parodie sert avant tout ici à construire le sens de la nouvelle et la psychologie du personnage qui s'éveille au désir et à l'amour, sans exclure le plaisir du jeu et de la subversion littéraire chez un auteur qui ose se permettre une réécriture d'un texte biblique en un style gazé fort libertin. Comme l'écrit Sylvain Ledda,

[938] Musset fait ici un calembour sur « péché/pêche » comme le remarque Esther Pinon, *op. cit*. p. 89 : « le jeu sur les sonorités permet au lecteur d'entendre que Margot goûte les fruits du péché autant que du pêcher. »

[939] P. 320. Comme le note Esther Pinon, *ibid*. : « Mais l'expression est lexicalisée, la remarque est faite en passant, et il se peut fort bien que le lecteur ne l'ait plus en mémoire lorsque survient l'événement, minuscule mais déterminant dans le récit, qui fait de Margot une nouvelle Ève. »

Cette dévoration rêvée qu'accomplissent Gaston, le nouvel Adam, puis Margot, est une manière inversée de récrire la scène de l'Eden en Eure-et-Loir, près de Chartres. La chair du fruit mordue par l'un et l'autre illustre bien la manière dont Musset égratigne les choses sacrées de l'amour pour les entraîner subtilement (et avec un certain humour) vers les pentes veloutées de la sensualité.[940]

Ici érotisée en parfaite conformité avec la tradition libertine, l'Ecriture sainte est ailleurs parodiée dans une logique d'acte iconoclaste à l'encontre de la poésie du premier romantisme. On trouve en effet une autre parodie de *La Bible* dans ce bref extrait d'*Histoire d'un merle blanc* : le détournement du texte saint y est au service d'une désacralisation du Poète sacré, icône du premier romantisme : « Pénétré d'une tristesse affreuse, j'allai me percher sur la gouttière où la colère de mon père m'avait d'abord exilé. J'y passai les jours et les nuits à déplorer ma triste existence. Je ne dormais plus, je mangeais à peine : j'étais près de mourir de douleur. »[941] Comme l'a remarqué Esther Pinon, Musset parodie quelques versets du psaume 102 intitulé « Prière dans le malheur » [942] :

La lettre de l'image biblique est ici respectée – l'oiseau seul sur le toit demeure un emblème de désolation – mais l'esprit, lui, est tout différent : les quelques éléments triviaux glissés par Musset dans l'épisode (la gouttière, la toilette du merle qui « s'épluche ») font de la plainte et de l'appel adressés à Dieu la première péripétie d'un conte ironique et quelque peu cruel.[943]

La parodie dégradée (non le « toit » mais la « gouttière », le merle blanc à la place du pélican, le discours direct) tourne en dérision un « scénario auctorial » romantique défini par José-Louis Diaz : celui du « poète mourant », malheureux, chrétien et élégiaque, volontiers enclin à intégrer dans ses vers les images de la *Bible*, des *Psaumes* en particulier[944]. Il semble que Musset n'hésite pas ici à s'auto-parodier : *Histoire d'un merle blanc* serait alors la version parodique, mi-comique mi-sérieuse (puisque la tristesse n'est pas absente de ce conte comme le rappelle Frank Lestringant[945]) de l'image du poète définie dans la grande élégie de *La Nuit de mai*. L'usage de la parodie est conforme à l'acception que les rhétoriques lui prêtaient

[940] Présentation des *Nouvelles* de Musset, *op.cit*. p. 40.

[941] Musset, *Contes*, *op. cit*. p. 81.

[942] Je ressemble au pélican du désert,
Je suis semblable à la hulotte des ruines ;
Je veille et je gémis,
Comme l'oiseau solitaire sur le toit ;
Tout le jour mes ennemis m'outragent,
Ceux qui me louaient maudissent par moi.
La cendre est le pain que je mange,
Je mêle à ma boisson mes larmes,
Devant ta colère et ta fureur,
Car tu m'as soulevé puis rejeté […], *La Bible de Jérusalem*, *Psaumes*, 102, v. 7-11.

[943] E. Pinon, *Le Mal du ciel*, *op. cit*. p. 77.

[944] Diaz, José-Louis, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Honoré Champion, Paris, 2007, p. 291-329. Pour la satire du poète mourant, voir son article « La satire du poète à l'âge du « sacre de l'écrivain » », dans *Modernités*, 27, *op. cit.* p. 83-85.

encore au début du XIX[e] siècle, c'est-à-dire un détournement d'une citation à des fins railleuses. C'est le cas notamment dans ce passage de la treizième revue fantastique, où il est question de l'élection d'un membre de l'Académie et où les allusions intertextuelles sont particulièrement nombreuses :

> Mais qui pourra jamais, dit Lord Byron, connaître les secrets tourments de l'homme et le voir dans le silence des nuits, lorsque le masque qui recouvre son visage aux yeux du monde est déposé à son chevet ? (C'est dans Lara, je pense, ou à peu près.) Et qui a pu jamais descendre dans le cœur d'un immortel en herbe, quand un scrutin douteux balance sur sa tête poudrée l'éternel laurier, et qu'à chaque battement de son sang qui s'agite il frissonne de voir s'écraser dans ses doigts, comme don Carlos, l'œuf de ses espérances ![946]

La citation de Byron n'est pas exacte, comme le suggère la désinvolte parenthèse : il s'agit d'une forgerie de la part de Musset qui crée une fausse citation à partir de ses souvenirs de lecture de *Lara* en reprenant les *topoï* thématiques[947] (le héros tourmenté et mystérieux à tous, l'identité masquée, le cadre nocturne) et stylistiques (l'interrogation) de l'œuvre. En effet, les premières strophes de *Lara* accumulent les interrogations d'un narrateur incapable de nous en dire plus sur les « secrets tourments » et le passé de son ténébreux héros. Aussi est-ce plus un pastiche qu'une parodie au sens strict. Mais Musset joue de l'effet de contraste parodique : d'une part la pseudo-citation crée une rupture dans l'énoncé avec sa prose ample, pleine de noblesse et de poésie : interrogation rhétorique, *adynaton* « qui pourra jamais », syntagmes nominaux avec épithètes antéposés (« les secrets tourments »), poétismes proches du cliché (« dans le silence des nuits »), image du « masque » – plus mussétienne que byronienne –, ampleur de la cadence majeure. D'autre part, la phrase suivante en reprend les structures en remplaçant les *stylèmes* et les thèmes lyriques par des vocables plus prosaïques puisque l'on passe au contexte de l'élection académique. Le parallélisme syntaxique feint de mettre sur le même plan le tragique byronien et l'angoisse d'une élection d'aspirant académicien pour en fait ôter tout sérieux à cette dernière, bien philistine en comparaison. L'effet de parodie est d'ailleurs renforcé par une comparaison à Don Carlos d'*Hernani*[948], qui reprend le vers « J'écraserai dans l'œuf ton aigle impérial » : là aussi il est question d'une

[945] « Mais cette histoire est aussi tragique, pour peu qu'on la lise à la lettre […]. C'est l'histoire d'une solitude dans le désert du monde et de Paris. C'est surtout le récit d'une initiation douloureuse et d'un adieu définitif à l'enfance. La conclusion est amère : le conte se finit aussi cruellement qu'il a commencé. », *Contes*, édition de G. Castagnès et F. Lestringant. Préface p. 20.

[946] P. 814. Voir notes de M. Allem et P. Courant p. 1200 : Musset cite *Lara*, *Hernani*, *La comtesse d'Escarbagnas* de Molière, *Pelham* (roman anglais de Bulwer Lytton) et fait une allusion à la fable de La Fontaine « L'Ours et les deux compagnons » (*Fables*, V, 22).

[947] Nous ne l'avons trouvé ni dans la traduction d'Amédée Pichot (*Œuvres complètes*, tome II, 15[e] édition, p.123-124), ni dans la version originale (Byron, *Complete works,* vol. 3, éd. Jérôme J. Mc Gann, Oxford, Clarendon Press, 1981, p. 214-256). Dans leur note 1 p. 1200 M. Allem et P. Courant énumèrent des passages des strophes XI-XII qui ont pu inspirer Musset : « Il marche à grands pas dans les appartements solitaires ; son ombre gigantesque le suit », « Il est minuit : partout règne le sommeil ; la flamme incertaine d'une seule lampe semble prêter à regret sa clarté parmi les ténèbres. »

élection bien plus sublime, celle de l'empereur Charles Quint, et l'allusion au drame de Hugo, qui provoqua la bataille que l'on sait, constitue peut-être une provocation supplémentaire à l'égard des académiciens ou aspirants académiciens.

La « bataille de la perruque » narrée dans la première lettre de Dupuis et Cotonet, réécriture burlesque d'une anecdote extraite des *Mémoires* de Saint-Simon[949], est aussi une parodie à visées multiples. L'hypotexte (les *Mémoires* de Saint-Simon) n'est pas la cible. L'anecdote de la perruque de Madame Javart peut aussi être lue comme une parodie de la célèbre bataille d'*Hernani* et comme pastiche héroï-comique du tragique : l'attribution à « une fatalité déplorable » de l'enchaînement de circonstances fâcheuses (« au moment où » et « quand »), l'inconscience de la victime madame Javart (« n'en sentait rien », « ignorant le danger qu'elle avait couru ») concernent sa perruque et finissent en bataille d'œufs : « Madame Javart, ignorant le danger qu'elle avait couru, crut que le receveur la décoiffait pour ajouter le geste à la parole, et comme elle était en train de manger un œuf à la coque, elle le lui lança au visage ; le receveur en fut aveuglé ; le jaune couvrait sa chemise et son gilet. » La « fureur »[950] de l'héroïne tragique et de sa suivante, s'achève en un évanouissement dans le goût des mélodrames de l'époque.

Stylisations et polémique littéraire

On passe ainsi de la parodie, qui utilise un genre ou un type d'écriture pour s'en prendre à telle ou telle cible, au pastiche qui s'en prend directement à un genre ou à un style pour le subvertir ou le tourner en dérision (ce qui tient de l'ironie), en le caricaturant (ce qui tient de la satire) ou en le réfutant (ce qui tient du polémique). D'après Genette, la parodie est la « transformation ludique d'une œuvre » tandis que le pastiche est « l'imitation ludique d'un style, d'un auteur, d'une école, d'un genre. » Il distingue, à l'intérieur du pastiche, l'imitation fidèle, respectueuse et innocente, « ludique », c'est-à-dire sans intention subversive (qu'il nomme pastiche) et l'imitation satirique (qu'il appelle « charge ») tout en reconnaissant qu'« entre le ludique et le sérieux » on trouve la nuance du « polémique »[951]. Mais comment

[948] La comparaison érudite, où le comparant est une référence littéraire (auteur, personnage, citation) est un trait récurrent du style de Musset (voir *infra* p. 453 et suiv.). Elle participe d'une écriture de la dérision qui privilégie la connivence avec le lecteur ; elle permet aussi, du moins c'est notre hypothèse, de maintenir, au-delà de la diversité des sujets, une relation avec les polémiques littéraires.

[949] Saint-Simon raconte comment la perruque de la marquise de Charlus a pris feu : l'épisode est strictement le même : l'archevêque lui ôte sa perruque enflammée, et celle-ci, se croyant décoiffée, lui jette un œuf au visage et la marquise, furieuse, se répand en injures. L'extrait est cité par M. Allem p. 1210 (note 8).

[950] « Madame Javart, de son côté, se leva et sortit en fureur ; elle traversa toute la ville sa perruque à la main, malgré les prières de sa servante, et perdit connaissance en rentrant chez elle. »

[951] Genette, *Palimpsestes, op. cit.* p. 46.

appeler les cas où se combinent imitation et transformation, notamment lorsque l'hypertexte grossit, exagère, caricature les *stylèmes* de l'hypotexte ? Selon Genette

> Il est donc impossible, parce que trop facile et donc insignifiant, d'imiter directement un texte. On ne peut l'imiter qu'indirectement, en pratiquant, après lui son idiolecte dans un autre texte, idiolecte qu'on ne peut lui-même dégager qu'en traitant le texte comme un modèle, c'est-à-dire comme un genre. Voilà pourquoi il n'y a de pastiche que de genre, et pourquoi imiter une œuvre singulière, un auteur particulier, une école, une époque, un genre, sont des opérations structuralement identiques – et pourquoi la parodie et le travestissement, qui ne passent en aucun cas par ce relais , ne peuvent en aucun cas être définis comme des imitations, mais bien comme des transformations, ponctuelles ou systématiques, imposées à des textes. Une parodie ou un travestissement s'en prennent toujours à un (ou plusieurs) texte(s) singulier(s), jamais à un genre. La notion si répandue de « parodie de genre » est une pure chimère, sauf à y entendre, explicitement ou implicitement, parodie au sens d'imitation satirique.[952]

Cette thèse, pertinente pour l'opposition style/œuvre, paraît toutefois contestable, nous semble-il, car, en étendant la notion de « genre » à celle de « modèle » elle met sur le même plan deux réalités bien distinctes : un style, un auteur, une époque sont des occurrences particulières et contingentes, alors qu'un genre est une entité stable, régies soit par des normes poétiques (l'épopée et la tragédie, de modèle aristotélicien), soit par des stéréotypes (le roman d'aventure, le roman sentimental, le roman policier, le roman gothique, le mélodrame, le conte merveilleux, la poésie lyrique, etc.). Or Musset parodie souvent le récit libertin, dans la *Confession* comme dans ses *Nouvelles* et ses *Contes*[953] : la nouvelle est subvertie par la référence au roman libertin ou au conte merveilleux, un conte comme *La Mouche* parodie explicitement le conte merveilleux et certaines *Revues fantastiques*, au moyen de la métalepse, établissent une distance ironique, sinon parodique, avec le genre du feuilleton. Il en va de même pour les genres du discours (sermons, discours politiques, journalistiques, humanitaires) dont on ne peut faire l'économie tant Musset les parodie dans ses proses critiques. Aussi, il peut être utile de revenir à la notion de « stylisation » pour mettre en évidence la tendance de Musset polémiste et satirique à tourner en dérision des styles et des genres de discours, littéraires ou rhétoriques[954].

Cette notion a d'abord été théorisée par les formalistes russes. Tynianov, dans son article « Destruction, parodie », montre que la parodie est « un facteur essentiel » de l'évolution littéraire qu'il considère comme intrinsèquement polémique : « avant tout combat, *destruction* de l'ensemble ancien et nouvelle construction des anciens éléments »[955]. Selon lui,

[952] *Ibid*. p. 110-111.

[953] Voir sur ce point la thèse de Valentina Ponzetto, *La Nostalgie libertine*, *op. cit.*

[954] Il convient également de mentionner Margaret Rose qui, dans son ouvrage *Parody/Meta-fiction* soutient que la parodie peut s'appliquer à un genre, un discours, voire à un style ». Cité par Bouillaguet, Annick, *L'écriture imitative : pastiche, parodie, collage,* Paris, Nathan, coll. « Fac », p. 16.

[955] Tynianov, Iouri, « Destruction, parodie », 1921, trad. par L. Denis dans *Change*, 2, 1969. Cité par D. Sangsue, *op.cit*. p.32-33.

la parodie est une *stylisation* plutôt qu'une imitation dans la mesure où elle repose sur une « ostentation presque excessive » des procédés stylistiques de l'auteur parodié et crée une « discordance », un « décalage » entre le stylisant et le stylisé. Cette discordance repose sur « la mécanisation d'un procédé de langue », la mise à nu d'un trait stylistique devenu conventionnel par son ancienneté ou sa récurrence. Pour Tynianov la stylisation « devient parodie lorsqu'elle a une motivation comique, ou est fortement marquée ». Pour lui, la parodie commence avec ce que Genette appelle « le pastiche charge » : une mise en évidence excessive et caricaturale des *stylèmes* d'un auteur ou d'une œuvre dans une intention comique. A ce stade, la frontière est bien floue entre parodie et pastiche que les formalistes russes semblent employer comme équivalents. Dans le chapitre « Du discours romanesque » de son *Esthétique du roman,* Mikhaïl Bakhtine reprend cette notion de « stylisation » et l'affine pour montrer qu'elle participe d'une écriture dialogique et polémique. Le critique distingue deux cas de dialogisme (ou polyphonie énonciative) : l'hybridation et la stylisation. L'hybridation est « un système de fusion des langages littérairement organisé » : « A l'intérieur d'un seul énoncé, fusionnent deux énoncés virtuels, comme deux répliques d'un dialogue possible »[956]. D'après Bakhtine ce procédé est à l'œuvre dans *Don Quichotte*, les romans humoristes anglais tels le *Tristam Shandy* de Sterne et chez Jean-Paul. Il s'agit, nous semble-t-il, d'ironie métatextuelle plutôt que de parodie ; celle que l'on trouve chez Musset dans *Mardoche* et *Namouna,* mais aussi dans les interventions malicieuses des narrateurs des *Nouvelles* et des *Contes*[957]. Dans la stylisation, en revanche, il n'y a « déjà plus de fusion directe de deux langages à l'intérieur d'un seul énoncé, ici c'est un seul langage (l'hypotexte en terme genettien) qui est actualisé et énoncé, mais présenté *à la lumière de l'autre* (l'hypertexte). Ce second langage demeure en dehors de l'énoncé, il ne s'actualise point »[958]. Cette définition correspond au pastiche[959]. Mais Bakhtine évoque plus loin la possibilité d'une « stylisation parodique » en insistant sur le caractère distancié et polémique du stylisant (« langage qui représente ») à l'égard du stylisé (« langage représenté ») : « Il existe un autre type, où les intentions du langage qui représente, ne s'accordent point avec celles du langage

[956] Bakhtine, M., *Esthétique et théorie du roman, op.cit*. p. 178. Voir aussi p. 125-126 : « Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux « langues », deux perspectives sémantiques et sociologiques. Il faut le répéter : entre ces énoncés, il n'existe, du point de vue de la composition ou de la syntaxe, aucune frontière formelle. ». Cette définition annonce celle de l'ironie comme « usage et mention » de Sperber et Wilson, et comme polyphonie énonciative » de Ducrot et de Berrendonner. Voir *infra* pp. 424-425.

[957] Il s'agit d'ironie romantique. Voir *infra* p. 583 et suiv.

[958] *Ibid.* p. 178-179.

[959] Voir aussi p. 179 : «Toute véritable stylisation est la représentation littéraire du style linguistique d'autrui, son reflet littéraire. »

représenté, lui résistent, figurent le monde objectal véritable, non à l'aide du langage représenté, comme point de vue productif, mais en le dénonçant, en le détruisant. Il s'agit de *la stylisation parodique*. » [960] Bakhtine éclaircit quelques années plus tard sa définition de la parodie comme procédé dialogique en explicitant le rapprochement avec l'ironie. Texte ironique et texte parodique sont « produits par un énonciateur et reproduits par un autre. On y entend deux voix, deux sujets : celui qui dirait pour de bon et celui qui parodie le premier. Ce sont des pensées sur des pensées, une émotion sur l'émotion, des mots sur des mots, des textes sur des textes. »[961]

Or ces définitions correspondent exactement à l'usage distancié que Musset fait du pastiche, en particulier dans ses *Revues fantastiques* et ses *Lettres de Dupuis et Cotonet*. Comme dans le roman dialogique défini par Bakhtine dans son *Esthétique et théorie du roman*, dans la prose mussétienne, qu'elle soit journalistique ou fictive, ces morceaux parodiques sont des « genres intercalés » qui dialogisent fortement l'énoncé. La visée toutefois est différente : dans les *Revues fantastiques* les pastiches sont avant tout ludiques, vecteurs de dérision et de fantaisie. Il s'agit bien, comme dans les romans polyphoniques étudiés par Bakhtine, de discours intercalés, insérés dans la trame de la chronique pour la carnavaliser. Ces discours relèvent soit de la rhétorique, soit de genres ou de formes connotés « classiques » ou « romantiques ».

Pour ce qui est des genres rhétoriques, on trouve à deux reprises un pastiche de prêche : une première fois dès le début de la revue XIII : « Ne sachant aujourd'hui quel évènement de la semaine pourrait fournir matière à un sermon, il faut, mes très chers frères, que je vous fasse lire un petit chapitre anecdotique. »[962] Il s'agit là d'un pastiche de l'exorde, partie introductive du sermon, qui permet à Musset de traiter avec désinvolture l'introduction de sa chronique, comme pour mieux souligner la proximité des deux genres : en effet, la pratique journalistique, comme le sermon, n'échappe pas aux règles de la rhétorique, règles dont Musset se souvient dans maints articles[963], et qu'il s'amuse ici à subvertir. En effet, le lexique rhétorique (la locution « fournir matière à ») et épiscopal (« sermon », l'apostrophe « mes très chers frères ») assimilent métatextuellement la chronique à un sermon et les abonnés à l'assemblée des croyants réunis dans une église, implicitement le journal *Le*

[960] *Ibid*. p. 180.

[961] Bakhtine, « Le problème du texte », *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris, trad. française 1984, p. 311.

[962] P. 812.

[963] Voir le chapitre suivant. Pour le lien entre rhétorique et presse au XIX^{e} siècle, voir l'ouvrage de Corinne Saminadyar-Perrin, *Les discours du journal. Rhétorique et médias au XIX^{e} siècle*, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2007.

Temps ; mais c'est, paradoxalement, pour ôter tout sérieux à ce dernier puisque l'exorde, loin d'annoncer un quelconque plan, la moindre « matière », souligne la vacuité du propos : il n'y a aucun « évènement de la semaine » à rapporter. Or, comme le chroniqueur est contraint, par le contrat qui le lie au journal et par la périodicité hebdomadaire, de rapporter quelque chose, il substituera à la relation des faits « un chapitre anecdotique », autrement dit une pure fiction. Le pastiche (ou stylisation) du discours religieux dénonce ici le genre même de la chronique tout en lui insufflant, par le déguisement stylistique, une dose de fantaisie accrocheuse en exorde : des règles rhétoriques seule demeure la *captatio benevolentiae*, placée sous le signe de la dérision plutôt que de la vertu ou de l'esprit de sérieux. Le second pastiche de sermon, à la fin de la revue VI « Du dégel et du choléras-morbus », s'en prend, lui, à la division oratoire :

et je ferai alors ce que fit le curé de Besançon, qui un jour monta à sa chaire pour prêcher et dit :
« Je vous prêcherais aujourd'hui, mais nous n'avons pas le loisir. Toutefois, je vous dirai un bout de sermon que nous diviserons en trois parties. La première, je l'entends, et vous ne l'entendez pas ; la seconde, vous l'entendez, et je ne l'entends pas ; la troisième, ni vous ni moi ne l'entendons. La première, que j'entends et que vous n'entendez pas, c'est que vous fassiez rebâtir le presbytère ; la seconde, que vous entendez et que je n'entends pas, c'est que je chasse ma chambrière ; la troisième, que ni vous ni moi n'entendons, c'est l'évangile d'aujourd'hui. Amen. »[964]

Il s'agit cette fois non d'une parlure déguisée, celle du chroniqueur qui pastiche dans son énoncé l'énonciation du curé, mais d'un pseudo-discours rapporté au discours direct, celui d'un prétendu « curé de Besançon ». Le pastiche s'allie ici à la parodie. D'emblée le sermon même est annulé par prétérition comme l'indiquent le conditionnel, l'adversatif « mais » et la négation. Alors le discours est condensé, résumé en sa division tripartite, autre règle héritée de l'art oratoire. Or il s'agit non d'une démonstration mais d'injonctions formulées au subjonctif (« que vous fassiez rebâtir le presbytère », « que je chasse ma chambrière ») ; le parallélisme des formules, renforcé par la rime « presbytère/chambrière » met en évidence une logique absurde soulignée par la disposition en miroir des pronoms. Musset place l'exorde du sermon en conclusion de son feuilleton, transformant plaisamment la formule de congé, déguisée en formule liturgique (« Amen »).

Ainsi, le pastiche de genres oratoires, dans *Les Revues fantastiques*, vise avant tout à amuser le lecteur à travers l'image de ce curé expéditif tout en affirmant une discrète critique de la rhétorique du journal.

Musset pastiche également des styles ou des genres estampillés « romantiques ». Ainsi l'on trouve deux passages des *Revues fantastiques* (revue VI et revue XIV) qui jouent sur les

[964] P. 791-792.

clichés des méditations romantiques. Le premier reprend le cliché, cher à Hugo, de la contemplation du soleil couchant :

N'y a-t-il pas perpétuellement dans la nature une raillerie amère, une attention constante à déjouer et à se railler sans pitié ? N'est-ce pas à l'instant où un homme, frappé de la beauté d'un coucher du soleil, lève ses regards vers les cieux, que ses pieds, comme ceux du bon Ludovic, se trouvent à la merci d'un tronc d'arbre ou d'une pierre, qui, du haut des plus sublimes méditations et du séjour séraphique de l'empyrée, le précipite misérablement dans un fossé, défonce son chapeau neuf, plonge sa cravate dans une mare d'eau, et déchire du haut en bas les seules culottes de soie avec lesquelles il pouvait aller le soir même se balancer sur la jambe gauche en valsant chez le comte Walter Puck, où la divine comtesse devait recevoir l'expression de son amour ?[965]

Ce passage est un alliage subtil de pastiche et de parodie : Musset associe la transformation burlesque des motifs consacrés (« la beauté d'un coucher de soleil », « lève ses regards vers les cieux », « des plus sublimes méditations ») à l'imitation caricaturale d'un style périodique en harmonie avec l'élévation vers l'idéal. Même chose pour le clair de lune :

Lorsque, par un beau clair de lune (j'ai un faible pour la lune), vous sortez n'ayant sous le bras qu'une canne, c'est-à-dire ni un livre ni un importun, et que vous allez vous asseoir sur le bord d'un fleuve (peu importe que vous soyez Italien, Turc ou romantique, et que le lieu de vos méditations soit un toit, une natte ou un clocher), est-il possible qu'en regardant, je suppose, quelque chose comme l'embouchure de la Seine à la Notre-Dame de Grâce, le spectacle le plus capable de faire entrer l'air du ciel dans vos poumons, et par conséquent des pensées moins terrestres que de coutumes, est-il possible, dis-je, que jamais, suivant le fleuve en sens inverse de son cours et le caressant à rebrousse-poil, vous ne vous soyez occupé à songer d'où vient ce torrent immense, par quels chemins il passe, de quelle source il part ?[966]

En écho à sa *Ballade à la lune*, Musset raille ici des postures, des clichés romantiques, et à travers les circonlocutions de la phrase, alambiquée, la prose poétique qui les met en scène. Plus largement, dans ses récits, Musset vise autant les genres prisés par les romantiques (style troubadour, épopée napoléonienne, lettre d'amour à la manière de *La Nouvelle Héloïse*) que ceux respectés des néoclassiques (épopée homérique, tragédie). Le pastiche est alors un moyen de jouer avec l'ensemble des tendances littéraires de son temps et d'inscrire la polémique littéraire dans son style d'une façon indirecte et implicite.

Dans la nouvelle *Margot* on voit la jeune paysanne amoureuse de Gaston, le fils de sa maîtresse, lire des romans et s'identifier aux héroïnes amoureuses. Le passage est l'occasion de fustiger les clichés romanesques mis à la mode par un certain romantisme :

Elle n'avait jamais lu qu'un roman, j'ignore quel en était le titre ; c'était un volume dépareillé qu'elle avait trouvé dans le grenier de son père, il y était question d'un brigand sicilien qui enlevait une religieuse, et il s'y trouvait bien quelques phrases inintelligibles qu'elle avait jugées devoir être des paroles d'amour ; mais elle avait entendu dire au curé que tous les romans n'étaient que des sottises, et c'était la vérité seule qu'elle brûlait de connaître ; mais à qui oser la demander ? […]

[965] P. 789.

[966] *Revue fantastique* XIV, p. 816.

Le jeune homme se levait et partait pour la chasse. Cachée derrière sa persienne, Margot le voyait, entouré de ses chiens, le fusil au poing, monter à cheval et se perdre dans le brouillard qui couvrait les champs. Elle le suivait des yeux avec autant d'émotion que si elle eût été une châtelaine captive dont l'amant partait pour la Palestine. […] Elle se figurait qu'à la chasse on courait les plus grands dangers. Quand Gaston rentrait le soir couvert de poussière, elle le regardait des pieds à la tête pour s'assurer qu'il n'était point blessé, comme s'il fût revenu d'un combat ; mais lorsqu'elle le voyait tirer de son carnier un lièvre ou un couple de perdrix, et les déposer sur la table, il lui semblait voir un guerrier vainqueur chargé des dépouilles de l'ennemi.[967]

Musset s'en prend aux romans à la mode, tout particulièrement aux romans feuilletons, genre qu'il raille souvent – ne serait-ce que dans la formule qui ouvre trois des quatre *Lettres de Dupuis et Cotonet*[968]– et à ses formules stéréotypées mises à l'honneur par les romantiques (la couleur locale, « sicilienne » ici, les paroles d'amour « inintelligibles », l'enlèvement) et les motifs de mélodrames (les personnages, « le brigand » et « la religieuse »). Comme dans le roman médiéval, remis à la mode par Walter Scott et ses imitateurs, Margot est comparée à « une châtelaine captive dont l'amant partait pour la Palestine ». Par la dérision parodique du rapprochement entre le contexte prosaïque de la chasse à la campagne et les rêveries médiévales exaltées de l'héroïne, Musset se moque à la fois des clichés romanesques d'un certain romantisme et de son héroïne[969], suggérant que les romans, du moins « les romans nouveaux »[970], sont de bien mauvais juges pour savoir « dire comment l'on aime ». C'est sans doute parce que pour Musset seule la poésie est la véritable langue de l'amour, comme il le chantait dans *Le Saule*[971] et comme il le soutiendra quelques mois plus tard dans *Le Poète déchu*. Mais la position de Musset est ambigüe : il semble railler des formes qu'il apprécie pourtant : en effet, l'histoire du brigand et de la religieuse dans le premier roman lu par Margot pourrait être l'intrigue d'un des *Contes d'Espagne et d'Italie*, des nouvelles de Mérimée ou des *Chroniques italiennes* de Stendhal, en particulier *L'Abbesse de Castro,* des œuvres déjà parodiques qu'il admire. En outre le blâme des romans est confié au curé, ce qui nous invite à la méfiance compte tenu de l'anticléricalisme fréquemment affiché par Musset.

[967] P. 561-562.

[968] Voir aussi la première réplique de Fantasio entrant en scène : « Tout absolument, hors un roman nouveau ». *Fantasio*, acte I scène 2, *Théâtre complet*, *op. cit*. p. 107.

[969] Flaubert s'est-il souvenu de ce passage pour écrire *Madame Bovary* ? Les similitudes avec les pages où Emma est à sa fenêtre, attendant son prince charmant, sont troublantes.

[970] Musset, dans sa satire des romans, excepte toujours ceux du XVIII[e] siècle (*Manon Lescaut, Clarisse Harlowe, Faublas* de Louvet de Couvray*, Les liaisons dangereuses, La Nouvelle Héloïse,* les romans de Crébillon) ; eux seuls semblent capables à ses yeux de « dire comment on aime ». Voir notamment les vers consacrés à Manon Lescaut dans *Namouna (*strophes LVII-LX, *Poésies complètes, op.cit.* p. 251*),* et de façon plus large la thèse de Valentina Ponzetto, *Musset ou la nostalgie libertine, op.cit.*

[971] « Fille de la douleur !, harmonie ! harmonie !/ Langue que pour l'amour inventa le génie ! », *Poésies complètes, op.cit*. p. 134. Ces vers désignent la musique, mais il est évident que Musset, en les écrivant, pensait aussi à la poésie.

Ailleurs, dans le conte *La Mouche,* c'est un autre genre connoté « romantique » qu'il pastiche, le roman épistolaire[972], et un auteur tout particulièrement : le Jean-Jacques Rousseau de *La Nouvelle Héloïse*, ce bréviaire du romantisme. L'hypertextualité est explicitement soulignée par Musset qui fait dire à Louis XV, commentant la lettre de l'un des héros : « C'est du mauvais Jean-Jacques »[973]. De nombreux critiques ont rappelé qu'il s'agissait là d'une remarque anachronique puisque le narrateur situe l'intrigue en 1756 alors que Rousseau ne publie son roman épistolaire qu'en 1761. Comme dans *Lorenzaccio*, l'anachronisme est un moyen détourné de parler aux lecteurs du siècle présent, du moins dans ce passage[974]. Or les imitateurs de *La Nouvelle Héloïse* étaient encore nombreux en plein romantisme : Marie-Claire Grassi a montré[975] à quel point le roman de Rousseau avait pu influencer non seulement les romans épistolaires des années 1770 à 1840, mais encore les pratiques épistolaires privées et les codes des manuels et autres *Secrétaires*. Ce qui est en cause ici, c'est la remarque perfide que Musset prête à Louis le Bien Aimé : quelle en est la véritable portée ? Dans quelle mesure traduit-elle une distance critique de Musset à l'égard d'une mode d'imitation, voire de *La Nouvelle Héloïse* elle-même ? La fiction et le dialogue permettent de masquer la portée de la satire par la polyphonie. Dès lors la seule réponse possible réside peut-être dans l'analyse stylistique du pastiche. Le passage critiqué par le roi se caractérise en effet par la thématique typiquement rousseauiste de « l'harmonie entre la mélancolie du promeneur et le cadre pittoresque »[976], harmonie rendue par la fluidité d'une prose poétique et par les clichés de la lyrique amoureuse :

« Si vous saviez comme nous sommes tristes ! Ah ! mon amie ! cette terre de Neauflette, ce pavillon de Vauvert, ces bosquets ! je m'y promène seul tout le jour. J'ai défendu de ratisser : l'odieux jardinier est venu hier avec son manche à balai ferré. Il allait toucher le sable … La trace de vos pas, plus légère que le vent, n'était pourtant pas effacée. Le bout de vos petits pieds et vos grands talons blancs étaient encore marqués dans l'allée : ils semblaient marcher devant moi, tandis que je suivais votre belle image, et ce charmant fantôme s'animait par instants, comme s'il se fût posé sur l'empreinte fugitive. C'est là, c'est en causant le long du parterre, qu'il m'a été donné de vous connaître, de vous apprécier. Une éducation admirable dans l'esprit d'un ange, la dignité d'une reine avec la grâce des nymphes, des pensés dignes de Leibnitz avec un langage si simple, l'abeille de

[972] Le genre est très fréquent à l'époque : citons entre autres George Sand (*Jacques*, 1834) et l'*Obermann* de Senancour.

[973] P. 673.

[974] En effet, la critique voit généralement dans ce dernier récit un Musset s'exilant dans le XVIII[e] siècle de ses rêves et dans le merveilleux du conte pour mieux donner congé aux préoccupations de son siècle. Voir les remarques de Frank Lestringant sur un Musset qui « marche à reculons » et « se rend étranger à son siècle pour mieux savourer la sereine amertume d'être incompris », *Musse*t, *op.cit*. p. 424-425. Il semble toutefois que le choix de la période historique (le rejet par le Parlement de « l'impôt de deux sous » annonce 1789 comme le souligne Sylvain Ledda dans la note 3 de son édition p. 27. Pour Musset telle date marque le début de la fin d'un âge d'or.

[975] *L'Art de la lettre au temps de* La Nouvelle Héloïse *et du romantisme*, Genève, Slatkine, 1994. Voir en particulier l'introduction.

[976] Sylvain Ledda, note 2 p. 281 de son édition des *Contes* de MUSSET, *op.cit*.

Platon sur les lèvres de Diane, tout cela m'ensevelissait sous le voile de l'adoration. Et pendant ce temps-là ces fleurs bien-aimées s'épanouissaient autour de nous. Je les ai respirées en vous écoutant ; dans leur parfum vivait votre souvenir. Elles courbent à présent la tête ; elles me montrent la mort … »[977]

Le pastiche est effectivement évident pour quiconque a lu *La Nouvelle Héloïse*, voire *Les Confessions* ainsi que *Les Rêveries du promeneur solitaire.* Apostrophes à la destinatrice chérie, et exclamatives nominales, fréquentes dans les lettres de Saint-Preux, suffisent à teinter la lettre d'un lyrisme passionné. Marie-Claire Grassi voit d'ailleurs dans ce trait stylistique la principale innovation de *La Nouvelle Héloïse* sur le style épistolaire ultérieur :

Séries d'interrogations ou d'exclamations, interjections, appuis du discours, présentatifs, donnent souvent dès le début de la lettre les procédés rythmiques caractéristiques d'un style parlé. […] Conscient de cet important principe de réalité dans l'écriture de début de lettre, Rousseau utilise presque toujours ces procédés dans *La Nouvelle Héloïse*. Il use et parfois abuse du procédé d'interpellation, multipliant les phrases exclamatives ou interrogatives.[978]

Ce *stylème*, systématique chez Rousseau, peut devenir excessif (« use et abuse ») et dès lors se prêter à la stylisation selon la théorie de Tynianov évoquée plus haut. Musset le pastichait déjà chez Dupuis et Cotonet qui multiplient le dialogisme et les procédés de connivence avec leur destinataire Buloz au risque de la lourdeur. Mais c'est aussi un trait distinctif du style mussétien que ces adresses constantes au lecteur, quel que soit le genre adopté, proses journalistiques ou récit de fiction. L'emploi des déictiques de connivence (« ces bosquets »), les clichés idéalisant la bien-aimée (« la trace de vos pas »), le mélange du lexique religieux et du lexique érotique (« un ange », « les grâces des nymphes », « le voile de l'adoration », « votre belle image »), le lyrisme du style coupé, tous ces stylèmes illustrent l'ambigüité du pastiche pour exprimer son mélange de fascination et de distance à l'égard de *La Nouvelle Héloïse*, qu'il a longtemps raillée, préférant Manon Lescaut à la pâle Julie à l'époque de *Namouna*[979], et qu'il se mit à relire à l'époque de la rédaction de *La Confession d'un enfant du siècle*[980], l'époque où il écrivait des lettres exaltées à George Sand. Peut-être même s'est-il

[977] P. 673.

[978] *Op.cit*. p. 137. Cf. p. 153 : « L'originalité stylistique des lettres de *La Nouvelle Héloïse* tient à l'amalgame d'un style simple enrichi des procédés rythmiques du style familier. […] Grâce au style, la lettre et le langage qu'elle crée, ne sont que l'expression d'un désir plus ou moins caché d'être reconnu, aimé, considéré.»

[979] Voir la strophe LVII (*op.cit.* p.251) :
« Pourquoi Manon Lescaut, dès la première scène,
Est-elle si vivante et si vraiment humaine,
Qu'il semble qu'on l'ait vue, et que c'est un portrait ?
Et pourquoi l'Héloïse est-elle une ombre vaine,
Qu'on aime sans y croire, et que nul ne connaît ? »

[980] Lettre à George Sand du 10 mai 1834, Musset, *Correspondance, op.cit.* 34-10, p. 97 : « Je lis *Werther* et La *Nouvelle Héloïse* ; je dévore toutes ces folies sublimes dont je me suis tant moqué. » Sur le rapport complexe et changeant qui unit Musset à Rousseau voir l'article de F. Lestringant, « Musset et Rousseau », *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, t. XLIII, Genève, Droz, 2001, p. 205-240.

pris au jeu de cette prose poétique au point de confier à l'un de ses personnages un jugement dépréciatif (« C'est du *mauvais* Jean-Jacques ») pour mieux conserver un rapport distancié à son hypotexte et à son style lui-même. Peut-être même se raille-t-il ici lui-même (ses héros étant souvent des doubles de leur auteur), lui qui qualifie dans *Le Poète déchu* les lettres écrites à George Sand après le drame de Venise de « lettres à la façon de Rousseau », produits d'« une exaltation ridicule »[981]? Cette lucidité critique et amusée à l'égard des lettres d'amour, fictives ou réelles, se retrouve dans le commentaire ironique du narrateur à propos de la lettre de Valentin dans *Les Deux maîtresses,* lettre qu'il écrit pour Julie Delaunay[982]mais qu'il enverra à la marquise de Parnes ; le genre est déjà subverti par le fait que le destinataire programmé au moment de l'écriture, inscrit dans et par l'énonciation, ne coïncide pas avec le destinataire effectif au moment de la lecture et de la réception[983]. Le narrateur, à travers l'exemple de son héros, semble faire la poétique parodique de la lettre d'amour, une poétique ironique où l'intensité de la passion se juge au nombre de négligences et de fautes d'orthographe :

Le voilà écrivant ; quatre pages se remplissent. Tout le monde sait combien le cœur s'émeut durant ces instants où l'on cède à la tentation de fixer sur le papier un sentiment peut-être fugitif ; il est doux, il est dangereux, madame, d'oser dire qu'on aime. La première page qu'écrivit Valentin était un peu froide et beaucoup trop lisible. Les virgules s'y trouvaient à leur place, les alinéas bien marqués, toutes choses qui prouvent peu d'amour. La seconde page était déjà moins correcte ; les lignes se pressaient à la troisième, et la quatrième, il faut en convenir, était pleine de fautes d'orthographe.[984]

Il est par conséquent bien difficile de toujours identifier avec certitude une cible et une dimension polémique (ou satirique) dans ces pastiches de genre dans lesquels Musset ne s'épargne pas lui-même.

Autre parodie qui malmène le lecteur : celle du récit libertin. Comme l'a démontré Valentina Ponzetto, Musset reprend les situations équivoques et le style gazé des romans libertins, mais se situe polémiquement par rapport à eux. A plusieurs reprises il construit une scène libertine pour mieux la détruire par une chute, aux deux sens du terme. C'est le cas du passage d'*Emmeline* où l'héroïne éponyme joue au piano la valse de Beethoven intitulée justement *Le Désir*. Mais voilà que l'on glisse brusquement du domaine du désir (la musique, la chaleur, le corps suggéré) au burlesque :

S'oubliant peu à peu, Emmeline répandit dans son exécution l'expression la plus passionnée, pressant le mouvement à faire battre le cœur, puis s'arrêtant tout à coup comme si la respiration lui eût manqué, forçant le

[981] Fragment III, p. 327.

[982] Le prénom de la jolie veuve est encore un souvenir de l'*Héloïse* ; c'est d'ailleurs aussi celui de M[lle] Godeau, la bien-aimée de Croisilles.

[983] Une leçon que Musset doit sans doute à la lecture assidue des *Liaisons*.

[984] P. 352.

son et le laissant s'éteindre. Nulles paroles n'égaleront jamais la tendresse d'un pareil langage. Gilbert était debout, et de temps en temps les beaux yeux se levaient pour le consulter. Il s'appuya sur l'angle du piano, et tous deux luttaient contre leur trouble, quand un accident presque ridicule vint les tirer de leur rêverie.

Le tabouret cassa tout à coup, et Emmeline tomba aux pieds de Gilbert.[985]

Comme dans la persienne fermée des *Deux maîtresses*[986]qui dérobe la scène érotique, ce n'est pas seulement le genre libertin que Musset malmène, mais son lecteur :

Le plus souvent Musset se sert de ces indices dont il a parsemé le texte pour prendre au piège le lecteur, l'amener à imaginer, pour l'épisode ou l'histoire en question, un dénouement conforme à la tradition libertine puis, après avoir entretenu un moment cette attente, la déjouer tout à coup, introduisant des données qui bouleversent, voire renversent complètement la situation.[987]

L'exemple le plus révélateur est le passage de *La Confession d'un enfant du siècle* où Octave se retrouve chez madame Levasseur, l'amie de sa perfide maîtresse. Alors qu'ensemble ils compatissent à leurs peines d'amour – madame Levasseur ayant elle aussi été trahie par l'homme qu'elle a aimé – cette scène pathétique et pleine de bons sentiments, si romantique, glisse vers une exhibition érotique :

Notre entretien continua sur le ton de la plus expansive amitié. Elle me disait ses souffrances, je lui contais les miennes, et, entre ces deux douleurs qui se touchaient je sentais s'élever je ne sais quelle douceur, je ne sais quelle voix consolante, comme un accord pur et céleste né du concert de deux voix gémissantes. Cependant, durant toutes ces larmes, comme je m'étais penché sur madame Levasseur, je ne voyais que son visage. Dans un moment de silence, m'étant relevé et éloigné quelque peu, je m'aperçus que, pendant que nous parlions, elle avait appuyé son pied assez haut sur le chambranle de la cheminée, en sorte que, sa robe ayant glissé, sa jambe se trouvait entièrement découverte. Il me parut singulier que, voyant ma confusion, elle ne se dérangeât point, et je fis quelques pas en tournant la tête pour lui donner le temps de s'ajuster ; elle n'en fit rien. Revenant à la cheminée, j'y restai appuyé en silence, regardant ce désordre, dont l'apparence était trop révoltante pour se supporter. Enfin, fixant ses yeux, et voyant clairement qu'elle s'apercevait fort bien elle-même de ce qui en était, je me sentis frappé de la foudre ; car je compris net que j'étais le jouet d'une effronterie tellement monstrueuse, que la douleur elle-même n'était pour elle qu'une séduction des sens. Je pris mon chapeau sans dire un mot ; elle rabaissa lentement sa robe, et je sortis de la salle en lui faisant un grand salut.[988]

Comme l'ont signalé Frank Lestringant et Valentina Ponzetto[989] il s'agit d'une réécriture d'une scène du *Hasard au coin du feu* de Crébillon fils. Valentina Ponzetto précise que le mot « cheminée » « joue le rôle de signal de renvoi au dialogue crébillonien ». Musset joue également du contraste et du rapprochement ironique entre des expressions lyriques à connotation religieuse, typiquement romantiques (« je ne sais quelle douceur, je ne sais quelle voix consolante, comme un accord pur et céleste né du concert de deux voix gémissantes »,

[985] P. 412.

[986] P. 361-365.

[987] PONZETTO, Valentina, *Musset ou la nostalgie libertine, op.cit*., p. 337.

[988] *La Confession d'un enfant du siècle*, édition de F. Lestringant, *op. cit*. , I[ère] part. chap. VI p. 117.

[989] Pour le rapprochement entre les deux textes voir *ibid*. note 1 p. 118 et *Musset ou la nostalgie libertine*, p. 121-124.

les « larmes ») et la brusque mention de la « jambe entièrement découverte » et d'une robe qui glisse. On peut donc parler ici de parodie ; la réécriture ne consiste pas à dégrader l'hypotexte par le comique et le burlesque, mais par la dérobade d'Octave qui, là où le duc de Crébillon cédait après avoir tenté de réprimer son désir, voit dans cette jambe exposée volontairement à son regard un scandale qu'il ne peut que dénoncer : la comédie des larmes comme masque de « la séduction des sens » dans le dévoilement de l'affreuse nudité[990]. Décidément, la cible de la parodie, comme de la satire ou du polémique, chez Musset, est mouvante, pouvant se déplacer vers le lecteur ou vers l'énonciateur lui-même.

L'épopée parodiée dans le chapitre 2 de *La Confession* : l'héroïco-mélancolique

Il existe enfin une parodie « négative », dépourvue de tout comique, marquée par l'amertume, de visée plus sérieuse et de statut ambigu : celle de l'épopée napoléonienne qui ouvre le célèbre chapitre 2 de *La Confession d'un enfant du siècle.* Il faut tout d'abord rappeler le lien qui unit épopée et parodie : Genette rappelle que d'après *La Poétique* d'Aristote, de même que la comédie est définie comme détournement de la tragédie, la parodie serait le détournement du genre épique. Héritant de ce lien unissant épopée et parodie, la tradition classique a théorisé deux avatars de la parodie, le travestissement burlesque (sujet épique traité en un style bas) et le poème héroï-comique (style épique appliqué à un sujet bas). Vossius (à la suite d'Aristote) définit l'épopée comme « une forme poétique en vers hexamètres qui raconte par un discours brillant les actions brillantes de brillants personnages » (*personarum illustrium illustres actiones illustri narrans oratione*)[991]. Au XIX[e] siècle l'épopée s'ouvre à la prose (*Les Martyrs* de Chateaubriand, par exemple) et se voit remplacée par le roman, « épopée bourgeoise moderne » selon Hegel[992]. On pourrait croire alors qu'en ouvrant son roman sur un style épique, Musset annonce sa volonté de créer une épopée en prose à l'instar de Balzac ou de Hugo qui « solennise » non plus « l'histoire » mais le présent, ce qu'il nomme « le siècle ». Or il s'agit d'une fausse fenêtre vu « la manière assez désinvolte dont la *Confession*, au début du chapitre 3, raccorde la petite histoire à la grande », faisant succéder à « la chute de l'aigle sur le rocher de Sainte-Hélène » « la chute d'une fourchette sur le plancher »[993]. Cette évolution « bourgeoise » de l'épopée définie par Hegel est frappée du sceau de la parodie dans cette « solution de continuité » déjà signalée par

[990] Voir au début du roman la nappe soulevée qui révèle à Octave les jambes entrelacées de sa maîtresse et de son ami. Sur ce thème de la nudité dévoilée voir *La Confessions*, II, 4 et V, 4, et notre article, « La Vérité dévoilée : entre allégorie et ironie », *Musset. Poésie et Vérité*, dir. Gisèle Sésinger, *op. cit.* pp.175-191.

[991] Vossius, *Poeticarum institutionum libri tres,* Amsterdam, 1647.Cité par Brunel, Pierre, *Mythopoétique des genres,* PUF, Paris, 2003, p. 134.

[992] *Esthétique*.

Sainte-Beuve. Effectivement, ce chapitre liminaire à la 3è personne, dans lequel Musset se fait historien et polémiste, placé au seuil d'un roman à la 1ère personne, partiellement autobiographique est bien incongru. Soucieux d'opposer roman et épopée, Bakhtine insiste sur le fait que cette dernière « cherche son objet dans le passé épique national », établissant une distanciation[994]. Or, l'Empire est, pour un homme de 1835, un sujet d'histoire récente et non « une geste guerrière originelle, fondatrice de la nation »[995]. Cependant Musset recourt au style épique dans la mesure où ce chapitre vise à expliquer « le mal du siècle » et à peindre un monde désenchanté dont la chute de l'Empire est l'origine.[996] Dès lors les temps glorieux des victoires de Napoléon, temps des pères, ne peuvent plus être vus qu'à travers une longue distance, comme une ère pré-historique. Toutefois cette distanciation propre à l'épique se mue en distance critique chez Musset :

Pendant les guerres de l'empire, tandis que les maris et les frères étaient en Allemagne, les mères inquiètes avaient mis au monde une génération ardente, pâle, nerveuse. Conçus entre deux batailles, élevés dans les collèges aux roulements de tambours, des milliers d'enfants se regardaient entre eux d'un œil sombre, en essayant leurs muscles chétifs. De temps en temps leurs pères ensanglantés apparaissaient, les soulevaient sur leurs poitrines chamarrées d'or, puis les posaient à terre et remontaient à cheval.

Un seul homme était en vie alors en Europe ; le reste des êtres tâchait de se remplir les poumons de l'air qu'il avait respiré. Chaque année, la France faisait présent à cet homme de trois cent mille jeunes gens ; et lui, prenant avec un sourire cette fibre nouvelle arrachée au cœur de l'humanité, il la tordait entre ses mains, et en faisait une corde neuve à son arc ; puis il posait sur cet arc une de ces flèches qui traversèrent le monde, et s'en furent tomber dans une petite vallée d'une île déserte, sous un saule pleureur.

Jamais il n'y eut tant de nuits sans sommeil que du temps de cet homme ; jamais on ne vit se pencher sur les remparts des villes un tel peuple de mères désolées ; jamais il n'y eut un tel silence autour de ceux qui parlaient de mort. Et pourtant jamais il n'y eut tant de joie, tant de vie, tant de fanfares guerrières dans tous les cœurs ; jamais il n'y eut de soleils si purs que ceux qui séchèrent tout ce sang. On disait que Dieu les faisait pour cet homme, et on les appelait ses soleils d'Austerlitz. Mais il les faisait bien lui-même avec ses canons toujours tonnants, et qui ne laissaient de nuages qu'aux lendemains de ses batailles.

C'était l'air de ce ciel sans tache, où brillait tant de gloire, où resplendissait tant d'acier, que les enfants respiraient alors. Ils savaient bien qu'ils étaient destinés aux hécatombes ; mais ils croyaient Murat invulnérable, et on avait vu passer l'empereur sur un pont où sifflaient tant de balles, qu'on ne savait s'il pouvait mourir. Et quand même on aurait dû mourir, qu'était-ce que cela ? La mort elle-même était si belle alors, si grande, si magnifique, dans sa pourpre fumante ! Elle ressemblait si bien à l'espérance, elle fauchait de si verts épis qu'elle en était comme devenue jeune, et qu'on ne croyait plus à la vieillesse. Tous les berceaux de France étaient des

[993] F. Lestringant, Préface à son édition de *La Confession*, p. 13.

[994] « Par son style, son ton, son caractère imagé, le texte épique est éloigné de la façon dont un contemporain parle d'un contemporain à ses voisins », *Esthétique et théorie du roman*, chap. « Récit épique et roman », *op.cit.* p. 449-450. En opposition il relie le roman à l'actualité et à l'expérience personnelle : « Représenter un évènement au même niveau temporel et axiologique que soi-même et ses contemporains (et donc fondé sur une expérience et une fiction personnelle) implique de faire une révolution radicale, et passer du monde épique au monde romanesque. » Ces quelques lignes correspondent bien à ce qui se joue dans le passage du chapitre 2 au chapitre 3 de *La Confession*.

[995] Hegel, *Esthétique*. Cité par Brunel Pierre, *Mythopoétique des genres littéraires*, *op. cit.* p. 131.

[996] D'ailleurs au XIXe cette conception de l'*epos* comme temps des origines tend à s'affaiblir comme le montre cette définition de l'épopée par Jakob Grimm comme « relation d'un fait, que ce fait soit à peu près contemporain ou déjà passé ». L'épopée est avant tout « récit porteur d'une tradition d'histoire et transformé dans son passage d'une génération à l'autre par la faculté poétique de la sensibilité populaire » (cité par Brunel, *ibid*. p. 146). C'est justement de cette évolution de l'histoire au mythe, de l'homme Napoléon à son image idéalisée par les clichés des poètes et de la propagande, bref du passage de la génération des pères contemporains de l'Empire à celle des fils, qu'il est question chez Musset.

boucliers ; tous les cercueils en étaient aussi ; il n'y avait vraiment plus de vieillards ; il n'y avait que des cadavres ou des demi-dieux.[997]

Si l'on compare la représentation qu'il donne de l'Empereur avec celles d'un Hugo ou d'un Vigny, force est de constater qu'elle est bien plus distanciée, bien plus critique tout épique qu'elle paraisse sur le plan stylistique[998]. En effet, tout ce « morceau d'épopée »[999] est construit sur une opposition entre des procédés typiquement épiques et des images plus polémiques de Napoléon. La figure héroïque (« un seul », « jamais ») se construit aussi à travers les anaphores d'intensifs (« tant de » trois fois), le pluriel d'amplification, une prose périodique où domine le rythme ternaire (« jamais il n'y eut tant de», « jamais on ne vit … un tel », « jamais il n'y eut un tel »). Enfin Musset-Octave reprend l'imagerie de la propagande bonapartiste : « ses soleils d'Austerlitz », l'allusion au passage du pont d'Arcole (« on avait vu l'empereur sur un pont où sifflaient tant de balles ») rejoint le merveilleux des anciennes épopées et fait de Napoléon et de Murat de nouveaux Achilles. Pour Bernard Masson « le fameux chapitre 2 […] s'ajuste à la suite du roman à la manière d'une réserve d'images, d'un gisement de thèmes, de motifs et de situations propres à jeter sur le « mal du siècle » la lumière la plus nue[1000] ». En cela il est une parodie, ou plutôt une stylisation au sens bakhtinien du terme : Musset souligne implicitement que son morceau épique est *la représentation d'une représentation*[1001]: sa cible n'est pas Napoléon, mais l'image héroïque que nombres d'auteurs ont véhiculée de lui. Cette *épicité* à l'œuvre est illusoire et ne dissimule pas la distance ironique de Musset envers ce mythe auquel bon nombre de romantiques ont sacrifié[1002]. Ainsi, les expressions héroïques empruntées aux images d'Epinal sont désignées comme de pures rumeurs ou de pures paroles de propagande par les

[997] *La Confession d'un enfant du siècle*, I, 2, *op.cit.* p. 59-60.

[998] Voir la thèse d'Anne Kern-Bocquel sur *Napoléon dans la poésie romantique* (1815-1848) soutenue en Sorbonne le 2 juillet 2012 et à paraître. Elle y montre l'évolution du mythe napoléonien dans la production poétique et distingue quatre périodes : celle de la *Confession*, « 1830-1840 », correspond selon elle à « l'apothéose de mythe ». Une fois de plus Musset se situe à contre-courant et mêle adhésion et rejet.

[999] Lestringant, Frank, *ibid*., Préface, p. 7.

[1000] Bernard Masson, « La lecture des images dans *La Confession d'un enfant du siècle* », *Lectures de l'imaginaire*, P.U.F, 1993, p. 165.

[1001] BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit. p. 411 : la parodie et le pastiche sont conçues comme « objets de représentation » : pour Bakhtine une parodie de sonnet n'est « point un sonnet, mais l'image d'un sonnet » et *La Guerre des Souris et des Grenouilles* est « une image du style homérique, et c'est ce style, précisément, qui apparaît comme le vrai héros de cette œuvre. »

[1002] Au même moment Hugo reprend la même rhétorique épico-encomiastique dans plusieurs de ses *Chants du crépuscule* (« Napoléon II », « A la colonne ») pour exalter Napoléon et les deux auteurs développent la même idée d'une actualité « crépusculaire ». Voir *Les Chants du crépuscule*, édition de Pierre Albouy, Nrf-Gallimard, Paris, 1964, Préface p. 17-19 et « Prélude » p. 20 et sq. Les deux œuvres sont contemporaines puisque *Les Chants* paraissent le 27 octobre 1835 et le « Fragment d'un livre à publier » (chapitre 2 de *La Confession*) est publié dans *La Revue des Deux Mondes* le 15 sept. 1835.

modalisations autonymiques : « *On disait que* Dieu les faisait pour cet homme et *on les appelait* ses soleils d'Austerlitz » : le mythe est ravalé au rang de superstition ou désigné comme produit de la naïveté enfantine : « *ils croyaient* Murat invulnérable » ou comme simple rumeur avec le pronom indéfini (« *on avait vu* passer l'empereur … *on ne savait* s'il pouvait mourir ») qui ôte toute valeur de témoignage oculaire et le réduit à une image, telle celle des tableaux de David et de Gros. La Rumeur a remplacé l'antique Renommée. Le jeu de la période met en évidence des antithèses de nature polémique, ainsi pour l'image amèrement sarcastique, par ses couleurs criardes, des soleils « si purs » d'Austerlitz séchant le sang des guerriers anonymes morts au combat. Enfin les références mythologiques (les « trois cent mille jeunes gens » du Minotaure, l'arc et les flèches rappellent Apollon envoyant la Peste sur les Grecs), l'un des stylèmes de l'épopée, renouent avec l'imagerie contre-révolutionnaire de l'ogre envoyant la jeunesse à la mort. C'est un Napoléon démiurge sadique et impitoyable, comme le suggère le « sourire » qui accompagne l'image cruelle de « cette fibre nouvelle *arrachée* au cœur de l'humanité » qu' « il *tordait* entre ses mains » pour en faire « une corde neuve à son arc » : l'image dénonce le cynisme d'un tyran qui plie les hommes à sa volonté et les façonne pour servir ses ambitions. Le raccourci de la métonymie finale faisant allusion à la fin tragique du mythe, l'exil et la mort à Sainte-Hélène : « et s'en furent tomber dans une petite vallée d'une île déserte, sous un saule pleureur » témoigne de l'ironie de Musset. D'ailleurs la suite du passage se fait nettement plus parodique en traitant la chute de Napoléon de façon carnavalesque :

> Cependant l'immortel empereur était un jour sur une colline à regarder sept peuples s'égorger ; comme il ne savait pas encore s'il serait le maître du monde ou seulement de la moitié, Azraël passa sur la route ; il l'effleura du bout de l'aile, et le poussa dans l'Océan. Au bruit de sa chute, les vieilles croyances moribondes se redressèrent sur leurs lits de douleurs ; et, avançant leurs pattes crochues, toutes les royales araignées découpèrent l'Europe, et, de la pourpre de César se firent un habit d'Arlequin.[1003]

La métaphore finale carnavalise fortement l'énoncé, et met ainsi un point final à l'épopée napoléonienne symbolisée ici par la métonymie consacrée « la pourpre de César »[1004].

La réécriture épique de l'évènement historique par le biais de la fiction, de la mythologie, n'est plus au service du grandissement mais de la dégradation farcesque. Toutefois, nulle dérision dans ce passage : sitôt l'astre napoléonien chu, les ténèbres s'abattent sur le monde ; la chute de Napoléon est le point de départ de la déploration de l'enfant du siècle, désormais marqué par le deuil de la gloire évanouie, prisonnier qu'il est d'un siècle de ténèbres et

[1003] *Ibid*. p. 60-61.

[1004] Cf. dans les livraisons du *Temps* du 10 janvier 1831 : « Lorsque M. de Metternich rapiéça la Sainte Alliance avec les lambeaux du système continental et du manteau de César fit un habit d'Arlequin », *Œuvres en prose complètes*, p. 775.

contraint de grandir dans une société hypocrite et sans repères. Aussi, dans la suite du chapitre, Musset continue de détourner des motifs et des procédés épiques à des fins polémiques et satiriques, mais la cible change. Déjà dans le passage précédemment analysé on observe un glissement de Napoléon aux rois restaurés (les « royales araignées » aux « pattes crochues »). Une fois Napoléon évacué, le registre épique cède la place à la satire plus directe de la Restauration à travers ses deux piliers : l'autel (avec la métaphore des prêtres « pâles fantômes, couverts de robes noires » et « corbeaux ») et le trône (dans le paragraphe montrant « Le roi de France », assis sur son trône et cherchant « s'il ne voyait pas une abeille dans ses tapisseries »). Dès lors la parodie de l'épopée napoléonienne devient ambigüe puisque le point de vue adopté, celui des enfants des soldats de l'empire, dit le rêve d'une jeunesse qui espère voir revenir Napoléon mais se heurte à une cruelle réalité :

> Alors il s'assit sur un monde en ruine une jeunesse soucieuse. Tous ces enfants étaient des gouttes d'un sang brûlant qui avait inondé la terre ; ils étaient nés au sein de la guerre, pour la guerre. Ils avaient rêvé pendant quinze ans des neiges de Moscou et du soleil des Pyramides ; on les avait trempés dans le mépris de la vie comme de jeunes épées. Ils n'étaient pas sortis de leurs villes, mais on leur avait dit que par chaque barrière de ces villes on allait à une capitale d'Europe. Ils avaient dans la tête tout un monde ; ils regardaient la terre, le ciel, les rues et les chemins ; tout cela était vide, et les cloches de leurs paroisses résonnaient seules dans le lointain.
> Les enfants regardaient tout cela, pensant toujours que l'ombre de César allait débarquer à Cannes et souffler sur ces larves ; mais le silence continuait toujours, et l'on ne voyait flotter dans le ciel que la pâleur des lis. Quand les enfants parlaient de gloire, on leur disait : Faites-vous prêtres ; quand ils parlaient d'ambition : Faites-vous prêtres ; d'espérance, d'amour, de force, de vie : Faites-vous prêtres.

Les enfants assistent à un changement des représentations, un glissement des images (« la pâleur des lis », « les cloches ») désormais marquées du signe de la vacuité existentielle autant que spirituelle. La complexité et la particularité du chapitre est dans cette association d'une parodie de l'*epos* à l'expression d'une profonde mélancolie laissée par le vide, ce que Musset nomme précisément « mal du siècle » ou encore « *désespérance* ». On peut dès lors se demander où est le point de vue de Musset : raille-t-il, par la parodie de l'épique, les représentations idéalisées de Napoléon, ou bien, dans la mesure où il s'identifie aux « enfants du siècle » orphelins de l'empereur, les tournures encomiastiques, les amplifications et autres anaphores d'intensifs sont-elles à prendre à la lettre ? La parodie en tout cas est ambigüe, du point de vue idéologique, et d'une ironie plus amère, plus grinçante que souriante. Si l'on s'en tient cependant à l'énonciation mise en place à partir du chapitre 1 il faut remarquer que c'est Octave et non Musset qui s'exprime ainsi ; or le narrateur-personnage, bien que double de Musset, ne coïncide pas avec son auteur. La réponse est peut-être justement dans le choix de cette stylisation épique particulière, duelle, finalement plus ironique que parodique : les formes d'amplification, les images euphoriques de Napoléon traduirait la voix d'Octave, tandis que les procédés de dégradation et de distanciation critique par rapport au mythe napoléonien pourraient être lus comme les signes de la présence surplombante de Musset. On

retrouverait alors ce double regard distancié défini dans le « Projet d'une revue fantastique ». Cette pratique ambigüe du pastiche, entre hommage nostalgique et subversion iconoclaste, éclaire le lien qui unit parodie et mal du siècle. Frank Lestringant montre que chez Musset la parodie est un symptôme du mal du siècle dans la mesure où elle et le blasphème sont, paradoxalement, les seules manières de rendre hommage aux pères (qu'ils soient génétiques ou littéraires). Il rapproche le chapitre 2 de la *Confession* des thèses défendues sous le Second Empire par Marx dans *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* puisque pour les deux auteurs l'Histoire se parodie elle-même, se dégrade en farce :

Avant Marx, Musset a parfaitement compris cette fatalité du siècle. On ne peut que répéter sur le mode mineur la geste indépassable des aînés, et cette répétition, au plan individuel, a tous les traits de la dérision. Tel est le drame de la génération perdue de 1810 : les fils étant à jamais indignes des pères et incapables d'atteindre à leur gloire, il ne leur reste qu'à les parodier, ou à se taire. [1005]

Pastiche et polémique

Le pastiche peut avoir enfin une réelle fonction argumentative et polémique. Il s'agit de montrer l'absurdité d'arguments ou le ridicule d'une parlure adverse. Tel est le cas du style classique pastiché à la fin de l'article *De la tragédie*[1006] ou encore de cette imitation héroï-comique du style homérique dans la revue fantastique « Du dégel et du choléra-morbus » :

Ainsi, lorsque jadis les Troyens défendirent leurs murailles contre la fureur conjugale de Ménélas, Apollon, faisant sauter sur ses épaules divines son carquois garni de flèches aiguës, descendit des cieux sur la rive occidentale de l'Afrique, et là, posté sur la roche escarpée, lança sur ceux qui défendaient la mauvaise cause des traits plus sûrs que la balle des freischutz ; ainsi, par l'ordre de la toute-puissante destinée, est descendu aujourd'hui sur les bords de la Baltique un fléau plus terrible que Phébus, plus épouvantable que Python.

Quand mes paroles devraient être des hydres et des monstres révoltants, je dirais que le froid aux pieds est détestable quand on a la colique. [1007]

Les stylèmes homériques (épithètes de nature, mythologismes, surdéveloppement de la comparaison) sont au service d'un raisonnement par analogie avec l'actualité du choléra-

[1005] Préface à son édition, *op. cit*. p. 14. Voir aussi son article « Blasphème et parodie dans l'œuvre de Musset : deux voies d'accès détournées à la vérité littéraire », *Musset Poésie et vérité*, *op. cit.* p. 87-101. F. Lestringant y montre en quoi la parodie chez Musset est en littérature l'équivalent du blasphème : tous deux reposent sur l'inversion, le retournement d'un geste sacré contre l'idole, et conclut que les modèles, les pères étant indépassables et inaccessibles pour l'enfant du siècle « venu trop tard dans un monde trop vieux » leur profanation par la parodie est le seul hommage qu'il puisse leur rendre. A ce titre il rapproche La *Confession* du *Fils du Titien*.

[1006] *Œuvres complètes en prose*, p. 917 : « N'est-il donc pas aussi noble de dire, par exemple, « un homme qui frappe avec son épée », que, « un mortel qui immole avec son glaive ? ». Le pastiche n'est guère développé et l'on voit bien ici sa dimension argumentative puisqu'il s'agit d'un exemple illustrant l'argument selon lequel il est temps « d'abandonner la périphrase » pour un style affranchi. Polémique et contraste parodique s'unissent dans la mesure où la force de conviction de l'argument doit naître du ridicule que projette le style « franc » sur le style périphrastique, lequel, par opposition, semble un langage étranger, vide de sens, en face de sa traduction en bon français.

[1007] *Ibid*. 791.

morbus qui les dégrade méthodiquement par des parallélismes soulignant la trivialité du sujet et les distorsions chronologiques (« freischutz »). L'ironie de Musset raille d'une part, à travers le style héroï-comique, l'écriture périphrastique des classiques, de la même manière qu'il le faisait dans *Mardoche*, tout en renouant avec une pratique héritée de Boileau ; d'autre part, le pastiche révèle une profonde dérision à l'égard de la pratique journalistique puisque Musset traite avec désinvolture un thème d'actualité fort sérieux, annoncé par le titre de l'article et présent en première page de la livraison du *Temps*, si bien que le pastiche vise ici à présenter le feuilleton comme le pendant ironique du premier-Paris.[1008]

Dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet* le pastiche prend toute sa dimension polémique dans la mesure où Musset l'utilise constamment au service de la démonstration et de la satire : il est érigé en méthode du discours, apte à dévoiler les tares ou les artifices du contre-discours, qu'il s'agisse du style romantique (lettre I) ou de la fabrique du feuilleton (lettre III). Dans la première lettre, la parlure des « hugolâtres », et le style du maître lui-même, sont caricaturés dans la « faribole » que Musset prête au clerc, « émissaire du Cénacle en pays barbare »[1009] selon la belle expression de Frank Lestringant :

> Que vous êtes grossier, monsieur ! quelle épaisseur dans vos paroles ! Allez, les sylphes ne vous hantent point ; vous êtes poncif, vous êtes trumeau, vous êtes volute, vous n'avez rien d'ogive ; ce que vous dîtes est sans galbe ; vous ne vous doutez pas de l'instinct sociétaire ; vous avez marché sur Campistron.

L'énumération produit un effet de « bric-à-brac » associant l'architecture (l'ogive gothique célébrée par les romantiques et la volute rococo du XVIII[e] siècle), la sculpture (« galbe »), la littérature (« Campistron », tragédien néo-classique de l'Empire), le fantastique (« le sylphe », présent dans les ballades et contes fantastiques du premier romantisme[1010] semble ici une métaphore de l'inspiration). Toutes ces expressions concrètes servent à dénoncer le classicisme de Cotonet et lui reprocher son manque de « romantisme » incarné ici dans ses clichés. En effet, Musset prête à son clerc la parlure des Jeunes-France et autres membres du Cénacle, se souvenant peut-être de l'hugolâtre ridicule de la nouvelle *Daniel Jovart* de Gautier[1011]. S'il faut en croire le cérémonial rapporté par Virginie Ancelot, cette parlure était celle des admirateurs de Hugo lorsqu'ils manifestaient leur admiration après ses lectures aux

[1008] Voir *supra*, et surtout l'essai de Marie-Eve Thérenty, *La Littérature au quotidien, op. cit.* p. 153 et *sq.*

[1009] « L'Orientalisme dévoilé : Musset, lecteur de Hugo », *R.H.L.F*, 2002, n°4 p. 564. Le dialogue avec le clerc se situe p. 846.

[1010] Le *Trilby* de Charles Nodier en particulier.

[1011] « C'est plus que faux toupet, c'est empire, c'est perruque, c'est rococo, c'est pompadour », Théophile Gautier, *Les Jeunes-France, romans goguenards* (1833), *op. cit*. p. 73. Voir aussi p. 77 où Daniel est initié par Ferdinand aux épithètes « hugolâtres » : on y retrouve, entre autres, *galbe*, *pyramidal* et *transcendantal*.

réunions de l'Arsenal et de Notre-Dame des Champs.[1012] A ce vocabulaire typiquement « artiste » se mêle en intrus une périphrase renvoyant davantage au romantisme humanitaire : « l'instinct sociétaire ». Dans la réplique suivante, c'est l'exaltation lyrique qui est tournée en dérision, construisant par l'énumération un catalogue de tous les clichés de la poésie romantique :

Le romantisme, c'est l'étoile qui pleure, c'est le vent qui vagit, c'est la nuit qui frissonne, la fleur qui vole et l'oiseau qui embaume ; c'est le jet inespéré, l'extase alanguie, la citerne sous les palmiers, et l'espoir vermeil et ses mille amours, l'ange et la perle, la rose blanche des saules, ô la belle chose, monsieur ! C'est l'infini et l'étoilé, le chaud, le rompu, le désenivré, et pourtant en même temps le plein et le rond, le diamétral, le pyramidal, l'oriental, le nu à vif, l'étreint, l'embrasé, le tourbillonnant ; quelle science nouvelle ! C'est la philosophie providentielle géométrisant les faits accomplis, puis s'élançant dans le vague des expériences pour y ciseler les fibres secrètes ...

Musset calque de près ici le style définitionnel employé par Hugo dans ses préfaces, comme celle de *Marie Tudor*[1013] : « le drame […] ce serait le rire; ce serait les larmes; ce serait le bien, le mal, le haut, le bas, la fatalité, la Providence, le génie, le hasard, la société, le monde, la nature, la vie, et au- dessus de tout cela on sentirait planer quelque chose de grand ». Le soulignement du style définitionnel, les adjectifs ou les verbes incongrus, les personnifications des motifs obligés du poème romantique signalent ici la portée satirique du pastiche.

Celui-ci revêt dans les lettres 1 et 3 une fonction essentielle : tout en mettant à nu les artifices de la cible pour mieux en montrer les vices, l'imitation confère à ces deux lettres une tonalité polémique dans la mesure où elle sert la démonstration de la thèse (romantisme défini comme abus des adjectifs) et l'intention de l'auteur (satire des journaux).

Les trois pastiches, véritables exercices de style, sont situés à la fin des lettres, sortes de morceaux de bravoure épistolaires. Ces péroraisons spirituelles visent une recherche conjointe de l'efficacité polémique et de la connivence. Le pastiche de la lettre 1 est le plus visible, car Dupuis le signale immédiatement comme tel (« une phrase ou deux, écrites dans un style ordinaire, pouvaient être prises pour le texte, ou comme on dit au collège, pour la *matière* d'un morceau romantique »), Dupuis et Cotonet reprennent un texte célèbre (la lettre I des *Lettres Portugaises* puis un extrait de *Paul et Virginie*) et ajoutent systématiquement à chaque substantif une ou plusieurs expansions. Le pastiche se fait sur le mode de l'excès, de l'hyperbole dans le premier exercice, pour mieux caricaturer les tics du style romantique : accumulations et anaphores (« mon ange, mon bien, mon cœur, ma vie »), antithèses et rythmes ternaires (« toi ma joie et mon désespoir, toi mon rire et mes larmes, toi ma vie et ma mort »), longues phrases lyriques et périodiques de la prose romantique, ainsi que les ruptures

[1012] Voir *supra* (introduction) p. 30. Ce cérémonial a été remis en doute par Jean-Marc Hovasse dans sa biographie de Victor Hugo (*Victor Hugo. 1. Avant l'exil (1802-1851),* Paris, Fayard, 2001.

[1013] Hugo, Victor, *Théâtre complet*, tome 2, G.F. Paris.

syntaxiques censées mimer les soupirs de la passion : (il faut attendre dix lignes pour que le groupe sujet « Une passion » trouve son noyau verbal : « n'est plus pour toi qu'un mortel désespoir » emprunté à Guilleragues), clichés du langage amoureux : « la seule force de la faiblesse, la seule armure, la seule cuirasse, la seule visière baissée dans le combat de la vie, la seule aile d'ange qui palpite sur nous, la seule vertu qui marche sur les flots, comme le divin Rédempteur, la prévoyance, soeur de l'adversité ! »

Dans le pastiche romantique de *Paul et Virginie*, il s'agit plus simplement de renchérir sur l'atmosphère idyllique de l'hypotexte en ajoutant systématiquement une épithète méliorative et conventionnelle à chaque substantif : « Aucun souci *précoce* n'avait ridé leur front *naïf*, aucune intempérance n'avait corrompu leur *jeune sang* ». Ainsi le pastiche permet de fustiger le style romantique en mettant en évidence son fonctionnement de forme finalement artificielle, vide de sens.

A la fin de la lettre 3, la satire du journalisme prend l'aspect d'une parodie du « style feuilleton ». D'emblée le feuilleton est décrédibilisé par une ironie situationnelle : l'article, dont le sujet est un opéra, résulte d'un article encyclopédique consacré à l'oiseau fabuleux « Charadrius », sans aucun rapport avec *La Norma* de Bellini ; donc tout le comique repose sur une attente : comment Dupuis va-t-il parvenir à « caser » son oiseau Charadrius dans son feuilleton. Dupuis excelle aussi dans les formules stéréotypées de la critique journalistique destinées à afficher une apparence d'objectivité : pronoms personnels à valeur générale comme « nous » ou « on », expressions dépréciatives mais neutres dans des verbes au présent descriptif : « laissent beaucoup à désirer », l'adverbe « vainement », les épithètes « mesquins » et « vides ». Tic de journaliste aussi l'anaphore de « on voudrait » pour faire la liste des qualités manquant à *La Norma*. Or c'est ici que Dupuis glisse mot pour mot son article consacré à Charadrius, ce qui crée un effet de fausse pédanterie et d'originalité excessive. Là encore le pastiche met en évidence un discours artificiel, vide de sens, et constitué d'épithètes convenues : « cette nature large, antique, nébuleuse », « cette nature des vieilles forêts consacrées ». Ainsi le style du feuilleton ressemble fort au style romantique. Or de nombreux feuilletonistes, en particulier à la *Revue des Deux Mondes,* étaient des écrivains romantiques : Vigny, Mérimée, Balzac, Dumas, George Sand, Eugène Sue et bien sûr Musset lui-même[1014]. Ainsi le pastiche fait apparaître l'unité de signification de nos deux lettres et prend une fonction subversive, polémique : mettre à nu la vacuité des discours officiels, qu'ils soient esthétiques, sociaux ou politiques, laquelle est à l'image des vices du siècle. Lionel

[1014] Pour la participation de ces auteurs à la rédaction de *La Revue des Deux Mondes* voir M.-E. Thérenty, *Mosaïques, op. cit*. p. 94-96 et p. 326-327 et surtout Nelly Furman, *La Revue des Deux Mondes et le romantisme, op. cit*.

Duisit insiste, dans son ouvrage *Satire, parodie, calembour* sur cette tendance qu'a l'imitation parodique à choisir les « rituels » :

> La parodie et le burlesque naissent indirectement des formes du rituel dont la croyance s'est retirée. Plus ce rituel est explicite, figé dans la minutie d'un vocabulaire spécialisé, plus le glissement sera facile, parce que les attributs concrets, reconnaissables depuis toujours, fonctionnent comme autant de signaux déformants, ou de relais, qui assurent l'orientation tendancieuse de la lecture.[1015]

La parodie et le pastiche permettent à Musset de dénoncer des modes discursifs stéréotypés, réduits à des « rituels », usés et artificiels : le style romantique, et sa parlure héritée des rites du Cénacle, le style feuilleton, et plus largement encore les structures génériques choisies tels le genre périodique et le style épistolaire qui sont constamment mis à mal dans les *Revues fantastiques* et dans *Les lettres de Dupuis et Cotonet*.

Dans ses œuvres en prose, Musset s'en prend le plus souvent aux discours qu'il juge stéréotypés, qu'ils soient rhétoriques ou littéraires, en imitant, en caricaturant leur énonciation et leur écriture. Son utilisation du pastiche relève d'une écriture de la dérision plus que du polémique dans les *Revues fantastiques* comme dans ses *Nouvelles* et *Contes*, tandis qu'elle est essentiellement polémique et satirique dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet*, même si elle n'exclut probablement pas le plaisir du jeu. Dans tous les cas Musset établit grâce à la parodie et au pastiche un puissant effet de connivence avec le lecteur. En même temps il recourt à des formes ambigües en ce qu'elles échappent aux classifications rhétoriques, à mi-chemin entre pastiche et parodie, dont l'interprétation en terme d'hostilité n'est pas toujours évidente – le traitement de l'épopée napoléonienne au seuil de *La Confession* est manifeste à cet égard. C'est une orientation multidirectionnelle et polyphonique qui caractérise souvent l'écriture polémique mussétienne et sur laquelle il faudra revenir. C'est sans doute dans cette indécidabilité que réside l'originalité et la modernité de sa satire, une satire qui reste toutefois toujours tributaire de types, de *topoï* et d'un style puisés dans la tradition classique, mais adaptés aux préoccupations sociales et morales ainsi qu'aux controverses de son époque. L'importance du registre satirique et de l'usage que Musset fait de la parodie comme du pastiche montre en outre que sa conception de l'écriture polémique est plus fantaisiste et comique qu'agressive et guerrière. Toutefois il sait aussi, en bon ancien élève de rhétorique,

[1015] Duisit, L. *Satire, parodie et calembour : esquisse d'une théorie des modes dévalués,* Saratoga, Anna Libri, 1978, pp. 38-40. Il définit le « rituel » ainsi : « le rituel, c'est ce qu'une pratique quelconque est appelée à devenir, lorsqu'on a cessé de lui attribuer une véritable importance. [...] l'emploi du terme « rituel » prend acte de l'érosion des valeurs littéraires qui ont présidé à son institution. »

argumenter en jouant aussi bien sur la conviction que sur la persuasion, manipuler des techniques parfois retorses pour réduire son éventuel adversaire au silence et aiguiser sa prose de façon à la rendre plus tranchante, comme une arme redoutable.

II- POLÉMIQUE :
TECHNIQUES DE RÉFUTATION ET FIGURES DE L'AGRESSION

Le vrai mérite est de frapper juste.
Lorenzaccio, acte I scène 1.

Dans son écriture polémique Musset reste fidèle à une certaine tradition de la satire, et plus largement de la dérision. Pour montrer son désaccord notre auteur préfère « mettre les rieurs de son côté », formule classique qui a fait ses preuves et qui, établissant un pont entre les ridicules de son siècle et des *topoï* universels, crée une communion d'esprit entre lui et d'illustres devanciers. De plus Musset préfère railler les discours adverses par le miroir déformant du pastiche et de la caricature, ce qui suffit à en montrer les tares et les limites, et convient tout à fait à sa prédilection pour une écriture polyphonique. Mais la polémique nécessite une certaine agressivité du verbe, un *ethos* guerrier, des armes tranchantes allant de la simple inversion par réfutation à l'insulte, passant par l'invective et le sarcasme, mais aussi une utilisation perfide de toutes les ressources du style. Quelle est la part d'agressivité verbale, de polémique pure, dans la prose de Musset ? Les chapitres suivants passeront en revue les techniques de réfutation relevant de la rhétorique et de la pseudo-logique (chapitre 1), du dialogisme et de la pragmatique (chapitre 2), de la syntaxe (chapitre 5), tandis que les chapitres centraux seront consacrés aux figures utilisées par Musset, figures de la véhémence (chapitre 3) et figures plus traditionnelles, tropes (chapitre 4).

Chapitre 1

Rhétorique de réfutation

Contester ou disqualifier ?

La réfutation constitue une part non négligeable de l'écriture polémique puisque selon Catherine Kerbrat-Orecchioni « polémiquer, c'est tenter de falsifier (au sens logique de cet terme, mais aussi bien souvent en son sens ordinaire) la parole de l'autre ». Aussi il convient, selon elle, de se demander « sous quelles formes comparées à l'originelle, apparaît dans le discours réfutatif le discours réfuté » – on l'a vu dans les chapitres précédents, avec la satire, le pastiche et la parodie – « mais aussi : quels sont les procédés formels qu'utilise la réfutation ? »[1016]. Dans son ouvrage *La Parole pamphlétaire* Marc Angenot affirme la nécessité de prendre le mot de « réfutation » en un sens étendu lors de l'étude d'un discours polémique :

> Il n'est pas aisé de décider de ce qui a une fonction de réfutation dans un écrit polémique. Réfuter ne peut se limiter à contre-argumenter une thèse ou à mettre en cause systématiquement l'argumentation adverse. Au sens strict, il est vrai, la réfutation se limite à cela. Cependant, ne serait-ce qu'en vue de considérations pratiques, il est difficile de ne pas en approcher toutes sortes de moyen visant : – à déplacer le problème tout entier, – à en subvertir les principes d'analyse, – à disqualifier ou invalider l'adversaire, dans sa parole ou sa personne.[1017]

Les analyses précédentes ont montré à quel point la parole adverse pouvait être disqualifiée, tant dans son inscription matérielle dans l'énoncé ou dans l'énonciation que par le traitement déformant que Musset lui fait subir aux moyens du pastiche et de la parodie. En effet, il suffit souvent à Musset d'énumérer les tares, les incohérences ou les excès d'un phénomène – surtout lorsqu'il polémique sur des sujets de critique littéraire ou artistique – pour en révéler la fausseté ou l'impertinence. Tel est le cas par exemple dans l'article sur le *Concert de M^lle^ Garcia* lorsque Musset vilipende au théâtre et à l'opéra « l'affectation du naturel » et « la manie de l'effet » légués par un certain romantisme :

> Je n'ai qu'un regret, c'est qu'elle ne débute pas ce soir, afin de nous délivrer d'un genre faux, affecté, ridicule, qui est à la mode aujourd'hui. […] un genre, lequel est une exagération perpétuelle. Cette maladie règne partout, envahit tout ; on s'en fait gloire. C'est l'affectation du naturel, parodie plus fatigante, plus désagréable à voir que toutes les froideurs de la tradition ancienne. La tradition est très ennuyeuse, je le sais ; elle a un défaut

[1016] *Op. cit*. p. 10.

[1017] *Op. cit*. p. 211.

insupportable, c'est de faire des mannequins qui semblent tenir tous à un même fil, et qui ne remuent que lorsqu'on tire ce fil ; l'acteur devient une marionnette. Mais l'exagération du naturel est encore pire.[1018]

Il ne s'agit pas ici de réfuter des idées mais « un genre », ce qui implique à première vue une écriture plus satirique que véritablement argumentative. L'énumération d'épithètes dépréciatives, le jeu sur une syntaxe démonstrative (présentatifs, relatives, thématisation) et la métaphore de la maladie suffisent à exprimer le désaccord. Musset renforce le blâme par une comparaison avec « la tradition » (les conventions héritées du classicisme, symbolisées par les métaphores du « mannequin » et de « la marionnette ») et par l'argument du « pire » introduit par l'adversatif « mais ». A la page suivante, les caractérisants péjoratifs sont remplacés par des verbes d'action au présent à la fois actuel et gnomique, l'énumération s'étend et le style coupé confère à la phrase un rythme rapide, apte à mimer les excès décriés et l'abondance de griefs ; l'accusation se fait condamnation :

On dirait que nous avons la simplicité en horreur. Auteur, acteurs, musiciens, tous ont le même but : l'effet, et rien de plus ; tout est bon pour y parvenir, et dès qu'on l'atteint, tout est dit ; l'orchestre tâche de faire le plus de bruit possible pour qu'on l'entende ; le chanteur, qui veut couvrir le fracas de l'orchestre, crie à tue-tête, le peintre et le machiniste entassent dans les décorations des charpentes énormes, afin qu'on regarde leur nom sur l'affiche ; l'auteur ajoute à l'orchestre quarante trompettes, afin que son opéra fasse plus de tapage que le précédent, et ainsi de suite, les uns renchérissant sur les autres. […]

En sortant de là, nous allons voir l'opéra à la mode ; nous voilà dans une tombe, dans l'enfer, que sais-je ? Voilà des bourreaux, des chevaux, des armures, des orgies, des coups de pistolets, des cloches ; pas une phrase musicale ; un bruit à se sauver, ou à devenir fou ; et nous trouvons cela charmant, juste autant que *Vedrai carino* ![1019]

Le fil directeur de l'argumentation est souvent implicite. Ainsi les épithètes « faux » et « affecté » équivalent à la thèse suivante : en rompant avec la convention, la conquête romantique du « naturel » et de « la vérité » n'a pas atteint son but puisqu'elle a laissé place à une nouvelle affectation : celle du naturel.

Mais l'idée romantique du sentiment comme expression de la vérité en art était présente à propos de l'éloge de Pauline Garcia et Musset l'illustrait par une réécriture du célèbre alexandrin de *L'Art poétique* de Boileau :

Elle possède, en un mot, le grand secret des artistes : avant d'exprimer, elle sent. Ce n'est pas sa voix qu'elle écoute, c'est son cœur, et si Boileau a eu raison de dire :

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,

on peut dire avec assurance : « Ce que l'on sent bien s'exprime mieux encore. »

Cette réécriture de l'un des dogmes du classicisme, l'adéquation entre la raison et l'énonciation, est à la fois une réponse polémique affirmant la supériorité (« mieux encore ») du *credo* romantique de l'adéquation entre le sentiment et l'expression, et une continuité plus

[1018] P. 1005.

[1019] *Ibid.* p. 1006.

qu'une rupture avec le classicisme. Cet exemple nous montre à quel point la réfutation est plus subtile qu'elle n'y paraît chez Musset : ce qui a l'air, à première vue, d'un simple accès d'humeur satirique recèle en fait une logique imparable. La critique mussétienne repose sur des dissociations et des liaisons allant au-delà des polarités manichéennes de la querelle[1020]. Son argumentation consiste à séparer les notions de vérité et de représentation du naturel en démontrant la part d'affectation et de mode dans cette dernière, et, par conséquent redéfinit le romantisme (comme expression du naturel, de la sincérité, de la vérité, de l'unicité) en l'associant à la notion classique de simplicité.

Au premier abord, les *Lettres de Dupuis et Cotonet* semblent elles aussi se contenter d'énumérer des ridicules ou des absurdités. Pourtant Musset y déploie un art subtil de la réfutation par dissociation des notions et mise en évidence des incompatibilités. La troisième, la satire des journaux, fait alterner arguments et exemples. Elle y développe les exemples en inscrivant notamment dans l'énoncé les paroles rapportées de journalistes ; la thèse générale de la lettre vise à démontrer le danger que représentent les journaux[1021], thèse qui peut sembler paradoxale en 1837 alors que Thiers vient de restreindre les libertés de la presse et particulièrement provocatrice puisque le destinataire de cette lettre n'est autre que le directeur de la *Revue des Deux Mondes* et le support de publication la *Revue* elle-même. On peut rétablir par inversion l'implicite de ce discours : les progrès de la presse, sa diffusion de masse (favorisée en 1836 par la création de *La Presse* d'Émile Girardin et l'invention du roman-feuilleton) est un bienfait pour la culture et la liberté des journaux, leur « droit de tout dire » est un droit essentiel, une conquête des Révolutions de 1789 et de 1830 qu'il faut préserver. Énonçant ici une thèse conservatrice, Musset combine habilement la conviction et la persuasion, l'argumentation et l'émotion tout en exploitant les ambiguïtés de la lettre fictive et de l'ironie envers ses deux provinciaux devenus journalistes malgré eux. En effet, l'argumentation glisse d'une défense apparente des journalistes à une polémique virulente contre eux et contre la tyrannie de l'opinion. La thèse affichée au début de la *narratio* peut être résumée ainsi : nous courons un danger à être journalistes puisque « on ne dit rien, n'écrit rien sans péril [...] car il y a des gens qui disent le contraire », argument prolongé par la maxime « Croire que l'on peut donner son avis sur quoi que ce soit il n'y a pas de plus grande erreur » et relayé par la question rhétorique « Que voulez-vous qu'on puisse dire, du moment que l'on peut tout dire ? ». Le caractère à la fois paradoxal et tautologique de l'argument -

[1020] Pour la notion de « dissociation des notions » voir Pereleman & Tyteca, *Traité de l'argumentation, op.cit*. p. 552 : « La dissociation des notions, comme nous la concevons, consiste dans un remaniement plus profond, toujours par le désir de lever une incompatibilité, née de la confrontation d'une thèse avec d'autres, qu'il soit question de normes, de faits ou de vérités. »

[1021] P. 867-871.

avec la répétition des infinitifs « dire » - lui confère un aspect risible : Dupuis et Cotonet semblent rêver d'une liberté exclusive et sans contradicteurs ! Une fois de plus le polémique chez Musset consiste en une attaque de la polémique pour la polémique. Paradoxal par rapport à la *doxa* de son temps, il fait preuve d'une modernité étonnante puisque, selon Afifa Marzouki « Musset apparaît comme l'un des rares écrivains de l'époque à avoir pris conscience des dangers du développement de la presse pour l'esprit critique du lecteur et de l'utilisation de l'arme du journalisme à des fins de propagande politique. »[1022] Mais ce qui est remarquable, c'est d'une part que chaque argument est illustré, le plus souvent, par des paroles de journalistes : la lettre apparaît ainsi comme un lieu où se croisent diverses voix qui entrent en conflit, comme pour mimer la polémique des journaux[1023]. Les exemples sont rendus plus concrets et vivants grâce à l'art de la satire et de la dérision dont témoignent ces discours cités. Toutefois ils font aussi entendre la couardise des deux épistoliers et en même temps une fatuité ridicule lorsque, prenant à parti Buloz[1024], ils affectent d'en savoir plus long sur le métier que le directeur de *La Revue des Deux Mondes* lui-même ! Ainsi le texte fait entendre deux versions de la même thèse, l'une sérieuse, imputable à Musset (la liberté de la presse, tout en étant un acquis indéniable, comporte des risques de dérives polémiques et politiques), l'autre bouffonne et littérale (on ne peut pratiquer le journalisme sans risquer de se faire insulter ou frapper par d'autres journalistes).

Même s'il semble privilégier les vertus dégradantes de la satire et de la parodie pour imposer au lecteur l'évidence des ridicules et des faux jugements, Musset ne méconnaît pas les armes de la raison et de la logique, ni les procédés hérités de la rhétorique.

Perelman et Olbrechts-Tyteca réduisent tous les procédés de la réfutation à deux techniques génériques : « présenter des propositions comme contradictoires », c'est-à-dire

Dans un système formalisé, quand, l'une étant la négation de l'autre, on suppose que chaque fois que l'une d'entre elles peut s'appliquer à une situation, l'autre le peut également. Présenter des propositions comme contradictoires, c'est les traiter comme si, en étant la négation l'une de l'autre, elles faisaient partie d'un système formalisé. Montrer l'incompatibilité de deux énoncés, c'est montrer l'existence de circonstances qui rendent inévitable le choix entre les deux thèses en présence. Toute formulation qui, dans l'énoncé de propositions,

[1022] *La Révolte dans l'œuvre d'Alfred de Musset, op. cit*. p. 134. Jugement à nuancer toutefois. A la même époque Gautier (dans la Préface de *Mademoiselle de Maupin*) et Balzac (dans *Illusions perdues*) dénoncent aussi les méfaits d'une presse polémique et manipulatrice tandis que Sainte-Beuve proteste contre l'avilissement du roman-feuilleton dans son pamphlet « De la littérature industrielle » en 1839.

[1023] C'est le cas notamment aux p. 868-869, mais aussi lorsque Musset recourt à la forme dialoguée (par exemple aux p. 871-72 avec La Gingeole et Tristapatte) ou lorsqu'il feint de citer des articles fictifs (les critiques du ministre p. 872-73 ou le pastiche du feuilleton à la fin de la lettre).

[1024] P. 867 : « Ah ! que, si vous croyez ceci, vous est peu connue la gent gazetière ! Vous vous imaginez bonnement, vous, monsieur, qui êtes au coin de votre feu, et qui ne savez pas qui passe dans la rue, ni si le voisin est à sa croisée ; vous vous imaginez qu'on peut impunément dire au public qu'on aime les pois verts ? les pois verts, peu importe, ou la purée, ou la musique de Donizetti, enfin la vérité la plus banale, que nous vaudevilles sont plats et nos romans mort-nés ? Eh bien ! monsieur, désabusez-vous, on ne dit rien, n'écrit rien sans péril »

tendra à les présenter comme étant la négation l'une de l'autre pourra suggérer que les attitudes qui y sont liées sont incompatibles.[1025]

et les cas où l'incompatibilité a lieu entre « une règle » et « des conséquences résultant du fait même qu'elle a été affirmée » ; les deux rhétoriciens modernes proposent de regrouper toutes les « modalités diverses » sous lesquelles se présente ce cas d'incompatibilité sous le nom « générique » d'autophagie, laquelle inclut notamment la rétorsion (« l'usage le plus célèbre de l'autophagie »)[1026]. Cette double approche a pour nous l'avantage d'être synthétique ; aussi l'utiliserons-nous tout en soulignant les nuances entre les différents procédés rhétoriques (rétorsion, *exemplum in contrarium*, *distingo*, *argument ad hominem* …) lorsque nous les rencontrerons chez Musset.

Le plus souvent, lorsque Musset s'en prend notamment au romantisme, sa technique consiste à en mettre en évidence les contradictions. Toute l'argumentation de la première lettre de *Dupuis et Cotonet*, au-delà des divers sens du mot « romantisme » qui ne font qu'en brouiller le signifié, consiste à mettre en contradiction les idées de « modernité » et d' « innovation » associées au romantisme. Les exemples et les comparaisons servent de contre-arguments : Aristophane, « de tous les génies de la Grèce antique, le plus noble et le plus grotesque, le plus sérieux et le plus bouffon, le plus lyrique et le plus satirique », suffit à remettre en cause la nouveauté du mélange hugolien du sublime et du grotesque :

> Le romantisme devait, avant tout, être une découverte, sinon récente, du moins moderne. Ce n'était donc pas plus l'alliance du comique et du tragique que l'infraction permise des règles d'Aristote (j'ai oublié de vous dire qu'Aristophane ne tient lui-même aucun compte des unités).[1027]

L'exemple d'Aristophane entre, dès lors, en contradiction avec la thèse hugolienne citée par les deux épistoliers à la page précédente, à savoir que le grotesque était « un type nouveau » résultant de l'apparition du christianisme instaurant selon Hugo, à la suite de Schlegel et de madame de Staël, l'époque moderne. Déjà dans ce passage la citation de la Préface de *Cromwell*, à propos de « la mélancolie inconnue aux anciens » était réfutée par plusieurs exemples d'expressions de la tristesse tirés de la littérature grecque et latine : « Sapho expirante, Platon regardant le ciel », Priam suppliant Achille de lui rendre la dépouille de son fils dans le vingt-quatrième chant de *L'Iliade*, le mythe de Narcisse et d'Echo rapporté par Ovide dans ses *Métamorphoses*. [1028] Puis, lorsque Dupuis et Cotonet découvrent *De*

[1025] *Traité de l'argumentation*, *op. cit*. p. 270.

[1026] *Ibid*. p. 273 et *sq*.

[1027] P. 840-841.

[1028] P. 839. Nous reviendrons *infra* pp. 458 et suiv. sur ce passage à propos de l'érudition comme arme polémique.

l'Allemagne de madame de Staël, la notion d'imitation (des littératures étrangères, notamment allemandes et anglaises) vient ruiner tout à la fois l'idée d'originalité associée au romantisme et son opposition même au classicisme :

> Mais, disait encore Cotonet, quelle invention peut-il y avoir à naturaliser une imitation ? […] Quoi enfin ? Quand nous aurons tout imité, copié, plagié, traduit et compilé, qu'y a-t-il là de romantique ? Il n'y a rien de moins nouveau sous le ciel que de compiler et de plagier … »
>
> Ainsi raisonnait Cotonet, et nous tombions de mal en pis ; car, examinée sous ce point de vue, la question se rétrécissait singulièrement. Le classique ne serait-il donc que l'imitation de la poésie grecque, et le romantique que l'imitation des poésies allemande, anglaise et espagnole ? Diable ! que deviendraient alors tant de beaux discours sur Boileau et sur Aristote, sur l'antiquité et le christianisme, sur le génie et la liberté, sur le passé et sur l'avenir, etc … ? C'est impossible ; quelque chose nous criait que ce ne pouvait être là le résultat de recherches si curieuses et si empressées.[1029]

Musset « falsifie » la thèse de madame de Staël en la gauchissant. Concluant sa partie sur « La littérature allemande », elle avait en effet bien pris soin de dissocier ce que Cotonet appelle la « naturalisation » des œuvres allemandes de « l'émulation » qu'elles pourraient apporter aux poètes français car, selon elle le modèle romantique allemand devait être un tremplin vers la création individuelle, originale :

> Le grand avantage donc qu'on peut tirer de l'étude de la littérature allemande, c'est le mouvement d'émulation qu'elle donne ; il faut y chercher des forces pour composer soi-même, plutôt que des ouvrages tout faits qu'on puisse transporter ailleurs.[1030]

Les exemples donnés par Cotonet, et le style répétitif qu'il y emploie (« Les Allemands ont fait des ballades ; nous en faisons […] ils aiment les spectres, les gnomes […] nous les imitons […] dans leurs romans, on se tue, on pleure […] nous les copions ») accusent implicitement les disciples de la théoricienne du romantisme d'avoir trahi et compris de travers ses principes. De la même façon Dupuis et Cotonet ôtent toute modernité et toute originalité aux idées humanitaires des saint-simoniens en les rapprochant du gouvernement de Lycurgue à Sparte – ou inversement : « et j'en reviens toujours à mes Spartiates, qui étaient de francs saint-simoniens »[1031]. On retrouve dans les deux lettres un même présupposé : les doctrinaires, en littérature comme en philosophie politique, dissimulent la vacuité de leurs idées derrière une rhétorique creuse.

La réfutation passe souvent aussi chez Musset par l'argument d'autorité. C'est ainsi que la première objection de Dupuis et Cotonet au modèle républicain vanté par les humanitaires est une citation de *L'Esprit des lois* de Montesquieu. Selon Perelman et Tyteca

[1029] P. 842-843.

[1030] Madame de Staël, *De l'Allemagne*, tome 2, chapitre XXVIII, Paris, G.F., 1968, pp. 55-56.

[1031] P. 862.

l'argument d'autorité est « argument de prestige » ; aussi Musset a-t-il soin de préparer sa citation par un éloge du philosophe :

> Si Lycurgue fut grand législateur, Montesquieu fut savant légiste ; or sur les questions de ce genre il avait parfois médité ; son avis pourrait être utile, mais qui s'en inquiète aujourd'hui ? « Montesquieu, vivant sous un prince, n'a pu montrer d'impartialité » ; ainsi parlent sans doute ceux qui ne l'ont pas lu ; ouvrons-le pourtant, si vous permettez. Il y a, je crois, dans l'*Esprit des lois*, qui, dans son temps, fut un bon livre, certain chapitre qui nous irait.

La lettre reproduit ensuite entre guillemets le célèbre passage où Montesquieu analyse chacun des trois régimes politiques selon la taille du pays à gouverner : la république convient aux « petits territoires », la monarchie aux états « d'une grandeur médiocre » et le despotisme aux grands empires[1032]. L'éloge de Montesquieu, ironiquement atténué par l'adverbe « parfois » et le CCT « dans son temps », s'accompagne déjà d'une réfutation : on ignore la source de la citation, mais elle est présentée comme les dires d'un républicain sous-entendant que les idées du philosophe favorables à un régime monarchique s'expliquaient par la censure royale. Autres précautions pour introduire l'autorité, l'incise de politesse « si vous permettez », mais surtout des interro-négations qui, interrompant la citation aux endroits stratégiques du raisonnement cité, invitent fictivement le destinataire à donner son avis sur l'autorité invoquée, ou plutôt à en admettre, contre les idéaux saint-simoniens, l'implacable pertinence :

> Que pensez-vous de ce morceau ? N'est-il pas fait pour notre histoire ? […]
>
> Ne vous semble-t-il pas que ceci peut avoir quelque poids, monsieur ? Quant à moi, plus je le relis, plus je me figure que c'est juste. La France aurait donc, par son étendue, une première difficulté à présenter aux humanitaires ; mais ne nous fâchons pas pour si peu ; car, après tout, en cas de besoin, ne pourrait-on rétrécir la place ? Ce qui nous tourmente vraisemblablement n'est pas l'amour de la patrie.

Musset ajoute à l'argument d'autorité et à la logique les traits du sarcasme et de l'autophagie, décrite en ces termes par Marc Angenot :

> C'est un mode de la réfutation où l'on démontre que la généralisation ou l'extension d'une thèse la rend impraticable, absurde ou criminelle, ou encore, qu'une pratique est mauvaise dont l'application universelle entraînerait des conséquences fâcheuses. Il y a de l'ironie dans l'autophagie : on feint d'abonder dans le sens de l'adversaire ; on lui reproche même d'être trop pusillanime, de ne pas aller assez loin – mais c'est pour découvrir avec une consternation jouée jusqu'où la manière de penser de l'adversaire risque d'entraîner.[1033]

En effet, l'épistolier se place sur le terrain même des humanitaires, utilisant un feint « nous », pour tirer de l'objection qui est la sienne (d'après l'autorité de Montesquieu) un dépassement absurde du problème (« rétrécir la place »). C'est sur cette image cocasse que prend appui une

[1032] P. 860. Il s'agit des chapitres XVI et XIX du livre III intitulé *De la corruption des principes des trois gouvernements*. Cette thèse sera d'ailleurs reprise par Rousseau dans son *Contrat social* dont les saint-simoniens se disaient pourtant les disciples.

[1033] *Op. cit*. p. 224.

accusation lourde de sens : les saint-simoniens ne sont pas patriotes et seraient prêts à sacrifier une partie du pays pour satisfaire leur utopie. Tout est fait, on le voit, pour modaliser un argument souvent considéré comme médiocre en raison, tout en recourant à ses arguments.

L'autorité peut aussi être convoquée pour être aussitôt réfutée. Ainsi, Musset cite le même Montesquieu dans le chapitre 2 de *La Confession d'un enfant du siècle* comme une autorité supportant le contre-discours, c'est-à-dire les idéologies déicides et libertines héritées des Lumières. Citant le passage où Montesquieu accuse le christianisme d'avoir précipité la chute de l'Empire romain[1034], Musset invente une suite à la citation à l'irréel du passé :

> Montesquieu aurait pu ajouter : Le christianisme perdit les empereurs, mais il sauva les peuples. Il ouvrit aux Barbares les palais de Constantinople, mais il ouvrit les portes des chaumières aux anges consolateurs du Christ. Il s'agissait bien des grands de la terre ; et voilà qui est plus intéressant que les derniers râlements d'un empire corrompu jusqu'à la moelle des os, que le sombre galvanisme au moyen duquel s'agitait encore la tyrannie sur la tombe d'Héliogabale et de Caracalla ! La belle chose à conserver que la momie de Rome embaumée des parfums de Néron cerclée du linceul de Tibère ! Il s'agissait, messieurs les politiques, d'aller trouver les pauvres et de leur dire d'être en paix ; il s'agissait de laisser les vers et les taupes ronger les monuments de honte, mais de tirer des flancs de la momie une vierge aussi belle que la mère du Rédempteur, l'espérance, amie des opprimés.

La réfutation s'appuie sur le simple usage du « mais » adversatif, lequel reprend la thèse négative de Montesquieu dans la première proposition pour la réorienter vers une thèse positive, défense et illustration du christianisme : la nouvelle religion a donné aux plus pauvres l'espoir d'une vie meilleure. Mais la réfutation cède vite la place à un ton plus polémique qui se délecte dans des images macabres pour fustiger l'empire romain déploré dans le contre-discours. La cible n'est pas Montesquieu qui est invectivé mais les héritiers de sa pensée : « messieurs les politiques ».

Autre moyen classique de la rhétorique utilisé par Musset pour polémiquer : le raisonnement par analogie visant à montrer l'absurdité ou l'irrationalité d'une thèse[1035]. Il l'utilise dans la polémique qui oppose classicisme et romantisme. Ainsi, les limites imposées par les critiques néoclassiques dans le choix du vocabulaire poétique sont réfutées par le parallèle avec la peinture et la musique à la fin du premier article sur les *Pensées de Jean-Paul* :

> Irait-on dire à un musicien : « Il y a dans la gamme des notes ignobles, et dont vous ne sauriez vous servir, s'il vous plaît » ? A un peintre : « Telles de vos couleurs sont ampoulées, vous les laisserez de côté » ? Non ; toutes les notes, toutes les couleurs peuvent servir ; pourquoi, et de quel droit dire à un écrivain : « Tarte à la crème ne peut aller ici » ?[1036]

[1034] *La Confession d'un enfant du siècle*, I, 2, *op. cit.* pp. 77-78. Le passage réfuté par Musset est extrait des *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, ch. XXII.

[1035] Nous n'aborderons pas ici les raisonnements absurdes qui relèvent plutôt des détours de l'ironie, mais uniquement les analogies qui servent à réduire à néant une proposition.

[1036] P. 894.

Discréditée d'emblée par le conditionnel et l'interrogation rhétorique (« Irait-on dire »), l'analogie impose comme une évidence l'équivalence entre les notes, les couleurs et les mots. Autre exemple, ce parallèle illustrant la nécessité des règles d'unité dans la tragédie :

> Les règles de la tragédie ne regardent que celui qui a dessein de faire une tragédie ; mais vouloir en faire une sans les unités, c'est à peu près la même chose que de vouloir bâtir une maison sans pierres. Une pièce sans unités peut être fort belle ; on peut y trouver mille charmes et les plus beaux vers du monde ; on peut même imprimer sur une affiche que c'est une tragédie ; mais pour le faire croire, c'est autre chose, à moins d'imiter ce moine qui, en carême, jetait un peu d'eau sur un poulet en lui disant : « Je te baptise carpe. »
>
> Si les règles étaient des entraves créées à plaisir pour augmenter la difficulté, mettre un auteur à la torture, et l'obliger à des tours de force, ce serait une puérilité si sotte qu'il n'est guère probable que des esprits comme Sophocle, Euripide, Corneille, s'y fussent prêtés. Les règles ne sont que le résultat des calculs qu'on a faits sur les moyens d'arriver au but que se propose l'art. Loin d'être des entraves, ce sont des armes, des recettes, des secrets, des leviers. Un architecte se sert de roues, de poulies, de charpentes ; un poète se sert de règles.[1037]

L'analogie entre tragédie et architecture tire sa force de la comparaison filée, dont le déploiement renforce la valeur argumentative. Les règles sont comparées aux pierres de la maison, puis aux instruments de l'architecte : malgré l'incohérence de ce glissement, la nécessité commune à ces deux imageants s'impose comme vérité d'expérience. Le second paragraphe transforme la comparaison en un parallélisme qui renforce l'évidence du rapprochement et fédère les arguments complémentaires (arguments par l'absurde de la maison sans pierres ou de l'anecdote du moine[1038], argument d'autorité citant les grands auteurs tragiques). La réfutation des opposants à la tragédie « régulière » tient son efficacité de cette convergence.

Attaques frontales

À côté des procédés de réfutation hérités de la rhétorique (dissociation des notions, raisonnements par analogie, arguments d'autorité), Musset sait aussi s'en prendre directement à l'adversaire. Dans l'article *De la tragédie*, qui a pu passer pour un plaidoyer en faveur d'un retour au classicisme, Musset réfute d'emblée les thèses romantiques : « Ils se trompent ». Toutefois, il a soin ensuite d'utiliser des arguments ; la stratégie, plutôt conciliante ici, consiste à s'assurer un *éthos* favorable en recourant à la concession avant de réfuter :

> Pour ce qui regarde d'abord les gens qui croient voir une affaire de mode dans le retour du public à l'ancienne tragédie, disons, sans hésiter, qu'ils se trompent. Il est bien vrai qu'on va voir *Andromaque* parce que Mlle Rachel y joue Hermione et non pour autre chose, de même qu'il est vrai que Racine écrivit *Iphigénie* pour la Champmeslé et non pour une autre. Qu'est-ce, en effet, que la plus belle pièce du monde si elle est mal jouée ? Autant vaut la lire. Iriez-vous entendre le *Don Juan* de Mozart, si Tamburini chantait faux ? Que ceux qui

[1037] P. 915.

[1038] Musset fait ici allusion à une anecdote populaire que Dumas rapportera en 1846 au chapitre XVIII de *La Dame de Monsoreau*. Les frères Chicot et Gorenflé font ripaille en plein carême. Dans ce passage du roman, dont l'intrigue se déroule sous Henri III, Dumas se place dans le sillage de Rabelais.

essayent de se persuader que Racine a passé veuillent bien se rappeler le mot de Mme de Sévigné et prendre une tasse de café.[1039]

La tactique de conciliation associée – la concession (« il est bien vrai ») – récuse en fait brutalement les objections de l'adversaire : le parallélisme en *non*, le rapprochement avec l'opéra de Mozart, l'injonction, l'ironique argument d'autorité et la chute finale jouent de la connivence pour les ridiculiser[1040]. Lorsqu'il envisage ensuite la thèse des classiques (le retour à la tragédie classique marque la fin du drame romantique) Musset se montre plus prudent :

Quant à ceux qui pensent que ce même retour aux pièces du siècle de Louis XIV est une atteinte mortelle portée au romantisme, on ne peut leur répondre ni avec autant d'assurance, même au risque de se tromper, ni d'une manière absolument explicite. Il se pourrait bien, en effet, que des représentations suivies des chefs-d'œuvre de notre langue causassent un notable dommage aux drames que l'on appelle romantiques, c'est-à-dire à ceux que nous avons en France aujourd'hui. En ce sens les classiques auraient raison ; mais il n'en resterait pas moins avéré que le genre romantique, celui qui se passe des unités, existe ; qu'il a ses maîtres et ses chefs-d'œuvre tout comme l'autre ; qu'il ouvre une voie immense à ses admirateurs, et enfin, qu'à l'heure qu'il est, il a pris pied chez nous et n'en sortira plus. Voilà ce qu'il est peut-être hardi, mais nécessaire de dire aux classiques ; car il y en aura toujours en France, de quelque nom qu'on les appelle.

Il recourt là aussi à la démarche de concession (« Il se pourrait bien, en effet, »), mais pour mieux réaffirmer la valeur du « genre romantique » (« mais il n'en resterait pas moins »)[1041]. Il est vrai que cette défense du drame romantique n'est pas sans ambigüités :

Lors donc que les classiques de ce temps-ci assistent à un drame nouveau, ils se récrient et se révoltent, souvent avec justice, et ils s'imaginent voir la décadence de l'art ; ils se trompent. Ils voient de mauvaises pièces faites d'après les principes d'un art qui n'est pas le leur, qu'ils n'aiment pas et ne connaissent pas tous, mais qui est un art : il n'y a point là de décadence. Je conviendrai tant qu'on voudra qu'on trouve aujourd'hui sur la scène les évènements les plus invraisemblables entassés à plaisir les uns sur les autres, un luxe de décoration inouï et inutile, des acteurs qui crient à tue-tête, un bruit d'orchestre infernal, en un mot, des efforts monstrueux, désespérés, pour réveiller notre indifférence, et qui n'y peuvent réussir ; mais qu'importe ? Un méchant mélodrame bâti à l'imitation de Calderon ou de Shakspeare ne prouve rien de plus qu'une sotte tragédie cousue de lieux communs sur le patron de Corneille ou de Racine, et, si on me demandait auquel des deux je me résignerais le plus volontiers, je crois que je choisirais le mélodrame.

La longue énumération des clichés romantiques à la scène (où l'on retrouve les mêmes arguments que dans l'article sur le concert de Pauline Garcia : invraisemblances, décors surchargés, excès en tous genres, bruits, goût du macabre et de l'horrible), donne raison aux classiques. Mais la ligne argumentative directrice est bien une réfutation des critiques classiques contre le drame romantique. Là encore, le « ils se trompent » marque nettement le

[1039] P. 906.

[1040] Voir la note 6 p. 1240. La marquise de Sévigné aurait affirmé que Racine et le café passeront de mode ; en fait cette assertion lui a été attribuée par Voltaire dans sa *Lettre à l'Académie française* placée en tête de sa tragédie *Irène*.

[1041] « Les lieux de l'existant affirme la supériorité de ce qui existe, de ce qui est actuel, de ce qui est réel, sur le possible, l'éventuel, ou l'impossible », Perelman & Tyteca, *op.cit*. p. 126. La thèse de la fin du drame romantique était réduite au seul « possible » par l'emploi du conditionnel.

désaccord de fond de Musset avec la condamnation radicale des romantiques par les nouveaux classiques.

Dans l'article manifeste de 1833 *Un mot sur l'art moderne*, le ton de Musset se fait plus agressif : il s'agit cette fois de déclarer la nécessaire indépendance des artistes face aux deux « écoles » et à toute emprise doctrinale sur l'art[1042] :

> Et sous quel prétexte, s'il vous plaît, aujourd'hui que les arts sont plus que jamais une république, rêve-t-on les associations ? Sous prétexte que l'art se meurt ? Nouvelle bouffonnerie ! les uns disent que l'art existe, les autres qu'il n'existe pas. Je vous demande un peu ce que c'est qu'un être, une chose, une pensée, sur lesquels on peut élever un pareil doute ! Ce dont je doute, je le nie.
>
> Il n'y a pas d'art, il n'y a que des hommes. Appelez-vous art le métier de peintre, de poète, ou de musicien, en tant qu'il consiste à frotter de la toile ou du papier ? Alors il y a un art tant qu'il y a des gens qui frottent du papier et de la toile. Mais, si vous entendez par là ce qui préside au travail matériel, ce qui résulte de ce travail ; si, en prononçant ce mot d'*art*, vous voulez donner un nom à cet être qui en a mille : inspiration, méditation, respect pour les règles, culte pour la beauté, rêverie et réalisation ; si vous baptisez ainsi une idée abstraite quelconque, dans ce cas-là, ce que vous appelez art, c'est l'homme.
>
> Voilà un sculpteur qui lève sur sa planche sa main pleine d'argile. Où est l'art, je vous prie ? Est-ce un fil de la bonne Vierge qui traverse les airs ? Est-ce le lointain murmure des conseils d'une coterie, des doctrines d'un journal, des souvenirs de l'atelier ? L'art, c'est le sentiment ; et chacun sent à sa manière. Savez-vous où est l'art ? dans la tête de l'homme, dans son cœur, dans sa main, jusqu'au bout de ses ongles.
>
> A moins que vous n'appeliez de ce nom l'esprit d'imitation, la règle seule, l'éternelle momie que la pédanterie embaume ; alors vous pouvez dire que l'art meurt ou qu'il se ranime. [1043]

La véhémence du texte tient évidemment à l'accentuation de sa dimension dialogique – adresses en *vous*, interrogations réitérées – mais aussi à la verbalisation de la démarche (les tours performatifs « je vous demande un peu », « je vous prie »). Le caractère incisif de la réfutation naît du centrage de l'argumentation sur les mots eux-mêmes (« ce mot d'*art* », « ce nom », « appeler », « entendre », « baptiser »), visant à refonder le débat, bien sûr à la présence de termes directement et violemment dépréciatifs (« prétexte », « bouffonnerie »), et aussi au caractère péremptoire de l'énonciation : répétitions, phrases segmentées (« Ce dont je doute, je le nie. », « ce que vous appelez art, c'est l'homme », « l'art, c'est le sentiment »). Là encore, la démonstration par l'absurde disqualifie l'opinion adverse, et la radicalité des oppositions (l'art ≠ l'homme). Musset pratique en fait ce que Marc Angenot appelle la « dissociation des données », qui consiste à réfuter la thèse adverse « en montrant qu'il y a une différence dirimante entre des cas prétendus semblables »[1044]. C'est en quelque sorte un raisonnement par analogie inversé dans la mesure où l'on réfute l'analogie explicite ou implicite qui sert de base à la démonstration adverse. La dissociation des données est à chaque fois pour Musset l'occasion de réfuter un discours nostalgique, passéiste, celui de ceux qui,

[1042] Paul Bénichou pense qu'il faille interpréter le mot « association », dans cet article, dans son sens saint-simonien : « Le saint-simonisme n'y est pas expressément nommé » mais « l'association, opposée à l'individualisme critique, était une des notions maîtresses du saint-simonisme. », *L'Ecole du désenchantement,* Quarto-Gallimard, 2004, p.1666-1667.

[1043] Page 899.

[1044] Angenot, *op.cit*. p. 218.

idéalisant une époque précise, voudraient faire renaître ce qu'ils considèrent comme un âge d'or en plein XIX[e] siècle. La force de l'attaque vient aussi de la position radicale et en quelque sorte « pédagogique », surplombante, qui traduit la condescendance de l'écrivain par rapport à une thèse qu'il juge inepte.

« La question n'est pas de … mais de … »

Le choix par Musset polémiste d'une position d'autorité se retrouve dans la réfutation par déplacement du problème, dont le schéma de base est « la question n'est pas de – mais de » et qu'il utilise par exemple contre Janin dans son article *Reprise de Bajazet* : il y affirme que « ce n'est plus elle (Rachel) qui est en question, c'est l'art qu'elle ravive, l'art immortel, gloire et délices de l'esprit humain »[1045]. La technique permet à Musset d'élargir le débat en lui donnant une portée qui dépasse le simple antagonisme des personnes :

> Ne voyez-vous pas qu'en attaquant ainsi cette jeune fille, vous plaidez une cause qui n'est pas la vraie, qui ne peut être bonne, quand même elle serait juste ? Est-ce votre admiration pour Racine qui produit votre mécontentement, et êtes-vous si fort indignés de le voir moins bien représenté aujourd'hui qu'hier ? A qui rendez-vous service en le disant ? Ce n'est pas à Racine lui-même, car, si ses ouvrages reprennent faveur au théâtre, ce sera grâce à Mlle Rachel, et ne sentez-vous pas qu'en se voyant blâmée si vite, avec si peu de ménagement, elle peut se décourager ? Ne sentez-vous pas qu'en lisant vos articles, cette enfant en qui seule repose toute la grandeur d'une renaissance, cette enfant qui n'est pas sûre d'elle, et qui, malgré son génie précoce, n'est pas encore à l'épreuve des chagrins que peut nous causer la critique, cette enfant qui joue si bien Hermione, qui sait si bien comprendre et réciter Racine, peut se mettre à pleurer ?
>
> Voyez le grand mal ! dira-t-on peut-être ; oui, ce serait un très grand mal ; que les journaux attaquent demain Mlle Grisi ou Fanny Elssler, et qu'elles s'en affligent un instant peu importe ; leur réputation est faite, leurs noms sont aimés, elles sont à l'abri d'un blâme passager. D'ailleurs, la musique, la pantomime, la danse, ne sont point aujourd'hui des arts délaissés. Il en est autrement de la tragédie. Si on décourageait Mlle Rachel, ce serait Hermione elle-même, Monime et Roxane qu'on découragerait. Quiconque aime les arts doit y regarder à deux fois. Sommes-nous donc aux beaux jours de Talma, de la Duchesnoy, de Lafont, de Mlle George ? Peut-être alors on aurait eu le droit de traiter légèrement une débutante, de la comparer à ceux qui l'auraient entourée, et de lui donner, dans son intérêt, des conseils sévères ; mais aujourd'hui, dans le désordre où nous sommes, dans le triste état où se trouve le théâtre, les amis des arts, critiques et poètes, artistes de toute sorte, peintres, musiciens, tous tant que nous sommes, nous n'avons qu'une chose à faire, lorsque nous allons aux Français, c'est d'applaudir Mlle Rachel, de la soutenir de toutes nos forces, de la vanter même outre mesure, s'il le faut, sans crainte de la gâter par nos éloges […].

La réfutation par déplacement du problème repose encore sur un lieu de l'ancienne rhétorique : celui de la partie et du tout ici dans les métonymies exprimant l'équivalence entre Rachel et ses rôles raciniens (Hermione, Monime, Roxane) et entre la comédienne et l'auteur (Racine) ou le genre (la tragédie). A cette technique rhétorique et pseudo-logique Musset ajoute aussi un moyen subtil de disqualification de l'adversaire : refusant de s'abaisser

[1045] P. 923-924.

jusqu'à l'argument *ad personam*[1046], de nommer ou d'injurier Janin, il préfère le disqualifier par les ressources du dialogisme en lui confiant un trait de sarcasme (« Voyez le grand mal ! dira-t-on peut-être ») qui construit pour l'adversaire un *ethos* destructeur posant en face pour lui-même un *ethos* à la fois humain et salvateur.

La force des arguments « quasi-logiques »

Enfin Musset n'hésite pas à recourir à des procédés condamnés par la rhétorique, mais fréquents en polémique : les arguments « quasi-logiques ». Il s'agit soit de paralogismes (ou *fallacies* dans la terminologie anglo-saxonne), « un enthymème apparent, c'est-à-dire non rigoureusement fondé, appuyé sur un raisonnement faux »[1047], soit d'arguments qui mettent en cause la personne même de l'adversaire. Les paralogismes sont principalement à l'œuvre dans les passages de dialogues polémiques[1048]. Rappelons seulement que, présents dans les œuvres ou les passages de fiction, ils relèvent d'une écriture ironique et satirique plus que véritablement démonstrative. Les arguments qui consistent à réfuter le contre-discours en attaquant la personne même de l'adversaire sont la rétorsion, l'autophagie, l'argument *ad hominem*, l'argument *ad personam*, la démystification et l'évocation du réel.

Marc Angenot définit la rétorsion en ces termes :

> Le polémiste se place, pour conduire son « attaque », sur le terrain même de l'adversaire. Il combat contre lui en lui « arrachant » ses propres armes. Autrement dit, il se sert dans sa réplique des données, des axiomes et des concepts mêmes de l'adversaire. Il arrivera qu'il les reprenne réellement à son compte, mais souvent ce ne sera que par feinte, pour démontrer que, toutes choses égales, il est possible de démolir la défense adverse sans en changer les éléments. […] Le polémiste renonce à « déplacer » le problème, il accepte de se placer sur le terrain même de l'antagoniste et c'est là qu'il l'accule à la contradiction.[1049]

Au niveau macrotextuel on peut considérer que chacune des deux premières *Lettres de Dupuis et Cotonet* est, dans son ensemble, une rétorsion. La critique du romantisme y repose sur la démolition, une par une, de chacune des définitions et des notions successivement mises en place par les théoriciens du mouvement romantique sans aucun déplacement ni changement. En ce qui concerne la réfutation des thèses saint-simoniennes, la procédure est la même : Dupuis et Cotonet se proposent non de réfuter explicitement, mais de rentrer à

[1046] On a vu que Janin n'avait pas, à l'égard de Musset, une telle délicatesse, lorsqu'il le croque – sans le nommer certes – en critique amateur, « en habit, tout éperonné ». Voir *supra*, p. 80.

[1047] Molinié, *Dictionnaire de rhétorique, op. cit*. p. 242.

[1048] Voir le chapitre II, 3 de notre première partie.

[1049] *Op.cit* p. 219.

l'intérieur du système de leur adversaire : « se rendre compte des choses » comme ils l'écrivent, non remettre en question mais poser une question[1050]. La réfutation polémique prend ironiquement l'apparence d'une inoffensive délibération, ce qui ne la rend que plus incisive. Chaque étape de l'argumentation est balisée, avec lourdeur certes, par des divisions, annonces ou transitions : distinction, dans un premier temps entre les humanitaires qui « ont un système tout fait » et ceux qui « n'ont point de système réglé », puis, parmi ces derniers, entre « les uns qui veulent certaines choses, les autres qui ne savent ce qu'ils veulent » ; le développement consistera alors à analyser d'abord les idées des premiers, ensuite à interroger la notion de « perfectibilité » puisqu'elle semble le seul point d'appui pour parler de ceux qui « ne savent ce qu'ils veulent ». Dans la partie réfutation de la première étape, consacrée aux humanitaires « qui veulent certaines choses », les épistoliers avancent trois objections (« Mais voici un point embarrassant » ; « Voici donc une seconde objection » ; « Troisième objection maintenant »). L'organisation rigoureuse de la lettre permet de mieux pénétrer les idées pour les réfuter de l'intérieur. Ainsi Dupuis se sert des armes mêmes des humanitaires pour les mettre en porte-à-faux : le modèle lacédémonien d'abord, pour réfuter le caractère novateur de leurs idées et pour montrer son impossible acclimatation dans la France de 1836 ; ensuite la notion de « perfectibilité » qui lui permet, par son flou (s'agit-il de perfectionner les choses ou bien les hommes ?), de réduire toute entreprise humanitaire à un paralogisme : « car comment nous perfectionner du moment que nous restons hommes ? ». La rétorsion laisse bientôt place à l'autophagie : en poussant à l'extrême l'idéal de perfectibilité humaine, Dupuis met en évidence la possible dérive liberticide ; l'adversaire se voit poussé à la contradiction :

> Mais s'attaquer aux gens en personne et s'en venir les perfectionner, oh ! oh ! l'affaire est sérieuse, je ne sais trop qui s'y prêterait, mais ce ne serait pas dans ce pays-ci. Perfectionner un homme, d'autorité, par force majeure et arrêt de cour, c'est une entreprise neuve de tout point ; Lycurgue et Solon sont ici fort en arrière ; mais croyez-vous qu'on réussira ? Il y aurait de quoi prendre la poste, et se sauver en Sibérie. Car j'imagine que ce doit être une rude torture inquisitoriale que ces moyens de perfection [1051]

L'ironie de l'autophagie s'accompagne ici de celle du faux éloge (ou diasyrme) : cette fois Lycurgue et Solon « sont fort en arrière » et les humanitaires véritablement novateurs… Déjà le modèle lacédémonien était mis en contradiction avec les idéaux humanitaires par la simple narration : Dupuis concluait, lapidaire derrière l'objectivité du récit historique que « Tel était le peuple lacédémonien, sortant des mains du grand Lycurgue. Cependant les Ilotes

[1050] P. 855 : « Vouloir se rendre compte des choses annonce peut-être un mauvais caractère, mais c'est notre marotte ; du reste, nous n'avons qu'une question à faire, et rien autre, comme vous verrez. Or, à qui peut nuire une question ? ». Le thème de la « question » est repris p. 863 dans un rappel entre parenthèses : « (car, dans tout cela, vous vous en souvenez, nous ne faisons que des questions) ».

[1051] P. 864.

labouraient la terre et mouraient de faim sur les sillons. »[1052] L'autophagie est implicite, du fait du raisonnement par analogie : l'application d'une législation saint-simonienne mènerait à plus de misère pour le peuple et à un régime tyrannique, soit l'exact contraire de leur utopie.

Rétorsion aussi dans l'article sur les *Pensées de Jean-Paul*, où Musset feint d'adopter les mots clés de « trivial » et d' « ampoulé » qu'il raille chez les classiques qui les emploient à propos de Jean-Paul, pour les appliquer à quelques œuvres romantiques (*Werther*, *Notre-Dame de Paris*), mais aussi à Corneille et à la *Phèdre* de Racine. La rétorsion relève là encore de l'ironie (on feint l'étonnement du naïf) et de la mise en évidence, à l'intérieur du système notionnel adverse, d'une contradiction :

C'est-à-dire qu'un amant qui perd la raison, un joueur qui se ruine et saisit un pistolet pour finir sa peine ; c'est-à-dire qu'une mère qui défend sa fille, comme dans certain chapitre déchirant de la *Notre-Dame* ; c'est-à-dire qu'une verte gaieté, puisée dans l'oubli des choses, que toutes les passions, que toutes les folies, tout cela est ampoulé ou trivial ; c'est-à-dire que Napoléon montrant les Pyramides est ampoulé ; que les baïonnettes de Mirabeau seraient triviales dans une tragédie ; que Régnier est trivial, Corneille ampoulé. Racine faillit l'être lorsqu'il ouvrit les bras de Phèdre au froid Hippolyte, mais il se couvrit du manteau de son maître.[1053]

En d'autres termes, même une œuvre adulée des néoclassiques n'échappe pas à la trivialité ou à l'enflure, ce qui ruine le bien-fondé de ces deux « notions » critiques.

Par la suite, Musset glisse vers l'attaque franchement ouverte, en maniant l'argument *ad hominem*, puis l'argument *ad personam* :

Mais ce qu'il y a de plus curieux, c'est que ceux qui osent soutenir de pareilles niaiseries s'imaginent se donner raison en s'emplissant la bouche des mots d'*idéal*, de *beau*, de *noble* ; *qu'il ne faut pas sortir d'un certain cercle* ; *que l'art doit embellir la nature*. Cela est bon pour les écoliers, ou pour les directeurs de théâtre qui cherchent à éconduire un auteur importun.
[…] Savez-vous ce qui est trivial, hommes difficiles, gens de goût ? C'est de ramasser dans les égouts des répertoires et les ordures des almanachs des idées mortes de vieillesse, de traîner sur les tréteaux des guenilles qui ont servi à tout le monde, et d'aller comme des bestiaux désaltérer votre soif de gloire et d'argent dans les abreuvoirs publics.[1054]

Rappelons la distinction établie par Perelman et Tyteca entre *ad hominem* et *ad personam* :

L'argument *ad hominem* consist[e] à mettre l'interlocuteur en contradiction avec ses propres affirmations, avec les enseignements d'un parti qu'il approuve ou avec ses propres actes. […] Il ne faut pas confondre l'argument *ad hominem* avec l'argument *ad personam*, c'est-à-dire une attaque contre la personne de l'adversaire et qui vise, essentiellement, à disqualifier ce dernier.[1055]

[1052] P. 859.

[1053] P. 893. Si Racine évite, en traitant le sujet peu bienséant des amours incestueuses de Phèdre, l'accusation de trivialité, c'est uniquement parce qu'il a eu soin, dans sa préface, de s'abriter derrière son modèle, Euripide ; tel est le sens de la métaphore finale.

[1054] P. 893-894.

[1055] *Op. cit*. p. 149-150.

Dans ce cas, le premier paragraphe est un argument *ad hominem*, et le second, tout en invectives, glisse vers l'*ad personam*. Effectivement, même si Musset commence par déprécier violemment le contre-discours (désigné par le G.N. « de pareilles niaiseries »), sa technique consiste avant tout à montrer la contradiction entre les idées des classiques (hostilité envers « le trivial et l'ampoulé ») et leur parlure critique, dont le caractère ampoulé et le ton péremptoire sont mis à distance par l'italique. Le second paragraphe clôt l'article sur un déchaînement de violence verbale en multipliant les images triviales ; il s'agit encore de mettre leurs propos en contradiction avec leurs actes (la trivialité est déplacée vers leur méthode critique, à savoir le fait de répéter les principes des poétiques classiques) mais la péjoration englobe à la fois les personnes, leurs faits et leurs discours. Il ne s'agit plus d'argumenter, même spécieusement, mais de disqualifier. L'argument *ad hominem*, qui recourt ici à la mise en évidence d'une contradiction entre les paroles et les actes pour discréditer, n'épargne pas non plus les humanitaires et la « troisième objection » de la lettre II repose entièrement sur lui : les saint-simoniens rêvent une rigueur toute spartiate alors qu'ils refusent de « monter leur garde » ; plus grave encore, ils élaborent leurs doctrines égalitaires en s'offrant le luxe d'un somptueux banquet.

> Troisième objection, maintenant, et j'en reviens toujours à mes Spartiates, qui étaient de francs saint-simoniens ; dites-moi un peu, je vous en prie, quelle figure auraient faite à Lacédémone les déterminés émancipateurs d'aujourd'hui qui ne veulent pas monter leur garde ? Que j'aime à les entendre au fond d'un restaurant, splendidement éclairé par le gaz, évoquer le spectre de Lycurgue au milieu des fumées champenoises ! Qu'il fait bon les admirer, le dos à la cheminée, les basques d'habits retroussées, balançant sous leur nez un verre de vin de Chypre, et nous lançant avec une bouffée de cigare un plan de réforme pour les peuples futurs ! Ne voilà-t-il pas de beaux Alcibiades, et que diraient-ils si on les prenait au mot ? Je voudrais les voir le lendemain s'éveiller dans leur république ; que leur coiffeur leur brûle un favori, ils vont pousser des cris d'angoisse ; ne voudraient-ils pas qu'on leur rasât la tête ? Et le brouet, et l'autel de Diane ? qu'en pensez-vous ? C'est quelque chose que le bois de Boulogne et les bals de Musard.[1056]

L'argument *ad hominem* s'associe ici à l'ironie (dans le ton faussement laudatif) et à la satire en peignant un souper de dandys parisiens qui contraste à la fois avec le « brouet » imposé par Lycurgue aux lacédémoniens[1057] et avec les paroles des humanitaires pour en montrer la criante contradiction. De même, dans la « seconde objection », à propos du mariage, dénoncé par les saint-simoniens, Dupuis recourt à l'argument *ad hominem* pour montrer qu'ils ont une vision bien limitée du mariage, celle des beaux quartiers de Paris, et met en contradiction

[1056] P. 862.

[1057] P. 858 : « là, chaque citoyen, tous les mois, était tenu d'envoyer ses provisions, non pas en chevreuils ou homards ni poissons frais de chez madame Beauvais, mais en farine, fromage, carottes, vin du cru, et deux livres et demi de figues. […] Point de viande donc, mais force brouet ; on en a perdu la recette, au grand dommage de la postérité. Ce devait être un cruel potage ! Denys le Tyran le trouvait insipide, nous dit Goldsmith en ses *Essais*. »

leurs actes (la fréquentation de la Chaussée d'Antin) et leurs paroles (discours républicain et populiste) :

> Ce n'est pas tout que la Chaussée-d'Antin. Savent-ils ce que c'est, eux qui parlent d'adultère, et qui ont leurs maîtresses sans doute, savent-ils ce que c'est que le mariage, non pas musqué, sous les robes de Palmire, au fond d'un boudoir en lampas, mais dans les prés, au plein soleil, sur la place, à la fontaine publique, à la paroisse, et dans le lit de vieux chêne ?[1058]

L'interrogation rhétorique, l'apposition et les compléments détachés, les métonymies du lieu ou des objets symbolisant le mode de vie mettent en place comme incidemment une opposition de connotations : le libertinage et la corruption contre la pureté, le naturel, l'innocence, la religion et la vertu pour la campagne, selon un *topos* rousseauiste qui traverse également la *Confession d'un enfant du siècle* et *On ne badine pas avec l'amour* écrits peu avant cette lettre.-[1059]

Musset recourt également à l'argument *ad hominem* dans l'article *Reprise de Bajazet* lorsqu'il met les « huit feuilletons » et Janin en particulier (qui n'est pas nommé) en contradiction avec leurs propos antérieurs :

> Admettons encore que c'est en conscience que vous signalez cet échec, et que vous faites en cela un acte d'impartialité. Ne croyez-vous pas que votre devoir était, au contraire, l'indulgence ? Vous en aviez pour Talma vieillissant, vous ne lui disiez pas ainsi qu'il avait été faible un soir ; et ce silence que vous lui imposiez par respect pour la renommée d'un homme, ne pouviez-vous pas le garder aujourd'hui par respect pour vos propres espérances, pour l'avenir de l'art, *pour vos paroles de la veille* ?[1060]

Deux pages plus haut Musset inventait des motifs peu glorieux pour expliquer ce passage incompréhensible des éloges décernés à l'actrice dans ses précédents rôles au blâme dans celui de Roxane : « Mais, aujourd'hui, nous avons mal dîné, et nous voudrions du nouveau. » Cet argument spécieux vise à ridiculiser les critiques par le sarcasme et le prosaïsme du mobile. On peut rapprocher cet énoncé de la technique que Marc Angenot appelle « démystification », qui

> consiste à trouver « derrière » le discours adverse de secrets et peu honorables mobiles qui transposent ce discours à un niveau trivial, apparemment étranger au débat, niveau où on croit pouvoir élucider sa logique et dévoiler sa nature. On oppose à la cohérence abstraite du discours actuel, une autre cohérence qui arrache une thèse ou un comportement à sa contiguïté pour le rapprocher de causes et de motivations dissimulées et viles. Le raisonnement n'est attaqué ni dans ses données, ni dans sa cohérence, mais sa légitimité globale est subvertie comme elle l'est dans la disqualification. Le dévoilement mystificateur présuppose l'axiome selon lequel il n'est pas d'effet sans cause et, plus spécialement, qu'il n'est pas de prise de position qui ne corresponde à l'intérêt de celui qui l'énonce.[1061]

[1058] *Ibid.*

[1059] Dans la même logique, à partir de 1836 Musset réhabilite le mariage dans son théâtre comme l'indiquent *La Quenouille de Barberine* et *Il ne faut jurer de rien*. Voir Gastinel*, op. cit*. p. 549-550.

[1060] P. 923. C'est nous qui soulignons.

Musset fait un usage fréquent de cette technique de réfutation propre aux pamphlets étudiés par Angenot. C'est elle qui, dès l'exorde d'*Un mot sur l'art moderne*, confère à l'article un ton franchement polémique, en opposant les bonnes paroles et les mauvaises intentions supposées :

> Il ne manque pas de gens aujourd'hui qui vous font la leçon ni plus ni moins que des maîtres d'école. On dit à la jeunesse : Faites ceci, faites cela. […] Et qu'on ne s'y trompe pas : dans tous les conseils à la jeunesse, il y a quelque sourde tentation de la faire imiter ; on lui parle d'indépendance, on lui ouvre un grand chemin, et tout doucement on y trace une petite ornière, la plus paternelle possible.[1062]

Musset viserait-il Hugo ? Plus largement il dénonce les « maîtres » qui cherchent toujours à ce que leurs disciples (« la jeunesse ») les prennent pour modèle et pour autorité. Leurs conseils sont toujours intéressés et les écoles et autres cénacles ne mènent qu'à l'imitation.

Musset tire des ressources encore plus polémiques de la démystification lorsqu'il s'en prend aux humanitaires ou aux journalistes. Dans la première lettre de *Dupuis et Cotonet* un passage annonce la satire des humanitaires de la lettre suivante en ces termes :

> De 1832 à 1833, il nous vint à l'esprit que le romantisme pouvait être un système de philosophie et d'économie politique. En effet, les écrivains affectaient dans leurs préfaces (que nous n'avons jamais cessé de lire avant tout, comme le plus important) de parler de l'avenir, du progrès social, de l'humanité et de la civilisation ; mais nous avons pensé que c'était la révolution de juillet qui était cause de cette mode, et d'ailleurs, il n'est pas possible de croire qu'il soit nouveau d'être républicain. On a dit que Jésus-Christ l'était ; j'en doute, car il voulait se faire roi de Jérusalem ; mais depuis que le monde existe, il est certain que quiconque n'a que deux sous et en voit quatre à son voisin, ou une jolie femme, désire les lui prendre, et doit conséquemment dans ce but parler d'égalité, de liberté, des droits de l'homme, etc …, etc …[1063]

La démystification exprime ici avec cynisme que les valeurs républicaines de la révolution ne servent qu'à masquer des desseins plus individualistes et ignobles : les idéaux républicains ne seraient qu'un vol légal. Dans la lettre sur les journaux c'est le petit apologue mettant en scène Tristapatte le journaliste, la Gingeole l'ambitieux et le ministre, qui remplit le même rôle : les changements d'opinions politiques proclamés par les journaux ou par les hommes de pouvoirs ont parfois des raisons plus inavouables …[1064]

Enfin Musset se sert parfois du registre pathétique pour réfuter, pratiquant ce qu'Angenot appelle « évocation du réel avec commination », qui consiste

> face à une argumentation abstraite, à mettre sous les yeux de l'auditoire et de l'adversaire – par une *hypotypose polémique* et un brusque déplacement discursif – le spectacle concret et souvent pathétique de ce qui est

[1061] *Op.cit*. p. 228.

[1062] P. 897-898.

[1063] P. 844.

[1064] P. 871-872.

réellement en cause dans le débat. Le polémiste s'écarte brusquement du champ de l'argumentation, du combat des idées, en dévoilant une réalité avec tout son potentiel affectif. [1065]

Musset y recourt à deux reprises pour nous faire part d'un souci du peuple qui surprend quelque peu dans une œuvre que d'aucuns qualifient d'étrangère à la politique ou de mondaine. Le premier dresse une vision euphorique du bonheur conjugal en Beauce pour réfuter le rejet du mariage que prônent les saint-simoniens[1066]. Le second, dans le chapitre 2 de la *Confession*, oppose aux déicides héritiers des Lumières, le désespoir des plus pauvres désormais privés de religion. L'argument dans la lettre II de *Dupuis et Cotonet* pourrait s'expliquer par le truchement des deux épistoliers provinciaux. Mais il semble que derrière ses affectations d'écrivain dandy et aristocrate Musset n'ait pas été insensible à la cause des plus modestes[1067]. Bien sûr, il n'a aucunement la vision d'un peuple conquérant et rejette toute république ; l'idée commune à ces deux mouvements argumentatifs est que les valeurs fondatrices telles que le mariage ou la religion sont nécessaires aux plus pauvres et que ceux qui, au nom du progrès et des idéaux humanitaires, cherchent à les détruire ne rendent pas service au peuple. Là encore Musset met au jour les contradictions qui minent toute pensée progressiste ou républicaine en reprenant un argument que Rousseau, Chateaubriand et Constant avaient déjà utilisé avant lui[1068]. Les « antagonistes du Christ » sont accusés d'avoir précipité au désespoir le pauvre :

> Ils ont vu que le pauvre se laissait opprimer par le riche, le faible par le fort, par cette raison qu'ils se disaient : Le riche et le fort m'opprimeront sur la terre ; mais quand ils voudront entrer au paradis, je serai à la porte et je les accuserai au tribunal de Dieu. Ainsi, hélas ! ils prenaient patience.
>
> Les antagonistes du Christ ont donc dit au pauvre : Tu prends patience jusqu'au jour de justice, il n'y a point de justice ; tu attends la vie éternelle pour y réclamer ta vengeance, il n'y a point de vie éternelle ; tu amasses dans un flacon tes larmes et celles de ta famille, les cris de tes enfants et les sanglots de ta femme, pour les porter au pied de Dieu à l'heure de ta mort ; il n'y a point de Dieu.
>
> […] Mais si le pauvre, ayant bien compris une fois que les prêtres le trompent, que les riches le dérobent, que tous les hommes ont les mêmes droits, que tous les biens sont de ce monde, et que sa misère est impie ; si le pauvre, croyant à lui et à ses deux bras pour toute croyance, s'est dit un beau jour : Guerre au riche ! à moi aussi la jouissance ici-bas, puisqu'il n'y en a pas d'autre ! à moi la terre, puisque le ciel est vide ! à moi et à tous, puisque tous sont égaux ! ô raisonneurs sublimes qui l'avez mené là, que lui direz-vous s'il est vaincu ?
>
> […] Lorsqu'autrefois l'oppresseur disait : À moi la terre ! – A moi le ciel, répondait l'opprimé. À présent que répondra-t-il ?[1069]

[1065] Op. cit. p. 231.

[1066] P. 861.

[1067] D'après Pierre Gastinel et Afifa Marzouki il faut y voir l'influence de George Sand. Mais cette thèse mérite d'être nuancée car cette inspiration perdure dans les œuvres postérieures à la rupture comme *Il ne faut jurer de rien, Frédéric et Bernerette, Margot*, *Mimi Pinson*.

[1068] Respectivement dans *La Profession de foi du vicaire savoyard*, *Le Génie du christianisme*, partie IV, livre VI, chap. III et *De la religion*. Pour le rapprochement entre les textes voir E. Pinon, *op. cit*. p. 132-133.

[1069] *La Confession d'un enfant du siècle,* édition de F. Lestringant, p. 78-79.

Le passage, éminemment oratoire, relève du genre judiciaire. Après une première partie narrative qui constitue l'accusation, la seconde partie forme l'objection et donne la parole à la défense de l'opprimé ; au discours de révolte succèdent de pathétiques interrogations rhétoriques qui restent sans réponse, pointant ainsi le crime des idéologues.

La richesse des exemples montre ainsi que Musset maîtrise et utilise les techniques de réfutation héritées aussi bien de la rhétorique que des paralogismes sophistiques. On peut noter la proximité entre ces techniques souvent artificieuses de réfutation – artificieuses puisque la polémique n'entre pas dans un débat réel et oral opposant deux entreparleurs – et le recours à la fiction pour polémiquer ou faire de la satire. Dans les deux cas il s'agit d'argumenter par des structures mentales en « comme si », lesquelles sont au fondement de la persuasion d'après Emmanuelle Danblon :

> La tripartition aristotélicienne de l'ethos, du pathos et du logos peut être décrite comme une triple convention : le logos, le discours, est une construction de l'esprit humain qui invente des arguments pour présenter une réalité sous un certain jour. Le pathos, grâce auquel doit se produire la persuasion, est obtenu par un ensemble de figures et de mises en scène propres à produire la persuasion. Loin d'être une comédie, une mascarade ou une duperie, cette mise en scène, cette fiction, n'est possible que parce que la rhétorique entretient un rapport conventionnel au langage. Vue sous cet angle, la fiction est un cas particulier de convention. C'est ce qu'exprime la mise entre guillemets de l'expression « comme-si » lorsqu'elle désigne la fonction proprement rhétorique qui consiste à faire « comme si » le monde avait du sens, à faire « comme si » les choses étaient évidentes. Si l'auditoire n'est pas dupe de ce « comme-si », la fiction est propre à faire émerger la persuasion.[1070]

L'importance en nombre et la variété des techniques de réfutation montrent en outre que le polémique, en tant que choc entre les idées, bataille des arguments, est bien présent dans la prose de Musset, ce que confirme aussi une certaine violence verbale dont il faut repérer l'inscription dans l'écriture même.

[1070] Danblon, Emmanuelle, « La construction de l'autorité en rhétorique », 2006, http://alufc.univ-fcomte.fr/pdfs/791/pdf_8.pdf , p. 143-144. Sur ce point voir aussi, du même auteur *Rhétorique et rationalité. Essai sur l'émergence de la critique et de la persuasion*, 2002, Editions de l'Université Libre de Bruxelles.

Chapitre 2

Le sarcasme et les figures de l'agressivité

And that sarcastic levity of tongue
The stinging of a heart the world hath stung,
That darts in seeming playfulness around,
And makes those feel that will not own the wound.[1071]
BYRON, Lara (chant I, strophe 5).

L'écriture polémique de Musset est le plus souvent détournée, elle aime prendre les détours de l'ironie[1072]. Mais elle comporte aussi nombre de figures qui procèdent de l'attaque directe, explicite. Dans son ouvrage consacré à la rhétorique pamphlétaire Marc Angenot répertorie les « figures de l'agression » suivantes :

- la discordance stylistique ou rupture de ton ;
- l'emploi polémique de certains tropes, métaphore et synecdoque ;
- l'injure comme pratique rhétorique ;
- la scatologie et son rapport à la violence verbale.[1073]

Chez Musset, on ne trouvera ni injure, ni vulgarité lexicale (la « discordance stylistique » d'Angenot), encore moins de scatologie. D'une part les genres polémiques qu'il manie ne sont pas des pamphlets, d'autre part il s'agit d'un écrivain poète, de bon ton, encore respectueux des convenances mondaines, même dans le *polemos*. Et les romantiques ont beau avoir « mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire », ils restent dans les limites du respectable, contrairement aux écrivains pamphlétaires du XX^{e} siècle. Tout en admettant qu'il faudrait compter le sarcasme parmi ces figures de l'agression, Angenot choisit de le traiter dans son chapitre consacré aux « métalogismes » (chapitre 4), « formes dissimulées de l'agression »[1074]. De même les interrogations rhétoriques comptent chez lui parmi les figures de l'assertion (chapitre 1) et les apostrophes dans le chapitre 5 consacré au dialogisme.

[1071] « Il avait ce langage léger et moqueur, arme poignante de ceux que le monde a offensés, et dont les coups lancés avec une fausse gaieté défendent la plainte à ceux qu'ils blessent. », traduction d'Amédée Pichot.

[1072] A laquelle est consacrée la section suivante.

[1073] *La Parole pamphlétaire, op. cit*. VI, ch. 3, ici p. 252-253.

[1074] *Ibid.*, p. 250 et 274 pour la définition de « métalogisme ». Angenot reprend ici la terminologie du Groupe µ qui désigne ainsi, dans sa *Rhétorique générale*, « toute altération apparente de la logique du discours, dès lors que la forme d'un énoncé ne correspond pas à sa fonction dans l'économie du texte (concession, chleuasme), que le sens littéral se double d'une signification indirecte et lacunaire (allusion) ou qu'apparaissent des contresens, des paralogismes voulus (antiphrase, humour métalogique) ». En associant le sarcasme aux métalogismes, Angenot ne le distingue pas de l'ironie et, en particulier du diasyrme (éloge antiphrastique). Nous préférons, peut-être à tort, voir entre ironie et sarcasme une nuance. Voir *infra*.

Cependant, dans la mesure où notre approche est stylistique et non uniquement rhétorique, dans la mesure surtout où dans les genres polémiques en général et dans le style de Musset en particulier le dialogisme est omniprésent, nous étudierons chez lui les apostrophes et les interrogations rhétoriques dans leur visée pragmatique d'agression ou d'accusation. Le terme de « sarcasme » n'est pas sans poser de problème car les théoriciens ne s'accordent pas toujours sur sa signification. Si tous soulignent son agressivité, rappelant son étymon grec *sarx, sarcos* (rire mordant), du verbe *sarcazein* (mordre la chair), nombreux sont ceux qui l'assimilent peu ou prou à une forme d'ironie alors qu'il faudrait plutôt – du moins c'est notre avis - l'en distinguer. Angenot, associant son étude à celle de l'ironie, en donne la définition suivante :

> Le sarcasme est ordinairement défini comme un « énoncé d'une ironie mordante et dédaigneuse », sans autre précision. Une telle définition ne rend pas compte de ce qui, à nos yeux, constitue le sarcasme. De même que l'astéisme qui en est l'exact opposé consiste à décerner une louange sous forme de blâme, le sarcasme consiste à agresser l'adversaire en se montrant en apparence bienveillant, débonnaire, favorable à son égard. La figure apparaît, selon l'opposition métalogique élémentaire :
>
> bienveillance apparente
>
> ═══════════
>
> agressivité dissimuléé[1075].

Or cette définition correspond plutôt à celle du diasyrme. Si nous rejoignons Marc Angenot lorsqu'il ajoute que « le sarcasme n'est jamais très loin d'une diffamation » nous ne partageons pas l'idée selon laquelle le sarcasme est une « opposition métalogique », soit un procédé d'attaque indirecte qui relève de l'ironie. Henri Morier définit justement le sarcasme comme une « ironie ouverte », « indubitable », éclairée « soit par le contexte, soit par la situation, et qui se veut souvent d'autant plus évidente qu'elle doit blesser davantage »[1076]. Cependant, lorsqu'il définit le diasyrme, il l'assimile lui aussi au sarcasme. Pierre Schoentjes, dans sa *Poétique de l'ironie*, rejoint Morier : l'étymologie du mot « souligne l'agressivité qu'exprime ouvertement le sarcasme. », lequel « sera toujours plus grossier que l'ironie parce que […] plus visible et plus malveillant ». Il ajoute que « le sarcasme emprunte des voies moins détournées que l'ironie », mais qu'il n'est pas toujours ironique[1077]. De même Albert W. Halsall, a soin de le distinguer de l'ironie comme « forme de moquerie qui, contrairement à l'ironie, laisse peu de doute sur le sens du discours »[1078]. Dupriez, dans son *Gradus*, définit

[1075] *Op. cit*., p. 277-278.

[1076] Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, article « Ironie », P.U.F, Paris, 1989, p. 602.

[1077] Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie,* Le Seuil, coll. Points-Essais, Paris, pp. 228-229.

[1078] A.W. Halsall, « Figures de la véhémence chez Shakespeare et Hugo », in *La Parole polémique, op. cit*. p. 265.

le sarcasme comme « une moquerie agressive et souvent cruelle » et ajoute que le sarcasme se combine avec l'apostrophe et l'exclamation »[1079]. Nous retiendrons ces deux dernières définitions. La véhémence verbale déploie toute sa puissance lorsqu'elle est adressée, dialogique : elle est pragmatiquement liée à la fonction phatique. Les interrogations rhétoriques lancées en cascade permettent d'acculer l'adversaire et de dresser des chefs d'inculpation ; dans les apostrophes, l'invective et le sarcasme trouvent leur lieu idéal.

Cascades d'interrogations rhétoriques : la figure de la *percontatio*

On a déjà observé le nombre des questions rhétoriques chez Musset, qui participent d'une écriture essentiellement dialogique. Mais il faut distinguer entre celles qui assurent la connivence avec le lecteur[1080]et celles qui sont spécifiquement polémiques. Parmi ces dernières on a vu dans le chapitre précédent celles qui étaient au service de la réfutation, interrogations rhétoriques jouant le rôle d'un argument qui contredit la thèse adverse, notamment en mettant à jour la fausse logique de l'adversaire. Pragmatiquement l'interrogation, rhétorique ou pas, équivaut à une négation comme l'ont souligné Anscombre et Ducrot :

> un énoncé interrogatif « Est-ce que *p* ? » peut jouer le rôle de *E1* dans une coordination argumentative, et dans ce cas, il est orienté vers le type de conclusion que pourrait servir *n.p*. […] une question, rhétorique ou non, a toujours fondamentalement ce côté négatif.[1081]

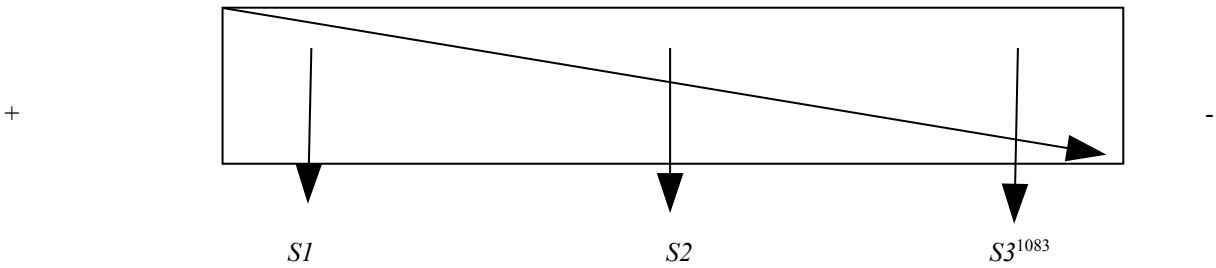
Ce rôle d'inverseur argumentatif est notamment à l'œuvre dans le cas de l'interro-négation qui équivaut à une réponse assertive. Par exemple, l'énoncé « Et toi, Byron, n'avais-tu pas près de Ravenne […] ta bien-aimée ? »[1082] appelle la réponse « Oui, près de Ravenne, j'avais ma bien-aimée ». L'analyse psycho-mécanique guillaumienne aboutit aux mêmes conclusions. Selon Moignet la diversité des emplois de l'interrogation en langue française s'explique par le mouvement interrogatif qui oscille d'un pôle positif à un pôle négatif. Ce mouvement contient trois « saisies » qui correspondent à trois formes principales d'interrogations et qu'il résume par le schéma suivant :

[1079] Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires (dictionnaire),* Paris, U.G.E, coll. 10/18, 1984, p. 407.

[1080] Voir *supra* notre première partie..

[1081]Jacques Anscombre et Oswald Ducrot, *L'argumentation dans la langue*, chapitre 5 « Interrogation et argumentation », Mardaga, coll. « Philosophie du langage », 3è éd., Liège, p. 117-118. La coordination argumentative consiste en ce que le discours présente un énoncé dit E1 comme pouvant appuyer ou infirmer un énoncé dit E2 ou une conclusion favorisée par E2.

[1082] *La Confession d'un enfant du siècle*, chap 2, *op. cit.* p. 72.



[1083]

En saisie précoce (S1) on est proche du positif : on a une phrase plutôt dubitative qu'interrogative, par exemple la reprise étonnée d'une assertion venant d'être énoncée par son allocutaire. En saisie médiane (S2) l'équilibre entre positif et négatif est parfait : l'interrogation exprime la délibération ou l'authentique demande d'information ; la réponse attendue est soit affirmative, soit négative. En saisie tardive (S3), on est à la limite du négatif : là réside l'interrogation rhétorique, équivalant alors à une quasi-négation : « Le locuteur interroge fictivement pour suggérer qu'il refuse vigoureusement l'idée exprimée. Aucune information sur de l'inconnu n'est attendue de l'allocuteur, réel ou fictif, à qui il n'est demandé que de confirmer par un acquiescement ce que pense le locuteur. »[1084]

L'interrogation rhétorique peut dès lors se faire fortement polémique en acculant l'adversaire au silence. La mort symbolique visée par le *polemos* est alors accomplie. En effet, d'après Anscombre et Ducrot « le locuteur de l'énoncé interrogatif fait comme si la réponse allait de soi, aussi bien pour lui que pour l'allocutaire. La question n'est là que pour rappeler cette réponse. Elle joue, alors à peu près le rôle de l'assertion de cette dernière, présentée comme une vérité admise »[1085]. Cette évidence permet à Musset d'assurer la connivence avec ses lecteurs, en mettant les rieurs de son côté, mais aussi de manier un discours polémique mesuré, d'abord soucieux de parvenir à un terrain d'entente sur différents points qui jalonnent la démonstration. Elle peut, plus perfidement, mettre en relief l'absurdité des propositions adverses, souvent par le moyen d'une métaphore qui donne à voir cette absurdité. C'est le cas, par exemple dans cette interrogation rhétorique qui, dans la XVIII[e] revue fantastique, réfute l'excuse perpétuelle de tous ceux qui sont ruinés en 1831 : « c'est la révolution » en

[1083] Gérard Moignet, « Esquisse d'une théorie psycho-mécanique de la phrase interrogative », in *Langages*, 1[è] année, n° 3, 1966, p. 57.

[1084] *Ibid*.p. 63.

[1085] *Op. cit*., p. 128.

assimilant de façon burlesque cette dernière à Briarée, le monstre mythologique de la *Gigantomachie* :

> Et qu'est-ce donc que la révolution ? où est-elle ? redemandons-lui votre argent. La révolution, est-ce une espèce de Briarée qui parcourt toutes les rues de Paris en retournant de ses cent bras toutes les poches ? Ce qu'ils appellent la révolution, n'est-ce pas plutôt la peur ? et le croquemitaine qui les épouvante, n'est-ce pas ce bon peuple que jadis les insolents seigneurs avaient baptisé *Jacques Bonhomme* ?[1086]

Même mouvement dans cette interrogation rhétorique tirée d'*Un mot sur l'art moderne :*

> Où est l'art, je vous prie ? Est-ce un fil de la bonne Vierge qui traverse les airs ? Est-ce le lointain murmure d'une coterie, des doctrines d'un journal, des souvenirs de l'atelier ?[1087]

Anscombre et Ducrot distinguent deux sortes d'interrogations rhétoriques, les « inversées » et les « simples » qu'ils assimilent *in fine* à l'opposition entre interrogation positive et interro-négation :

> Une interrogation rhétorique est « inversée » si, en l'énonçant, son locuteur indique à l'allocutaire une question que l'allocutaire devrait se poser à lui-même. Le locuteur fait entendre la voix de l'allocutaire se posant cette question : […] si l'énoncé interrogatif est alors prononcé par le locuteur, c'est son allocutaire qui est énonciateur de l'acte de question.
> […] Nous les appelons « simples » parce que l'acte de question, i.e. l'acte de demander une réponse, acte qui est, non pas le seul, mais le plus apparent dans un énoncé interrogatif, est pris en charge par le locuteur, qui en est, selon notre terminologie, l'énonciateur : c'est lui qui demande à l'allocutaire de répondre – tout en déclarant tenir la réponse pour évidente. A titre d'hypothèse nous proposons de considérer les interrogations rhétoriques positives comme des interrogations rhétoriques inversées et les négatives comme des simples. »[1088]

L'interro-négation, qui impose une réponse positive est fréquemment utilisée par Musset pour assurer une certaine connivence dans l'humour avec son lecteur, soit en exorde (par exemple celui de la revue « *Du dégel et du choléra-morbus »*) ou en conclusion (par exemple dans *De la tragédie*). Sur le plan polémique, il nous semble que l'opposition, pour intéressante qu'elle soit, n'est pas essentielle : dans les deux cas il s'agit d'imposer une vérité à l'adversaire, soit par l'évidence (simples, interro-négations), soit par les détours de la polyphonie et de l'ironie (inversées). Ainsi la série d'interrogations rhétoriques grâce à laquelle Musset énonce la thèse d'*Un mot sur l'art moderne*, bien qu'assertives, semblent plutôt correspondre à ce que les deux pragmaticiens appellent des interrogations rhétoriques « simples » : Musset feint de demander aux artistes de son temps une réponse tout en imposant l'évidence des réponses négatives :

[1086] *Prose*, p. 829.

[1087] P. 898.

[1088] *Op. cit.*, p. 130.

Où voit-on un peintre, un poète préoccupé de ce qui se passe, non pas à Venise ou à Cadix, mais à Paris, à droite et à gauche ? Que dit-on de nous de nous dans les théâtres ? de nous dans les livres et j'allais dire, de nous dans le forum ?[1089]

La mention des lieux (Venise et Cadix), exotiques, vise les romantiques et la mode de la couleur locale ; les questions oratoires ont valeur de reproches adressés à une école qui se prétend, en peinture comme au théâtre, résolument moderne, mais qui, paradoxalement, représente un ailleurs géographique ou temporel. Dans le même temps les déictiques (« à droite », « à gauche », « nous ») et la mention de « Paris » instaurent une connivence avec le lectorat contemporain forcé d'admettre qu'il ne peut se reconnaître dans les portraits romantiques. A l'inverse, les interro-négations adressées à Goethe et à Byron dans le second chapitre de *La Confession d'un enfant du siècle*[1090] tiennent davantage de l'interrogation « inversée » puisqu'elles constituent des interrogations que les deux poètes auraient dû se poser afin de se consoler de leur désespoir. Ce désespoir est alors vidé de toute raison d'être : sans cause réelle, il ne survit que dans ses conséquences funestes sur la génération des enfants du siècle, ce qui fait passer le discours, malgré son apparente connivence avec les deux génies, vers l'accusation d'avoir contaminé toute la jeunesse (le champ lexical de la maladie, morale et physique, est ici particulièrement sensible : « angoisse », « douleur », « dégoût morne et silencieux », « convulsion terrible », « désespérance », « désenchantement », « l'humanité en léthargie », « ceux qui lui tâtaient le pouls »). Dans les deux cas la véhémence énonciative tient surtout à l'accumulation des interrogations rhétoriques, qui participe d'un style oratoire traditionnel, celui du tribun, ou encore d'un lyrisme en prose notamment dans la *Confession*[1091]. L'interrogation rhétorique permet en outre d'exprimer le sarcasme et l'ironie. Dans le premier cas, plus agressif, Musset joue de la polyphonie en niant, par l'interrogation totale, une assertion préalable imputable à son adversaire, ainsi dans cette sortie contre les scientifiques qui parcourt le dialogue de Prévan et Louise rapportée sous la forme théâtrale dans *Le Roman par lettres* :

Où est la ligne de démarcation, entre le positif et le mystérieux ? Ah ! l'habitude ! l'habitude ! est-ce parce qu'ils ont analysé des cailloux sur leur route et que tout est réglé dans la nature, même le désordre, qu'ils croient que la nature leur appartient ? est-ce parce qu'ils ont rassuré les paysans sur les éclipses et les aurores boréales, qu'ils ont le monopole de la crédulité ?[1092]

[1089] P. 901.

[1090] P. 71-73. Nous ne reproduisons pas ce passage qui est particulièrement long.

[1091] On reviendra sur cette idée dans le chapitre sur la phrase polémique. Voir *infra*.

[1092] P. 313.

Il s'agit d'interrogations totales du type « *est-ce que p* ? ». D'après Anscombre et Ducrot dans l'interrogation totale rhétorique simple, « ce qui est nié » est « une assertion préalable », c'est-à-dire « une assertion de *p*, attribuée à un énonciateur qui n'est bien sûr pas le locuteur de *n. p* » : « En posant la question *Est-ce que p* ?, un locuteur L fait entendre un énonciateur L' qui affirme/a affirmé/pourrait affirmer que *p*. »[1093] L'assertion préalable imputée à l'adversaire dénonce ici l'orgueil absolu : le scientifique se croit maître de la nature parce qu'il a « analysé des cailloux » ; la réduction caricaturale des sciences sert la satire en mettant en évidence une disproportion absurde entre les deux propositions, entre la cause et l'effet. Dans le cas de l'ironie, l'interrogation rhétorique consiste à feindre l'étonnement et la naïveté. Cet emploi est constant chez Dupuis et Cotonet, du moins dans les deux premières lettres[1094] ; on le retrouve aussi dans l'article *De la tragédie*, immédiatement après la longue citation de Voltaire expliquant l'absence d'action dans les tragédies classiques par la présence des bancs de spectateurs présents sur la scène. L'énonciateur réagit par un feint étonnement en posant des questions rhétoriques qui en fait illustrent la vanité de toutes les poétiques produites par Racine et ses épigones :

> Triste vanité des choses humaines ! Quoi ! ces belles théories de Racine, ces pompeuses pensées si élégamment vêtues, ces préfaces si concises, si nobles, ce doux système si tendre et si passionné, tout cela aurait eu pour véritable cause les embarras d'un espace de dix pieds et les banquettes de l'avant-scène ? Serait-il possible que tant de confidents n'eussent fait de si harmonieux récits, que tant de princes amoureux n'eussent si bien parlé que pour remplir la scène sans trop remuer, de peur d'accrocher en passant les jambes de messieurs les marquis ? Hélas ! il n'est que trop vrai.[1095]

L'interrogation rhétorique consiste à installer ici un dialogisme, deux voix se faisant entendre : celle d'un étonné qui interroge, et dont la parlure, encomiastique et ampoulée est d'un admirateur de Racine, d'un « classique » ; celle de Musset qui confirme la réponse positive, c'est-à-dire la thèse de Voltaire, dans les deux assertions exclamatives qui encadrent le passage.

Chez Musset, la négativité de la question rhétorique permet de feindre d'interroger pour mieux nier, c'est-à-dire mieux montrer l'inanité des propos ou des genres littéraires. Ainsi la « violence » de Ducoudray, à la fin de la première des *Lettres de Dupuis et Cotonet* est due en partie à un usage corrosif de l'interrogation oratoire : en apparence demande d'information ouverte, elle n'est chez lui que l'équivalent d'une proposition négative et

[1093] *Op. cit*., p. 131-132.

[1094] P. 838, 839, 843, 863, 865. Il s'agit à chaque fois, sous la fausse naïveté, d'éclaircir les concepts de « romantisme » ou de « perfectibilité ». L'interrogation rhétorique, toute négative, met à jour le vacuité de ces notions qui ne sont plus que des « mots sonores ».

[1095] P. 913.

sarcastique sur le drame romantique, dans un développement sur les paradoxes d'un genre qui « se dit jeune » mais ne cesse, par son langage et ses héros, de représenter le passé :

> Il appelle l'avenir à grands cris, et asperge de vieille eau bénite la statue de la Liberté ; vive Dieu ! qu'en penserait-elle, si elle n'était de marbre ? Mais le public est de chair et d'os, et qu'en pense-t-il ? De quoi se soucie-t-il ? Que va-t-il voir et qu'est-ce qui l'attire à ces myriades de vaudevilles sans but, sans queue, sans tête, sans rime ni raison ? Qu'est-ce que c'est que tant de marquis, de cardinaux, de pages, de rois, de reines, de ministres, de pantins, de criailleries et de balivernes ?

Ducoudray feint de mener l'enquête sur ce que pense le public, ce qui lui plaît dans le drame romantique ; mais cette ouverture d'esprit – matérialisée par l'ouverture des interrogations – est niée par les désignations péjoratives qui, au final, constituent la seule réponse possible aux questions : ce que va voir le public, ce sont des « vaudevilles sans but, sans queue, sans tête, sans rime ni raison » ; dans la dernière interrogation, l'accumulation des noms au pluriel, pour railler l'abondance de personnages sur les scènes romantiques, contraste avec la réponse présupposée : tout cela ce n'est que du vent, pour la montre et rien d'autre.

D'où l'intérêt d'une forme interrogative recensée par les rhétoriciens : la *percontatio* ou *epiplexis*, définie comme une « figure argumentative qui sert à blâmer ». Dans un article sur « Les figures de la véhémence chez Shakespeare et Hugo », Albert W. Halsall la définit ainsi : « L'épiplexis ou *percontatio* est une figure qui sert à blâmer l'énonciataire en lui posant des questions fourrées désignées à révéler ce qui, aux yeux de l'énonciateur, constitue ses fautes. »[1096] Elle participe alors d'une rhétorique du réquisitoire. D'ailleurs Halsall donne comme exemple de *percontatio* la célèbre apostrophe de Cicéron à Catilina : « Jusqu'à quand, enfin, Catilina, abuseras-tu de notre patience ? » etc. La *percontatio* est utilisée à plusieurs reprises par le « poète romantique au manteau vert » de la neuvième revue fantastique, ce personnage en qui la critique a cru reconnaître Hugo. Il apostrophe d'abord les amateurs et les faiseurs de caricatures politiques, ensuite les saint-simoniens et les gardes nationaux :

> O France ! riras-tu donc toujours de ceux qui te gouvernent, semblable à un malade de joviale complexion qui se raille des médecins qui le tuent ?[1097]

Son emploi est ambigu car l'on ne sait s'il faut la lire uniquement au premier degré : la cible serait dans ce cas le gouvernement plutôt que la France railleuse des caricaturistes, auxquels l'énonciateur reproche de rire de ceux qui la tuent, ou bien, vu l'ampleur du mouvement oratoire, le personnage, caricature de poète polémiste. Cette dernière interprétation est d'autant plus plausible que les *Revues* sont aussi, d'une certaine façon, des caricatures

[1096] A.W. Halsall, « Figures de la véhémence chez Shakespeare et Hugo », in *La Parole polémique, op. cit*. p. 268.

[1097] P. 801.

politiques[1098]. Dans l'interrogation suivante, lancée en direction des saint-simoniens, la portée polémique est plus nette quand on sait les positions hostiles de Musset à l'égard de ce courant :

O ciel ! serait-il nécessaire, pour fonder une religion, de porter du bleu-barbeau et de se laisser croître les cheveux comme Paganini ? Quoi ! Jésus-Christ a-t-il donc imité Charles X ? et quelles raisons a-t-on pour le renvoyer s'il n'a point publié d'ordonnances ? Est-ce donc lui qui est responsable, et non ses ministres ? Croyez-moi, MM. de Saint-Simon, c'est un Dieu représentatif qu'il nous faut ; vous vous trompez, vous êtes venus au monde quelque deux mille ans trop tard.[1099]

L'interrogation tient plus de la raillerie (l'apostrophe « M. de Saint-Simon ») que du réquisitoire : la première, qui porte sur le costume saint-simonien, vise à les ridiculiser, d'où la comparaison avec Paganini[1100]. Le rapprochement de Jésus et de Charles X, de la réforme saint-simonienne et de la politique d'après Juillet (« ordonnances », « ministres », « dieu représentatif »), introduit une accusation implicite : les saint-simoniens ne s'en prennent pas au véritable coupable, et font preuve d'injustice puisque celui qui publia des « ordonnances » n'est pas le Christ mais « ses ministres » (Musset recourt ici à la syllepse, le mot s'appliquant à la politique comme à l'Église). La *percontatio* est bien plus offensive, tout en restant mesurée, dans les interrogations adressées aux critiques hostiles à Rachel dans l'article *Reprise de Bajazet* :

Lorsque, applaudie dans cinq rôles, elle s'essaye à un sixième, et là, n'ayant encore que du génie, lorsqu'elle cherche à mûrir son talent, viendrez-vous déjà, dès le lendemain, avec votre esprit, votre expérience, viendrez-vous vous asseoir sur ce même banc où vous avez été si juste, et jugerez-vous sévèrement maintenant cette noble et modeste intelligence qui s'exerce devant deux mille personnes […] dans un des plus difficiles, des plus dangereux rôles de nos tragédies ? assisterez-vous à cet essai comme si c'était un spectacle ordinaire, une fantaisie, un passe-temps ? Et vous, forts de vos souvenirs, viendrez-vous hocher la tête là où vous devriez battre des mains, uniquement parce que ce n'est plus tout à fait un premier début, parce que votre esprit a changé peut-être, parce qu'il faut du nouveau à tout prix ?
[…] Ne croyez-vous pas que votre devoir était, au contraire, l'indulgence ? […] Ne voyez-vous pas qu'en attaquant ainsi cette jeune fille, vous plaidez une cause qui n'est pas la vraie, qui ne peut pas être bonne, quand même elle serait juste ? […] Ne sentez-vous pas qu'en lisant vos articles, cette enfant […] peut se mettre à pleurer ?[1101]

Musset recourt à deux séries d'interrogations oratoires : les premières, au futur, sont affirmatives, les secondes, au présent, sont négatives. Les futurs sont une feinte : l'interrogation prend l'apparence d'une délibération, d'une éventualité, alors que, renvoyant à des actes passés – les huit feuilletons publiés –, ce sont en fait des accusations d'impartialité

[1098] Voir sur ce point S. Ledda, *L'Eventail et le dandy, op. cit*. p. 152-156.

[1099] P. 802.

[1100] Musset renchérira sur ce motif du costume saint-simonien en lui donnant une dimension carnavalesque dans une des *Chroniques de la Quinzaine* de 1832.

[1101] P. 922-924.

et d'insensibilité. De même, les interro-négations sont à entendre comme des assertions, soit autant de reproches : « vous ne voyez pas », « vous ne sentez pas ». Notons enfin que cet emploi des interrogations rhétoriques en cascade, associé ici à un style périodique, relève d'une prose lyrique en faveur de Rachel, qui se souvient de l'éloquence des tribuns antiques.

Les apostrophes dépréciatives

Lorsque « l'auteur s'adresse à l'adversaire, ou à un contradicteur qu'il a suscité, pour l'invectiver ou le railler sans attendre de lui une réplique »[1102], il s'agit d'une figure d'allocution, ou « fiction de prise de parole » capitale dans le genre polémique, qui n'était qu'invectives à l'origine. Musset use souvent de l'apostrophe dans sa poésie : on connaît les réflexions perfides de Rimbaud sur « l'apostrophe rollaque »[1103], la plus célèbre étant l'invective dirigée contre Voltaire :

> Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire
> Voltige-t-il encor sur tes os décharnés ?[1104]

Dans sa prose, en revanche, les apostrophes agressives ou accusatrices sont assez rares, ici associées à un fantasme d'agression :

> Pendant que je m'enfonçais ainsi dans les ténèbres, mes poètes favoris et mes livres d'étude restaient épars dans la poussière. Je les foulais aux pieds dans mes accès de colère : « Et vous, leur disais-je, rêveurs insensés qui n'apprenez qu'à souffrir, misérables arrangeurs de paroles, charlatans si vous saviez la vérité, niais si vous étiez de bonne foi, menteurs dans les deux cas, qui faites des contes de fée avec le cœur humain, je vous brûlerai tous jusqu'au dernier. »[1105]

Elles se rencontrent souvent dans le blasphème, qui s'associe ici à l'iconoclasme – la parole et le geste :

> Toutefois, mon sang se ralluma à la vue d'une certaine toile que j'aperçus.
> Périssez, périssez, misérables ornements, fils des temps qui ne sont plus ! Ecroule-toi, édifice vermoulu des superstitions ; le soleil qui meurt t'emporte avec lui, celui qui naîtra demain refusera de t'éclairer. Ainsi m'écriai-je dans ma fureur, tandis qu'au moyen d'une épée que j'avais à la main, je précipitais un tableau à demi brisé. Les signes consacrés étaient épars sur la terre ; mais la colère qui me transportait était parvenue à son comble.[1106]

[1102] Angenot*, op. cit*., p. 287.

[1103] Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny dite « du* Voyant ». Avant de s'en gausser Rimbaud avait pastiché les apostrophes de *Rolla* dans *Soleil et Chair* (voir *Poésies*, Nrf-Gallimard, éd. René Char).

[1104] *Rolla, Poésies complètes*, *op. cit.*, p. 283.

[1105] *La Confession d'un enfant du siècle*, I, VII, *op.cit.*, p. 119.

Mais la forme de l'insulte directe n'est pas dominante. Plus souvent, la force des apostrophes tient non seulement à la rupture énonciative qu'introduit l'irruption de la fonction conative, qui transforme le sujet en allocutaire, mais à leur place à l'initiale, et à l'effet de rupture qu'elle introduit. Elle instaure en fait une véritable scénographie judiciaire, celle du réquisitoire, ainsi chez Octave, le narrateur de *La Confession d'un enfant du siècle*, un orateur dont on a vu qu'il retrouvait volontiers les accents pamphlétaires d'un Rousseau[1107] :

Je vous le demande à vous, hommes du siècle, qui, à l'heure qu'il est, courez à vos plaisirs, au bal ou à l'Opéra, et qui ce soir, en vous couchant, lirez pour vous endormir quelque blasphème usé du vieux Voltaire, quelque badinage raisonnable de Paul-Louis Courier, quelque discours économique d'une commission des Chambres, qui respirerez, en un mot, par quelqu'un de vos pores, les froides substances de ce nénuphar monstrueux que la Raison plante au cœur de nos villes.[1108]

L'apostrophe convoque l'accusé, les relatives énoncent les chefs d'inculpation. La rupture est également rythmique, comme dans la quatorzième revue fantastique où elle semble surgir subitement, rompant avec la longue méditation qui précède, comme une brusque saute d'humeur. Le contraste est nettement marqué, entre les longues phrases périodiques, faites d'assertions ou interrogations délibératives, et le style brusque, coupé, des exclamatives et des interrogations :

Imitateurs, troupeau d'esclaves ! quel soleil vous dessèchera jamais et pompera vos cervelles oisives ? Un de nos peintres vous appelait hier la poussière que soulèvent les pas du maître ; qui êtes-vous, que faites-vous, que vous croyez-vous ?[1109]

L'apostrophe, naturellement détachée en tête de phrase, tranche par sa concision, à la façon d'un couperet. Tandis que le mot propre « Imitateurs », privé d'article, suscite fictivement les adversaires en tant qu'allocutaires, « troupeau d'esclaves », apposition ou nouvelle adresse, les disqualifie violemment par métaphore redoublée de l'esclavage et de l'animalité. Si l'apostrophe s'arrête là, l'adresse couvre toute la citation et relève en fait du sarcasme avec ses images violemment dépréciatives (les cervelles pompées, desséchées, la poussière). Le pronom de rang 5 maintient la fonction phatique initiée par l'apostrophe et les interrogations

[1106] *Le Tableau d'église*, p. 770. Cf. *La Confession*…, p. 71-72. Sur le blasphème et ses ambiguïtés, voir la biographie de Frank Lestringant, *Musset*, *op. cit*. p. 112-115 et Esther Pinon, *Le Mal du Ciel*, *op. cit*. p.263-277. Voir aussi *infra* III[ème] partie pp.564-566.

[1107] Frank Lestringant signale à plusieurs reprises dans son édition la présence de la thèse rousseauiste de la civilisation corruptrice dans la *Confession*. Par exemple dans le discours de Desgenais p.107-108 (« La civilisation fait le contraire de la nature ») ou encore dans le mépris de la société que manifeste le narrateur, et son désir de s'en exclure p. 124.

[1108] *La Confession d'un enfant du siècle, op. cit*. p. 137-138.

[1109] P. 817. Cf. *Dupuis et Cotonet*, p. 872 : « Non, pauvres gens, honnêtes gobe-mouches, d'opinion vous n'avez pas changé car d'opinion vous n'en eûtes jamais, mais vous voulez parfois en avoir. »

oratoires, en se substituant à l'exclamation, renforcent la violence du ton en ôtant toute dignité, toute identité et toute essence à l'adversaire. C'est donc aussi dans sa relation sémantique au contexte que l'apostrophe se fait sarcastique. On lit dans la dix-neuvième revue :

Stérile fécondité ! m'écriai-je ; laboureurs insensés qui ensemencez avec des cadavres un sol couvert d'une végétation dangereuse ! […] Vous fouillez, comme le chien du Bengale, la terre du cimetière ; vous arrachez les fleurs des tombes pour en faire des bouquets à vos muses, et vous leur ordonnez d'aller courir, ainsi parées, comme des prostituées sur les places publiques. La sainte poésie est entre vos mains, au milieu de vous, semblable à un guerrier frappé de mort.[1110]

La cible (le comparé) est cette fois désignée implicitement, par métaphore *in absentia* ; ces « laboureurs insensés » sont ceux qui pillent les œuvres du passé comme des profanateurs de tombes. L'image s'appuie sur un excursus fantastique, le cauchemar fait par le narrateur à sa sortie du théâtre. L'exclamation-apostrophe attaque d'abord la chose, ensuite les êtres (la conséquence et après la cause), posant avant de développer des métaphores (agricole, macabre, les muses-prostituées[1111]) l'énigme de son oxymore. Associée à un rythme ternaire, elle participe au style du réquisitoire. On retrouve la même association de l'apostrophe avec des métaphores triviales dans l'invective dirigée contre les critiques classiques à la fin du premier article sur les *Pensées* de Jean-Paul :

Savez-vous ce qui est trivial, hommes difficiles, gens de goût ? C'est de ramasser dans les égouts des répertoires et les ordures des almanachs des idées mortes de vieillesse, de traîner sur les tréteaux des guenilles qui ont servi à tout le monde, et d'aller comme des bestiaux désaltérer votre soif de gloire et d'argent dans les abreuvoirs publics[1112].

Placée en fin de phrase interrogative, elle prend violemment à parti l'adversaire, là encore sous la forme d'un double syntagme, dont les images et la triple anaphore qui suivent vont élucider l'ironie. Celle-ci s'inscrit soit dans les oppositions entre une apostrophe à valeur laudative et un contexte qui la dément :

et vous, législateur prudent et circonspect, qui prêchez la morale publique, souvenez-vous de Caton l'ancien qui félicitait un jeune homme en le voyant sortir d'un lieu de débauche[1113],

soit au sein même de l'apostrophe dans des alliances oxymoriques :

-

[1110] P. 832-833.

[1111] Cette comparaison est fréquente chez le Musset de 1830-1832 : voir « Les Vœux stériles » et « Dédicace à Alfred T*** » qui associe macabre et prostitution.

[1112] P. 94.

[1113] À la fin du feuilleton de 1833 consacré à *Gustave* III, p. 1002.

ô hommes de marbre, sublimes égoïstes, inimitables raisonneurs, qui n'avez jamais fait ni un acte de désespoir ni une faute d'arithmétique

Le sarcasme fonctionne parodiquement, par rapport au contenu (l'adjectif laudatif / le nom péjoratif), comme à la tonalité dithyrambique de l'énonciation oratoire. (dignité du « ô » vocatif, le rythme ternaire).

Ainsi, la violence verbale est bien présente chez Musset. Mais elle reste généralement spirituelle et élégante. Préférant la posture aristocratique du sarcasme à celle de l'imprécation, il joint aux interrogations oratoires et à l'apostrophe des jeux sur les images et sur les rythmes oratoires, où les premières servent parfois à railler les seconds : l'ironie touche alors une autre cible, celle de l'emphase.

Le sarcasme : entre polémiste et lecteur

À part les apostrophes où le polémiste s'adresse directement à sa cible, Musset préfère la railler en s'associant avec son lecteur complice. Cela nécessite de doser la violence verbale : ni trop peu pour bien exprimer le sarcasme, ni trop pour bien s'assurer la connivence - et non la réprobation – du lecteur.

Il semble que le sarcasme chez Musset atteint son comble dans cette lettre privée adressée à Tattet le 3 août 1835, soit au moment des lois de Thiers limitant la liberté de la presse :

On dit qu'on va prendre des mesures pour museler la presse criarde et insolente. Je vous avoue que je ne suis pas fâché. Vous savez ce que j'ai toujours pensé de cette espèce d'hommes qui font trafic de l'impudence et qui dînent des saletés qu'ils ont vomies. Ce qu'on appelle la liberté de la presse, est, à mon avis, un des égoûts [*sic*] les plus noirs de notre civilisation. C'est une banque qui fait de l'infamie un papier monnaie ; qu'on leur donne une bonne fois des étrivières, ce n'est pas moi qui réclamerai.[1114]

La violence lexicale est telle qu'elle frôle l'injure, par les suffixes ou termes péjoratifs (« criarde », « cette espèce », « impudence »), et surtout par la trivialité des images animales (« museler », « donner des étrivières »[1115]) et organiques (« dînent des saletés qu'ils ont

[1114] Musset, *Correspondance* tome 1 (1826-1839), *op. cit.,* p. 163.

[1115] Une étrivière est une courroie qui sert à porter les étriers. Le mot a ici une coloration « dandy » dans cette lettre adressée à un ami comme lui amateur de chevaux. D'après le *Dictionnaire de l'Académie* de 1835 il s'emploie le plus souvent au pluriel et absolument dans des expressions familières telles « Donner les étrivières à quelqu'un » : « tout mauvais traitement qui humilie, ou même qui déshonore. ».

vomies », « un des égouts les plus noirs »). Le vocabulaire de ce Musset confidentiel est bien celui d'un pamphlétaire. Une fois de plus, la conjonction d'un nom et d'une relative permet à la fois de fixer l'agression *ad hominem* et de développer complaisamment les constituants polémiques. Le même mélange de mépris et de dédain aristocratique, avec suffixations et métaphores dépréciatives (*dépecer, philosophailler*), se retrouve dans *La Confession d'un enfant du siècle*, et contre la même cible :

C'était une page d'un livre que je lisais, quand toutefois il m'arrivait d'en prendre d'autres que ceux de ces sycophantes modernes qu'on appelle des pamphlétaires, et à qui on devrait défendre, par simple mesure de salubrité publique, de dépecer et de philosophailler.[1116]

L'autonymie « qu'on appelle » écarte la désignation propre, « pamphlétaires », au profit de celle figurée de « sycophantes » qui vient en premier, avec toute sa force dépréciative et son autorité antique ; mais cette prise de distance en appelle aussi implicitement au lecteur, tout comme la valeur déictique du démonstratif péjoratif *ces*. On notera que pour vilipender les pamphlétaires notre auteur recourt aux mêmes procédés qu'eux. La relation avec le lecteur se fait plus directe dans l'antiphrase ironique. Ainsi, lorsque Dupuis et Cotonet raillent les journalistes ou les humanitaires, laissant tomber le masque de la naïveté qu'ils arboraient dans la première lettre :

Vous souvient-il d'une dispute dans un café à propos de la duchesse de Berri ? « Elle a un œil plus petit que l'autre, disait quelqu'un. – Non pas, répliqua le voisin, elle a un œil plus grand que l'autre. » Parlez-moi de ces gens de goût qui savent la distinction des choses ! Ils ont le grand art de l'à-propos, se choquent de tout, jamais ne pardonnent, ne laissent rien passer sans riposte. Toujours prêts, alertes, il en pleut. Seraient-ils par hasard éloignés ? rassurez-vous ; vous les offenserez à cinquante lieues de distance en louant quelqu'un qu'ils n'ont jamais vu : voilà des ennemis implacables.[1117]

Faisant suite à un échange ridicule sur la duchesse de Berry, le sarcasme est lancé par une injonction toute rhétorique, « Parlez-moi de ces gens de goût », qui vise avant toute chose à les montrer du doigt (d'où, une fois encore, le démonstratif). Il repose sur le diasyrme à travers le complément déterminatif et la relative, éloge ironique en ce qu'il reproduit le point de vue suffisant que les journalistes ont d'eux-mêmes. La relation avec le lecteur affichée dans le dialogisme (interrogation, impératif « rassurez-vous », P5 « vous les offenserez ») sert de point d'appui à la polyphonie ironique.

[1116] *La Confession d'un enfant du siècle*, V, 5, p. 347.

[1117] P. 869.

Le sarcasme joue encore plus de la connivence lorsqu'il s'agit d'évoquer les polémiques littéraires et de viser en particulier les membres du Cénacle. Dans son récit autobiographique du *Poète déchu* Musset laisse libre cours au persiflage :

C'était vers 1829. Vous savez ce qu'était et ce qu'est devenu la poésie de ce temps-là. Je n'ai que faire de vous raconter ce qu'on nommait alors une nouvelle école, et les vieilleries qu'on inventait. Quoique le cœur me manque en y pensant, il faut cependant que je vous dise de quelles puérilités pitoyables on entretenait les esprits, et quel chemin on ouvrait à la jeunesse.

L'implicitation de la connivence à travers l'allusion et la prétérition (« Vous savez », « Je n'ai que faire de vous raconter ») impose comme communes et comme évidentes les références culturelles du polémiste.

Dans certains cas, l'écriture polémique elle-même devient commune, comme dans *Un mot sur l'art moderne* en 1833 :

On pourrait répondre à cela que la médiocrité basse, se rendant justice à elle-même, et s'estimant tout juste assez pour plagier, est encore un moins triste spectacle que cent ou deux cents génies manqués qui se bâtissent cent ou deux cents tribunes dans tous les coins de la place publique, et de là haranguent le monde, en foi de quoi ils se plantent la couronne sur la tête, et, s'endorment du sommeil éternel.[1118]

La rhétorique du conditionnel (« On pourrait répondre ») introduit la connivence par la parodie, qui en reprenant les images consacrées (« génies », « tribunes », « haranguent », « sommeil éternel ») invite le lecteur à décoder l'ironie contre l'*hybris* olympien des chefs d'école.

Ainsi, Musset met fréquemment à contribution le sarcasme, de l'ironie franche et ouverte à la rhétorique de l'injure, pour attaquer ses cibles favorites : la presse, les humanitaires, les romantiques. Néanmoins, le plus souvent, la violence du sarcasme est moindre, moins parce que le lexique et les procédés sont sémantiquement plus faibles, que parce qu'ils visent non des hommes, mais des choses – des genres littéraires notamment, où la connivence constitue un constituant de la relation culturelle dans le cadre de la réception de la polémique.

[1118] P. 900.

Chapitre 3

Tropes et style polémique

Loin de se cantonner à leur fonction ornementale et poétique, les tropes peuvent aussi jouer un rôle argumentatif important ; Perelman et Tyteca classent la métaphore et la comparaison parmi les arguments d'analogie[1119] et Marc Angenot a étudié, dans *La Parole pamphlétaire*, les synecdoques et les métaphores polémiques. Ajoutons que, dans le cas de Musset, l'usage des tropes dans la prose d'idées relève aussi d'une écriture de critique-poète, d'un style journalistique littéraire. Si le recours aux tropes en prose est permis, il y doit être plus sobre que dans les vers : une prose trop chargée en métaphores mal adaptées est perçue d'un mauvais œil par les rhétoriciens de l'époque romantique soucieux de la hiérarchie et de la distinction des genres. Par exemple, Edouard Varinot, auteur d'un *Dictionnaire des métaphores* en 1819, reprend mot pour mot les préceptes édictés par Dumarsais dans son *Traité des tropes* :

> D'abord elles [les métaphores] ne doivent pas être répandues avec profusion ; elles doivent être adaptées à la nature du sujet qu'on traite ; elles ne doivent pas être brillantes et plus élevées que le sujet ne le comporte ; il ne faut pas qu'elles donnent au style une sorte d'enflure, ni qu'elles lui ôtent la dignité qu'il doit avoir. Il y a des métaphores permises, belles même en poésie, et qui en prose, paraîtraient absurdes ou peu naturelles.[1120]

Cette citation, alors que s'est imposée la prose poétique de Chateaubriand, annonce les griefs des néoclassiques contre l'image romantique jugée vaporeuse, abusive ou exagérée. Il peut arriver à Musset critique de tomber dans l'obscurité à force de métaphores filées et d'allégories[1121], mais le plus souvent sa pratique est sobre : il recourt plus volontiers à la comparaison, qui a sur la métaphore l'avantage de la clarté, et retient de la métaphore sa force de concrétisation de l'idée au service de la satire ou du polémique, au moyen d'un comparant

[1119] *Op. cit*., p. 499 et sq. L'analogie compte parmi « les arguments qui fondent la structure du réel. »

[1120] Varinot, Edouard, *Dictionnaire des métaphores françaises,* Paris, Bignon, 1819, p. 8-14. Cité par Jean-Philippe Saint-Gérand, « La pointe extrême du Kamtschatka romantique », i*n Ecriture/Parole/Discours : littérature et rhétorique au XIX*è *siècle*, dir. Alain Vaillant, Printer, coll. « Lieux littéraires », St-Etienne, 1997, p. 35-36. Cet article est un excellent état des lieux de la théorie et de la pratique des figures à l'époque romantique.

[1121] Nous songeons à la péroraison d'*Un mot sur l'art moderne* qui voit se faire face la Raison et l'Intelligence. Le phore l'emporte visiblement sur le thème, au point qu'il est bien difficile d'interpréter cette double allégorie et son lien avec le reste de l'article. Pour une analyse du passage voir Gilles Castagnès, *Les Femmes et l'esthétique de la féminité dans l'œuvre d'Alfred de Musset, op. cit*. p. 312.

dégradant ou ridiculisant. Sa pratique de la métaphore polémique correspond exactement à celle que relève Angenot dans les pamphlets :

Les métaphores qui transposent un objet concret dans un contexte abstrait sont d'une lecture plus aisée et d'une efficace polémique plus immédiate […] La métaphore, dans un écrit polémique, ne peut être estimée aux seuls critères de l'intelligibilité analogique. La force polémique de la métaphore est déterminée par la « qualité » spécifique du médium métaphorique, dont le caractère choquant, désagréable, « déplacé », produira un effet dérangeant et à l'occasion une rupture de ton.[1122]

A l'époque de Musset ce caractère « déplacé » ou « choquant » du comparant est d'autant plus polémique que les rhétoriques continuent de prôner une conception ornementale de la métaphore : si Varinot admet que les objets « sombres même et hideux » peuvent fournir des métaphores – concession au romantisme naissant – il ajoute :

Mais il faut se garder de faire jamais aucune allusion qui rappelle à l'esprit des idées désagréables, basses et dégoûtantes. Lors même que les métaphores sont choisies dans le dessein d'avilir ou de dégrader un objet, un auteur doit s'étudier à ne pas exciter le dégoût par ses allusions.[1123]

La rhétorique tend encore à poser des limites à l'écriture polémique, comme au siècle précédent. Admirateur de Jean-Paul, Musset ne méconnaît pas le pouvoir spirituel et provocant des comparants insolites, incongrus ou pittoresques. Mais dans le polémique, l'usage des tropes, à travers les connotations qu'ils transportent, ajoutent aussi une dimension idéologique plus efficace que la pure argumentation. Or Musset recourt le plus souvent à un même réseau métaphorique. Son étude devrait nous permettre de tisser des liens entre les textes sur les idées de Musset et son degré de polémicité à l'égard de ses diverses cibles.

Mouches, troupeau, ornières : l'usage des *leitmotive*

L'apostrophe de Dupuis et Cotonet assimilant les abonnés crédules à des « gobe-mouches » avait déjà été employée en 1831 par Musset dans l'une de ses *Revues fantastiques*.

L'immense confrérie des gobe-mouches s'abat comme un essaim de paresseux frelons sur les gasconnades privées dont les feuilles publiques abreuvent leur tampon.[1124]

[1122] *Op. cit.*, p. 255-256.

[1123] Cité par Ph. Saint-Gérand, *ibid*. Au XVIII[è] siècle, le genre polémique devait être plus avare de métaphores audacieuses que le genre satirique. Frédéric Deloffre cite cette remarque du *Dictionnaire critique* de Féraud (1787-1788) : « le style *polémique*, qui a ses licences, moindres pourtant que celles du style *critique*, qui à son tour, en a moins que le style *satirique*. ». *Une préciosité nouvelle : Marivaux et le marivaudage*, 3[è] éd., Slatkine Reprints, Genève, 1993, p. 254 note 9.

[1124] P. 792. On trouve aussi cette image dans *Fantasio*, acte I scène 2. Voir *Théâtre complet, op. cit*. p. 106.

La métaphore crée une rupture de ton avec la comparaison homérique « comme un essaim de paresseux frelons » et frappe alors à deux niveaux : satire des lecteurs de journaux, dérision à l'égard du style classique épique. La métaphore de la « mouche » pour faire la satire de la presse, de la critique notamment, se retrouve également à plusieurs reprises dans la poésie de Musset[1125]. Elle affecte à sa cible des connotations ordurières (la saleté, les excréments), de petitesse (Musset minorerait l'importance de la presse) et d'agressivité mesquine (son côté agaçant, voire piquant).

La métaphore traditionnelle du *vulgum pecus,* troupeau imbécile des imitateurs, est riche de tout un intertexte satirique hérité d'Horace pour désigner les courtisans ou les plagiaires. Musset y recourt à trois reprises dans ses écrits de critique ; dans une apostrophe analysée dans le chapitre précédent (quatorzième revue fantastique), « O imitateurs, troupeau d'esclaves »[1126], dont la structure en apposition révèle la visée insultante. Musset la réitère dans *Un mot sur l'art moderne*, cette fois sous la forme plus convenue thème/nom + phore/complément déterminatif : « troupeau imbécile des imitateurs »[1127] ; l'épithète explicite l'injure, elle-même renforcée par le contexte gnomique de cette maxime. Enfin, « l'ancien journaliste » du fragment *Sur les voleurs de noms* recourt à la locution latine horatienne « *servum pecus* » (troupeau d'esclaves)[1128] ; le choix de la citation littérale moque légèrement le locuteur pour signifier au lecteur sa pédanterie. Cette ironie rend l'*éthos* du personnage ambigu : est-il bien le porte-parole de Musset, comme pourrait l'indiquer sa thèse (le rejet des noms historiques dans la fiction) ?

Musset affectionne l'image de l'ornière tracée par les maîtres qui fait la satire de l'imitation : ce sont les écoles et leurs chefs de file, plus que les disciples, qui sont cette fois visés.

ces ramifications indécrottables de petites mares d'eau qui se dessèchent encore ça et là au soleil, et qu'on nomme … l'école de Campistron (vulgairement les *classiques*).
[…] Un de nos peintres vous appelait hier la poussière que soulèvent les pas du maître.
Comme un noble coursier dont le sang dégénère et s'avilit au cinquième croisement de sa race, ainsi, et plus tôt encore, mille fois, se tue et se flétrit la pensée de l'homme primitif, récrépie par le vain paraphraseur. Ainsi les pédants qui tirent encore Aristote par la robe qu'il portait à la mort du roi Philippe ont fait un pédant odieux et

[1125] L'apostrophe aux gobe-mouches est reprise de « *La loi sur la presse* » : « Mais morbleu ! c'est un sourd ou une statue, /Celui qui ne dit rien de la loi qu'on nous fait ! […]/Une loi sur la presse ! ô peuple gobe-mouche ! ». Les critiques sont par ailleurs comparés à une mouche dans « *La Dédicace à Alfred T*** » en 1832 : « Je ne fais pas grand cas, pour moi, de la critique. /Toute mouche qu'elle est, c'est rare qu'elle pique. » et dans l'apostrophe sarcastique qui ouvre le sonnet « *Aux critiques du Chatterton d'Alfred de Vigny* » de 1835 : « O critique du jour, chère mouche bovine, /Que te voilà pédante au troisième degré ! ».

[1126] P. 817.

[1127] P. 899.

[1128] P. 960.

exécrable de cet honnête homme, plus inoffensif que Lebatteux ; ainsi, du vieux Shakespeare, père de Goethe, est née une collection de fous à mettre dans un herbier.[1129]

La métaphore de l'ornière n'est que suggérée par celle, pleine de mépris, de « la poussière que soulèvent les pas du maître ». L'image est présentée comme un argument d'autorité ; mais comme souvent Musset ne cite pas sa source, il y a donc fort à parier que ce soit une citation fictive. Des métaphores diverses sont associées : les sèmes vils de « ces ramifications indécrottables de petites mares d'eau » pour les « classiques » – raillés par la périphrase « l'école de Campistron » suivie de la parenthèse ironique – et de l'adjectif « indécrottables » (resémantisé[1130]), les diminutifs (« ramifications », « petites mares ») conduisant à l'anéantissement (« se dessèchent »[1131]), l'image « dandy » du « noble coursier dont le sang dégénère », la syllepse sur « récrépie »[1132], tout concourt à mettre en évidence le caractère contreproductif d'un néoclassicisme perçu comme une imitation vouée à la mort. La même association se retrouve, de manière plus explicite, dans *Un mot sur l'art moderne* :

L'esprit d'imitation, la règle seule, l'éternelle momie que la pédanterie embaume. […] dans tous les conseils à la jeunesse, il y a quelque sourde tentation de la faire imiter ; on lui parle d'indépendance, on lui ouvre un grand chemin, et tout doucement on y trace une petite ornière, la plus paternelle possible. Mais, si la carrière est mesurée, le but marqué, l'ornière faite, les plus lourds chevaux de carrosse viennent s'y traîner à la suite des plus nobles coursiers.[1133]

L'exploitation de l'image hippique est différente, et plus cohérente puisque connectée au développement de celle de l'ornière. On passe ici du faisceau d'images hétérogènes à la métaphore filée. Mais dans tous ces motifs se retrouve le goût de Musset pour l'image récurrente.

Ainsi, dans ses articles, Musset retrouve souvent les mêmes métaphores pour polémiquer ou railler des êtres ou des idées, notamment l'imitation et les imitateurs. On peut parler d'une sorte d'« arsenal de métaphores », imposé peut-être par les conditions d'écriture périodique, qui ne laissaient que peu de temps pour l'invention. Gautier, bien plus prolifique

[1129] P. 817.

[1130] Voir Marc Angenot, *op. cit.*, p. 269 : « La boue est une litote de la merde. » Il écrit plus loin que « l'obsession scatologique est presque universellement répandue dans la polémique. »

[1131] Cette métaphore verbale pour dénoncer dans l'art les effets pernicieux de l'imitation des maîtres et de l'asservissement aux préceptes des écoles sur l'inspiration et le génie se retrouve dans le petit apologue qui clôt les *Revues fantastiques* avec la comparaison « les principes de son école, semblables à un lierre desséchant ». (p. 833). Le siège de l'inspiration est bien entendu « le cœur », enveloppé par « ce lierre desséchant » : l'image résume l'ensemble de la poétique mussétienne : la vérité du cœur opposée à l'artifice des théories d'écoles.

[1132] Qui, outre le sens propre de « crépir de nouveau un mur » appliqué à « pensée », renvoie au sens littéraire de « donner à un ouvrage, en conservant le fond, une nouvelle forme, tant bonne que mauvaise », *Dictionnaire de l'Académie*, 1835.

[1133] P. 898-899.

en tant que journaliste, allait parfois jusqu'à reprendre les mêmes phrases dans plusieurs de ses feuilletons.[1134]. La polémique passe ici par une écriture du concret et du ressassement, qui fait écho aux défauts mêmes qu'elle dénonce.

Isotopies dominantes : le macabre et l'animal

Les isotopies constituent un véritable soubassement métaphorique pour la polémique. Les images macabres sont fréquemment convoquées par Musset lorsqu'il vise l'esthétique ou l'idéologie romantique. Il reprend à un certain romantisme frénétique ses images morbides et sa couleur macabre pour les retourner contre lui, procédé fréquent dans la critique antiromantique de la presse des années 1830 comme l'a démontré Patrick Berthier[1135]. De façon plus large, Musset retrouve là un des procédés clés de la polémique qui consiste à combattre son adversaire avec ses propres armes. Par exemple, dans *Un mot sur l'art moderne* Musset oppose « la belle statue antique », devenue ensuite « pâle idole » puis « favorite » du public « sultan orgueilleux », métaphores de « la littérature théâtrale », c'est-à-dire classique, aux genres par lesquels « nous a[vons] voulu la remplacer » :

des Ethiopiennes difformes, et jusqu'à des monstres mort-nés[1136]

Dans l'inversion de l'isotopie féminine, l'ironie consiste à intégrer deux lieux de l'imaginaire romantique : l'univers frénétique (« monstre mort-nés ») et le cadre exotique (« sérail », « Ethiopiennes »). *Les Revues fantastiques* abondent aussi en métaphores macabres dès lors qu'il s'agit de décrire la littérature romantique. Par exemple cette prosopopée de la deuxième revue où Musset donne la parole aux peintres, aux poètes et aux musiciens victimes de la concurrence avec la politique :

Venez, nous faisons des contorsions horribles qui pourront vous divertir, nous nous déchirons les entrailles avec une tenaille, nous avons inventé des tragédies où le théâtre ressemble à la Morgue et des comédies où l'on se croirait dans un cimetière.[1137]

[1134] Voir l'édition procurée par Patrick Berthier de l'anthologie *Gautier journaliste*, G. F., 2011, introduction p. 20.

[1135] Voir citation *supra* p. 207.

[1136] P. 902. On notera que le pronom « nous », désignant les auteurs modernes, c'est-à-dire romantiques, inclut Musset lui-même.

[1137] P. 778.

La double comparaison macabre annule l'opposition entre tragédie et comédie ; toutes deux sont associées dans la même imagerie macabre. Entre la Morgue (comparant fréquent dans la presse antiromantique) et le cimetière, il n'y a qu'une légère différence de degré. Ces comparaisons, présentes aussi dans la poésie de Musset[1138], reviennent comme un *leitmotiv* dans le chapitre 2 de *La Confession d'un enfant du siècle*. Au premier chapitre, on a vu que le projet « autobiographique » déjà était assimilé à une comparaison macabre introduisant l'isotopie du « mal », de la « maladie » du siècle – souvenir du temps où Musset assistait horrifié aux séances de dissection de l'Ecole de Médecine[1139]. La comparaison, ample, reprend la structure homérique (« de même que … de même ») avec développement en tableau du comparant en une longue protase précédant le comparé[1140]. Or, pour toutes ses comparaisons Musset recourt systématiquement à cette structure homérique dans le chapitre 2 qui, on l'a vu, pastiche le style épique et parodie la geste napoléonienne. Ainsi Musset retrouve le style épique d'Homère et de Virgile et l'associe à l'imagerie frénétique lorsqu'il évoque l'émergence du romantisme hérité de Chateaubriand :

> Mais, pareille à la peste asiatique exhalée des vapeurs du Gange, l'affreuse *désespérance* marchait à grands pas sur la terre. Déjà Chateaubriand, prince de poésie, enveloppant l'horrible idole de son manteau de pèlerin, l'avait placée sur un autel de marbre, au milieu des parfums et des encensoirs sacrés. Déjà, pleins d'une force désormais inutile, les enfants du siècle raidissaient leurs mains oisives et buvaient dans leur coupe le breuvage empoisonné. Déjà tout s'abimait, quand les chacals sortirent de terre. Une littérature cadavéreuse et infecte, qui n'avait que la forme, mais une forme hideuse, commença d'arroser d'un sang fétide tous les monstres de la nature.[1141]

Les expressions « littérature cadavéreuse », « forme hideuse », « monstres de la nature » rappellent les sarcasmes des articles de critique envers les excès du romantisme noir et du grotesque hugolien ; on voit le lien avec l'article indéfini « une » par lequel Musset adopte une fausse posture d'historien qui s'abstient de juger mais se situe dans une distance temporelle avec l'objet de son discours. L'analogie initiale de la « désespérance » et de « la peste asiatique exhalée des vapeurs du Gange » (le choléra) introduit à la fois l'isotopie de la maladie, poursuivie ensuite par celle du « breuvage empoisonné », et une ampleur oratoire qui pastiche l'épopée. L'allégorisation de la désespérance en divinité païenne (« idole », « autel de marbre », « encensoirs sacrés ») renvoie explicitement au *Génie du christianisme* où Chateaubriand a associé la mélancolie et le christianisme. L'ensemble s'organise en tableau fantastique de la propagation de l'épidémie, dont la dimension mythique se teint d'une coloration apocalyptique (« tout s'abimait », « les chacals sortaient de terre ») présentée

[1138] Par exemple dans *La Dédicace à T*** : la littérature est « un mort que nous galvanisons ».

[1139] Il en a fait le récit en 1828 dans *L'Anglais mangeur d'opium*, p. 77.

[1140] Edition de F. Lestringant, p. 57.

[1141] *Ibid*., p. 75.

comme la conséquence de l'œuvre de Chateaubriand, donc du romantisme. Le « siècle » est quant à lui représenté par une allégorie des plus écœurantes : « spectre moitié momie, moitié fœtus », « assis sur un sac de chaux plein d'ossements »[1142]. L'image se fait dénonciatrice par la dimension dysphorique de l'imageant, mais aussi par la force de l'hypotypose et par la cohérence allégorique de la métaphore filée. Ces deux passages de la *Confession* ne sont pas sans rapport avec le discours de Ducoudray dans la première des *Lettres de Dupuis et Cotonet*. Il s'agit d'une version parodique de l'histoire du romantisme qui est développée au moyen d'une allégorie fort réductrice du Moyen Âge :

La superstition et ses légendes, mortes et enterrées depuis longtemps, profitèrent du moment pour se glisser par la seule porte qui pût leur être ouverte, et vivre encore un jour avant de mourir à jamais. La manie des ballades, arrivant d'Allemagne, rencontra un beau jour la poésie monarchique chez le libraire Ladvocat[1143], et toutes deux, la pioche en main, s'en allèrent, à la nuit tombée, déterrer le moyen âge qui ne s'y attendait pas. Comme pour aller à Notre-Dame on passe devant la Morgue, ils y entrèrent de compagnie ; ce fut là que, sur le cadavre d'un monomane, ils se jurèrent foi et amitié. [1144]

Le romantisme est en fait désigné par des métonymies qui correspondent à l'un de ses avatars, l'une des modes avec laquelle il a pu s'identifier au cours de son évolution : « la manie des ballades », «la poésie monarchique », « le moyen-âge ». Leur association est traitée de façon parodique à travers l'imagerie frénétique où culminent excès et grotesque : on retrouve le cimetière, la Morgue, l'acte de déterrer un mort et, surenchère finale, le serment prêté sur « le cadavre d'un monomane ». L'imagerie baroque remotive l'expression « le Moyen Âge ressuscité » d'ailleurs employée par les épistoliers plus haut dans la lettre de façon à railler le romantisme à deux niveaux : celui du signifié (le caractère archaïque et idéologiquement réactionnaire d'un mouvement qui se prétend novateur) et celui du signifiant (les poncifs du romantisme noir). Par la suite Ducoudray reprend l'analogie à propos du changement de monarque (de Louis XVIII à Charles X) et de l'abolition de la censure qui en est la conséquence ; on voit alors graviter autour du Moyen Âge toute une kyrielle de petits animaux grotesques et fantastiques personnifiés :

Le moyen âge était alors très bien portant, et à peu près remis de la peur qu'il avait eu de se croire mort pendant trois siècles. Il nourrissait et élevait une quantité de petites chauves-souris, de petits lézards et de petites grenouilles, à qui il apprenait le catéchisme, la haine de Boileau et la crainte du roi. Il fut effrayé d'y voir clair, quand on lui ôta l'éteignoir dont il avait fait son bonnet. Ebloui par les premières clartés du jour, et comme le soleil l'aveuglait, il prit la Porte-Saint-Martin pour une cathédrale et y entra avec ses poussins.

[1142] *Ibid*. p. 65-66.

[1143] Ducoudray fait allusion à la parution des *Odes et Ballades* de Hugo chez Ladvocat en 1826, association de la poésie monarchique et des ballades imitées de l'allemand.

[1144] P. 848-849.

En fait Ducoudray ne fait que reprendre une imagerie dysphorique que Hugo avait su exploiter lui aussi à des fins polémiques dans la Préface de *Cromwell*:

Dès que ce monde fut mort, voici que des nuées de rhéteurs, de grammairiens, de sophistes, viennent s'abattre, comme des moucherons, sur son immense cadavre. On les voit pulluler, on les entend bourdonner dans ce foyer de putréfaction.[1145]

La reprise de l'allégorie hugolienne sur le mode burlesque caricature le caractère macabre de l'image, en ajoutant un serment sur le cadavre « d'un monomane », ou encore en multipliant les races d'animaux (trois races d'animaux là où Hugo se limitait aux « moucherons ») et en multipliant les allégories. Plus loin Musset-Ducoudray fait subir à l'allégorie du Moyen-Âge une nouvelle inflexion pour dénoncer les volte-face politiques du romantisme hugolien :

Enfin, un matin, on le planta là ; le gouvernement lui-même passa de mode, et la révolution changea tout. Qu'arriva-t-il ? Roi dépossédé, il fit comme Denys, il ouvrit une école. Il était en France en bateleur, comme le bouffon de la Restauration ; il ne lui plut point d'aller à Saint-Denis, et au moment où on le croyait tué, il monta en chaire, chaussa ses lunettes et fit un sermon sur la liberté

Après avoir été « la superstition », « le moyen-âge » et son cortège d'êtres malfaisants, le romantisme devient un « bateleur », « un bouffon », deux comparants qui mettent en évidence son caractère factice au théâtre. Puis il devient un homme politique, ou plutôt un prêtre comme l'indique la lexie « sermon », qui défend « la liberté » : la cible est ici le romantisme humanitaire. La métaphore suivante achève de le tourner en dérision en jouant sur le registre fantastique pour révéler les contradictions entre le fond et la forme de leurs discours:

c'est un revenant, ou plutôt un mort qui, affublé d'oripeaux d'un autre siècle, prêche et déclame sur celui-ci [...] il se sert du style de Ronsard pour célébrer les chemins de fer ; en chantant Washington ou La Fayette il imite Dante ; et pour parler de république, d'égalité, de la loi agraire et du divorce, il va chercher des mots et des phrases dans le glossaire de ces siècles ténébreux où tout était despotisme, honte, misère et superstition. [...] il ne trouve rien de mieux que de faire faire des barbarismes à des fantômes inconnus ; il se dit jeune, et parle à notre jeunesse comme on parlait sous un roi podagre qui tuait tout ce qui remuait.

Ainsi, à l'instar de Hugo, Musset met l'imagerie frénétique du romantisme noir au service de la satire du romantisme, exploitant le potentiel grotesque du mauvais goût comme une arme polémique. Les images macabres apportent à la polémique non seulement la violence dépréciative et la force évocatrice de leurs connotations, mais des possibilités de développement narratif et descriptif et une plasticité de significations. Musset travaille cette isotopie par reprises et par glissements, explore les virtualités intrinsèques du champ et l'applique à des imagés divers, tant politiques que littéraires, dont il veut dégager ainsi l'unité. L'image macabre fonctionne aussi parodiquement : la diversité des infléchissements et des

[1145] *Op.cit*., p. 68.

dévoiements qu'elle subit, de l'apocalyptique au burlesque, s'en prend non seulement aux représentations et aux idéologies, mais aussi à l'écriture même du romantisme.

Le recours à un bestiaire imagé est une tradition dans l'écriture satirique comme dans l'écriture polémique[1146]. On trouve chez Musset la métaphore des corbeaux appliquée aux prêtres (*Confession d'un enfant du siècle*[1147]) et aux huissiers (Revue XVI[1148]), ainsi décrits comme des oiseaux de mauvais augure. Octave de T ** assimile par métaphore le curé Mercanson à une « couleuvre qui vient baver sur [s]a fleur bien aimée », Brigitte[1149]. Le choix de l'image n'est pas innocent : au-delà de la réactivation de locutions proverbiales pour signifier la médisance (« baver sur quelqu'un », « cracher son venin »), le serpent connote le diable et sa parole perverse, ce qui contredit, dans une logique anticléricale, la mission chrétienne de l'ecclésiastique. Dans *Le Roman par lettres* le rival de Prévan auprès de la fille du duc, Louise, est « un grand oison de Russe »[1150]. L'incongruité de la métaphore participe d'une caricature qu'Hoffmann n'aurait pas reniée. Au sens figuré cependant, la lexie désigne « un imbécile, un esprit borné, à qui l'on fait croire ou faire tout ce que l'on veut ». Le mot dans ce sens est d'usage familier, ce qui correspond tout à fait au genre et à la situation épistolaire (Prévan, on le sait, s'adresse à son ami Henri). Musset recourt enfin à un tour qu'il affectionne tout particulièrement pour persifler : un syntagme nominal avec complément déterminatif introduit par la préposition « de »[1151], où c'est le premier substantif qui a valeur prédicative ; or dans ce tour, c'est « oison » qui est prédicatif et non le complément du nom puisque le tour équivaut à « ce Russe est un grand oison ».La tonalité est ici moins soutenue, à la fois par les représentations convoquées et par un traitement grammatical qui n'est pas sans évoquer l'insulte.

[1146] Luce Albert signale notamment le recours fréquent au « bestiaire habituel » tiré de la *Bible* (« serpents, pourceaux, ânes et autres chiens ») dans les polémiques anti-hérétiques du XVI[e] siècle, *Polémique et rhétorique*, *op. cit*. p. 28. L'utilité polémique du bestiaire tient à sa dimension symbolique et intertextuelle, culturelle même : le polémiste joue sur les connotations dysphoriques de tel ou tel animal (par exemple le serpent) pour blâmer ses adversaires. Le bestiaire est un moyen efficace d'emporter l'adhésion puisqu'il s'appuie sur la connivence d'une culture judéo-chrétienne partagée. Parmi les textes les plus connus de la période *Les Tragiques* de D'Aubigné illustre bien le recours au bestiaire biblique.

[1147] P. 62 : Les prêtres sont d'abord « de pâles fantômes », ensuite « tant de corbeaux » attirés par « une seule mort » (celle de l'Empire).

[1148] P. 827-828 : « l'huissier, le seul être qui s'engraisse des plaies de la société, comme le corbeau des corps d'un champ de bataille. »

[1149] 4[ème] partie, chapitre 4, p. 294.

[1150] Lettre XI, p. 318.

[1151] On le trouve souvent dans son théâtre. Voir par exemple dans *Les Caprices de Marianne*, acte II scène 4, le monologue d'Octave où, feignant de s'adresser à Marianne qui vient de quitter la scène, il désigne Claudio par le syntagme « ton bélître de mari ».

Analogies et argumentation

Très souvent, la métaphore et la comparaison constituent ce que Marc Angenot nomme une « argumentation sous-jacente » : « un champ métaphorique se constitue à travers un développement, insinuant une analogie banale qui tient lieu d'argumentation »[1152]. C'est le cas dans *Un mot sur l'art moderne* où Musset instaure, par le verbe « être », une équivalence entre « le temple des arts » et « le temple de Dieu », métaphore qu'il file durant deux paragraphes[1153] et à laquelle il ajoute l'allégorie du « Goût », « gardien sévère » de ce temple dont il exclut l'entrée aux profanes. La métaphore vise à idéaliser un apogée des arts désormais révolu – qui coïncide avec la Renaissance italienne (Rome, Dante, Raphaël, Pergolèse sont cités). En même temps la métaphore est à lire littéralement puisque ce « temple de Dieu » n'est autre que l'église : Musset justifie le temps des associations dans les arts et la perfection de la Renaissance par le fait que l'art était intimement lié à la religion et à Dieu. La métaphore permet de rejeter dans un passé révolu le temps des associations : il met sur le même plan la rupture romantique avec les règles et la perte du sentiment religieux consécutive à la révolution (« Lorsque les règles manquent, lorsque la foi s'éteint ») et énonce une vision décadente de la littérature (« lorsque la langue s'altère et se corrompt ») ; implicitement la métaphore religieuse lui sert à démontrer à la fois la fin du classicisme (d'une littérature des règles, de la perfection idéale) et la vanité d'un romantisme cherchant à renouer avec l'idéalisme religieux (le « cénacle » ne saurait être un nouveau « temple des arts » et les poètes de nouveaux prophètes puisque la foi est perdue). La métaphore sert ici une argumentation subtile puisque l'isotopie religieuse introduit des allusions aux idéologies qui ont cours dans les deux écoles rivales.

Plus simplement, Musset aime recourir au vieux procédé rhétorique du raisonnement par analogie[1154], en mettant son siècle en parallèle avec une autre époque de l'histoire (le temps de Lycurgue et celui des humanitaires dans la seconde lettre de *Dupuis et Cotonet*, la mort de Pyrrhus et le danger des journaux dans la lettre 3, l'antiquité et l'après 1793 à travers l'anecdote de Polémon dans la lettre 4). Il s'agit toujours de montrer l'impossible retour à un idéal passé. Dans la première des *Lettres de Dupuis et Cotonet* Ducoudray compare l'influence des prêtres sous la Restauration à celle des républicains sous la monarchie de Juillet, c'est-à-dire à une passé récent : « Les prêtres, ressaisissant le pouvoir, organisaient de

[1152] *Op. cit.*, p. 258.

[1153] P. 898-899.

[1154] « La métaphore continuée ou la comparaison prolongée sont les procédés de concrétisation les plus fréquents. La mise en relation de deux phénomènes indépendants produit un raisonnement par analogie, avec transfert des connotations du comparant au comparé. », M. Angenot, *op. cit.* p. 257.

tous côtés une sorte d'inquisition occulte, comme aujourd'hui les associations républicaines »[1155]. L'analogie prêtres/républicains apporte des connotations négatives en définissant les associations républicaines comme des espèces de sectes (Musset vise sans doute les saint-simoniens) et les accuse de mentir au peuple : loin de promouvoir la liberté, ils organisent une nouvelle « inquisition », d'autant plus perverse qu'elle est « occulte ». Selon Angenot, « il arrivera que la métaphore polémique se déploie sous forme d'une analogie à quatre termes »[1156]. C'est le schéma *A est à B ce que C est à D.* On en trouve un exemple dans le *Salon de 1836*, une pique à l'égard du peintre « coloriste » Roqueplan :

> Watteau est aux grands maîtres de la peinture ce qu'est à une statue antique une belle porcelaine de Saxe. M. Roqueplan est coloriste. Qu'il prenne garde d'être à Watteau ce qu'est à une porcelaine de Saxe une jolie imitation anglaise.[1157]

L'analogie à quatre termes permet ici de créer une double hiérarchie qui n'est pas à l'honneur de Roqueplan : hiérarchie des comparés (1.Les grands maîtres 2. Watteau 3. Roqueplan) et des comparés (1.statue antique 2. Porcelaine de Saxe 3. Jolie imitation anglaise). Si l'épithète « jolie » est élogieuse, le raisonnement par analogie est sans appel : il s'agit encore de dénoncer les imitateurs indignes des grands maîtres.

De façon plus burlesque, il lui arrive d'établir une analogie entre un phénomène abstrait, politique en général, et un objet ou une activité prosaïque : le décalage entre le sérieux et le comique sert alors la satire, le phore grotesque venant mettre à mal le thème de l'argumentation, et Musset joue de comparants originaux. Ainsi de cette réponse à la question « Qu'est-ce qu'un ministère ? » dans la septième revue fantastique :

> C'est une immense chaudière à eau de savon où chacun trempe une paille pour essayer de faire une bulle, mais la bulle crève toujours ; quelquefois elle demeure un certain temps et prend une certaine assiette. Alors les villes, les campagnes, les hommes et les choses commencent à se réfléchir sur sa surface ; elle paraît un petit abrégé de la vie, un petit raccourci de la boule du monde qui reposait dans la main de Charlemagne ; mais Charlemagne, pour la soutenir, avait une main large comme un pied de roi. Courte espérance ! la bulle se gonfle peu à peu ; elle s'arrondit, elle s'embellit de la plus douce teinte dont le regard de l'homme puisse être flatté, celle du soleil couchant, celle de l'or (pourquoi en a-t-on fait la livrée de George Dandin ?) ; mais cette couleur charmante est le plus souvent un signe que la mort approche, et la bulle se résout en une fumée imperceptible, comme ces balles officieuses qui imitent le plomb, et qu'il est du devoir d'un témoin rempli d'humanité de glisser artistement dans le pistolet d'un poltron que la politesse oblige de se battre.[1158]

[1155] P. 847.

[1156] *Op. cit*. p. 256.

[1157] P. 976.

[1158] P. 794.

Musset choisit l'image de la chaudière à eau de savon pour le caractère fantaisiste et inattendu du comparant[1159]. La fantaisie n'occulte pas toutefois l'orientation ironique de l'argumentation : la métaphore filée montre le « rythme biologique » de tout ministère : création, apogée et déclin, déclin peut-être causé par la corruption (l'or). Toutefois le raisonnement par analogie est perverti : non seulement le sens de l'analogie n'est pas livré explicitement, mais surtout, à cause d'une syntaxe lourde et allongée, qui ne cesse d'ajouter en incidentes et même entre parenthèses de nouvelles comparaisons (la boule que tenait Charlemagne, le soleil couchant, l'or, la livrée de George Dandin, les fausses balles, l'image finale un peu « dandy » du duel) qui parasitent le raisonnement et lui substituent un discours capricant. La satire politique passe ici par une parodie de raisonnement par analogie : l'incohérence du développement construit une posture bouffonne du locuteur, mimétique de la fugacité de l'objet évoqué. Avec davantage d'alacrité à l'égard de la politique Musset prête au mandarin de la Revue XII un « singulier raisonnement » fondé sur une analogie empruntée au domaine du jeu pour comparer la politique économique des trois principaux types de gouvernement :

« Les choses de la vie peuvent être considérée comme un jeu de brelan ou de trente-et-quarante. C'est le peuple qui fournit l'argent pour mettre au jeu. Dans un gouvernement absolu, le peuple dit au ministre : « Voici de quoi jouer ; fais à ta fantaisie, perds ou gagne, nous ne t'en demanderons pas compte. » Le ministre joue, et, s'il perd, on lui en donne encore. S'il gagne, il a soin de rendre la moitié et le tiers en sus en joujoux, hôpitaux, ponts, abattoirs, statues, égouts, etc., etc.

« Dans un gouvernement représentatif, le peuple dit au ministre : « Voici peu d'argent ; fais à notre fantaisie, gagne. Si tu perds, tu nous en rendras compte. »

« Dans une république, le peuple s'assoit à la table, joue lui-même, et les trois quarts du temps pille ses voisins pour plus de facilité. »[1160]

Métaphore fréquente dans son œuvre théâtrale, le jeu est l'une des passions de Musset[1161]. On peut noter l'invraisemblance de la mention du brelan et du trente-et-quatre, jeux bien trop occidentaux pour être connus d'un Chinois. L'analogie sert la polémique par la dégradation qu'apporte l'isotopie du jeu appliquée aux systèmes politiques, mais aussi par le traitement symétrique qui leur est appliqué. Le triple développement de la métaphore permet à Musset de renvoyer dos à dos tous les systèmes de gouvernement.

[1159] Cette métaphore est peut être une réécriture de la caricature contemporaine de Charles Philipon intitulée *Mousse de juillet* ou *Les bulles de savon*, parue dans le journal satirique *La Caricature* le 26 février 1831 (la revue fantastique date quant à elle du 7 mars, soit neuf jours plus tard). Louis-Philippe y était représenté soufflant des bulles qui crèvent en emportant chacune une promesse de Juillet. Pour l'analyse de cette caricature, qui fit scandale à l'époque (un procès eut lieu en mai), voir Nathalie Preiss, « De « pouff » à « pschitt » ! — de la blague et de la caricature politique sous la monarchie de juillet et après... », *Romantisme,* vol. 32, n°6, 2002, p. 5-17.

[1160] P. 812. Voir aussi la comparaison entre la loi de la conscription et « un casque de fer » ne pouvant « aller qu'à une seule tête, celle du législateur, lequel est mort depuis deux ou trois cent ans » à la page précédente.

[1161] Nous renvoyons à ce sujet à l'article de Sylvain Ledda, « « C'est le valet de pique : vous avez perdu ». Musset et le jeu », *Poétique de Musset*, *op. cit*. pp. 247-258.

L'une des utilisations les plus intéressantes de l'image réside dans la reprise et le gauchissement des métaphores adverses, où l'on retrouve la dimension dialogique du genre. Comme l'explique Marc Angenot, « il se produit un effet de subversion dialogique : l'image prestigieuse empruntée à l'adversaire est dégradée par le polémiste qui lui substitue un analogue dérisoire ». Musset n'ignore pas ce procédé, quoiqu'il l'intègre le plus souvent à une écriture du pastiche comme on l'a déjà vu, et de l'ironie comme on le verra bientôt. On citera deux exemples de métaphore qui fonctionnent dans les discours critiques des deux écoles (néoclassiques et romantiques) comme des symboles : la statue classique et la tribune hugolienne. La statue antique, de marbre, symbole des néoclassiques que Musset reprend d'ailleurs souvent avec révérence[1162], est tournée en dérision et remplacée par la métaphore de « la momie que la pédanterie embaume » dans le passage d'*Un mot sur l'art moderne* analysé plus haut. Dans l'article consacré aux *Pensées de Jean-Paul* elle est remotivée de façon parodique par le petit apologue inventé par Musset pour expliquer la création du « trivial » et de « l'ampoulé »[1163]. Elle prend l'apparence d'un « modèle en cire » créé à partir de « toutes les idées des autres », ensuite pétri, poli et arrondi par Boileau, Chapelain et consorts, une statue placée « dans une niche, sur un autel » au bas duquel l'Académie fit écrire « Quiconque fera quelque chose où rien ne ressemblera à ceci sera trivial et ampoulé ». La statue n'est plus un modèle de beauté et de perfection, mais un prototype ; l'idéal de perfection s'est dégradé en une convention, ou plutôt une réduplication *ad libitum*. Dans *Un mot sur l'art moderne* la métaphore de la « tribune » sert, elle, à fustiger les auteurs qui, à l'exemple de Hugo, adoptent la posture du *vatès* et du chef de file :

> ces génies manqués qui se bâtissent cent ou deux cents tribunes dans tous les coins de la place publique, et de là, haranguent le monde, en foi de quoi ils se plantent la couronne sur la tête, et s'endorment du sommeil éternel.[1164]

Il est difficile de savoir quel est le comparé exact : les « tribunes » désignent-elles les journaux ? les œuvres des auteurs (notamment leurs préfaces) ? les théâtres ? les cénacles ? En tout cas il paraît possible que Musset ait repris perfidement dans cet article daté du 1er septembre 1833 une métaphore qu'il pouvait lire dans la préface de *Lucrèce Borgia* datée du 11 février de la même année : « Le théâtre est une tribune ». En tout cas, empruntée ou non à la rhétorique hugolienne, la métaphore sert à réfuter une idéologie qui consiste à associer littérature et politique. Musset n'y voit qu'une posture destinée à cacher un manque de « génie ».

[1162] *Un mot sur l'art moderne* p. 901.

[1163] P. 893.

[1164] P. 900.

Métonymies polémiques et synecdoques satiriques

Tropes sémantiques fondés cette fois non sur une relation d'analogie mais d'association, la métonymie et la synecdoque jouent aussi leur rôle dans l'écriture polémique de Musset[1165]. L'efficacité de certaines métonymies tient au fait qu'elles constituent un symbole, un « porte-drapeau » pour les écoles et les partis, voire des clichés du discours critique. La « statue antique » associée au classicisme est d'ailleurs autant une métonymie qu'une métaphore dans la mesure où, associée à l'art antique, elle symbolise par le jeu des sèmes qui lui sont associés (antiquité, beauté, idéal de mesure et de proportion, de perfection, voire froideur) le classicisme. C'est ainsi que face au clerc Cotonet remplace les mots de « romantisme » et de « classicisme » par des métonymies du signe qui sont déjà des stéréotypes dans la critique en 1836 :

Et, plagiat pour plagiat, j'aime mieux un beau plâtre pris sur la Diane chasseresse qu'un monstre de bois vermoulu décroché d'un grenier gothique.[1166]

Par-delà l'opposition des connotations (la beauté et le luxe pour « le beau plâtre » et « la Diane chasseresse »/ la laideur, le prosaïsme et l'usure pour le « monstre de bois vermoulu » et le « grenier gothique »), on retrouve ici une imagerie véhiculée par les deux écoles rivales au cours de leurs polémiques : la Préface de *Cromwell* revendique la monstruosité et le vermoulu associé à l'art gothique comme symboles du grotesque. Ailleurs c'est la métonymie du nom (antonomase) qui est utilisée, comme souvent dans la polémique littéraire, pour désigner les deux écoles : on oppose Sophocle et Shakespeare, ou Racine et Shakespeare, et en peinture Raphael et Rubens[1167]. Plus originale paraît cette antonomase cocasse de la part de Ducoudray : « Madame de Staël, ce Blücher littéraire »[1168] qui mêle les genres féminins et masculins comme les isotopies littéraire et guerrière – Madame de Staël serait ainsi responsable de l'invasion de la France par la littérature allemande[1169]. Musset peut même faire un usage polémique de la métonymie des noms des rôles pour ceux des comédiens (et inversement) lorsqu'il se livre à de la critique théâtrale. Dans l'article *Reprise de Bajazet*,

[1165] Gilles Castagnès voit dans la synecdoque et la métonymie chez Musset « des figures essentielles de la rêverie poétique, expressions stylistiques d'une dérive du désir qui fait passer inconsciemment des parties fractionnées à une totalité toujours espérée. », *Les Femmes et l'esthétique de la féminité dans l'œuvre de Musset, op. cit.* p. 166.

[1166] P. 845.

[1167] Voir *De la tragédie* p. 907-908, *Le Poète déchu* p. 324-325.

[1168] P. 848.

[1169] La métonymie renoue avec un argument fort de la polémique contre le romantisme à la chute de l'Empire et aux débuts de la Restauration, assimilant rejet du romantisme et haine de l'envahisseur anglo-allemand

destiné à défendre Rachel, donc à polémiquer contre les feuilletons qui l'ont sévèrement critiquée, Musset associe systématiquement Racine et Rachel puis Rachel et ses rôles féminins[1170] : décourager Rachel, ce serait décourager Hermione, Monime et Roxane. C'est là un usage sournois de la métonymie, qui présente l'opposition à un choix esthétique comme l'attaque d'un personnage. La métonymie permet de falsifier le jugement adverse en l'outrant puisque la polémique contre Rachel devient, par l'artifice du trope, polémique contre Racine lui-même et plus largement contre le genre de la tragédie classique. En même temps la métonymie associe pathétique et polémique, le premier compensant en quelque sorte ce que pourrait avoir de violent le second. Inversement, dans l'analyse de l'opéra *Gustave III* de Scribe et Meyerbeer, Musset utilise les noms des comédiens à la place de ceux des personnages, ce qui rompt l'illusion dramatique et ironise fortement le compte-rendu :

> Vous savez que Gustave III a été assassiné par un de ses amis, nommé Ankastroëm, par la raison qu'il lui avait fait perdre son argent, en changeant la valeur des papiers publics. C'est une raison comme une autre, et qui vaut bien celle pour laquelle M. Levasseur tire un coup de pistolet à M. Adolphe Nourrit, le seul crime de M. Nourrit étant, à ma connaissance, de chanter une ariette ou deux à Mlle Falcon.[1171]

Théophile Gautier se souviendra de cet usage ironique de la métonymie et l'utilisera souvent dans ses feuilletons dramatiques[1172]. On peut y voir une mise en cause de la fiction dans le genre de l'opéra, reléguée au second plan, dans la mesure où, pour les *dilettanti*, ce qui compte ce sont les chanteurs et non l'intrigue.

Musset exploite la réduction synecdochique de la partie pour le tout plutôt à des fins satiriques. Elle lui permet de réifier l'humain à la manière d'Hoffmann[1173] : dans les *Revues fantastiques* ce sont les académiciens devenus « quarante cervelles académiques », un journaliste désigné comme « l'homme-mémorandum » ou encore l'énorme chambellan du duc du *Roman par lettres* réduit à sa taille au point de devenir « tonneau galonné d'or » et « barrique ambulant » – la synecdoque se mue ici en métaphore.

Musset recourt donc fréquemment aux tropes à des fins polémiques : métaphores et comparaisons infamantes, où le comparant, vil ou ridicule, vient railler ou injurier la cible,

---

[1170] P. 924.

[1171] P. 999.

[1172] Giovanna Bellani, dans son essai *Théophile Gautier journaliste à « La Presse »*, L'Harmattan Italia, 2008, p. 163 et sq. relève plusieurs procédés de raillerie dans les résumés ou analyses des pièces rédigés par Gautier pour la *Presse* comme celui de « dévoiler les ficelles et les procédés techniques de la mise en scène (par exemple indiquer un personnage non par le nom du rôle mais par celui de l'interprète ou désigner des parties du décor par leur nom propre plutôt que par celui de l'élément représenté dans l'illusion scénique) ».

[1173] Selon Françoise Court-Perez, les portraits hoffmanniens « conjuguent animalisation et réification. », *Gautier, un romantique ironiste*, Paris, H. Champion, 1998, p. 209.

métonymies et synecdoques « réductrices », ou au contraire hyperboles « grossissantes », autant de procédés usuels de la satire mais plus largement, de toute littérature de combat. Son écriture se signale par un travail sophistiqué de ces procédés qu'il emprunte souvent aux cibles littéraires visées, et dont la virtuosité construit parfois des postures ambiguës. Écriture de l'excès ou excès d'une écriture qu'on retrouve aussi dans le traitement polémique de la phrase. -

Chapitre 4

La phrase polémique

Vous ne connaissez pas la véritable éloquence.
On tourne une grande période autour d'un beau petit mot,
pas trop court ni trop long, et rond comme une toupie.[…]
on lâche sa période qui se déroule comme une corde ronflante,
et la petite toupie s'échappe avec un murmure délicieux.
Lorenzaccio, acte II scène 4.

L'écriture de la phrase est un monde à elle seule ; nous n'avancerons donc que quelques pistes de réflexion que seule une étude consacrée à la phrase de Musset pourrait mener à terme. On a en effet peu parlé de la phrase de Musset. Pour les critiques de son temps, la prose de Musset est toujours « charmante » et « élégante »[1174]. Il semble pourtant que les termes de « souplesse » et de « ductilité », appliqués par de nombreux critiques modernes, selon Frédéric Deloffre, à Marivaux, Constant, Proust et Musset[1175], soient ceux qui définissent le mieux la phrase mussétienne. Bien entendu la remarque s'applique généralement à la prose des *Comédies et Proverbes*, une prose tout à tour lyrique et prosaïque, tour à tour mondaine et poétique, reproduisant le naturel de la conversation, capable de se plier à la psychologie de chacun de ses personnages. M. Brun distingue deux styles, deux proses de théâtre sous la plume de Musset dramaturge : d'abord « le style de base », qui « occupe un vaste territoire », ensuite « d'autres styles qui n'apparaissent que sporadiquement, en îlots, et qui se manifestent par quelques rares traits à peine appuyés »[1176]. Cette remarque vaut pour l'ensemble de l'œuvre en prose, car la phrase mussétienne est capable de se mouler au genre adopté, et de se plier à tous les registres comme à toutes les situations d'énonciation : grâces d'une prose « libertine » dans les *Nouvelles* et les *Contes*, excentricité syntaxique dans maints passages des *Revues fantastiques*, sobriété ou au contraire emphase dans les pages de critiques, éloquence tour à tour âpre et passionnée dans *La Confession d'un enfant du siècle*[1177]. Dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet* Musset va même jusqu'à créer une phrase « Dupuis et Cotonet », du moins dans la première des quatre lettres.

[1174] Voir les remarques de Sainte-Beuve (« Quant à sa prose, elle est décidément charmante », in *Cahier vert)* et de Balzac (« M. de Musset s'est fait prosateur, et prosateur élégant ») à propos du style de ses *Nouvelles* et de ses *Contes*.

[1175] F. Deloffre, *Une Préciosité nouvelle ..., op. cit.* p. 425.

[1176] M. Brun, *Deux proses de théâtre*, Aix-en-Provence, 1954, cité par Frédéric Tonge, *L'Art du dialogue dans les comédies en prose d'Alfred de Musset*, *étude de stylistique dramatique*, Nizet, Paris, 1967, p. 91-92.

Cependant quels sont les tours syntaxiques les plus aptes à exprimer l'indignation ou le sarcasme ?

Le style coupé, naturel et incisif

Ce style est ainsi décrit par Georges Molinié :

> la phrase se développe en membres séparés les uns des autres par des juxtapositions, tout au plus par des coordinations explicites, au détriment du lien de subordination, avec une nette préférence des parallélismes aux dépendances, la période pouvant même être composée de plusieurs « sous-phrases » syntaxiquement autonomes, coupées des unes des autres, selon un système généralement paratactique, et fort peu hypotaxique.[1178]

Le style coupé s'impose et remet en cause l'excellence de la période au XVIII[e] siècle. Les philosophes des Lumières, tels Voltaire ou Condillac, s'appliquent à laisser implicites les connecteurs logiques, car « les ligatures sont inutiles à la liaison des idées » [1179], et leur préfèrent la ponctuation. Le style coupé est également valorisé au nom de la connivence avec le lecteur : c'est à lui de rétablir les liens logiques et non à l'auteur de les lui montrer car, selon Gamaches, « nous ne devons point paroître nous défier de leur intelligence. »[1180] Le style coupé a en outre l'avantage de servir aussi bien dans le genre d'argumentation le plus sérieux – par exemple dans *L'Esprit des lois* – que dans les genres les plus badins[1181] ; c'est au XVIII[e] siècle « une véritable poussière de construction qui se répand dans tous les genres.[1182] » L'abbé Batteux l'accepte dans l'argumentation et dans la narration, mais préfère que l'on revienne au périodique dans les autres genres au nom de la « décence » et de « l'harmonie »[1183]. A l'époque romantique le style coupé concurrence toujours le style périodique et même sous une forme frénétique, exacerbée, que Jacques Dürrematt nomme « style déchiqueté », au nom de l'expressivité cette fois, et il impose une refonte de la

[1177] S. Ledda insiste sur le travail de la phrase, un travail marqué par le dialogisme, auquel se livre Musset dans la *Confession* : « C'est par le travail de la prosodie que le lecteur n'oublie jamais que Musset cherche à accéder au sens qui se dérobe ; c'est par lui qu'il sacralise les moments les plus intenses du roman. Relai de l'indicible, la prose poétique dévoile une vérité au-delà du sens. D'où l'importance des destinataires dans le discours d'Octave, et la confusion qu'établit sciemment Musset entre la figure d'un lecteur idéal et d'autres entités (Dieu, les hommes du siècle, les défunts). Les changements de rythme sont les tentatives désespérées d'une voix qui se démultiplie pour toucher ses diverses entités. », préface à son édition, *op. cit.* p. 40.

[1178] G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, article « Coupé (style) », *op. cit*. p. 94.

[1179] Condillac, *Art d'écrire*, II, 46. Cité par F. Brunot, *Histoire de la langue française*, tome VI, 2[è] partie, p.1979.

[1180] Cité *ibid.*

[1181] Outre *Candide*, Brunot cite un conte de Voisenon (« Le Prince Potiron et la princesse Tricolore »).

[1182] *Ibid.* p. 1981.

[1183] *Ibid*. p. 1984.

ponctuation ainsi qu'une promotion du fragmentaire et de l'inachevé. Mais nombre de romantiques en déplorent aussi la « facilité » : même un auteur comme Stendhal, réputé pour la sécheresse de son style, lui préfère la période ; d'autant plus que celle-ci « se rapproche du flux verbal sinueux mais continu que les romantiques identifient à « l'arabesque » et qu'ils ont hérités de Sterne pour le constituer en idéal poétique. »[1184]

Or le style coupé est fréquent chez Musset. On peut y voir l'influence des auteurs du siècle précédent – Voltaire, Diderot ou Louvet de Couvray[1185] – ou de certains classiques comme La Bruyère dont on a vu jusqu'à quel point Musset le pastichait dans la dernière des *Lettres de Dupuis et Cotonet*. On pourrait y voir le « style de base » de Musset, sorte de « degré zéro » de son écriture. Ainsi c'est lui qui revient le plus nettement dans sa correspondance. Si la phrase se fait éloquente dans les lettres d'amour (à Sand, à Aimée d'Alton), elle reste froide lorsque Musset répond de façon polémique à l'article de Jules Janin en réponse à *Reprise de Bajazet* : le style coupé contribue au caractère incisif du propos :

J'avais écrit, dans la *Revue des deux mondes*, poliment et sincèrement, mon opinion sur Mlle Rachel. Je ne vous désignais pas, vous m'avez fait une réponse qui n'a ni mesure ni convenance. Votre article est grossier. Littérairement, vous êtes un enfant à qui il faudrait mettre un bourrelet, et personnellement, vous êtes un drôle à qui on devrait interdire l'entrée du Théâtre-Français. Voilà, Monsieur, ce que je vous aurais dit hier si je vous avais rencontré, et ce que je vous répéterai la première fois que je vous verrai.[1186]

Le passage tient lieu d'argumentation, entre l'exorde et la péroraison. Les deux premières phrases récapitulent les faits. Dans la première, deux adverbes viennent séparer le verbe de son régime ; ils constituent à eux seuls la défense *pro domo*. Musset ménage ainsi son *éthos* de critique mesuré, étranger à la polémique, par opposition à son destinataire et adversaire, seul en cause pour avoir franchi les bornes de la politesse. Dans la seconde, deux propositions explicitent l'opposition : Musset insiste sur le fait que son argumentation n'était pas *ad personam*, et la virgule tient lieu de connecteur d'opposition implicite (= « or » ou « en revanche »). La phrase qui suit, tranche par sa brièveté : ce sont paradoxalement la sobriété de la construction attributive et la concision qui mettent l'emphase sur l'attaque directe. Seule « coquetterie » de rhéteur : le parallélisme binaire de la phrase suivante assuré par les adverbes et la construction attributive (« littérairement/et personnellement ») avec relative pour renforcer la caractérisation péjorative. Nulle interrogation rhétorique, nulle exclamation, nulle interjection ; grâce aussi à l'asyndète, le ton reste assertif, tranchant et concis.

[1184] Jacques Dürrenmatt, *Bien coupé mal cousu : De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 1998, p. 6 et p.32-33.

[1185] Selon Brunot le style coupé est « un procédé » chez Louvet et « une véritable affectation » chez Diderot, *op. cit.* p. 1983-1984.

[1186] *Correspondance*, *op. cit.* 38-73 lettre du 8 décembre 1838, p. 292.

Scénographie d'une parole (« Voilà, Monsieur, ce que je vous aurais dit… et ce que je vous répéterai ») qui se met elle-même en scène comme défi.

Il semble également que Musset aime recourir au style coupé lorsqu'il intègre des passages narratifs dans ses écrits de presse[1187]. Ainsi, dans la première lettre de Dupuis et Cotonet, la brièveté des phrases et leur juxtaposition mettent en évidence l'enchaînement tragi-comique des évènements et le ridicule de ce repas qui déclenchera le début des polémiques littéraires à la Ferté-sous-Jouarre :

peu à peu la discussion s'échauffa ; madame Javart, classique entêtée, se prononça pour l'abbé Delille ; le receveur l'appela *perruque* , et par une fatalité déplorable, au moment où il prononçait ce mot, d'un ton de voix passablement violent, les marabouts de Madame Javart prirent feu à une bougie placée auprès d'elle ; elle n'en sentait rien et continuait de s'agiter, quand le receveur, la voyant toute en flammes, saisit les marabouts et les arracha ; malheureusement le toupet tout entier quitta la tête de la pauvre femme, qui se trouva tout à coup exposée aux regards, le chef complètement dégarni.[1188]

Le récit est également dynamisé par la parataxe généralisée qui fait alterner des propositions brèves introduites tour à tour par « elle » et par « il », simulant une structure d'*agôn*, et par l'alternance entre les procès de second plan (à l'imparfait ou avec la forme en *-ant*) et ceux de premier plan au passé simple. Les tours binaires mettent l'accent sur le passage d'un personnage à l'autre dans le cadre de l'opposition polémique. Les connecteurs temporels créent une gradation, un crescendo : « peu à peu » marque le début du conflit, « et » le relance en relançant la phrase, la subordonnée temporelle de simultanéité « quand » amorce une deuxième aggravation et « tout à coup » accélère le rythme jusqu'à sa chute burlesque : celle de la perruque . Les procédés syntaxiques sont au service d'une mise en scène de polémique burlesque. Le style coupé est encore privilégié pour décrire un grotesque, tel le muscadin humanitaire de la deuxième lettre. Les points-virgules, omniprésents, créent un effet d'entassement de ridicules pour railler ce charlatan et ceux qui croient ses boniments :

Demandez-vous ce qui se fera dans deux mille ans sur les confins de la Poméranie, il vous l'expose doux comme miel ; avez-vous besoin, au contraire, d'un renseignement sur le déluge ? Parlez, de grâce, asseyez-vous ; il ne faut point vous gêner pour cela ; son calepin est plein de notes recueillies par Deucalion ; génie complet, nature éminemment besacière, sachant le passé comme l'avenir ; quant au présent, c'est de boire frais ; grand réformateur, artiste enthousiaste, républicain comme Saint-Just, dévot comme saint Ignace, ignorant du reste, mais point méchant, voilà le personnage.[1189]

[1187] Dans ses *Nouvelles* et *Contes* le style coupé est le style naturel du narrateur. Il semble qu'il relève d'un pastiche du style XVIII[e] dans ces récits quelque peu libertins où Musset, de plus en plus nostalgique de la Régence, ne cesse de se réfugier dans un passé idéalisé, loin de son « siècle prosaïque et pusillanime » (*Frédéric et Bernerette*).Ce faisant, il se démarque des autres romantiques qui trouvent, dans leur majorité, que ce style « très prisé au XVIII[e] » demeure une « facilité » (voir Jacques Dürrenmatt. *op. cit.* p. 34 note 27).

[1188] P. 837.

[1189] P. 853.

Le style coupé relève également, dans ce passage, d'une affectation de style « parlé » de la part de deux épistoliers admiratifs devant le nouvel arrivé dans leur village, qui s'en étonnent et cherchent à imiter sa parlure imagée et populaire. Il sert aussi à unifier discours et description, portrait enlevé et complexe, image simultanée d'un personnage et de ses admirateurs. Dans l'anecdote de La Gingeole et Tristapatte (troisième lettre), l'asyndète met en avant l'ironie du narrateur dans la manière dont il enchaîne les faits et les commente :

La Gingeole se lève un matin, ayant songé qu'il était sous-préfet. Il gouvernait en rêve, portant habit à fleurs, l'épée, et cela lui allait ; il se mire, se rase, regarde autour de lui, point de royaume ; il lui en faut un. La Gingeole appelle sa femme, lui cherche noise, la rosse, commencement d'administration. La femme rossée se venge, rien de plus naturel ; Tristapatte est jeune, bien bâti ; d'aucuns prétendent qu'avant l'offense la femme s'était déjà vengée. Mauvais propos ; La Gingeole en profite, prend la clef, sort, rentre sans bruit, surprend les coupables et pardonne, à condition d'être sous-préfet, car Tristapatte a du crédit, au moins le dit-il quand on l'écoute.[1190]

Le style coupé, donc, donne de la vivacité aux récits ainsi qu'aux portraits ironiques et satiriques, il mime aussi les mécanismes allègres d'une société de vaudeville et le regard ironiquement dédramatisé et complaisant du narrateur. À la manière d'un Voltaire ou d'un La Bruyère, Musset sait user de l'asyndète ou de la parataxe qui laissent implicites les connections logiques et évitent à l'argumentation une certaine pesanteur. Le style coupé lui permet alors de frapper des maximes incisives et péremptoires dans ses articles de critique, tel cet énoncé gnomique extrait du *Salon de 1836* :

Ne travailler que pour la foule, c'est faire un métier ; ne travailler que pour les connaisseurs, c'est faire de la science. L'art n'est ni science ni métier.[1191]

Ici le point-virgule implicite un adversatif de type « mais » et le point un second lien d'opposition de type « or ». Plutôt qu'un syllogisme exhibant ses connections, Musset recourt à la concision de l'asyndète qui donne plus de force péremptoire. Deux pages plus loin, le style coupé, semble mimer la métaphore des *disjecti membra* utilisée pour critiquer « le démon du pastiche » en peinture :

Mais le pastiche, au contraire, au lieu de saisir le foyer, rassemble des rayons partiels ; au lieu de chercher à pénétrer à travers la forme dans la grande âme de Titien ou de Rubens, il ne s'attache qu'à cette forme ; il prend çà et là des figures, des torses, des draperies et des muscles ; triste dépouille ! ce n'est plus l'homme ; ce sont les membres de l'homme :

Disjecti membra poetae.[1192]

[1190] P. 871.

[1191] P. 870.

[1192] *Ibid*., p. 872.

Autre fonctionnement dans la satire des opéras romantiques, dominés par « la rage de l'effet » et le « tapage » des trompettes, qui se donne cours dans l'article *Concert de mademoiselle Garcia*, grâce à une longue période en style coupé : les propositions sont juxtaposées par des points-virgules, procédé de ponctuation décidément favori de Musset, afin de renchérir sur une accumulation de tares qui mime le chaos et la cacophonie des concerts. Le rejet de la période relève d'une volonté de montrer un genre essentiellement disharmonique où règne une inversion généralisée des valeurs esthétiques classiques (beauté, harmonie, ordre, simplicité) :

On dirait que nous avons la simplicité en horreur. Auteurs, acteurs, musiciens, tous ont le même but : l'effet, et rien de plus ; tout est bon pour y parvenir, et, dès qu'on l'atteint, tout est dit ; l'orchestre tâche de faire le plus de bruit possible pour qu'on l'entende ; le chanteur, qui veut couvrir le fracas de l'orchestre, crie à tue-tête ; le peintre et le machiniste entassent dans les décorations des charpentes énormes, afin qu'on regarde leur nom sur l'affiche ; l'auteur ajoute à l'orchestre quarante trompettes, afin que son opéra fasse plus de tapage que le précédent, et ainsi de suite, les uns renchérissant sur les autres. Le public ébahi, assourdi, ouvre les yeux et les oreilles dans une stupeur muette ; le directeur ne pense qu'à la recette et fait *mousser* la pièce dans les journaux ; et, au milieu de tout cela, il n'y a pas une honnête créature qui se demande si autrefois il n'existait pas quelque chose qu'on appelait la musique.[1193]

Cette syntaxe du désordre[1194] s'exprime aussi dans les énumérations et les parallélismes, image d'une accumulation désorganisée dont le pronom global (« tous », « tout ») et le tour conclusif « et ainsi de suite » fournissent la synthèse lexicale. Au paragraphe suivant, le style coupé et les structures emphatiques sont maintenues mais Musset joue sur l'implicitation des relations logiques (ici toutes d'opposition, les points-virgules mettent en relief des paradoxes):

Ce qu'il y a d'inouï dans ce temps-ci, c'est qu'on nous donne *Don Juan* et que nous y allons. Mme Persiani nous chante : *Vedrai carino*, l'air le plus simple et le plus naïf du monde, et nous le trouvons charmant. En sortant de là, nous allons voir l'opéra à la mode ; nous voilà dans une tombe, dans l'enfer, que sais-je ? Voilà des bourreaux, des chevaux, des armures, des orgies, des coups de pistolet, des cloches ; pas une phrase musicale ; un bruit à se sauver, ou à devenir fou ; nous trouvons encore cela charmant, juste autant que *Vedrai carino*.

Le style coupé met cette fois en évidence l'absurdité de comportements paradoxaux de la part des spectateurs comme des créateurs à la mode : tandis que ces derniers substituent à la musique, à l'opéra même, les clichés du romantisme noir, les premiers mettent sur la même échelle de valeurs le *Vedrai carino* de Mozart et les inepties d'un sous-romantisme à la mode. La parataxe asyndétique est, on le voit, un procédé clé de la prose polémique mussétienne, et, plus largement, un « procédé d'écriture essentiel chez Musset », d'« une écriture distanciée qui rappelle constamment sa présence », d'une « syntaxe s'effilochant dans de longues

[1193] P. 1006.

[1194] Il semble en effet que l'une des fonctions de la parataxe chez Musset soit de faire la satire d'idéologies, de genres ou de discours où règne le chaos. Pour le lien entre style coupé et syntaxe du désordre, voir aussi la *Lettre de Dupuis et Cotonet* sur les humanitaires p. 856-857 qui commente l'énumération des diverses thèses humanitaires, lancée par l'exclamative « Quel conflit, bon Dieu, quel chaos ! ».

énumérations », ce que Gilles Castagnès appelle « une écriture de la discontinuité » qu'il rapproche de la liste de Don Juan[1195]. Elle est aussi une redoutable arme de polémique comme l'ont déjà prouvé des auteurs comme Montaigne ou Voltaire[1196]. Dans la lettre sur les journaux, Musset associe légèreté du style coupé et véhémence des interrogatives et des exclamatives brèves pour mieux faire la satire d'une presse qui se veut omnipotente. Il recourt même à des tours nominaux d'une grande vigueur polémique qui rappelle quelque peu Montaigne :

Les querelles de plume sentent l'épée en France ; mais à quoi bon même un coup d'épée ? Les journaux n'ont-ils pas la poste ? Je voudrais savoir ce qu'on lave au bois de Boulogne, pendant que les flâneurs de Saint-Pétersbourg lisent des injures à vous adressées ? Marotte du temps, fabrique de controverse ! Vous souvient-il d'une dispute dans un café à propos de la duchesse de Berri ? « Elle a un œil plus petit que l'autre, disait quelqu'un. – Non pas, répliqua le voisin, elle a un œil plus grand que l'autre. » Parlez-moi de ces gens de goût qui savent la distinction des choses ! Ils ont le grand art de l'à-propos, se choquent de tout, jamais ne pardonnent, ne laissent rien passer sans riposte. Toujours prêts, alertes, il en pleut. Seraient-ils par hasard éloignés ? rassurez-vous ; vous les offenserez à cinquante lieues de distance en louant quelqu'un qu'ils n'ont jamais vu : voilà des ennemis implacables. Il y a, dit-on, un certain arbre ; je ne sais ni son nom ni où il pousse ; un cheval galopant tout un jour ne peut sortir de son ombre. Parfait symbole, monsieur, du journalisme : suez, galopez, l'ombre immense vous suit, vous couvre, vous glace, vous éteint comme un rêve. Que prétendez-vous ? de quoi parlez-vous ? où marchez-vous pour n'être point sur les terres des journaux ? Où respirez-vous un air si hardi que d'oser n'être point à eux ? De quoi est-il question ? de littérature ? c'est leur côtelette et leur chocolat. – De politique ? c'est leur potage même, leur vin de Bordeaux et leur rôti. – Des arts, des sciences, d'architecture et de botanique? c'est de quoi payer leurs fiacres. De peinture ? – ils en soupent. De musique ? – ils en dorment. De quoi, enfin, qu'ils ne digèrent, dont ils ne battent monnaie ?[1197]

Le style coupé, voire déchiqueté ici (interrogatives, exclamations, tirets, dialogisme, points-virgules) met en évidence une parole fortement polyphonique, associant les détours de l'ironie et les jets du sarcasme, à travers des phrases nominales exclamatives lapidaires que Montaigne n'aurait pas reniées : « Fabrique de controverse ! » pourrait évoquer le « Mécaniques victoires ! » de l'essai *Des coches*[1198].

Le style coupé peut donc donner force et vigueur à la satire comme à l'écriture de l'indignation. Cependant il relève le plus souvent chez Musset davantage d'une écriture « froide » ou « spirituelle », c'est-à-dire humoristique ou ironique. Lorsqu'il entre en polémique, la réfutation, l'indignation et l'effort de persuasion semblent imposer tout naturellement sous sa plume une phrase périodique classique[1199].

[1195] Castagnès, Gilles, « Alfred de Musset, ou l'univers de la discontinuité », *Nineteenth Century French Studies*, n° 1 & 2, Fall-Winter 2003-2004, p. 9-22. Sur la parataxe lire à partir de la page 12.

[1196] Sur la parataxe chez Voltaire voir, entre autres, Léo Spitzer, *Etudes de style*, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 360.

[1197] P. 869.

[1198] Montaigne, *Essais*, livre III, chap. 6, éd. Pierre Villey, PUF, coll. Quadrige, 2002, p. 910.

[1199] En outre ses emplois du style coupé correspondent aux prescriptions des rhétoriciens du XVIII[e] et du début du XIX[e] : Philippon de la Madeleine loue le style coupé comme le plus adéquat au genre épistolaire (*op.cit*. p. 18) et l'abbé Batteux concède que le style coupé a sa place dans la narration, ou dans l'argumentation » mais que « dans les autres cas on doit revenir au périodique. » (*op. cit*. p. 1984).

Le style périodique : entre ampleur oratoire, éloquence persuasive et lyrisme indigné

Selon Marc Angenot, le genre polémique reste tributaire de l'éloquence judiciaire et parlementaire dans la mesure où l'énonciateur reprend la posture et l'*éthos* du tribun ; le recours à la période éloquente est lié au dialogisme : la phrase polémique se doit de faire entendre la voix du polémiste et d'interpeller son destinataire pour le persuader :

> Ajoutons que le pamphlet semble chercher à iconiser dans sa rhétorique un simulacre de la parole publique, du discours oral, de la harangue au coin des rues : derrière le texte du pamphlet, il faut voir l'homme qui se démène et tape du poing ; il faut au moins que le pamphlétaire donne l'illusion qu'il est là à interpeller directement son lecteur. Il y a donc, dans nombre de pamphlets, une forte connotation du style oral, à la fois dans la répétition et dans l'emphase. La parole publique, celle de l'éloquence judiciaire et de l'éloquence parlementaire, conservent dans l'idéologie française une exceptionnelle valorisation […] Une rhétorique du pathos doit manifester la « présence » d'états d'âme variables.[1200]

Le style périodique, contesté un moment par le style coupé au siècle précédent, est d'ailleurs redécouvert par des romantiques qui sont restés marqués par l'éloquence révolutionnaire, apte à exprimer la violence des passions[1201]. Parallèlement, l'influence de Chateaubriand, qui a inventé dans ses romans comme dans ses pamphlets, une prose poétique, rythmée et cadencée, est notable[1202]. De fait, la phrase polémique se développe le plus souvent en période oratoire dans la prose de Musset, et ce quel que soit le genre adopté. Qu'il s'agisse des imprécations qui traversent çà et là *La Confession d'un enfant du siècle*, roman où l'emphase oratoire est liée au genre de la « confession » à la manière de Saint-Augustin[1203] et de Rousseau et au lyrisme romantique, ou des articles de presse dans lesquels Musset retrouve *l'élocutio* et le *dispositio* de la tradition rhétorique, la phrase se fait soudain ample, carrée, rythmée par les anaphores et les interrogations, dans les moments de passion, lorsqu'il s'agit de persuader. Frédéric Tonge faisait le même constat à propos du théâtre de Musset : coexistence d'un « style simple » où « la netteté des phrases, toujours courtes » est privilégiée, et d'un style lyrique dans les envolées :

[1200] *Op. cit*. p. 239.

[1201] Voir Marc Fumaroli, *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950),* Paris, PUF, 1999, pp. 1046-1048.

[1202] Voir Béatrice Didier, « Chateaubriand polémiste dans les *Discours* », *in La polémique à l'époque romantique*, numéro spécial du *CAIEF, op. cit*. p. 193 et suiv.

[1203] Pour la prégnance du modèle saint-augustinien en même temps que sa subversion dans la *Confession* voir E. Pinon, *op. cit*. p. 104-120, ainsi que le chapitre suivant où elle montre comment Musset remet en question la rhétorique religieuse dans son roman (p. 121-167).

Cependant il y a des moments cardinaux où les personnages en scène s'exaltent, souffrent ou se heurtent. C'est alors que nous remarquons une modification dans le style de Musset. La phrase s'allonge, devient plus noble, et nous assistons à une véritable effusion de sentiments et de passions dans les tirades.[1204]

Dans les proses critiques également, il semble que le polémique soit essentiellement pour Musset affaire de passion, conformément au *topos* de la « muse Indignation » ; d'où la présence d'un lyrisme en prose et d'un style oratoire dans la plus pure tradition des classiques. Musset construit ses articles en conformité avec les lois de la *dispositio* de l'ancienne rhétorique : on y trouve exorde, argumentation (divisée en narration, réfutation et *confirmatio*) et péroraison. Le recours à la période est systématique en péroraison ; c'est en effet le moment clé où doit s'achever la persuasion, soit par le recours au *pathos*, soit par un ton plus « héroïque » dans le cadre de l'éloge ou du blâme. La parole doit sembler sûre de son pouvoir, emporter l'adhésion et réveiller les consciences endormies. Le style périodique s'y met parfois au service de l'indignation, par exemple dans la septième revue fantastique. L'énonciateur, qui vient de découvrir que tout le faubourg Saint-Germain n'a rien de mieux à faire que des bobèches, rompt le ton de la narration pour s'indigner en pensant aux malheurs de la Pologne :

Parfilage absurde ! Ainsi, lorsque l'Europe est en feu, lorsque Paris est en rumeur, quand la propriété chancelle, quand le droit divin trébuche, quand on perd l'esprit en courant après le bon sens, quand il n'y a plus rien de stable, plus rien de certain au monde, quand tout est remis en question, les lois, les mœurs, les richesses et les gloires, tout un quartier s'obstine à parfiler ! c'est-à-dire à un amusement plus stupide encore et plus digne du siècle poudré. Ah ! quand nous en serons comme les Polonais à voir nos femmes porter des poignards à leur ceinture, et venir dans les hôpitaux panser les plaies dont nous serons couverts, ce sera autre chose ! Elles feront alors du parfilage, comme jadis, mais ce sera pour arrêter le sang qui coulera de larges blessures.[1205]

Deux périodes de cadence mineure se succèdent, constituées d'une longue protase (jusqu'à « gloires » pour la première, jusqu'à « couverts » pour la seconde) et de brèves apodoses qui contiennent le jugement péjoratif. Les deux périodes sont lancées par des exclamatives (« Parfilage absurde ! » et l'interjection « Ah ! ») qui font entendre la voix de l'indignation. L'anaphore de la conjonction temporelle (« lorsque » puis « quand »), la régularité des propositions successives, les énumérations, offrent une liste de tous les maux sociaux et politiques du temps, autant d'arguments qui rendent scandaleuse l'indifférence du noble faubourg. Il est étonnant de trouver une telle revendication sociale dans une suite d'articles qui font souvent l'apologie de l'indifférence en matière de politique. L'image finale du parfilage devenu couture des plaies sanglantes constitue une clausule pleine d'amertume.

Cette forme de la péroraison se retrouve dans les conclusions lyriques des articles de critique. L'article peut s'achever sur une double période représentant une double allégorie

[1204] *Op. cit*. p. 95-96.

[1205] P. 795-796.

(*Un mot sur l'art moderne),* voire sur des stances versifiées (*Concert de mademoiselle Garcia*) ou, plus sobrement sur une suite de questions rhétoriques ou d'apostrophes en anaphores interpellant le lecteur (*De la tragédie*, *Débuts de mademoiselle Garcia)* ou l'adversaire (*Gustave III*, *Pensées de Jean-Paul*), autant de passages que nous avons déjà commentés. Dans tous les cas l'anaphore est systématique, comme le rythme ternaire, ainsi dans la péroraison de l'article *Reprise de Bajazet* :

Il n'y a de bonne cause que celle de l'avenir, car c'est la seule à qui doive rester la victoire. *On peut* nuire à cette cause, la gêner, l'affaiblir, mais non la détruire ; voilà ce qu'on ne sait pas assez. *On peut* écraser un talent médiocre, *on peut* aussi le faire valoir et lui donner une apparence de renommée ; mais vouloir étouffer un vrai talent, *c'est* la même chose que d'essayer de prouver que le bleu est rouge, et qu'il fait clair à minuit ; *c'est* s'attaquer à plus fort que soi, *c'est* perdre son temps d'une méchante manière ; le talent triomphe tôt ou tard, car il n'a qu'à se montrer pour qu'on le reconnaisse. […] *Voilà* ce qui me donne la hardiesse de répéter ce que j'ai dit de Mlle Rachel, qu'elle sera un jour une Malibran. *Voilà* pourquoi j'ai vu avec peine, avec tristesse, qu'on l'ait attaquée ; *voilà* enfin pourquoi il me semble que, si peu de crédit qu'on ait, il faut la défendre autant qu'on le peut, et se garder surtout de vouloir détruire dans le cœur d'une enfant le germe sacré, la semence divine, qui ne peut manquer de porter ses fruits.[1206]

Outre les anaphores, la structure périodique permet ici à Musset de construire une configuration agonistique : le terme pivot de la période, son acmé, est l'adversatif « mais », si bien que la première période, ternaire par ses anaphores, est globalement binaire par sa structure oppositive (« On peut, on peut, on peut … / *mais* infinitif + *c'est*). Dans le second membre, après le « mais », la structure disloquée permet de réfuter avec plus de vigueur : l'infinitif qui dénote les intentions hostiles de la critique est thématisé pour mieux être « corrigé » par le présentatif qui lui oppose un autre infinitif, dérisoire celui-ci : « essayer de prouver que le bleu est rouge et qu'il fait clair à minuit » par exemple. La seconde période, avec l'anaphore des « voilà » est plus classiquement conclusive dans la mesure où elle justifie au nom de l'évidence du bon sens comme du « sentiment » l'apologie de Rachel. Dans le même article, lorsque Musset évoque les pleurs de Rachel, tandis que l'argumentation se déplace de la critique théâtrale (argumentation rationnelle) vers l'exploration des sentiments (argumentation persuasive), la phrase se fait soudain période poétique, lyrique et pathétique :

Ne sentez-vous pas qu'en lisant vos articles, cette enfant en qui seule repose toute la grandeur d'une renaissance, cette enfant qui n'est pas sûre d'elle, et qui, malgré son génie précoce, n'est pas encore à l'épreuve des chagrins que peut nous causer la critique, cette enfant qui joue si bien Hermione, qui sait si bien comprendre et réciter Racine, peut se mettre à pleurer Quant à moi, si je savais qu'un des articles dirigés contre elle l'eût affligée, et si je l'avais vue pleurer, je lui aurais dit : « Pleurez pour Bajazet, mademoiselle ;/ pleurez pour Pyrrhus, pour Tancrède ;/ voilà des sujets dignes de vos pleurs, /et soyez sûre que la moindre larme /que vous verserez pour eux sur la scène / en fera plus pour votre gloire/que tous les feuilletons de l'univers. »[1207]

[1206] P. 924-925. Les italiques et les barres obliques sont nôtres.

[1207] P. 924.

Le passage, on s'en souvient, suit une succession d'interrogations rhétoriques adressées aux critiques hostiles à l'interprétation par Rachel du rôle de Roxane. Les deux dernières amènent en clausule ce long mouvement oratoire porté par une période en cadence mineure, dont la disproportion souligne le sublime et grave contraste avec la simple et poignante apodose « se mettre à pleurer ». Musset, s'adressant à Rachel elle-même, donne alors à sa période une inflexion lyrique. En effet, les paroles adressées à Rachel, marquée par l'anaphore de « pleurez pour » suivi du nom d'un héros tragique, semblent mimer le ton de la tragédie racinienne dans sa composante élégiaque ; l'article se fait consolation et la régularité musicale du rythme[1208] rend la prose poétique.

La période mussétienne recourt souvent à ce que nous appellerons des structures oratoires de renforcement argumentatif, où se conjoignent les divers traits syntaxiques et rythmiques, en particulier dans le schéma récurrent : anaphore + période + interrogation rhétorique. Ainsi de ce passage d'*Un mot sur l'art moderne* :

> Et puisqu'il faut, bon gré, mal gré, que la médiocrité s'en mêle ; puisque, pour un bon artiste ou deux que peut produire un genre, il faut qu'un nuage de poussière s'élève sous les pas du maître ; qu'importe surtout à la postérité que toute cette fourmilière pitoyable cherche ses habits de fête pour obtenir l'entrée dans un palais, ou qu'elle se rue dans les carrefours avec les chiens errants ? Qu'importe au siècle de Racine ce qu'ont fait Pradon et Scudéri ? Qu'importe au siècle de Lamartine ce qu'a fait un tel ou un tel ?[1209]

La période n'est pas longue ici, mais ce qui compte, c'est le rôle argumentatif des anaphores : pour valoriser l'évidence de la conjonction « puisque », qui présuppose un savoir ou un avis partagé avec l'interlocuteur, voire une énonciation seconde qui peut être celle du destinataire[1210] ; pour la triple question rhétorique « Qu'importe » dont les parallélismes binaires servent à annuler l'opposition entre classicisme (périphrase « le siècle de Racine ») et romantisme (« le siècle de Lamartine »), la première interrogative servant en quelque sorte de transition entre les deux systèmes. En tout cas, le recours à l'anaphore renforce l'effet d'évidence produit par l'interrogation oratoire. Musset utilise l'effet d'évidence de cette

[1208] 10/8/10/10/10/8/10.

[1209] P. 899-900. Voir aussi la longue période p. 901 rythmée par l'anaphore de la conjonction « lorsque » en protase et d'«on peut » en apodose à laquelle succède une seconde période, antithétique à la première quant au contenu, parallèle quant à sa construction (anaphore de « quand » en protase/de « il faut » en apodose). Le rythme de chaque membre et sous-membre est là aussi généralement ternaire avec parfois des combinaisons binaires dans les incidentes.

[1210] Sur la différence entre « parce que » et « puisque » voir D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, Paris, 1990, p. 72-73 : « avec P puisque Q, la responsabilité du point de vue soutenu dans Q est attribué à une instance énonciatrice distincte, un ON qui selon les cas englobera le destinataire, la rumeur publique, tel groupe d'individus, voire l'énonciateur lui-même (considéré indépendamment de cette énonciation-ci). […] Le processus argumentatif de P puisque Q s'appuie de manière en quelque sorte offensive sur ce qui est déjà admis par celui que l'on entend convaincre, il vise à enfermer ce dernier pour lui imposer une conclusion P assurée par ce qu'il reconnaît déjà, à savoir Q. ». D. Maingueneau reprend les analyses d'O. Ducrot dans « Car, parce que, puisque », *Revue romane*, 2-X, 1975, p. 248-280.

conjonction de procédés dès ses *Revues fantastiques* et ce à plusieurs reprises, comme au début de la revue intitulée « Chute des bals de l'opéra » :

Mais, si jamais la ruine d'un siècle, la mort d'un peuple, la destruction d'une ville, la perdition d'un royaume ont pu inspirer des triolets mélancoliques à un observateur bénévole, si jamais les changements et l'inconstance de la déesse Fortune ont pu faire éclater en sanglots et en harmonieux commentaires un barde soucieusement suspendu sur la pointe d'un décombre pittoresque, quel sujet plus grave de méditations put être donné à l'homme, que le pitoyable spectacle du bal de l'Opéra d'avant-hier ?[1211]

La longue protase semble parodier un mouvement lyrique comme peut le laisser penser la référence ironique aux « triolets mélancoliques » et surtout à la pose romantique d'un sectateur d'Ossian (« un barde soucieusement suspendu sur la pointe d'un décombre pittoresque ») tandis que la brève apodose ramène le lecteur vers le sujet de l'article et des considérations plus contemporaines. La période semble illustrer ici la double posture annoncée dans *le Projet d'une revue fantastique* : alliance de la fantaisie (voire de la poésie) d'un Figaro et du sérieux d'un Werther, ou plutôt alliance de la fiction – l'élément en anaphore est la conjonction hypothétique « si » – et du journalisme (rapporter les évènements d'« avant-hier »). En définitive il s'agit ici d'une phrase plus ironique que polémique.

La phrase prend parfois une telle ampleur que Musset recourt à des procédés de reprise (« je dis », avec ou sans inversion) pour raccorder *in extremis* le thème et le propos. C'est le cas dans la longue adresse aux « hommes du siècle » qui clôt la première partie de la *Confession*, où l'affinité de la prose polémique de Musset avec le genre oratoire[1212] est patente:

Je vous le demande à vous, hommes du siècle, qui, à l'heure qu'il est, courez à vos plaisirs, au bal ou à l'Opéra, et qui ce soir, en vous couchant, lirez pour vous endormir quelque blasphème usé du vieux Voltaire, quelque badinage raisonnable de Paul-Louis Courier, quelque discours économique d'une commission des chambres, qui respirerez, en un mot, par quelqu'un de vos pores, les froides substances de ce nénuphar monstrueux que la Raison plante au cœur de nos villes ; je vous le demande, si par hasard ce livre obscur vient à tomber entre vos mains, ne souriez pas d'un noble dédain, ne haussez pas trop les épaules, ne vous dites pas avec trop de sécurité que je me plains d'un mal imaginaire, qu'après tout la raison humaine est la plus belle de nos facultés, et qu'il n'y a de vrai ici-bas que les agiotages de la Bourse, les brelans au jeu, le vin de Bordeaux à table, une bonne santé au corps, l'indifférence pour autrui, et le soir, au lit, des muscles lascifs recouverts d'une peau parfumée. […] ô hommes de marbre, sublimes égoïstes, inimitables raisonneurs, qui n'avez jamais fait ni un acte de désespoir, ni une faute d'arithmétique, si jamais cela vous arrive, à l'heure de votre ruine ressouvenez-vous d'Abeilard quand il eut perdu Héloïse. […] Croyez-moi, lorsque, dans vos détresses, vous penserez à Abeilard, vous ne verrez pas du même œil les doux blasphèmes du vieux Voltaire et les badinages de Courier ; vous sentirez que la raison humaine peut guérir les illusions, mais non pas guérir les souffrances ; que Dieu l'a faite bonne ménagère, mais non pas sœur de charité. Vous trouverez que le cœur de l'homme, quand il a dit : Je ne

[1211] P. 782-783.

[1212] E. Pinon analyse dans sa thèse l'éloquence de la *Confession* sous l'angle de la rhétorique religieuse. Elle note à propos de ce passage : «Octave est familier de ce type d'imprécations, et les adresse parfois à des auditoires plus larges, ce qui ne fait que donner plus encore à ses paroles l'allure d'un discours prononcé *ex cathedra*. […] il n'hésite pas à s'adresser à tout son siècle. En le prenant pour cible de son prêche, il s'en extrait donc, et se trouve ainsi dans la posture de l'orateur sacré qui met en garde le monde profane, ici explicitement désigné par des allusions à l'actualité. », *op. cit*. p. 143.

crois à rien, car je ne vois rien, n'avait pas dit son dernier mot. Vous chercherez autour de vous quelque chose comme une espérance ; vous irez secouer les portes des églises pour voir si elles branlent encore ; mais vous les trouverez murées ; vous penserez à vous faire trappiste, et la destinée qui vous raille vous répondra par une bouteille de vin du peuple et une courtisane.[1213]

Apostrophes, cadence majeure, anaphores multiples (*je vous le demande*, adresses au futur), rythmes ternaires, fonctionnent en contrepoint avec l'ironie d'énumérations ou de figures triviales. Ce long mouvement oratoire permet d'associer lyrisme amer et sarcasme, et, en cela illustre assez bien le double registre qui parcourt toute la *Confession*. Ce schéma de période, qu'on pourrait appeler « période Musset », trouve aussi son pendant ironique, son auto-parodie.

Lourdeurs ironiques : le « thyrse fantastique » et la phrase « Dupuis et Cotonet »

Les péroraisons ou les conclusions ne sont pas seules concernées. Dans les *Revues fantastiques*, notamment en exorde, la phrase est souvent d'une ampleur telle qu'elle confine, avec ses nombreuses incidentes et parenthèses, ses cascades d'anaphores et d'interrogations,[1214]au salmigondis. La phrase semble se dérouler sans souci de continuité, s'embrouiller, tourner autour d'elle-même à la façon d'un thyrse. Pierre Gastinel, citant l'extrait de la revue « Du dégel et du choléras-morbus » où Musset évoque le bon Ludovic qui choit alors qu'il s'élevait mentalement à contempler le couchant, voit dans la lourdeur du passage une exception due à l'inexpérience d'un jeune chroniqueur dont il loue néanmoins la prose des autres revues :

Grâce à eux [ces articles], sa prose s'aère. Sa phrase, ici rapide, et là nonchalante, presque toujours spirituelle, atteint le trait sans le viser ; elle se pose sur un détail qu'elle met en lumière, elle se plaît à l'imprévu ; alerte, pimpante, elle se poudre comme au siècle précédent, et tout d'un coup, se débraille une seconde ; elle jongle avec l'abstrait et le concret sans maladresse, sans heurt trop violent et l'on reconnaîtrait la marque d'un maître, si, par moments, une sympathie exagérée de l'extraordinaire, une richesse un peu trop exubérante, un rien de lourdeur n'y révélaient encore l'apprenti.[1215]

[1213] *Confession, op. cit*. p. 136-139.

[1214] Il n'est pas impossible que Musset ait trouvé le modèle de cette phrase que nous proposons d'appeler « phrase en thyrse » chez Jean-Paul, dont le style est ainsi décrit par Philareste Chasles dans un article de *La Revue de Paris* consacré à *Siebenkäs* (17/10/1830) : « Jamais on ne vit style pareil. C'est un chaos de parenthèses, d'ellipses, de sous-entendus ; un carnaval de la pensée et du langage […] des périodes de trois pages, composées de cent phrases singulièrement juxtaposées, et se heurtant sans s'éclaircir. ». Cité par Claude Pichois, *L'Image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, José Corti, 1963, p. 176.

[1215] *Le Romantisme d'Alfred de Musset, op. cit*. p. 211-212.

On proposera plutôt de voir dans ces lourdeurs des choix conscients de l'écrivain, un peu comme les vers sur-disloqués des *Contes d'Espagne et d'Italie*. Le passage où il est question du « bon Ludovic » n'est ni le seul, ni le plus lourd dans les *Revues*. Dans la même revue, l'exorde est constitué d'une syntaxe qui frise l'impropriété :

Si ce n'était le comble du ridicule de commencer par une exclamation, je me serais écrié : Quelle singulière chose ! A propos de quoi ? A propos de ce qu'en France, ou du moins à Paris, c'est précisément à la Saint-Sylvestre, lorsque les citoyens paisibles et bienveillants prennent avec soin des gants glacés pour rendre à leurs amis les visites que la politesse leur ordonne de faire au moment où ils mettent le pied dehors en ne demandant au ciel qu'une chose, c'est-à-dire de permettre que les trottoirs ne soient pas recouverts d'une boue plus épaisse que la semelle de leurs socques articulés ; ne voyez-vous pas, dis-je, que c'est toujours précisément en cet instant critique où tous les habits neufs sont dehors, où tout ce qu'il y a d'éviteurs de pavés en ce bas monde est légèrement suspendu sur la pointe du pied, qu'alors les gouttières glacées de la pluie et que la pluie, ruisselant par torrent, change en une fange abominable la neige qui recouvre la terre ?[1216]

Les complexités et les retardements syntaxiques (structures clivées, subordonnées enchâssées), les reprises (*dis-je*), la pesanteur des connecteurs (*À propos de ce que*) viennent cacher la ténuité du propos (les trottoirs boueux de la Saint-Sylvestre) pour en fait mieux la mettre en évidence. La période est pervertie à des fins polémiques, celles de dénoncer, une fois de plus, la pratique journalistique dont la périodicité contraint le journaliste à écrire même lorsqu'il n'y a rien à raconter. Elle repose aussi sur une forme de comique : l'humour structure la syntaxe de Musset comme il structure l'ensemble de son écriture polémique.

Dans le passage raillé par Gastinel, la lourdeur de la phrase vise à faire la satire des poses romantiques. Dans l'exorde de la quatorzième revue, on retrouve la période « en thyrse » associée au clair de lune et à la contemplation de la Seine :

Lorsque, par un beau clair de lune (j'ai un faible pour la lune) vous sortez n'ayant sous le bras qu'une canne, c'est-à-dire ni un livre, ni un importun, et que vous allez vous asseoir sur le bord d'un fleuve (peu importe que vous soyez Italien, Turc ou romantique, et que le lieu de vos méditations soit un toit, une natte ou un clocher), est-il possible qu'en regardant, je suppose, quelque chose comme l'embouchure de la Seine à la Notre-Dame de Grâce, le spectacle le plus capable de faire entrer l'air du ciel dans vos poumons, et par conséquent des pensées moins terrestres que de coutume, est-il possible, dis-je, que jamais, suivant le fleuve en sens inverse de son cours et le caressant à rebrousse-poil, vous ne vous soyez occupé à songer d'où vient ce torrent immense, par quels chemins il passe, de quelle source il part ?[1217]

En même temps qu'elle raille les clichés romantiques (la couleur locale, l'orient, la contemplation, la lune) et probablement l'éloquence de l'exorde traditionnel, la phrase en thyrse mime ici les mouvements d'une pensée qui cherche son objet, ce dont le fleuve que l'on remonte est la métaphore : l'exorde annonce le thème de la recherche des sources dans une littérature où tout a déjà été dit[1218].

[1216] P. 788-789. Le passage incriminé par P. Gastinel se situe au paragraphe suivant.

[1217] P. 816.

Musset refera, dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet* ce choix de la lourdeur au service de l'ironie, qui s'en prend ici aux deux provinciaux qui s'improvisent journalistes, épistoliers et critiques : Musset a choisi de créer une phrase « Dupuis et Cotonet ». Ce style est volontairement lourd afin d'imiter la balourdise des deux compères. Leur écriture privilégie l'hypotaxe, donnant une impression de maladresse tant syntaxique que phonétique (l'allitération des occlusives produit une certaine cacophonie). C'est le cas dans l'exorde de la lettre I, lorsque Dupuis et Cotonet se présentent :

Nous sommes deux abonnés de votre *Revue*, mon ami Cotonet et moi, qui avons résolu de vous écrire touchant une remarque que nous avons faite : c'est que, dans les livres d'aujourd'hui, on emploie beaucoup d'adjectifs, et que nous croyons que les auteurs se font par là un tort considérable. [1219]

Il semble que Dupuis veuille tout dire en une seule phrase : leur nom, le sujet de leur missive, la thèse de leur argumentation. Cet exorde, par sa syntaxe, montre à quel point Dupuis et Cotonet cherchent à faire du style, à adopter maladroitement une phrase oratoire. Plus loin, lorsqu'ils précisent le sujet de leur lettre, à savoir la définition du mot « romantisme » (« nous n'avons jamais pu comprendre, ni mon ami Cotonet ni moi, ce que c'était que le *romantisme »*), le tour « ce que c'était que » pointe la maladresse de l'écriture et l'impossibilité des deux provinciaux à comprendre la littérature romantique, en dépit de leur prétendue passion pour les lettres. Et en effet, l'utilisation fréquente des subordonnées, qui peuvent former de véritables périodes oratoires, correspond à un style décrié par les manuels épistolaires. Alors que les manuels valorisaient le « style coupé », Dupuis et Cotonet recourent au style haché ou au style périodique : Philippon de La Madeleine recommandait d'« éviter ces tours périodiques et nombreux dont l'orateur sait tirer tant d'avantages », ajoutant :

les périodes longues et sonores lasseraient dans un entretien familier l'auditeur le plus bénévole ; le lecteur d'une lettre les supporte encore moins : celui qui lit s'ennuie plus promptement que celui qui écoute ; il voit mieux les défauts […] rien n'est plus convenable au style de la correspondance que le style coupé, c'est à dire ce style qui réunit la brièveté de la phrase à la propriété des expressions[1220].

[1218] Voir déjà l'ouverture du premier article connu de Musset, *L'Exposition du Luxembourg* : « Dans un siècle comme le nôtre, ou plutôt comme tous les siècles possibles, où chacun vise à l'originalité ; où, dans la clameur universelle qui proclame à tout moment ce qu'elle appelle les besoins du temps, chacun s'écrie : « C'est moi ! c'est moi qui l'ai trouvé » ; et, tandis que l'esprit humain s'en va tombant d'une ornière dans une autre, bien digne d'être comparé par Luther à un paysan ivre, qu'on ne peut placer d'équilibre sur son cheval et qui chavire de droite si on le relève de gauche, il est bien doux, bien précieux, pour le petit nombre de gens tranquilles qui ne voient les choses ni à travers des verres de couleur, ni en fermant les yeux à moitié et en jurant sur *l'auto-da-fé* ; il est bien doux, disons-nous, de voir tout d'un coup revenir et reparaître de vieux chefs-d'œuvre enfouis, et pour ainsi dire mûris dans l'ombre. », p. 962.

[1219] P. 835.

[1220] *Op. cit*. p. 18.

Les détails explicatifs multipliés virent au pur badinage, au bavardage et à la dérision. Les longues phrases sont fréquentes dans une structure d'échange dialogique avec le destinataire. Mais, loin de reproduire le ton du dialogue, elles créent une impression de monologue ininterrompu, par exemple, dans la lettre III, lorsque Dupuis prend à parti Buloz pour lui démontrer qu'on ne peut tout écrire « impunément » dans les journaux. La question rhétorique devrait solliciter l'attention du destinataire, mais, par sa longueur, finit par créer un discours bouclé sur lui-même :

Vous vous imaginez bonnement, vous, monsieur, qui êtes au coin de votre feu, et qui ne savez ce qui se passe dans la rue, ni si le voisin est à sa croisée ; vous vous imaginez qu'on peut impunément dire au public qu'on aime les pois verts ? les pois verts, peu importe, ou la purée, ou la musique de Donizetti, enfin la vérité la plus banale, que nos vaudevilles sont plats et nos romans mort-nés ?[1221]

La reprise (« vous vous imaginez ») compense mal le surdéveloppement des relatives rattachées à l'apostrophe, et la question tourne court dans un métadiscours profus, qui livre incidemment, à la suite de considérations ménagères (« les pois verts, peu importe, ou la purée »), le véritable sujet, culturel, du propos. Ce style qui allie questions rhétoriques pressantes, apostrophes au destinataire excessives et amplifications syntaxiques et oratoires traverse toute la lettre III et crée un effet paradoxal : tout en surenchérissant lourdement sur le dialogisme, il est bavardage, plutôt que conversation, et à l'opposé des préconisations de l'écriture épistolaire.

Mais Dupuis et Cotonet recourent également à ce que Philippon de La Madeleine appelle « le style haché », et qu'il proscrit au même titre que « le style périodique » :

Je ne veux pas de ce style haché, et pour ainsi dire saccadé ... ce sont des fils qu'aucun tissu ne lie : ils fatiguent par leur mobilité et leur papillotage. Que le style soit léger, mais non pas sautillant ; rapide, mais jamais brusque ; délié, mais non pas décousu.[1222]

Or la syntaxe de Dupuis et Cotonet est parfois si elliptique qu'elle frôle l'impropriété linguistique. Par exemple, lorsque les deux habitants de La Ferté-sous-Jouarre évoquent les cabinets de lecture de leur village au début de la narration de la lettre I :

Nous avons dans la rue Marchande un gros cabinet de lecture, où il nous vient des cloyères de livres. Deux sous le volume, c'est comme partout, et il n'y aurait pas à se plaindre, si les portières se lavaient les mains ; mais depuis qu'il n'y a plus de loterie, elles dévorent les romans, que Dieu leur pardonne ! c'est à ne pas savoir par où y toucher.[1223]

[1221] P. 867.

[1222] *Op.cit* p.16-19.

[1223] Page 836.

Les phrases nominales, l'allusion qui évoque la saleté des ouvrages, les enchaînements sur les présupposés (« depuis qu'il n'y a plus de loterie »), la référence anaphorique diffuse de « c'est » participent d'une syntaxe relâchée et désinvolte qui détone avec les prétentions culturelles des personnages.

Si les procédés sont les mêmes que dans les périodes « sérieuses » de Musset dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet*, Musset s'amuse à grossir le trait, à parodier son style périodique. La question se pose alors de la relation du polémiste non seulement avec les écoles et les procédés qu'il met en scène, mais avec sa propre écriture polémique, envisagée dans sa prose critique et aussi dans des récits comme *La Confession d'un enfant du siècle*, *Le Poète déchu* ou *Le Roman par lettres*. L'ironie s'avère bien une figure centrale de la satire comme de la polémique, et une figure clé de toute l'œuvre mussétienne.

III – L'IRONIE MUSSETIENNE

À l'instar de Théophile Gautier ou de Nerval, Nodier, Mérimée ou encore Stendhal, Musset est « un romantique ironique »[1224]. Cette ironie a été abondamment étudiée, depuis les feuilletons commentant en 1830 les *Contes d'Espagne et d'Italie* jusqu'à des travaux plus récents[1225]. Pierre Schoentjes voit en Musset « certainement l'auteur qui porte l'empreinte la plus visible de l'ironie romantique, du moins si l'on considère les procédés auxquels elle recourt »[1226]. Le poéticien a au préalable distingué quatre sortes d'ironies[1227] :

	DISCOURS	FINALITÉ	SENS	FIGURE
IRONIE SOCRATIQUE	dialectique	chercher la vérité	autre chose	allégorie
IRONIE DE SITUATION	dramatique	montrer la vie	renversement	péripétie
IRONIE VERBALE	rhétorique	chercher à convaincre	contraire	antiphrase
IRONIE ROMANTIQUE	esthétique	montrer l'art(tifice)	paradoxe	parabase

Dans le cadre d'une étude des procédés stylistiques de l'écriture polémique, c'est bien évidemment l'ironie verbale, peu ou prou assimilable à l'antiphrase, qui dans un premier temps retiendra l'attention. Cependant, d'une part l'ironie ne peut se limiter à la traditionnelle définition de « faire entendre le contraire de ce qu'on dit »[1228], d'autre part les ambigüités énonciatives sont telles dans le cas de Musset, que son ironie dépasse les cadres rhétoriques de l'ironie classique et relève de ce que Philippe Hamon appelle « les ironies dix-neuviémistes », des ironies essentiellement polyphoniques qui, « à la différence de l'ironie classique, qui est toujours lisible et laisse clairement situer ses complicités, ses cibles et ses implicites », laissent « flotter indéfiniment [leurs] signifiés »[1229]. On a pu déjà constater

[1224] Nous empruntons l'expression au titre de la thèse de Fabienne Court-Pérez, *Gautier, un romantique ironique,* H. Champion, Paris, 1998.

[1225] Entre autres P. Moreau , « L'ironie de Musset », M. Viègnes, « Musset romantique ? Ironie et distanciation dans *Les lettres de Dupuis et Cotonet* », O. Barat, « Musset et Sand ironistes : deux romantismes critiques ? », que nous citerons maintes fois. Voir aussi les derniers chapitres d'A. Heyvaert, *L'Esthétique de Musset*, de V. Ponzetto, *La Nostalgie libertine* et de A. Marzouki, *La Révolte dans l'œuvre d'Alfred de Musset*.

[1226] *Poétique de l'ironie, op. cit*. p. 123. En cela il s'oppose à René Bourgeois qui refusait à Musset la moindre place dans son ouvrage *L'Ironie romantique*.

[1227] *Ibid*. p. 26.

[1228] Dumarsais, *Traité des tropes,* I, 14 (1729), cité par P. Schoentjes*, Poétique de l'ironie, op.cit.* p. 91.

[1229] Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire, op. cit*. p. 58-59.

combien Musset multiple les instances énonciatives dans ses *Revues fantastiques* ou, tout au moins, joue de la double énonciation dans ses *Lettres de Dupuis et Cotonet* ou des ambigüités du « Je » dans ses romans à la 1ère personne. On a vu aussi quelle importance prennent le pastiche et la parodie dans son œuvre, tous genres confondus. Or de nombreux poéticiens ont remarqué qu'ironie et parodie n'étaient pas sans affinités : la figure de rhétorique comme le genre ont en commun leur caractère polyphonique, comme l'a constaté Mikhail Bakhtine avant Ducrot :

> De fait, la parodie, comme l'ironie, consiste en une superposition de deux énoncés, l'un explicite, l'autre implicite, et la perception de l'énoncé second (hypotexte dans le cas de la parodie, signifié 2 et inverse de signifié 1 dans le cas de l'ironie) est nécessaire au récepteur puisqu'il est intrinsèquement lié à la situation d'énonciation.[1230]

Linda Hutcheon précise cette similitude :

> L'ironie et la parodie opèrent toutes deux sur deux niveaux, un niveau de surface primaire en premier plan, un niveau secondaire et implicite en second plan. Ce dernier niveau, dans les deux cas, tire sa signification du contexte dans lequel il se trouve. La signification ultime du texte ironique ou parodique réside dans la superposition des deux niveaux, dans une sorte de double exposition (au sens photographique du terme) textuelle.[1231]

Cette conception intertextuelle de l'ironie s'impose avec l'important article de Sperber et Wilson, qui définissent « les ironies comme mentions » :

> Le locuteur ne peut que se dissocier de son énoncé, soit par manque de vérité, soit par manque de pertinence ; on ne le comprend qu'en supposant qu'il veut exprimer quelque chose *à propos* de son énoncé plutôt qu'*au moyen de* lui [...] Le locuteur fait écho à une proposition d'une manière propre à manifester qu'il la désapprouve, soit parce qu'elle manque de vérité (et, partant de pertinence), soit parce qu'elle manque directement de pertinence. Pour le destinataire, comprendre de tels énoncés c'est reconnaître à la fois leur caractère de mention-écho et l'attitude du locuteur vis-à-vis de la proposition qu'il mentionne [...]. Toutes les ironies sont interprétées comme des mentions ayant un caractère d'écho : écho plus ou moins lointain, de pensées ou de propos, réels ou imaginaires, attribués ou non à des individus définis. Lorsque l'écho n'est pas manifeste, il est néanmoins évoqué. [1232]

Pour Sperber et Wilson, l'ironie est un cas de mention à triple niveau : premier niveau, c'est une reproduction ; second niveau, c'est la reproduction d'un discours ; troisième niveau, c'est la reproduction « d'un discours antérieurement tenu ». Cette théorie est affinée ensuite par les pragmaticiens Oswald Ducrot et Alain Berrendonner. Pour le premier, dans l'ironie le locuteur L présente l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E avec laquelle il prend ses distances :

[1230] *Esthétique de la création verbale*, *op. cit*. p. 311.

[1231] Linda Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique* 36, 1978, p. 472-473, traduit par Philippe Hamon.

[1232] « Les ironies comme mention », *ibid.*, p. 406-408.

Parler de façon ironique, cela revient, pour le locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde. Tout en étant donné comme le responsable de l'énonciation, L n'est pas assimilé à E, origine du point de vue exprimé dans l'énonciation. La distinction du locuteur et de l'énonciateur permet ainsi d'expliciter l'aspect paradoxal de l'ironie mis en évidence par Berrendonner : d'une part, la position absurde est directement exprimée (et non pas rapportée) dans l'énonciation ironique, et en même temps elle n'est pas mise à la charge de L, puisque celui-ci est responsable des seules paroles, les points de vue manifestés dans les paroles étant attribués à un autre personnage, E. [1233]

Pour le second, l'énonciation mentionnée (Eo) dans l'énonciation ironique (E1) n'est pas nécessairement une énonciation « antérieure » ou « virtuelle » : si l'on considère, comme Sperber et Wilson l'énonciation dont se démarque le locuteur ironique comme déjà accomplie, au moment où l'on parle, il s'agit plutôt, selon lui, de parodie ; de même elle ne saurait être une énonciation virtuelle, supposée, attribuée à un énonciateur autre, comme le pense Ducrot, mais une énonciation réellement accomplie dans l'énoncé ironique. Ainsi, selon Berrendonner, « faire de l'ironie […] c'est s'inscrire en faux contre sa propre énonciation, tout en l'accomplissant » ; l'ironie est « un phénomène de mention auto-évocatrice »[1234], « une contradiction argumentative entre l'énoncé et l'énonciation »[1235]. Ce dernier élément de définition s'avère fécond lorsque l'on étudie le rôle polémique de l'antiphrase chez Musset. Par exemple, la péroraison de la seconde revue fantastique est structurée autour de deux épithètes laudatives qui contredisent manifestement la thèse de l'article (à savoir que la contamination du politique sur la littérature pervertit cette dernière) :

Tel est le *florissant* état de littérature et de tous les arts en général à cette *bienheureuse* époque[1236].

On peut voir dans ce choix de l'ironie à une place stratégique du texte une volonté d'écriture spirituelle et complice avec le lecteur, ce que confirment l'injonction et la pirouette finale [1237]; il semble toutefois aussi que Musset met ici en évidence la contradiction entre la thèse de ceux qui, en ces débuts de la monarchie de Juillet, cherchent à célébrer leur temps et ses arts malgré leur prosaïsme, et sa propre démonstration d'une décadence de la littérature due à la concurrence et à la confusion avec la politique. On privilégiera ici les définitions de Sperber et Wilson ainsi que d'O. Ducrot dans la mesure où celle de Berrendonner place le caractère polémique de l'ironie en dehors du champ de l'interaction verbale pour le situer – ce qui nous

[1233] Oswald Ducrot *Le dire et le dit,* éditions de Minuit, Paris, 1984, p.211.

[1234] A. Berrendonner, *Eléments de pragmatique linguistique*, Les éditions de minuit, Paris, 1981, p.216.

[1235] *Ibid*., p.222.

[1236] *Revues fantastiques*, II, p. 779. Nous soulignons.

[1237] « Ne faites pas de politique, messieurs, ou l'on se verra contraint d'en dire, au 1er mars très prochain, ce qu'on en dit aujourd'hui 1er février. »

intéressera pour les cas d'auto-ironie chez Musset – à l'intérieur d'une seule et unique énonciation.

Ces définitions se vérifient notamment dans les situations de dialogues. Prenons deux exemples extraits des *Contes* :

- Vous l'avez donc ce bracelet ?
- Vous l'aimez donc, cette marquise ?
- Ne plaisantons pas. L'avez-vous ?
- Non pas, je ne dis pas cela. Je vous répète que ma position …
- Belle position ! Vous moquez-vous des gens ! Quand vous iriez à l'opéra, et quand vous seriez figurante à vingt sous par jour …
- Figurante ! s'écria Javotte en colère. Pour qui me prenez-vous, s'il vous plaît ! Je chanterai dans les chœurs, savez-vous !
- Pas plus que moi ; on vous prêtera un maillot et une toque, et vous irez en procession derrière la princesse Isabelle ; ou bien on vous donnera une petite gratification pour vous enlever au bout d'une poulie dans le ballet de la Sylphide. Qu'est-ce que vous entendez avec votre position ?[1238]

Ce dialogue du *Secret de Javotte* marque un passage du badinage galant à une amorce de conflit sensible dans les interruptions et la ponctuation expressive. L'ironie est localisée sur la réplique « Belle position ! » qui reprend effectivement en écho, à la fois « en mention et en usage » la lexie utilisée par Javotte. Elle est une antiphrase uniquement parce que Tristan ajoute l'épithète « belle » qu'il faut en fait comprendre par son contraire ; l'exclamation exprime la distance ironique du locuteur. Ce phénomène d'écho est d'ailleurs préparé par les deux premières répliques, parallèles : Javotte reprend l'interrogation de Tristan mais en remplace les termes, pour éviter de répondre et faire dévier la conversation vers un sujet qui l'intéresse davantage. En même temps rien n'interdit de voir dans ce procédé de réplique parallèle, si fréquent dans les comédies de Musset, un trait de raillerie. Autre reprise littérale en mention : le terme « Figurante », mais cette fois l'exclamation de Javotte traduit non une ironie mais un mouvement d'indignation. On voit ici ce qui rapproche l'ironie des procédés proprement polémiques : l'ironie, qu'elle serve à l'indignation ou au sarcasme, procède par reprise distanciée d'un énoncé antérieure et vise à la démystification. L'énoncé pris en mention et l'énonciation mise à distance peuvent être implicites, donnés comme supposés, notamment lorsque il y a contradiction entre ce qui est dit et le contexte de l'énonciation. Dans *Histoire d'un merle blanc*, le héros-narrateur chante devant la pie et la tourterelle : la première s'envole après avoir tenu « pendant vingt-cinq minutes », la seconde finit par s'endormir, et le narrateur de commenter : « Admirable effet de l'harmonie ! pensai-je »[1239]. Il n'y a pas ici phénomène d'écho explicite mais dédoublement énonciatif : le « je » suscite en

[1238] *Le Secret de Javotte, op. cit*. p. 200-201. L'ancienne grisette, qui, désormais entretenue par un riche baron, se croit parvenue à l'Opéra, montre des scrupules à donner à Tristan son bracelet, preuve qu'il l'a jadis « partagée » avec son ami Saint-Aubin.

[1239] *Histoire d'un merle blanc, Contes, op. cit*., p. 72.

pensée une situation idéale, naïve, où une telle louange pourrait être tenue pour aussitôt en dénoncer l'absurdité. Au niveau du sens allégorique de cette fable, la réplique est un trait ironique envers une parlure romantique concevant la poésie comme « harmonie », pique qui n'épargne d'ailleurs pas Musset lui-même (si l'on accepte l'hypothèse qu'il se met en scène derrière le masque animalier du « merle blanc »)[1240].

Faisant suite aux définitions de Sperber et Wilson et de Ducrot, Philippe Hamon conclut son « essai sur les formes de l'écriture oblique » par le constat d'« une importante composante intertextuelle » dans les textes ironiques[1241]. Violaine Géraud précise quant à elle que l'ironie « ne peut investir que des genres ouverts, qui ne fixent pas définitivement leur propre signification » et qu'« elle est en naturelle affinité avec ceux qui multiplient les voix »[1242]. Il s'agit bien pour Musset de polémiquer dans et contre des genres assez souples et ouverts aux voix en conflit comme ceux qu'offre « la matrice journalistique », des genres narratifs aux contours flous et non codifiés par les poétiques classiques comme le roman autobiographique, le conte ou la nouvelle, ou au contraire d'adopter une forme soumise aux règles de la rhétorique et du bon goût comme la lettre pour mieux la subvertir par l'emploi d'épistoliers « béotiens ». Tout cela relève d'une vision ironique du polémique, voire de la littérature elle-même : dans le cadre d'une définition polyphonique, le lien de l'ironie avec l'écriture polémique, c'est-à-dire sa fonction d'opposition, de réfutation ou de falsification d'une thèse adverse, apparaît nettement, aussi bien que sa dimension satirique et ses affinités avec la parodie. Cependant, si l'ironie est une figure centrale du discours polémique comme du discours satirique, n'est-elle pas aussi un outil apte à miner le polémique dans la mesure où, à force d'être polyphonique, elle brouille et le message et les postes énonciatifs ?

On tâchera tout d'abord de mettre en évidence la présence d'une ironie « classique », « rhétorique », « à la Voltaire » dans une écriture polémique qui, on l'a vu, est imprégnée du modèle de l'esprit du XVIII[e] siècle. Puis l'étude se focalisera sur toute une série de procédés qui manifestent la polyphonie constitutive de l'ironie – détournement des clichés, connotation autonymique, jeux avec l'intertextualité, et qui sont spécifiques à Musset et aux « romantiques ironiques » de son temps. Il faudra enfin mettre au jour les implications et les paradoxes d'une ironie foncièrement instable, au point de remettre en cause le polémique même, et peut-être en cela romantique.

[1240] Pour cette lexie « harmonie » appliquée à la poésie on peut penser aux *Harmonies poétiques et religieuses* de Lamartine (1830) mais aussi à ce vers écrit la même année par Musset dans *Le Saule*, où tout en parlant de la musique, il définit aussi son art poétique : « Fille de la douleur, harmonie, harmonie !/Langue que pour l'amour inventa le génie !/Qui nous vins d'Italie, et qui lui vins des cieux ».

[1241] *Op. cit.* p. 152.

[1242] V. Géraud, « L'ironie au siècle des Lumières », *L'Information grammaticale,* n°83, octobre 1999, Paris, p. 7.

Chapitre 1

Une ironie « dix-huitième »

Dans un article déjà ancien sur « L'ironie de Musset », Pierre Moreau, après avoir cité la définition voltairienne de l'ironie comme « un retour sur soi-même », déclare Musset comme « le maître de l'ironie romantique » après avoir cependant rappelé que

> Notre XIX^e^ siècle, qui a connu des *humoristes* de l'école de Sterne et de l'*excentricity* – tels Xavier de Maistre, Charles Nodier, Töpffer, parfois Gérard de Nerval, – et qui en doit, pour une part, l'avènement à l'Angleterre, a hérité de notre XVIII^e^ siècle le ton de ses ironistes : ce persiflage qui fut celui des talons rouges et des petits maîtres ; il en a fait l'arme favorite de ses *dandies*, qui ont été prendre leur nom outre-Manche, mais ont le Boulevard pour patrie.[1243]

Selon Violaine Géraud, il existe au XVIII^e^ siècle deux ironies : l'une est « instrumentale », polémique, au service des idéaux des Lumières et de la bourgeoisie montante ; l'autre, « la véritable ironie », que la stylisticienne identifie plutôt au roman libertin, est « autotélique » et, liée à la crise des valeurs aristocratiques, elle annonce celle qui s'épanouira au siècle suivant, l'ironie dite « romantique » :

> Aussi, la véritable ironie est dans le mouvement perpétuel. Elle déstabilise pour déstabiliser, et, non comme dans *Les Provinciales*, pour amener la pensée vers un ordre supérieurement fondé. Lorsque l'ironie se met au service d'un idéal ou d'une idéologie, la rhétorique la circonscrit et en limite la portée. Pour Pascal l'ironie n'est qu'un passage qui doit déboucher sur une nouvelle stabilisation de la *doxa*. Montesquieu use aussi de cette ironie qu'instrumentalise sa finalité polémique. […] L'ironie qui se met au service de l'avancée des Lumières, qui lutte contre les abus, le fanatisme, et les préjugés est transitoire parce qu'instrumentale. Mais, quoique plus rare, il existe au siècle des Lumières une ironie, non plus instrumentale, mais que nous pourrions qualifier d' « autotélique » : elle traduit une nouvelle vision du monde et de l'être, tous deux abandonnés à l'instabilité des idées et à l'énigme du devenir. Cette ironie est un symptôme de la crise des valeurs, avant qu'il n'en advienne de nouvelles, et elle est plus liée à l'aristocratie, au monde qui finit avec le siècle.[1244]

On retiendra de cette hypothèse l'idée que l'ironie, si elle est traditionnellement associée à la polémique dont elle est la servante, peut aussi exister sans elle, voire constituer un choix esthétique et pragmatique opposé.

[1243] P. Moreau, « L'ironie de Musset », *Revue des sciences humaines*, n°108, Paris, oct-dec. 1962, p. 501. Sur le persiflage voir Elisabeth Bourguinat, *Le Siècle du persiflage* (1734-1789), PUF, 1998. Elle montre notamment l'évolution de la notion et distingue trois sortes de persiflages : celui des mondains, qui s'apparente au burlesque (on rit de choses sérieuses), celui des roués qui s'apparente à la mystification, celui des philosophes conçu comme gaie philosophie mais amalgamé au persiflage des mondains. Ce n'est qu'à partir de ce moment que le mot devient synonyme de raillerie mordante. La notion appliquée à Musset semble pertinente dans ses diverses acceptions.

[1244] V. Géraud, *op. cit*. p. 7-8.

Musset et l'ironie des Lumières

Après avoir rappelé les définitions rhétoriques et pragmatiques de l'ironie, Violaine Géraud propose ses propres caractéristiques de la figure à partir du corpus du XVIII[e] siècle : l'importance de l'interaction, un art de la connivence, un compromis subtil entre la clarté dans l'expression (« la *perspicuitas* ») et l'ambigüité sémantique, enfin le jeu avec les formes littéraires (parodie et pastiche notamment). On retrouve là des caractéristiques observées dans la prose de Musset : l'importance du dialogisme, la connivence avec le lecteur, la quasi-omniprésence du pastiche, l'évolution vers une prose plus sobre voire de facture classique dans les *Nouvelles* et les *Contes*. Dans une nouvelle comme *Les Deux maîtresses* l'ironie consiste à rompre la *diégèse* par une adresse à la lectrice, une lectrice dont le narrateur cherche la connivence, qu'il invite à sourire de la naïveté d'un Valentin qui se prend pour un « petit maître de la Régence ». Une interro-interrogation comme celle-ci : « dire à un amant qu'on bannit : Soyez heureux, qu'en pensez-vous madame ? N'est-ce pas lui dire : « je ne suis pas heureuse »[1245] vise à marquer une connivence mondaine avec une lectrice au fait des codes de la séduction libertine et affiche l'expérience du narrateur libertin, un narrateur plus expérimenté que son personnage en matière de libertinage. Comme celui de *Jacques le Fataliste*, il peut aussi imaginer les objections que soulèverait une lectrice incrédule, façon ironique de signaler l'invraisemblance d'un récit qui pastiche un style et un mode de vie bien désuets « dans ce siècle de prose » :

> Vous trouverez peut-être, madame, que je nous fais un conte invraisemblable. Je connais des gens d'esprit, dans ce siècle de prose, qui soutiendraient très gravement que de pareilles choses ne sont pas possibles, et que, depuis la révolution, on ne se cache plus dans un pavillon.[1246]

Il s'agit là d'une ironie typiquement « dix-huitième » car, comme le souligne Valentina Ponzetto, dans son commentaire du passage :

> Le narrateur est ici de toute évidence un porte-parole de pure convention littéraire, un masque endossé par Musset d'un côté pour décrier tout à son aise, dans la meilleure tradition des écrivains des Lumières, ces gens très graves et soi-disant d'esprit qui n'apprécieraient pas son art de conteur, de l'autre pour mieux marquer les distances par rapport à ses personnages et leurs désirs quelque peu anachroniques de vivre une aventure galante à la manière du XVIII[e] siècle.[1247]

Ironie subtile, à deux niveaux : comme toujours chez Musset la polémique se fait contre l'énoncé, mais aussi, à un niveau méta-énonciatif, contre le genre endossé.

[1245] *Nouvelles, op. cit*. p. 153.

[1246] *Ibid.,* p. 148.

[1247] V. Ponzetto, *La Nostalgie libertine*, *op. cit*. p. 331.

Du XVIII[e] siècle, Musset a sans doute retenu aussi la subtilité qui consiste à marquer son ironie dans un récit par un seul syntagme, soit un modalisateur :

L'homme au manteau, qui en sa qualité de romantique *se croyait obligé* d'aller le long des balustrades, lorgnant les piliers et flairant les ogives[1248],

soit par une caractérisation antiphrastique dans laquelle l'ironie consiste en une contradiction entre le signifié du mot et le contexte narratif de son emploi : au chapitre 7 de la *Confession*, Musset reçoit une caisse pleine de romans libertins d'une tante « fort dévote »[1249]. Ironie verbale et ironie de situation ne font ici plus qu'une. Peut-être aussi s'est-il souvenu, dans son *Roman par lettres*, pour la sarcastique lettre X de Prévan à son destinataire Henri[1250], de la lettre CVI des *Liaisons dangereuses*, où la marquise de Merteuil feint de féliciter le vicomte de Valmont de s'être laissé attendrir par la présidente de Tourvel. On y retrouve la même pratique du *diasyrme*, c'est-à-dire de l'éloge pour le blâme.

Proche de celle des romanciers libertins ou des excentricités d'un Diderot, l'ironie de Musset doit aussi beaucoup à Voltaire, même si l'idéal du philosophe – la marche vers le progrès – est devenu l'une de ses cibles. Musset a tourné une part de ses sarcasmes les plus violents contre Voltaire, un Voltaire athée dont le sourire diabolique aurait sapé toute foi et toute croyance en un idéal, un Voltaire en qui Musset voyait le père des « enfants du siècle », sceptiques, cyniques, libertins, matérialistes et finalement désespérés. Si « l'attitude du jeune Musset face à l'encombrante mais incontournable mémoire de Voltaire est fort polémique, à la limite du ressentiment personnel »[1251], il ne faudrait cependant pas se laisser abuser par l'apostrophe véhémente décochée contre le vieil Arouet dans *Rolla*, ni par son assimilation aux « sycophantes » comme Paul-Louis Courier dans *La Confession d'un enfant du siècle*, ni par ces propos extraits de la quatrième *Lettre de Dupuis et Cotonet* :

Il n'y a plus, en France, de préjugés. Voilà un mot terrible, et qui ne plaisante guère ; et, direz-vous, peut-être, qu'entendez-vous par là ? Est-ce ne pas croire en Dieu ? Mépriser les hommes ? Est-ce, comme l'a dit quelqu'un d'un grand sens, manquer de vénération ? Qu'est-ce enfin que d'être sans préjugés ? Je ne sais ; Voltaire en avait-il ? Malgré la chanson de Béranger, si 89 est venu, c'est un peu la faute de Voltaire.

Mais Voltaire et 89 sont venus, il n'y a pas à s'en dédire.[1252]

[1248] P. 800. C'est nous qui soulignons.

[1249] Édition Le livre de poche, F. Lestringant, page 118

[1250] P. 317.

[1251] V. Ponzetto, « Musset et Voltaire », in *Musset, un romantique né classique, op. cit*. p. 15. Nous devons beaucoup à cet article essentiel sur les liens entre les deux auteurs. L'auteur rappelle notamment que la haine pour un Voltaire vu comme un athée et le fossoyeur de toutes les valeurs était un lieu commun sous la Restauration.

[1252] P. 878.

Nulle ironie dans ce passage : Musset délègue sans aucune distanciation à ses épistoliers provinciaux le thrène entonné un an plus tôt par Octave dans la *Confession*. La lutte voltairienne contre les préjugés n'a mené qu'au désespoir, à la désillusion : « Quoi qu'on en dise, et quoi qu'on fasse, il n'est plus permis à personne de nous jeter de la poudre au nez »[1253]. Mais la suite du passage, de même que l'apostrophe aux hommes du siècle à la fin de la première partie de la *Confession*[1254], montrent que Musset vise moins Voltaire lui-même que ses héritiers, tour à tour libertins matérialistes athées et humanitaires républicains, et l'usage qu'ils font de la philosophie de l'homme de Ferney :

> Nous n'ignorons pas que de par le monde, certaines coteries cherchent à l'oublier, et tout en prédisant l'avenir, feignent de se méprendre sur le passé. Sous prétexte de donner de l'argent aux pauvres et de faire travailler les oisifs, on voudrait rebâtir Jérusalem. Malheureusement, les architectes n'ont pas les bras du démolisseur, et la pioche voltairienne n'a pas encore trouvé de truelle à sa taille.

Or c'est justement ici que la position de Musset se fait ambigüe et possiblement ironique : si le début du passage (« certaines coteries », « feindre », « se méprendre », « sous prétexte de ») prend ses distances, l'opposition des isotopies (*architectes*/*démolisseur* ; *pioche/truelle*) implique une valorisation paradoxale de l'inspirateur par rapport à ses héritiers.

On peut d'ailleurs opposer à ces deux passages polémiques à l'encontre de Voltaire les deux longues citations, recopiées telles quelles, sur lesquelles Musset appuie sa démonstration dans *De la tragédie*. *Le Discours et la Dissertation sur la tragédie* de l'auteur d'*Œdipe* et de *Brutus* lui permettent de critiquer l'absence d'action des tragédies imitées de Racine et l'impression de langueur qui en résulte, sans tomber dans la pure polémique, mais au contraire en rehaussant le débat littéraire par des arguments nouveaux : c'est parce que les sièges dévolus à la cour ont été retirés de la scène par le comte de Lauraguais en 1759 que l'on a l'impression de voir déclamer des statues sur un plateau devenu immense et propice à l'action. Ainsi, comme le conclut Valentina Ponzetto,

> Romantique révolté et pleinement homme de son temps par les déclarations fougueuses de sa jeunesse, Musset se révèle donc étonnamment classique et voltairien dans le fond de sa pensée et dans certains choix esthétiques. Ou plutôt il sélectionne soigneusement chez Voltaire, dont il révèle une profonde connaissance, ce qui se rapproche le plus de ses goûts pour en nourrir sa réflexion et son écriture. Il en retient surtout une invitation à l'esprit critique et à la prise de distance envers les excès d'un romantisme dont il a toujours été l'impitoyable censeur autant que le brillant interprète.[1255]

C'est dans les procédés d'ironie utilisé par cet « impitoyable censeur » que fut souvent Musset qu'on cherchera ici l'influence de Voltaire. Sainte-Beuve et Lamartine en leur temps

[1253] *Ibid*., p. 879.

[1254] Voir *supra* p. 183.

[1255] *Op. cit*. p. 27.

voyaient dans la poésie de Musset l'héritière d'une poésie du « badinage » et de « l'esprit » incarnée par Voltaire. Quant à Pierre Gastinel, il remarque que l'écriture de Musset est en réalité rattachée à celle de Voltaire par « mille liens : son appétit de vérité et de clarté ; la lucidité de son jugement, son don d'observation et d'ironie ; le sens du ridicule ; le goût du trait brillant ; le respect du bon goût, et du goût »[1256]. À en croire Gastinel, c'est principalement un même « esprit » qui rapproche Musset et Voltaire.

Facture ironique et inspiration voltairienne

Quels sont les procédés d'ironie pris chez Voltaire ? C'est d'abord, sur le plan rhétorique, le recours au raisonnement par l'absurde, intimement lié à l'ironie et à la polémique puisqu'il consiste à pousser jusqu'à ses limites extrêmes la fausseté d'une pensée ou d'un raisonnement. Le souvenir de Pangloss n'est pas loin. Le raisonnement par l'absurde peut s'appuyer sur une analogie, d'autant plus convaincante qu'elle émanera d'un étranger ou d'un naïf ayant la distance nécessaire pour voir et juger les ridicules et les absurdités de la France contemporaine. Ainsi le Chinois de la douzième des *Revues fantastiques* y recourt systématiquement, comme maints sages orientaux des contes voltairiens : la loi de conscription devient un casque de fer dont la taille ne convient qu'au seul législateur mais dont tous les hommes doivent se coiffer, et la métaphore du jeu vient illustrer avec cynisme les mécanismes économiques des différents régimes politiques[1257]. Dans la troisième des *Lettres de Dupuis et Cotonet*, le raisonnement par l'absurde se combine avec la « *mimèse* »[1258] puisqu'il s'agit à chaque fois de faire parler ou d'imiter la parlure ou l'argumentation des journalistes en la caricaturant. Ainsi, le discours rapporté est-il essentiel dans nos deux exemples, « l'argument commun »[1259] et l'analogie du gouvernement avec le mollusque[1260]. Dans le premier cas, le discours rapporté est nettement marqué (incises, tirets et guillemets), et l'énoncé des journalistes garde une apparence de logique avec le mot « argument », et surtout les connecteurs logiques (« donc », « puisque ») qui donnent à cette suite de questions-réponses la forme de syllogismes :

[1256] *Op. cit*. p. 267.

[1257] P. 811-812.

[1258] La « *mimèse* » est une « espèce d'ironie par laquelle on répète directement ce qu'un autre a dit ou pu dire, en affectant même d'en imiter le maintien, les gestes et le ton ; de manière qu'avec un air qui semble d'abord favorable à ce qu'on répète, on en vient enfin à le tourner en ridicule », Beauzé, *Encyclopédie méthodique Panckoucke*, cité par Ph. Hamon, *op.cit.,* p. 23.

[1259] P. 869.

[1260] P. 870-71.

Et remarquez, je vous prie, l'argument commun, le refrain perpétuel de ces messieurs les quotidiens. Ceci est un auteur ? disent-ils ; chacun peut en parler, puisqu'il s'imprime : donc je l'éreinte. Ceci est un acteur ? ceci une comédie ? ceci un monument ? ceci un fonctionnaire ? Au public, tout cela ; donc je tombe dessus [...] ce qui est à tout le monde, quand j'en parle, n'est plus à personne quand j'en ai parlé, ou si j'en vais parler, ou si j'en peux parler.

L'absurdité naît ici de la répétition du même argument, des mêmes structures syntaxiques, et bien sûr des contradictions (« ce qui est à tout le monde n'est plus à personne »). Le recours au raisonnement par l'absurde met ainsi en évidence la mauvaise foi des journalistes qui revendiquent leur liberté d'expression au nom du domaine public pour en fait mieux le confisquer à leur profit (prégnance du *je*, mainmise sur la temporalité) et dénonce l'aspect tyrannique de la parole des journaux. Dans le deuxième exemple, l'absurde s'appuie sur une analogie burlesque entre une entité noble, complexe et grande (le gouvernement) et une réalité qui est tout son contraire : un mollusque, « l'être le plus simple et le moins compliqué » :

mais enfin vingt-cinq journaux ne se mettraient pas d'un côté à crier haro à ce pauvre animal, à le huer sur tout ce qu'il ferait, lui chanter pouille sans désemparer ; et d'un autre côté, les cinq journaux restants n'emboucheraient pas la trompette héroïque pour tonner dès qu'il éternuerait : Bravo, mollusque ! bien éternué, mollusque ! et mille fadaises de ce genre. Voilà pourtant ce qu'on fait à Paris, à trois pas de nous, en cent lieux divers, non pour un homme, mais pour la plus vaste et la plus inextricable, la plus effrayante machine animée qui existe, celle que l'on nomme gouvernement.

Outre la caricature des attitudes contradictoires et des propos excessifs des journaux, outre leur invraisemblance pointée par les conditionnels, la trivialité de l'imageant, son développement antéposé et la désignation retardée de l'imagé (la machine « que l'on nomme gouvernement ») mettent au jour par le ridicule une vraie dénonciation de la presse et de ses comportements absurdes.

Autre procédé « voltairien » : sur le plan macrostructural, la fiction comme masque de l'ironie. L'*Histoire d'un merle blanc* peut être lue comme un conte philosophique. On y retrouve le même schéma picaresque dans lequel le protagoniste voyage et se forme au contact de ses rencontres et des différents milieux qu'il parcourt. Comme dans plusieurs contes de Voltaire, des personnes réelles (Hugo, les dandys, George Sand) sont déguisées par la fiction pour être ridiculisées. Toujours comme chez Voltaire le récit, derrière sa fantaisie, cherche à résoudre un problème philosophique, à savoir la quête d'identité du merle blanc et l'idée romantique de la souffrance du génie solitaire. On l'a vu, la satire dans la dixième revue fantastique se souvient du *Micromégas* de Voltaire plus que du *Pantagruel* de Rabelais. De même dans la revue XII où la forme épistolaire, le choix de la Chine, la structure du dialogue faussement heuristique avec un vieux sage qui, contre toute attente, rabroue l'occidental courtois qui est venu le solliciter, rappellent les *Lettres chinoises*, sinon le dernier chapitre de

Candide où un vieux derviche turc intime à Pangloss l'ordre de se taire et lui ferme la porte au nez. Le passage recourt aux mêmes procédés : raisonnement par analogie et jeu sur la sagesse des nations (à travers un proverbe) mettent à jour l'absurdité que cachent le dogme, la coutume ou la loi :

- O exécrable vexation ! reprit-il ; et de quoi criaient les vilains, s'il vous plaît, du temps de la féodalité ? ils se lamentaient comme des pauvres, pourquoi ? parce qu'il leur fallait aller monter la garde autour des châteaux des riches, chasser les grenouilles, et s'enrouer d'éternels qui vive !
- C'est vrai, repris-je ; mais songez qu'aujourd'hui, si les vilains montent la garde à la porte du riche, le riche la monte à la porte du pauvre.

Le mandarin éclata de rire, sa pipe s'éteignit :

- O stupide étranger, me dit-il, que t'importe ton voisin ? Eh quoi ! te voilà guéri de ta paille dans l'œil parce que celui-ci y porte une poutre ! Que dis-je ? tu marches satisfait, glorieux de cette paille ! Et que m'importe que mon proche se torde dans d'horribles convulsions si moi j'ai une piqûre d'épingle qui me gêne ? Ce n'est pas parce que je suis pauvre et que je garde la porte d'un riche qu'il m'est cruel de garder cette porte, c'est parce que garder une porte est cruel, que la bise est froide, que mon fusil est lourd, que ma femme s'ennuie, que mon enfant crie, que ma vie s'use et s'enfuit.[1261]

Cependant le modèle voltairien est ici légèrement subverti puisque le sage mandarin se lance dans des paralogismes des plus absurdes : « Une totale stupidité est la seule, la véritable source de toute espèce de bonheur » rappelle *De l'horrible danger de la lecture* et joue sur les mêmes stéréotypes culturels à l'égard des orientaux [1262]. Dans les deux revues, en tout cas, on retrouve la tendance voltairienne à privilégier le dialogue sans intervention auctoriale ou narrative venant lever l'ironie afin de laisser le lecteur seul juge de ce qu'il faut croire et de ce dont il faut rire. L'ambiguïté est cependant plus forte chez Musset dans la mesure où il fait se côtoyer dans la bouche du Chinois les paralogismes et d'autres raisonnements très sensés qui toutefois remettent en cause les habitudes de la monarchie de Juillet, la garde-nationale notamment. De même, Musset retient de Voltaire la possibilité d'ironiser par le biais d'une anecdote ou d'une allégorie burlesque. C'est ainsi qu'il raille les classiques dans l'article sur les *Pensées de Jean-Paul* :

C'est dans le siècle du grand roi (qui fut le grand siècle) qu'on imagina le trivial et l'ampoulé. Voici comment : Quelqu'un qui n'avait pas d'idées à lui prit toutes celles des autres, ramassa tout ce qui avait été dit, pensé, écrit ; il compila, replâtra, pétrit tout ce qui avait été pleuré, ri, crié et chanté ; il fit du tout un modèle en cire, et l'arrondit convenablement. Il eut soin de donner à sa statue une physionomie bien connue de tout le monde, afin de ne choquer personne. Boileau y passa son cylindre, Chapelain son marteau, et les limeurs leur lime ; on fit un saint de l'idole ; on le plaça dans une niche, sur un autel, et l'académie écrivit au bas : « Quiconque fera quelque chose où rien ne ressemblera à ceci, sera trivial ou ampoulé. »[1263]

[1261] P. 811.

[1262] Selon le moufti Joussouf Cherébi, l'énonciateur fictif de ce pamphlet en forme de proclamation officielle, si l'imprimerie s'établissait en terre d'Islam « il arriverait à la fin que nous aurions des livres d'histoire dégagés du merveilleux, qui entretient la nation dans une heureuse stupidité. » et l'ignorance est « la gardienne et la sauvegarde des Etats bien policés. », Voltaire, *Mélanges*.

[1263] P. 893.

Le choix de l'imagerie religieuse est moins significatif de la verve voltairienne que l'alacrité de la phrase et la manière dont l'organisation narrative confère une sorte d'absurde cohérence aux vices d'écriture dénoncés.

On pourrait évidemment ajouter à cette liste de fictions les *Lettres de Dupuis et Cotonet*. Alain Heyvaert, commentant la tactique utilisée pour polémiquer contre le romantisme dans la première lettre, voit une influence voltairienne dans la réduction du phénomène (le romantisme) à quelques manifestations choisies qui vont du non-respect des trois unités au fait « de ne pas se raser, et de porter des gilets à larges revers, très empesés » :

> Musset choisit la facilité en refusant de considérer les enjeux réels. Il ne retient que des phénomènes de modes se propageant dans l'opinion par le biais de slogans qui permettent à chacun de se distinguer. Critique de mauvaise foi, si l'on se place du point de vue des auteurs, et qui n'est pas sans rappeler l'ironie voltairienne lorsqu'elle s'attaquait aux dogmes en n'en retenant que les manifestations sans en chercher les fondements, mais d'une certaine vérité, si l'on se place du point de vie journalistique et des répercussions dans le public : Musset s'attaque moins au romantisme en tant que tel qu'au romantisme comme phénomène de société.[1264]

En cela l'ironie voltairienne relève du polémique : elle peut participer d'une rhétorique de la mauvaise foi. On trouve dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet* des énoncés ironiques à la manière de Voltaire. C'est le cas tout particulièrement de cette invocation parodique aux journaux sur laquelle se clôt la troisième lettre :

> Mais, tenez, si vous m'en croyez, voici, à peu près (si besoin était), ce que vous pourriez peut-être répondre aux journaux, après avoir naturellement fait les génuflexions nécessaires et frappé sept fois la terre de votre front ; apprenez par cœur cette harangue :
> « Commandeurs des non-croyants, soleils de l'époque, successeurs de Dieu, terreur des chambres et des ministres, flambeaux de justice et de vérité, et comédiens ordinaires de la nation,
> « Ne vous fâchez pas pour si peu de chose, nous renouvellerons nos abonnements. »[1265]

L'apostrophe parodie le style oriental et rappelle, par exemple celle adressée par Zadig à ses juges[1266]. La parodie repose sur l'inversion ironique qui substitue sa version négative à la périphrase consacrée, pour s'adresser au calife. Les invocations associent aux métaphores encomiastiques du style noble oriental (le soleil, les flambeaux) des compléments déterminatifs qui font allusion aux institutions politiques de la monarchie de juillet et révèlent la portée satirique de l'ironie. Comme chez Voltaire, l'attaque va *crescendo* : antiphrase des

[1264] *L'Esthétique de Musset, op. cit*. p.106. Ce jugement mérite toutefois d'être nuancé : l'écriture polémique mise en œuvre dans Dupuis et Cotonet ainsi que le propos qui s'y affiche sur le romantisme sont bien plus subtils et plus complexes. Musset joue surtout des ambigüités de la polyphonie énonciative. Voir *infra* p. 614 et suiv.

[1265] P. 874-875.

[1266] « Etoiles de justice, abîmes de science, miroirs de vérité, qui avez le pesanteur du plomb, la dureté du fer, l'éclat du diamant, et beaucoup d'affinité avec l'or… », *Zadig ou la destinée*, chap. 3, G. F., *op. cit*. p. 77. *Les Mille et une Nuits* sont aussi une référence fréquente dans les œuvres ironiques de Musset : voir dans *Namouna*, bien sûr, mais aussi dans *Fantasio* (I, 2, *Théâtre complet*, p. 107-108) et l'allusion à « L'histoire du petit bossu » à la fin de la quatorzième revue fantastique p. 818.

« flambeaux de vérité et de justice », allusion dans « terreur des chambres et des ministres » au ministre qui s'est attiré les foudres de la presse pour avoir gracié les condamnés d'avril et les ministres de Charles X, pour finir sur la pointe des « comédiens ordinaires ». En même temps qu'elle dénonce une presse despotique et hypocrite, l'ironie n'épargne pas non plus les épistoliers qui prétendent dicter au directeur de *La Revue des deux mondes* ses propres éditoriaux à la presse, voire imiter Voltaire.

L'épanorthose est aussi souvent, chez Musset comme chez Voltaire, un signal d'ironie efficace, car il s'agit, pour Catherine Fromilhague, d' « une figure fondée sur une construction à « double détente », selon une dimension polyphonique. Deux locuteurs semblent en effet « s'exprimer successivement »[1267]. Ainsi lorsque Dupuis et Cotonet définissent le « genre historique » dans la lettre sur l'abus des adjectifs :

De 1830 à 1831, nous crûmes que le romantisme était le genre historique, ou, si vous voulez, cette manie qui, depuis peu, a pris nos auteurs d'appeler des personnages de romans et de mélodrames Charlemagne, François I[er] ou Henri IV, au lieu d'Amadis, d'Oronte ou de Saint-Albin.[1268]

L'épanorthose, marquée par la conjonction « ou », est imputée par une fiction dialogique au destinataire (« si vous voulez ») afin de créer une connivence dans l'ironie. Elle consiste à préciser le sens du syntagme « genre historique » de manière réductrice (les noms de personnages historiques au lieu de l'histoire), en offre une définition caricaturale. Dans la même logique de réinterprétation ironique, on relève maints emplois chez Musset de la locution « c'est-à-dire ». Dans l'article qu'ils ont consacré à cette locution, Michel Murat et Bernard Cartier-Bresson la distinguent des connecteurs de syntagmes ou de phrases, servant à énoncer une reformulation, tels « ou bien » et « autrement dit », en insistant sur sa fonction de rectification de l'expression et sur sa dimension polyphonique[1269]. La particularité de la reprise interprétative à l'égard de l'ironie est de mettre à jour la pensée de l'énonciateur au lieu de la laisser cachée derrière le voile de l'antiphrase : « quelque chose est dit par la

[1267] *Les figures de style, op. cit*. p. 38 ; elle souligne à la page suivante l'affinité de l'épanorthose avec la parembole et l'hyperbate (« par elles, la construction de l'énoncé restitue le dédoublement dialogique d'un énonciateur qui révèle progressivement la vérité ») et voit dans l'association de ces trois figures « la marque formelle de l'ironie ».

[1268] P. 844.

[1269] M. Murat et B. Cartier-Bresson, « C'EST-À-DIRE ou la reprise interprétative », in *Langue française*, n°73, 1987, p. 5-6. « Cette locution est en français l'instrument d'une *fonction dialogique* […] il s'agit dans tous les cas pour un interlocuteur de s'assurer que l'autre « prendra » *un segment de discours comme lui-même l'entend*, ou plutôt, eu égard au caractère autoritaire de ces formules : comme « il faut » le prendre. Trois données communes à toutes ces réalisations linguistiques en témoignent :

1) Le retour sur ce qui vient d'être dit, marqué par le déictique (*c', das, that, id)* ;
2) Le caractère parenthétique de l'énoncé introduit par *c'est-à-dire* et ses équivalents ; ce caractère est marqué par la pause ou la virgule ; c'est une sorte d'annotation ;
3) Le fait que dans toute réalisation de la formule A (A, c'est-à-dire B), le terme B doit pouvoir être de quelque manière pris comme une *interprétation* du terme A. »

première formulation, mais non sous sa forme normale, qui ne sera donnée que par l'interprétation. Cette forme normale est censée être la manifestation directe de la pensée »[1270]. Musset s'en sert fréquemment dans les *Revues fantastiques*, justement pour créer des effets d'ambigüité ironiques : le terme B, l'interprétation, par son caractère surprenant ou incongru, jette un doute sur le sérieux du terme A, lequel est le plus souvent un cliché, un mot issu d'une certaine *doxa* :

> Il faudrait que deux hommes montassent en chaise de poste pour parcourir le monde, c'est-à-dire l'Europe et un petit coin de l'Amérique, car il ne s'agirait que du monde politique et littéraire.[1271]

> Quand nous en serons à ce point de perfection où tout le monde marche, c'est-à-dire quand les hommes resteront à boire, pendant que les femmes resteront à bâiller.[1272]

De façon plus générale, l'ironie prend souvent chez Musset comme chez Voltaire l'apparence de l'antiphrase, en particulier sous la forme du *diasyrme*. Au niveau microstructural, l'antiphrase est repérable du fait de la contradiction entre le caractérisant élogieux et le blâme, explicite ou non, du cotexte. Ainsi, dans la revue fantastique intitulée « De la politique en littérature et de la littérature en politique », Musset conclut le tableau d'une société trop préoccupée de politique et devenue indifférente à l'art : « Tel est le florissant état de la littérature et de tous les arts en général à cette bienheureuse époque »[1273].

Dans la lettre sur les journaux, on trouve un emploi antiphrastique d'adverbe en *-ment* que n'aurait pas désavoué Voltaire : « Tout cela n'empêcha point qu'à Argos il ne reçut une tuile sur la nuque ; après quoi survint un soldat qui, le voyant étendu roide mort, lui coupa vaillamment la tête. »[1274] Comme l'auteur du *Dictionnaire philosophique*, Dupuis parodie ici

---

Ils ajoutent ensuite que le verbe « *dire* fait apparaître le caractère méta-discursif de la reprise interprétative » et que « le terme de gauche, représenté par le déictique *c*', est donné *en mention* » tandis que l'interprétation (le terme B, à droite), est *en usage* « puisqu'elle est censée représenter en quelque sorte l'idée même, hors de toute médiation linguistique » ; la pause rythmique marquée par la virgule sert, quant à elle, « à délimiter deux énonciations » entre lesquelles « jouent toutes sortes de phénomènes dialogiques », dont l'ironie : « Comme tous les processus qui anticipent sur les représentations de l'interlocuteur, c'est-à-dire permet aussi des effets d'ironie. On en trouverait une large illustration dans Voltaire », p. 8-9 et 13.

[1270] *Ibid.*, p. 8.

[1271] *Revues fantastiques,* p. 773. Cf. p. 783 : « Quelle fut la première femme, jalouse ou amoureuse, qui imagina d'introduire dans les fêtes cette arme protectrice, et de se défendre de la curiosité publique comme on se défendait du *contact de la nuit* ? On l'ignore, c'est-à-dire je n'en sais rien », ou 784 : « Cependant hier quiconque était à l'Opéra n'avait qu'à dormir ou à faire le dandy ; c'est-à-dire qu'il y avait absence totale de femmes. »

[1272] *Ibid.*

[1273] P. 779. Cf. *Histoire d'un merle blanc*, ch. VII, *op. cit.*, p. 84 : « Il s'y trouvait bien quelques négligences, à cause de la prodigieuse fécondité avec laquelle j'avais écrit ; mais je pensai que le public d'aujourd'hui, accoutumé à la belle littérature qui s'imprime au bas des journaux, ne m'en ferait pas un reproche ».

[1274] *Op. cit.* p. 867

une anecdote historique en ôtant toute grandeur aux personnages[1275] Sauf que l'ironie frappe l'énonciateur lui-même puisque Dupuis et Cotonet craignent qu'en devenant journalistes pour de bon ils aient à subir le même sort que Pyrrhus (mourir d'une toile sur la tête) : de façon grotesquement outrecuidante ils assimilent leur pratique du journalisme aux nobles victoires du roi d'Epire et, en envisageant d'être « vaillamment » assassinés, ils présument de l'importance de leurs articles.

Mais l'ironie de ces diasyrmes n'est pas toujours simple. Dans la même lettre sur les journaux, Dupuis et Cotonet annoncent qu'ils n'ont pas l'intention d'attaquer la presse – le déni de polémique, fréquent chez Musset, plus largement est un *topos* du genre – mais l'éloge des journaux est à lire à l'envers, comme une violente diatribe, que la suite ne fera qu'expliciter :

> À Dieu ne plaise qu'en aucune façon nous regardions ce mot comme une injure ! Chez beaucoup de gens, et avec raison, on sait qu'il est devenu un titre. Si nous nous permettons de plaisanter parfois là-dessus, nous ne prétendons nullement médire de la presse, qui a fait beaucoup de mal et beaucoup de bien. Les journaux sont les terres de l'intelligence ; c'est là qu'elle laboure, sème, plante, déracine, récolte, et parmi les fermiers de ses domaines nous ne serions pas embarrassés de citer des noms tout aussi honorables que ceux de tels propriétaires qui n'en conviennent peut-être pas.[1276]

L'énoncé est immédiatement donné comme ambigu, par le parallélisme autour de l'adverbe « beaucoup », les présupposés (« en aucune façon nous regardions ce mot comme une injure ! », « on sait qu'il est devenu un titre »), la disproportion des dénégations (« à Dieu ne plaise », « nullement »), des rectifications (« et avec raison ») ou de la métaphore agricole. Ainsi, une fois de plus l'ironie frappe à la fois la cible et les énonciateurs.

L'antiphrase dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet* finit toujours par tourner en dérision les épistoliers eux-mêmes puisque le signifié 1, littéral et souvent grotesque, leur est imputable, tandis que le signifié 2, ironique et antiphrastique, pourrait aussi être affecté à Musset, mais être aussi le fait des épistoliers, en raison de l'énonciation fictive de la lettre et de son régime polyphonique.

Cette polyphonie de l'ironie, déjà brillamment utilisée par Montesquieu et Voltaire, est à son apogée notamment dans ce passage de la lettre « Sur les humanitaires » :

> Un tiers réclame les biens en commun, la polygamie, cas pendable, mais ce pourrait être divertissant. Que veut ce quatrième ? il prie pour les pauvres, et qu'on traite les gens selon leur capacité ; ne pensez pas qu'il s'agisse de boire, capacité ici veut dire intelligence, c'est une simple variante. En voilà un, là-bas, dans un coin, qui a trouvé une façon nouvelle d'envisager l'histoire ; au lieu de dire, par exemple, que Jésus-Christ est venu après Platon, il vous dira : pour que Jésus-Christ vînt, il fallait que Platon eût existé ; quelle invention et quelle

[1275] Le procédé est fréquent dans notre corpus. Voir par exemple la 6ème Revue fantastique, p. 789-790.

[1276] P. 866. Ce *diasyrme* des journaux était déjà annoncé dans la deuxième lettre. Voir p. 854 : « Les journaux sont d'honnêtes gens […] Malepeste ! nous les respectons comme dieux et demi-dieux, et nous sommes leurs très humbles serviteurs. Les journaux, monsieur, sont puissants, très formidables sont les journaux. »

érudition ! J'en avise un sixième encore ; celui-là s'occupe d'accommoder, après tant de siècles, Josué avec Galilée, qui, vous le savez, se chamaillent quelque peu sur certain point d'astronomie ; mais les témoins ont clos l'affaire : désormais tout est harmonie, il ne s'agit plus de ces vieilles gens. Ce septième résume l'univers, hommes, choses, dieux, lois, coutumes, guerres, sciences, arts, et prouve que tout ce qui a été n'est que pour la montre, et pour nous annoncer ; l'antiquité est un cauchemar, et le monde éveillé se tire les bras ; voilà un homme universel, et au-delà de tout ce qu'on a pu dire d'Aristote, Voltaire, Leibnitz et autre menu fretin ; Newton vaut mieux, il sut compter jadis, mais ignorait la phrénologie ; quant à Copernic, c'est un drôle, et Platon est inexcusable d'avoir appelé *animal imparfait* la pierre angulaire du futur édifice social*, id est*, la femme.[1277]

L'ironie consiste bien entendu à caricaturer les propositions des « humanitaires », des propositions de plus en plus absurdes : la dernière consiste à s'envoler en ballon pour la Lune et y installer les bâtiments de Paris. Mais l'ironie ne laisse pas Dupuis et Cotonet indemnes : si les exclamatives louangeuses trop appuyées semblent marquer leur distance ironique, les commentaires digressifs les ridiculisent totalement, à l'instar de ce calembour sur la lexie « capacité ». À travers les discours commentés, rapportés, ou leur parodie, c'est un véritable « feuilleté » énonciatif qui s'offre à interpréter sans que le lecteur ne soit jamais sûr d'identifier la source.

L'écriture polémique de Musset se ressent de l'ironie des Lumières et plus particulièrement de celle de Voltaire. Bien qu'hostile à leur idéologie (voir l'imprécation contre le vieil Arouet et son « hideux sourire ») le vicomte de Musset se reconnaît par droit de naissance dans cet art du persiflage du siècle de Louis XV. Ainsi il recourt à l'antiphrase classique, notamment aux tours contre-encomiastiques qui s'accommodent bien de son goût pour la parodie, ainsi qu'aux réductions *ab absurdum*. Mais Musset brouille la lisibilité des formes ironiques qu'il emprunte aux Lumières et en cela c'est un ironiste de son siècle. C'est à dire un romantique qui a lu Sterne, Nodier et surtout Jean-Paul. Ces derniers remettent en cause la logique et l'ordre du discours classique par l'invention de procédés plus libres et moins rhétoriques qui relèvent de l'*humour* ou du « mot d'esprit ». Ainsi Musset se situe aussi à mi-chemin entre l'ironique Voltaire et Jean-Paul Richter l'incongru.

[1277] P. 856-857.

Chapitre 2

L'incongruité ou l'« esprit » de l'ironie

Votre esprit est une épée acérée, mais flexible.
Lorenzaccio, acte I scène 4.

Le spirituel Musset ?

C'est un lieu commun de la critique de parler de « l'esprit » de Musset, et ce depuis le XIX[e] siècle[1278]. Les plus grands critiques de son temps et d'après ont défini l'originalité et l'apport de Musset au romantisme dans la réhabilitation d'un esprit qu'ils font remonter aux grands satiristes classiques comme La Fontaine, Molière et Voltaire, un esprit purement « français » ou « parisien »[1279], mais qu'ils ont toutefois bien du mal à définir. Ainsi Paul Bourget refuse-t-il de voir en « l'esprit » de Musset une qualité de son style et le définit-il comme « une façon de sentir bien plus que ce n'est une façon d'écrire »[1280] – cliché de la critique impressionniste de l'époque. Plus récemment, Fabienne Court-Pérez a consacré sa thèse à la notion d'esprit chez Théophile Gautier, esprit qu'elle rapproche souvent de celui de Musset ; citons entre autres cette remarque : « Dans l'œuvre de Gautier, comme dans celle de Musset, existent conjointement une tendance à conjuguer l'esprit avec le sentiment et une tentation de mêler l'esprit au libertinage élégant. »[1281]Ailleurs elle conçoit l' « humour », chez Balzac, Musset, Mérimée et même Hugo, comme « un refus de l'appesantissement »[1282] dans leur façon de rendre compte du réel et de le condamner. Mais le point de vue adopté par le

[1278] Citons entre autre Nisard qui loue dans *Les Contes d'Espagne et d'Italie* « un libertinage d'esprit qui met la critique en belle humeur » (*Journal des Débats*, le 8 avril 1830), Sainte-Beuve : « La vraie originalité de Musset est d'avoir ramené l'esprit dans la poésie, en y mêlant la passion » (*Cahiers verts*, 1840), Paul Bourget qui consacre son article paru dans *Le Parlement* le 8 avril 1883 à « L'esprit d'Alfred de Musset » (« cette poésie et cette prose sont divinement spirituelles »). Tous ces textes sont disponibles dans *Alfred de Musset*, textes réunis par André Guyaux, avec la collaboration de Loïc Chotard, Pierre Jourde et Paolo Tortonese, Paris, Presse de l'université de Partis-Sorbonne, coll. « Mémoires de la critique », 1995. Plus récemment Frank Lestringant et Sylvain Ledda ont insisté sur cet « esprit français » auquel l'humour et l'ironie mussétiens sont redevables. Voir entre autres *Musset, un romantique né classique, Littératures* n° 61, *op. cit.* p. 10 et 143-145.

[1279] C'est la thèse qui traverse la leçon que lui consacre Brunetière à la Sorbonne le 8 mars 1893 dans le cadre d'un cours sur *L'Evolution de la poésie lyrique en France au XIX[e] siècle*, *ibid.*, p. 209-229.

[1280] *Ibid.* p. 206.

[1281] F. Court-Perez, *Théophile Gautier, un romantique ironique. Sur l'esprit de Gautier*, *op. cit*. p. 102.

[1282] *Ibid.* p. 55.

critique, très large, joue sur la polysémie du mot, incluant par exemple des écrits fantastiques comme le bien-nommé *Spirite*. Constatant l'impossibilité de circonscrire l'esprit dans « une définition univoque parce que le propre de celui-ci est la métamorphose et le glissement constant entre les registres »[1283], elle semble considérer comme synonymes esprit et ironie, tous deux entendus comme « deux paradigmes » qu'inclut la notion d'esprit, « domaine assez vaste »[1284]. De façon générale, elle voit en l'œuvre de Gautier la marque de « l'esprit » dans le fait qu'elle « se saisi[sse] difficilement dans une unité », qu'elle soit « éclatée, ouverte, polyphonique », rétives aux catégories génériques traditionnelles, et placée sous la figure tutélaire du « « paradoxe » et « adepte du second degré »[1285] : toutes caractéristiques de l'ironie telle qu'on a pu l'apercevoir chez Musset. Mais la spécialiste de Gautier souligne le caractère polémique, ou du moins contestataire, de cet « esprit » :

> De fait, le rire, d'une certaine façon, est toujours une arme et ne saurait se déprendre totalement du monde qui est sa proie ; il témoigne d'une opposition. L'ironie gautiériste trouve son étayage dans un refus de la société de son temps et plus généralement d'une évolution du monde qu'il conçoit comme une menace pour l'art.[1286]

Tout en retenant la leçon de Fabienne Court-Pérez pour une évaluation plus globale de l'écriture agonistique mussétienne, on adoptera ici une définition et un angle d'étude plus restreints. La notion de « mot d'esprit » a été analysée stylistiquement dans le théâtre de Musset par Jean-Jacques Didier ; l'analyse dégage des éléments structurels de définition, qu'il résume ainsi :

> Le mot d'esprit est fondé sur une violation du code verbal, lequel est constitué par le contexte où le mot s'insère. Cette violation touche les trois catégories grammaticales. Elle trouble le rapport sujet-prédicat, le rapport déterminé-déterminant et le rapport entre termes coordonnés.
> L'esprit *accentue l'aspect prédicatif* que revêtent plus ou moins habituellement les catégories de la détermination et de la coordination. […]
> Les impertinences essentielles s'échelonnent des catégories sémantiques les plus générales aux plus spécialisées. Les premières sont les plus courantes chez Musset, à savoir (concret) / (abstrait), (animé) / (inanimé), (humain) / (non humain), (mâle) / (femelle).
>
> […] Le mot d'esprit apparaît en définitive comme :
> ● *un jeu verbal*
> - à trois moments (impertinence, réduction, dévoilement)
> - à vision dédoublée (figure osée : sidération → lumière → sidération)
> - qui exacerbe la prédication aux dépens des autres catégories.
> ● *agressif*
> - en dernier ressort, toujours à l'égard de personnes.
> - mais toujours sous le couvert du jeu poétique
> - et accentuant la prédication, là particulièrement où le jeu poétique seul n'y suffit pas.[1287]

[1283] *Ibid.*, p. 40.

[1284] *Ibid.*, p. 29.

[1285] *Ibid.*, p. 11-12.

[1286] *Ibid.*, p. 45.

[1287] Jean-Jacques Didier, *Stylistique du mot d'esprit dans le Théâtre de Musset*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1992, p.148.

De cette étude nous retiendrons d'abord que le mot d'esprit accentue la prédication, ensuite qu'entre thème et prédicat Musset favorise des impertinences de l'ordre du concret contre l'abstrait ou de l'humain contre le non-humain (nous avons déjà pu le voir en étudiant les comparaisons sarcastiques plus haut) et surtout que le mot d'esprit pouvait être considéré chez lui comme un « jeu verbal agressif » donc servir le polémique[1288]. Sur un plan plus strictement rhétorique, Jean-Jacques Didier remarque que le mot d'esprit prend chez Musset le plus souvent la forme de la métaphore, de la métonymie et de la comparaison[1289]. On restreindra l'étude de ces impertinences – que nous appellerons « incongruités » - à la métaphore, à la comparaison et aux procédés de coordinations tels que le zeugme et l'énumération.

Les analogies incongrues : de l'ironie à l'humour

Il est clair que les traits d'esprit de Musset dans sa prose n'ont pas la saveur et la poésie de ceux qui émaillent son théâtre et qu'a finement analysés Jean-Jacques Didier[1290]. Cela s'explique sans doute par la moindre importance que Musset accordait à sa prose, œuvre de commande journalistique le plus souvent, et à la prose en général – mais il concevait son théâtre en prose comme œuvre poétique ; sans doute aussi par l'univocité qu'imposent des genres plus didactiques et plus argumentatifs comme les articles de critique. Néanmoins il semble que le premier Musset, celui des *Revues fantastiques* notamment, avait à cœur de subvertir cette loi de cohérence et de clarté inhérente à la prose informative en multipliant les images et les attelages incongrus. Comme le démontre Frank Lestringant Musset cultive, dans ses premières poésies, notamment les *Contes d'Espagne et d'Italie* et « Namouna », le « *non sense* métaphorique » (à propos des images singulières de « La Ballade à la lune »), « la

[1288] Cette composante polémique du mot d'esprit est à relativiser. Pour le psychologue Grotjahn l'homme d'esprit est assimilable au sadique (« The wit as a person is closely related to the sadist. Under the disguise of brillance, charm and enterteinment, the wit is […] a sadist at heart. He is sharp, quick, alert, agressive and hostile. He is inclined to murder his victims in thought. », cité par J.-J. Didier, *op. cit.* p. 75), comme pour Laffay (« Un mot d'esprit cherche toujours à blesser quelqu'un. On dit « un trait d'esprit », on « décoche » ce trait d'esprit. Faire de l'esprit c'est inévitablement l'exercer aux dépens d'autrui », *ibid.)* ; mais pour Freud il faut distinguer entre un mot d'esprit « tendancieux », qui peut être « hostile » ou « obscène » et un mot d'esprit « non tendancieux » qui « est à lui-même sa propre fin et ne sert aucune intention » (*Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Nrf-Gallimard, Paris, 1988, p. 117 et sq.)

[1289] « Chez ce dernier, l'impertinence spirituelle est en effet de nature proprement sémantique. Elle donne à l'esprit de l'auteur ce tour poétique qui puise dans la métaphore, dans la métonymie et dans la comparaison ses meilleurs effets. », *op. cit.*, p. 149.

[1290] Citons entre autres : « Tes lunettes sont myopes » (*Les Caprices de Marianne*), « Votre perruque est pleine d'éloquence » (*ibid.*), « Mon cousin et votre mari ne feront jamais à eux deux qu'un pédant de village » (*ibid*.), « Il y pleut des guitares et des entremetteuses » (*ibid*.), « On voit que le beau langage vous vient de famille, et que votre bisaïeul avait de l'esprit » (*L'Ane et le Ruisseau*), « Il a tout ce qu'on voit des femmes, et rien de ce qu'on en désire » (*Le Chandelier).*

divagation, le coq à l'âne et le *non sense* » (notamment dans « Namouna » et dans « Mardoche », ces « narrations désinvoltes »), et que dans son théâtre « les répliques des personnages ne s'enchaînent pas selon la logique, mais fusent à contretemps et à contre-emploi » ; incongruité aussi « cette extraordinaire inégalité du préambule et du roman qu'il ouvre », notait Aragon à propos de *La Confession d'un enfant du siècle* »[1291]. L'incongru, plus encore que l'ancienne notion de contrariété, est bien l'une des modalités stylistiques de l'ironie comme l'a démontré Marie-Ange Voisin-Fougère lorsqu'elle conclut, après avoir passé en revue les points communs qui rapprochent les deux notions :

L'incongru permet donc d'appréhender l'ironie avec une indéniable précision. A moins que ce ne soit l'inverse, car les deux notions apparaissent structurellement liées et peuvent donc s'éclairer mutuellement. L'incongru permet de dépasser la canonique étude de l'antiphrase ironique et de mettre en lumière tout l'échantillonnage sémantique sur lequel peut venir jouer l'ironie. L'ironie, elle, permet d'envisager l'incongru sous l'angle du rire (ou du sourire), angle fondamental pour toute réflexion sur cette notion par ailleurs fuyante.[1292]

Cette incongruité, qui caractérise aussi les articles parus dans *Le Temps* en 1831, est tout d'abord un effet créé par ce que Philippe Hamon appelle des comparaisons « dénivelées »[1293], c'est-à-dire des comparaisons qui rapprochent un comparant noble ou abstrait d'un comparant trivial ou concret, à l'instar du célèbre « comme un point sur un *i* » de la *Ballade à la lune*, et où il voit un signal d'ironie. Celles-ci caractérisent aussi, dans la lignée des *Contes d'Espagne* de 1830, le style des *Revues fantastiques*, comme l'atteste la fréquence de la figure dès les premières lignes du « Projet d'une revue fantastique » à propos des journalistes Bach-Werther et Figaro-Valmont, ces deux « scénographies auctoriales » (José-Luis Diaz) dont le caractère à la fois opposé et complémentaire reflète « le monde politique et littéraire » :

Ces deux hommes seraient de caractère différent : *l'un, froid et compassé comme une fugue de Bach*, aurait toute la science convenable pour faire une présentation ou improviser un toast ; […] *sérieux comme une prude,* incapable d'un sourire moqueur, il jugerait les choses de ce monde sur l'apparence et les êtres sur l'écorce ; il saluerait en conscience un habit brodé sans s'inquiéter de celui qui le porte, et consignerait un fait matériel sans

[1291] Frank Lestringant, « Musset l'incongru », *L'Incongru dans la littérature et l'art*, actes du colloque d'Azay-le-Ferron (mai 1999), textes réunis par Pierre Jourde, Kimé, Paris, 2004, p. 123-134.

[1292] Marie-Ange Voisin-Fougère, « Incongru et ironie », *ibid.,* p. 145-155. Elle y écrit notamment que « ironie et incongru ont tous deux besoin de se détacher sur un fond dont ils contredisent l'ordre. Une « assise » stable est nécessaire à l'énoncé ironique, qu'il soit ambivalent – ironie classique – ou ambigu, – ironie moderne. […] Il en va sensiblement de même pour l'incongru qui suppose l'existence ou la production préalables d'un ordre qu'il vient rompre. L'incongru, comme l'ironie, introduit bien un élément hétérogène dans un tout dont l'homogénéité est du même coup exigée. » Voir également, dans le même volume, l'article de Daniel Sangsue qui fait suite, consacré au lien unissant « Parodie et incongruité ».

[1293] « Dans toute analogie (ou comparaison, ou métaphore), le comparant et le comparé créent dans le texte, pour le lecteur un effet de « relief », un effet de « distance » ou de « dénivelé » : le comparé est choisi dans le monde « réel » de la fiction élaborée par le texte, tandis que le comparant est choisi dans un autre monde que celui de la fiction […]. Cette distance, ce dénivelé et cette différence entre deux mondes ou deux plans fictionnels, dont l'un est plus « éloigné » que l'autre, sera d'autant plus sentie comme une distanciation ironique que les contenus corrélés seront plus « éloignés sémantiquement », *op. cit.* p. 93-94.

y ajouter une réflexion. […] *l'un, vertueux et sensible comme Werther*, promènerait autour de lui des regards innocents ; *l'autre, damné comme Valmont,* aurait *cet œil dont l'éclair est comparable à une flèche aiguë.*[1294]

Cette importance des comparaisons insolites en tête de l'œuvre peut être interprétée comme un programme esthétique annonçant une chronique qui cultivera l'incongruité du *witz* jean-paulien. Car, comme le signale Jacques Bony à propos des *Premières Poésies* de Musset, reprenant une expression de Claude Pichois, « Musset a retenu de Jean-Paul Richter ces images qui « contrastent la délicatesse de l'idée par le prosaïsme du terme de comparaison »[1295].On sait le lien qui unit les *Revues fantastiques* et l'influence de Jean-Paul sur Musset, puisqu'il publie ses deux comptes-rendus des *Pensées de Jean-Paul* dans *Le Temps* au même moment [1296], articles que Paul de Musset inclura d'ailleurs parmi les *Revues*[1297]. La comparaison incongrue est dans la *Poétique* de Jean-Paul la pierre angulaire de l'esprit (« witz » en allemand) qu'il définit comme « l'art de trouver des ressemblances éloignées »[1298]. Dans son feuilleton Musset n'évoque pas la comparaison comme particularité du style jean-paulien, mais il en livre plusieurs illustrations aux lecteurs dans les citations qui traversent la seconde partie de l'article : comparaison du penseur au « plongeur sous sa cloche » (que Musset reprendra notamment dans *Fantasio* et *Lorenzaccio*), des « pensées dégoûtantes et empoisonnées » qui assaillent les « âmes pures » à des « araignées [glissant] sur les lambris les plus brillants », de la vie à « une chambre obscure », des femmes « aux maisons espagnoles, qui ont beaucoup de portes et peu de fenêtres », etc. Il s'intéresse bien plus à l'effet que provoque sur le lecteur le style de Richter, « cette plume âcre et mordante »[1299]. Bizarrerie certes, mais sincérité et originalité d'un poète qui, sous couvert d'esprit, s'adresse bien plus à l'âme qu'à l'esprit :

[1294] *Revues fantastiques*, p. 773. Nous soulignons les comparaisons.

[1295] Présentation des *Premières Poésies* de Musset, édition G-F, 1998, p. 38. La citation de Claude Pichois est extraite de sa thèse *L'Image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, José Corti, 1963, p. 86.

[1296] Le premier article consacré aux « *Pensées* de Jean-Paul » a paru le mardi 17 mai 1831 dans *Le Temps*, soit le lendemain de la revue XVII ; le second article date quant à lui du lundi 6 juin, prolongeant ainsi les *Revues fantastiques* dont la publication s'est arrêtée le lundi précédent (la dix-neuvième est datée du 30 mai).

[1297] Dans le tome IX de l'édition dite des *Amis du Poète* chez Charpentier en 1866.

[1298] Jean-Paul, « Sur le trait d'esprit », trad. fr. *in Poétique*, n° 15, Seuil, 1973, p. 375. Cette définition de l'esprit est en fait héritée de Locke et resurgit chez Voltaire dans l'appendice de sa tragédie *Mérope* : « Ce qu'on appelle esprit est tantôt une comparaison nouvelle, tantôt une collusion fine ; ici l'abus d'un mot qu'on présente dans un sens et qu'on laisse entendre dans un autre ; là un rapport délicat entre deux idées peu communes ; c'est une métaphore singulière ; c'est une recherche de ce qu'un objet ne présente pas d'abord, mais de ce qui est un effet dans lui ; c'est l'art, ou de réduire deux choses éloignées, ou de diviser deux choses qui paraissent se joindre, ou de les opposer l'une à l'autre ; c'est celui de ne dire qu'à moitié sa pensée pour la laisser deviner. » cité par L. Duisit, *op.cit.* p. 5.La notion d'incongruité est semble-t-il bien présente dans l'esprit voltairien à travers l'idée d'associer les choses éloignées et au contraire de diviser ce qui normalement se joint, à travers l'idée d' « abus » aussi.

[1299] P. 895. Musset reprend là un lieu commun de la critique depuis madame de Staël, voir Claude Pichois, *L'Image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, *op. cit.* p.187 et *sq.*

C'est ainsi que Frédérick Richter, dans ses ouvrages bizarres et inimitables, ne s'est jamais adressé (même en Allemagne) à la foule, ce juge grossier et vil. Il parle à la méditation, au silence des nuits, à l'amant, au philosophe, à l'artiste ; il parle à tous ceux qui ont une âme et qui s'en servent pour juger, plutôt que de leur esprit ; il s'adresse à ces auteurs infortunés qui ont la mauvaise manie de laisser saigner leur cœur sur le papier, lui-même il leur ouvre le sien ; il est plein de franchise, de bonté, de candeur. On voit s'il mérite le nom d'original.[1300]

Musset présente Jean-Paul comme un *alter ego* qui « ouvre » son cœur aux auteurs qui, comme lui « ont la mauvaise manie de laisser saigner leur cœur sur le papier ». C'est un modèle de romantisme, entendons du vrai romantisme, non seulement parce qu'il s'adresse à « l'âme », c'est-à-dire à l'individu, plutôt qu'à la foule[1301], mais aussi parce que son style est aux antipodes du néoclassicisme comme d'un certain romantisme soucieux de ses effets :

Jean-Paul, quand il écrivait et qu'il avait quelque chose en tête, ne faisait pas attention au moyen qu'il employait pour se faire comprendre, et qu'il s'inquiétait uniquement d'être compris. L'affectation, cette chenille qui dévore les germes et les boutons les plus verts, n'a jamais attaché sa rouille sur lui. Il écrivait comme il pensait, et l'on pouvait en dire ce qu'on a écrit de Shakespeare : sa plume et son cœur allaient ensemble. De là qu'arrive-t-il ? que, là où sa pensée est noble, le mot est noble ; là où elle est simple, le mot est simple ; là trivial, là sublime, là ampoulé.[1302]

Cette dualité amène Musset à rapprocher Jean-Paul et Hoffmann, ce qui implicitement renvoie également au style duel des *Revues fantastiques* et, plus largement, de tout le premier Musset :

Qui est plus grotesque, trivial, cynique, qu'Hoffmann et Jean-Paul ? mais qui porte plus qu'eux dans le fond de leur âme l'exquis sentiment du beau, du noble, de l'idéal ? Cependant ils n'hésitent pas à appeler un chat un chat, et ne croient pas pour cela déroger.[1303]

La comparaison incongrue et les autres formes de rapprochements insolites à la manière du *witz* jean-paulien sont par conséquent l'outil adéquat pour réaliser cet idéal de fusion entre une forme grotesque, triviale, et un fond (« dans le fond de leur âme »), une idée sublime[1304] ; c'est une arme polémique au service des revendications romantiques de Musset pour le mélange des registres, un vocabulaire libéré de la pudibonderie des périphrases néoclassiques

[1300] P. 891.

[1301] Comme le Musset dramaturge qui, après l'échec de *La Nuit vénitienne*, s'oriente vers la formule du « spectacle dans un fauteuil ». Il y a probablement une allusion amère à la chute de sa première pièce à l'Odéon, déjà marquée par l'incongruité du style, des analogies et du dialogue, lorsqu'il écrit à propos des *Pensées* de Jean-Paul : « Il n'y a pas une de ses pensées qui, lue dans le cabinet, ne plaise et n'enchante par un certain côté ; il n'y en a pas une qui, mise dans la bouche d'un comédien, ne fût bafouée par le parterre. », *ibid*.

[1302] Page 892.

[1303] P. 893.

[1304] Dominique Peyrache-Leborgne rappelle que dans la *Poétique* de Jean-Paul Richter le *witz* est « un humour transcendantal » conçu comme « une forme de sublime » et qu'il s'intègre au sublime par sa puissance de contestation. L'ironie met au jour l'ordre factice du monde et dévalorise toute forme d'autorité instituée. », *La Poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme,* Paris, Honoré Champion, p. 172-173.

(« appeler un chat un chat ») et les libertés de la fantaisie. Dans sa thèse consacrée au *Théâtre de Musset*, Léon Lafoscade souligne l'influence de Jean-Paul sur les images qui émaillent ses répliques mais voit chez Musset une volonté d'atténuer le caractère choquant des incongruités afin de les faire accepter au lecteur français pétri d'idéal classique :

> Quelques-uns de ces traits prosaïques ou vulgaires auxquels Musset fait allusion sont passés dans le *Spectacle dans un fauteuil*, et contribuent à donner au dialogue une saveur toute spéciale. Il s'agit surtout d'allusions aux choses les plus ordinaires de la vie, aux objets les plus usuels, ustensiles de cuisine, jouets, instruments de la science, produits de l'industrie, matières en apparence peu susceptibles de grâce et de poésie. Jean-Paul ne craint pas de comparer le Rhin à un chaudron à lessive, la lune à une chandelle, une femme à un serin apprivoisé. Ailleurs il est question de lunettes, de miroirs ardents, de tuyaux d'orgues ou de cloches à plongeur, et le prosaïsme du terme de comparaison fait souvent contraste avec la délicatesse de l'idée. Musset imite le procédé, mais, pour le faire accepter, tantôt il atténue le contraste, tantôt il le tourne en plaisanterie.[1305]

Jean-Jacques Didier quant à lui envisage la comparaison incongrue dans le théâtre de Musset du point de vue de la « victime » du trait d'esprit, comme une figure de l'agression. Dans la partie de sa thèse consacrée à « la charge affective – agressive – du mot d'esprit », il note qu'elle établit un conflit entre comparé et comparant de type humain/non humain, ou bien concret/abstrait, ou encore concret animé/concret inanimé, le plus souvent dans une « réification par le prédicat ». Cependant il remarque qu'il est des cas chez Musset où « la marque affective inverse le sens de la prédication tel que le déterminait la grammaire » puisque c'est le comparant, et non seulement le comparé, qui est agressé, ainsi dans ces répliques de son théâtre :

> Cette porte est plus rude à forcer qu'une vierge.
> Je suis triste comme une procession.
> Je dors tranquille comme une audience.[1306]

Philippe Hamon signale aussi que cette dévalorisation du comparé par le comparant, ou inversement peut être source d'indécision quant à sa nature polémique :

> Parfois, dans ces comparaisons « hétéroclites », les effets agressifs de l'ironie sont limités au maximum, au point que le lecteur ne puisse parfois ni identifier une « cible » nette, ni se sentier obligé de chercher un sens « contraire » et « implicite » à reconstituer ; il s'agit ici, plutôt, de simplement participer à un jeu jubilatoire de rapprochement de champs sémantique éloignés, ou de violation de quelque règle de séparation de genres ou de « mondes de valeurs » antagonistes. […] Mais l'hétéroclite est, en lui-même, une catégorie si largement négative, que cette négativité est renversée automatiquement, et en général, eu compte du comparé, pour le lecteur, ou sert alors d'arme dirigée contre un type ou un genre littéraire à disqualifier.[1307]

[1305] Lafoscade, Léon*, Le Théâtre de Musset,* Nizet, Paris, 1966, p. 116.

[1306] Exemples tirés des *Marrons du feu* puis des *Caprices de Marianne* cités par Jean-Jacques Didier, *op. cit.* p. 85-87. Ces comparaisons à comparant polémique sont légion aussi dans les vers du jeune Musset, par exemple dans « Mardoche » : « Il en est de l'amour comme des litanies / De la Vierge. – Jamais on ne les a finies » et dans « Namouna » : « Nu comme le discours d'un académicien » ou encore « L'âme et le corps, hélas ! ils iront deux à deux/…/ Comme s'en vont les vers classiques et les bœufs » – dans ce dernier exemple l'insolite du zeugme vient ajouter à la provocation de la comparaison.

[1307] *Ibid.*

Dans les articles des *Revues fantastiques*, dont l'ironie consiste à fictionnaliser et à carnavaliser la matière journalistique, les comparaisons incongrues jouent pleinement ce rôle de « violation de quelque règle de séparation de genres ou de « mondes de valeurs » antagonistes » signalé par Philippe Hamon. Lorsque Musset définit « un ministère » comme « une immense chaudière d'eau et de savon » où « la bulle crève toujours »[1308], la comparaison ne vise pas seulement à dénoncer la politique du temps comme n'étant rien que du vent et à en dégonfler les prétentions. Elle permet aussi à Musset de faire d'une pierre deux coups en raillant simultanément le comparé (le gouvernement) et le comparant, c'est-à-dire les inventions philanthropiques du temps comme l'explicite l'ironie des lignes précédentes :

> Aujourd'hui que tout est à la vapeur, pourquoi ne fait-on pas un gouvernement à la vapeur ? Il y aurait des fourneaux au lieu de ministères, et du charbon de terre, au lieu d'employés. Hélas ! il ne sortirait pas plus de fumée du tuyau de fonte qu'il n'en sort tous les jours des cerveaux tout-puissants qui nous dirigent !
> Il y aurait, au moyen d'une vaste machine dûment huilée, des ressorts armés de plumes d'acier qui couvriraient d'expéditions des rames de papier timbré. Ce serait une manufacture de rapports comme une fabrique de cuirs de Hongrie.

Le constat initial de la modernité technique déclenche une fiction ludique, développée jusqu'à l'absurde, qui fait disparaître tout élément humain, en parodiant le ton enthousiaste d'un fervent adepte du progrès (un saint-simonien par exemple ?) qui se trouve lui aussi déconsidéré par cette ironie à double détente.

D'autres comparaisons jouent moins, dans la rupture d'isotopie introduite par le comparant, sur la dégradation que sur l'étrangeté. C'est le cas en particulier de certains comparants à coloration « orientale » qui traversent ça et là les *Revues fantastiques*, telles celle où M. Cagnard, « l'illustre trembleur » de la huitième revue, fend les airs, « semblable à une flèche aiguë décochée d'un arc mogol »[1309]. Si l'image de la flèche est adéquate pour illustrer la rapidité, le complément « d'un arc mogol » détone. Il semble ici que l'ironie vise aussi le style romantique dont Musset parodierait le goût pour la couleur locale et l'orientalisme.

Dans certains cas enfin, l'incongruité a surtout une fonction ludique. L'humour n'exclut pas des arrière-pensées plus sérieuses, comme dans la première lettre de *Dupuis et Cotonet* où Musset tourne en dérision le chœur des tragédies antiques :

[1308] *Revues fantastiques*, VII, p. 794.

[1309] Page 798.

Le chœur est là, et si quelque chose cloche, s'il y a un geste obscur, il l'explique ; ce qui s'est passé, il le raconte ; ce qui se passe, il le commente ; ce qui va se passer, il le prédit : bref, il est dans la tragédie grecque comme une note de M. Aimé Martin au bas d'une page de Molière.[1310]

La référence précise à Aimé Martin, annotateur contemporain des grands classiques, crée un effet de connivence avec le lecteur et en même temps réduit le chœur à une fonction didactique, oblitérant complètement sa fonction dramatique de représentation : il faut évidemment rapporter cette dérision au travail effectué par Musset sur le chœur qu'il a réintégré notamment dans *La Coupe et les lèvres* et *On ne badine pas avec l'amour*[1311]. D'autres métaphores ou allégories jouent sur le grotesque et le carnavalesque : allégories du *J'en suis bien aise*, du *J'en suis fâché* et du *ça m'est égal*, métaphore-métonymie qui représente « la semaine morte hier » sous la forme d'un article de journal (« une face blême et perplexe plaquée sur une rame de papier »), métaphore-allégorie du ministre en proie aux journalistes en funambule « travers[ant] la Seine sur une corde tendue » aux prises avec des chats[1312]. D'autres, surtout, servent à tempérer l'amertume du trait d'esprit. C'est sans doute le cas, nous semble-t-il, du rapprochement, dans la seconde revue, entre le littérateur délaissé pour la politique et « un poisson « abandonné « sur le rivage » :

le littérateur au contraire, totalement semblable à l'homme qui crie au coin du panorama à onze heures du soir : « Entrez, messieurs, il y a encore quelques billets ! » se voit avec terreur et avec désespoir abandonné de tous, non pas haï, méprisé, mais oublié, mais négligé, mais laissé tristement sur les planches désertes d'un tréteau , comme un poisson sur le rivage. C'est là que, dans une mortelle angoisse, il frétille, il bat les airs, il se livre à mille convulsions, afin de tâcher de retomber dans la mer ; mais les vagues s'éloignent, et le flux les emporte … où il plaît à la lune.[1313]

On note ici le choix, fréquent chez Musset, de dégonfler le pathétique et l'indignation au moyen de la dérision et de la fantaisie.

[1310] P. 838.

[1311] Voir l'article de Laure Pineau, « Musset et la voix du chœur : entre héritage antique et modernité romantique », *in Musset, un romantique né classique, Littératures* n° 61, *op. cit.* p. 72.

[1312] *Revues fantastiques*, III, p. 780-781 ; IV, p. 782 ; *Lettres de Dupuis et Cotonet*, III, p. 873.

[1313] P. 776.

Le piquant de ces analogies incongrues est exploité par Musset à des places privilégiées, parfois sous la forme de maximes elles aussi dans la lignée des *Pensées* de l'humoriste allemand. Musset s'en sert souvent comme exorde de ses articles, comme dans la troisième revue :

> On ne saurait se dissimuler qu'un Parisien qui arrive en province, et qui trouve que toutes les femmes ont des maris ou des amants, n'est pas plus cruellement désappointé qu'un écrivain qui s'aperçoit, en prenant sa plume, que tous les sujets sont traités, et, comme on dit, que tout a été fait.[1314]

Le trait d'esprit sert ici à remotiver le lieu commun qui parcourt maintes *Revues fantastiques* et, plus largement toute la production mussétienne, du « tout a déjà été dit »[1315]. L'analogie est énoncée comme une vérité irréfutable, validée par l'expérience (« on ne saurait se dissimuler »), qui introduit une connivence avec un lectorat masculin et dandy comme l'énonciateur ; elle dissimule l'amertume de l'écrivain derrière l'humour et le donjuanisme du rapprochement et fournit une entrée en matière paradoxale. L'analogie entre la littérature et les femmes était déjà exploitée par la revue précédente dans un passage invitant le lecteur à un parallèle entre la situation actuelle de concurrence entre le politique et le littéraire (situation conséquente à la révolution de Juillet) et celle qui suivit 1789 :

> La littérature est comme les femmes. Les femmes, en l'an I, II et III de la république française, virent qu'on avait à penser à autre chose qu'à elles, et qu'on ne faisait plus guère attention au beau sexe ; que firent-elles ? Il y en eut une qui, pour se faire remarquer bon gré mal gré, donna un coup de ciseau dans sa robe, et mit comme Vénus sa jarretière au vent. Aussitôt sa voisine ôta ses bas, et se promena *coram populo* dans un accoutrement presque écossais. Survint une troisième qui, rougissant de honte pour ses compagnes, et indignée de leur voir des robes si courtes, revêtit par contradiction une longue lévite ; mais les mauvais plaisants diront qu'elle était de gaze et la transparence passa dans les cancans publics … De là, les diamants aux pieds, les déesses citoyennes, et tout ce que produisit de renouvelé des Grecs ce très heureux temps où l'on tutoyait sa voisine. Tout cela, parce que les femmes virent qu'on allait les négliger, si elles ne se servaient pas elles-mêmes à la sauce piquante.[1316]

Là encore la grave question de la décadence de la littérature due à sa compromission avec la politique est traitée de façon badine au moyen de quelques allusions grivoises destinées à s'assurer la complicité du lecteur masculin, et d'une esthétique de la surprise, par le surdéveloppement de l'imageant en saynètes mutines, elles-mêmes pourvues de figures pittoresques (« mit sa jarretière au vent ») ou inattendues (« un accoutrement presque

[1314] P. 779.

[1315] Nous reviendrons sur l'obsession et la conscience, prégnante chez Musset, du « tout déjà été dit ». Sur ce point voir notamment Sylvain Ledda et Frank Lestringant, qui rapprochent, dans leur présentation de l'ouvrage *Musset, un romantique né classique*, le célèbre alexandrin de *Rolla* « Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux » de l'assertion ouvrant *Les Caractères* : « Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent », *op. cit.* p. 12.

[1316] P. 778.

écossais », « à la sauce piquante ») qui laissent le dernier mot à l'humour. L'analogie en forme de maxime spirituelle peut également servir de chute, comme dans la quatorzième revue :

Je me rappelai aussi qu'il est très possible, très aisé même de se rencontrer avec quelqu'un qu'on n'a pas lu, presque autant que de se brouiller avec un ami pour un mot qu'on n'a pas dit.[1317]

Le trait d'esprit tient cette fois à une accumulation de paradoxes (oppositions, négations) qui met sur le même plan l'absurdité des querelles et l'empire de l'intertextualité et conclut l'article sur une pirouette.

Ces analogies sont également associées à d'autres procédés qui en renforcent l'ironie. Dupuis et Cotonet achèvent leur seconde lettre sur une métaphore complétée par un « c'est-à-dire », dont on a pu apprécier plus haut les vertus décapantes :

Ou il s'agit de perfectionner les hommes, et les hommes, quelque manteau qu'ils portent, quelque rôle qu'ils jouent, risquent fort de vivre et de mourir hommes, c'est-à-dire singes, plus la parole, dont ils abusent.[1318]

C'est la succession de renversements cyniques et l'allégresse de leur mise en phrase qui assure l'efficacité de cette chute paradoxale.

Le zeugme aussi participe au relief de l'association spirituelle entre abstrait et concret, noble et prosaïque, au moyen de la conjonction« et » : « La nature et les fauteuils de l'Institut ont une égale horreur du vide. »[1319] La coordination hétéroclite du cosmique philosophique de la *nature* et du parisien mondain des *fauteuils de l'Institut* (c'est à dire de l'Académie) trouve sa résolution dans la syllepse du « vide », illustrant cette « hybridation singulière de moralisme et d'humour » qui selon Sylvain Ledda caractérise la prose de Musset[1320]. Les énoncés zeugmatiques et les énumérations hétéroclites sont assez fréquents dans les *Revues fantastiques*, cette œuvre entièrement placée sous le signe de l'oxymoron. Citons entre autres cette énumération tirée de la troisième revue : « quand l'océan, la terre, et le soleil seraient d'accord avec le centre gauche pour faire prospérer et fleurir une tranquillité tant désirable »[1321] La dénonciation des mesquineries du politique passe ici par l'improbable association, analogique et syntaxique, des grands éléments naturels avec le *centre gauche*. Comme dans la définition du « philosophe » par la négative dans la seconde revue : « le

[1317] P. 818.

[1318] P. 865.

[1319] *Revues fantastiques*, XIII, p. 815.

[1320] Présentation des *Nouvelles, op. cit.* p. 14.

[1321] P. 780.

philosophe, j'entends le véritable, qui n'est, lui, ni politique ni littérateur, à peine saint-simonien ? », ou dans l'énumération « Italien, Turc ou romantique »[1322], Musset place souvent l'élément incongru en fin de séquence, assurant ainsi un effet de chute, de pointe d'épigramme.

Le trait d'esprit basé sur l'incongru s'inscrit aussi dans la violation des règles grammaticales en matière de prédication. Il arrive notamment que Musset fasse varier en degré un adjectif relationnel : ainsi le récit de la onzième revue a lieu « le jour du très saint vendredi », la vieille dévote y rêve d'« un soleil vraiment dominical »[1323] et l'oncle de la seizième revue cloue ses lunettes « contre un tableau de genre fort historique »[1324] . Relevons encore cette allusion à « une feuille très constitutionnelle, nouveau Nostradamus »[1325], où Musset combine l'ironie de la métaphore disproportionnée dans l'apposition, le jeu de variation sur le degré et celui sur le nom du journal, *Le Constitutionnel* devenant simple épithète.

Musset joue enfin sur le signifié (avec le procédé de la syllepse comme on l'a vu[1326]) mais aussi sur le signifiant, soit en rapprochant des mots d'après leur son (« une avant-scène malsaine », « sa royale rotondité »), soit en créant un néologisme, l'adverbe « gargantuesquement » appliqué à Pantagruel dans la dixième revue, qui annonce certaines créations des Jeunes-France.[1327]

Cette stylistique de l'incongru est surtout à l'œuvre dans les *Revues fantastiques*, comme elle l'était déjà dans les *Contes d'Espagne* et dans *La Nuit vénitienne*, comme elle le sera encore dans *Namouna*, *A quoi rêvent les jeunes filles*, *Fantasio* et *Les Caprices de Marianne :* elle caractérise le style du Musset 1830-1833. La tendance aux comparaisons insolites se dissipe ensuite, une fois passée l'influence de Jean-Paul, dans sa prose comme dans sa poésie, malgré quelques résurgences dans *Histoire d'un merle blanc* en 1842, en particulier à travers la personnification des oiseaux et les resémantisations qui

[1322] *Revues fantastiques*, XIV, p. 816.

[1323] P. 807 et 808.

[1324] P. 822.

[1325] *Revues fantastiques*, IV, p. 782.

[1326] Par exemple sur le verbe « s'appuyer » lorsqu'il évoque la situation de la Russie dans le « Projet d'une revue fantastique » : « Ici, la Russie ? ce grand empire valétudinaire, qui ne s'en appuie pas moins, parce qu'il s'appuie d'un côté sur la mer de l'Archipel et de l'autre sur la grande muraille » : Musset confond le sens figuré (ici la situation géographique de la Russie) et le sens propre, suggéré par l'adjectif « valétudinaire », dessinant ainsi l'image cocasse d'un vieillard s'appuyant sur ses béquilles.

[1327] Je pense notamment au « pachalesquement » de Philotée O'Neddy dans « Pandémonium », *Feu et flamme*.

l'accompagnent[1328]. Musset recourt aussi à d'autres procédés relevés précédemment dans les *Revues* de 1831, l'énumération zeugmatique et la comparaison incongrue, qui tirent l'incongruité vers la satire littéraire. A la fin du conte, le merle blanc envie le rossignol en ces termes : « Vous avez une femme et des enfants, votre nid, vos amis, un bon oreiller de mousse, la pleine lune et pas de journaux ». On retrouve la tendance à la chute satirique dans l'énumération, et, au-delà de son caractère amusant et satirique, le trait d'esprit permet ici à l'auteur d'expliciter la morale de l'apologue sans rien qui pèse ou qui pose.

Le choix de l'incongruité par Musset correspond finalement plus à la volonté de connivence dans l'ironie qu'à celle de choquer et de se passer des règles de la logique ou de la clarté. Sans doute faut-il y voir, chez le Musset des *Revues fantastiques*, un outil stylistique au service d'une posture excentrique donc partiellement polémique (envers l'institution littéraire, envers le statut d'écrivain journaliste, envers les formes canoniques et les poncifs à la mode), mais l'excentricité ou la fantaisie permettent à Musset de privilégier une ironie où la légèreté de l'humour l'emporte sur la véhémence du pamphlet, mettant ainsi les rieurs de son côté. Mais cette connivence par le rire n'exclut pas les références érudites, qui sont elles aussi un puissant moyen de communion avec le lecteur dans l'ironie.

[1328] Par exemple pour les expressions « femme de plume » ou « pondre ses romans », voir *Contes*, *op. cit.,* ch. 8, p. 90. Cf. p. 68, 70 et 71, 93.

Chapitre 3

L'érudition au service de l'ironie

L'étude de la tradition satirique, du pastiche et de la parodie a montré la richesse de l'intertextualité dans l'œuvre en prose mussétienne, quel que soit le genre adopté. L'érudition peut donc être un vecteur d'ironie dans la mesure où, comme l'ont montré Sperber et Wilson, Berrendonner ou Ducrot, faire de l'ironie, c'est énoncer les propos d'un autre énonciateur avec lesquels le locuteur marque ses distances. Outre la parodie, on distinguera deux emplois ironiques de l'érudition chez Musset : le recours à la comparaison intertextuelle et l'utilisation ironiques de citations et de réminiscences.

Les comparaisons savantes

La comparaison érudite vise à entretenir une connivence avec un lectorat cultivé, parfois au risque de l'obscurité. On a vu plus haut que Musset faisait allusion dans l'article *De la tragédie* au moine Giroflot baptisant « carpe » un poulet, qu'il emprunte, sans le nommer, à un évènement pseudo-historique relaté plus tard par Dumas dans *La Dame de Monsoreau*[1329].Ou encore, dans la quatrième des *Lettres de Dupuis et Cotonet* cette comparaison qui pourrait peut-être faire allusion à un fabliau :

> Mais le Parisien qui paye veut jouir, et, en jouissant, veut raisonner, comme ce paysan qui, la nuit de ses noces, étendait la main, tout en embrassant sa femme, pour tâter dans les ténèbres le sac qui renfermait sa dot.[1330]

Là encore, la connivence est marquée par l'emploi du déterminant démonstratif à valeur de notoriété, mais le référent ne peut être identifié que par quelques initiés. Le plus souvent, Musset fait allusion à des œuvres libertines et dessine alors la figure d'un lecteur complice, qui partage ses goûts en matière de roman, telle l'allusion au « fashionable roman de *Pelham* »[1331] – l'anglicisme implique une communauté d'esprit et de caste, par le sociolecte dandy. Lorsqu'il évoque un roman libertin, Musset affecte la pudeur par l'emploi d'une périphrase ironique : dans la revue XI « un livre dont les demoiselles ne savent pas le titre »,

[1329] P. 915.

[1330] P. 879-880. Nous n'avons pu élucider l'allusion.

[1331] Revue XIII, p. 814.

pour désigner *Les Aventures du chevalier de Faublas*, le roman libertin de Louvet de Couvray[1332]. L'allusion est plus transparente lorsque, dans *Emmeline* le narrateur parle d' « un livre aussi dangereux que les liaisons dont parle son titre »[1333] : la périphrase demeure antiphrastique de la part d'un narrateur constamment tenté par le modèle du récit libertin. Dans *La Mouche*, une référence à Voltaire s'avère encore plus subtile : le narrateur décrit à Versailles l'entrée de Madame de Pompadour, qui « donnait la main à un seigneur *tout à l'ambre*, comme dit Voltaire »[1334]. Le caractère citationnel du syntagme, souligné par les italiques, renvoie à « L'impromptu à madame la duchesse du Luxembourg » ; comme le souligne Valentina Ponzetto, « L'expression, outre qu'elle évoque les modes d'Ancien Régime, sert aussi au lecteur averti à identifier sans faute le seigneur en question comme le duc de Richelieu ». Musset peut aussi confier ces références à ses personnages : Mimi Pinson et Marcel citent tour à tour *Don Quichotte, L'Enéide* et *Iphigénie*[1335].

L'ironie est plus sensible dans les cas où à la fonction de connivence s'ajoute une fonction satirique ou polémique. Ces comparaisons, qu'on appellera « intertextuelles » parce que le comparant est puisé dans la bibliothèque, constituent un véritable *stylème* mussétien ; il n'est quasiment aucun texte de notre corpus qui en soit dépourvu. En voici plusieurs exemples tirés des *Revues fantastiques* :

(1) L'un, vertueux et sensible comme Werther, promènerait autour de lui des regards innocents ; l'autre, damné comme Valmont, aurait cet œil dont l'éclair est comparable à une flèche aiguë.[1336]

(2) (Voyez ce qu'en dit Jean-Jacques, ou qui pis est, Saint-Preux.)[1337]

(3) Il y a eu, il faut en convenir, durant les glorieuses journées, des maris qui se sont fait enfermer prudemment par force dans leur cave ; il y a eu bien des gens qui ont crié comme Orgon dans le *Tartufe* : « Un bâton ! un bâton ! ne me retenez pas. »[1338]

[1332] P. 809. Le *Faublas* de Louvet de Couvray était l'un des livres favoris de Musset, qui, à en croire le *Journal* de Juste Olivier, aurait dit des *Harmonies poétiques et religieuses* de Lamartine : « tout cela ne vaut pas *Faublas* ». Pour son influence sur la vie, l'œuvre et la psychè de Musset voir Frank Lestringant, *Musset,* « Le complexe de Faublas », *op. cit.* p. 91 et sq. Voir aussi Valentina Ponzetto, *La Nostalgie libertine, op. cit*.

[1333] *Nouvelles, op. cit*. p.70.

[1334] *Contes, op. cit.*, p. 299.

[1335] *Ibid.* p. 245 (« nous soupâmes comme Sancho »), p. 247 (« Je vois, dit Marcel, je vois comme dit Cervantes, Zélia qui tousse »), p. 243 : « Puisque le sieur Marcel ne croit pas aux fables, je vais raconter une histoire véritable, *et quorum pars magna fui »* (« et auxquels j'ai eu une grande part », chant II vers 6), p. 265 : « il faut, pendant que je vais m'habiller, que vous vous voiliez la face comme Agamemnon ». Ces deux dernières citations créent un effet héroï-comique.

[1336]« Projet d'une revue fantastique », page 773.

[1337] Page 827.

[1338] « La semaine grasse », p. 786.

(4) Dans cette perplexité, il alla jusqu'à s'écrier que cette semaine il pourrait dire, comme Titus : voilà une semaine de perdue ![1339]

(5) Il avait posé son front dans sa main, comme Agamemnon quand il condamne sa fille ; près de lui étaient deux billets soigneusement pliés, que son farouche portier venait de déposer en souriant d'un air fin. Il les lisait tour à tour et soupirait : « Hélas ! que ferai-je ? s'écria-t-il. Voilà un billet de garde et une invitation à dîner pour aujourd'hui. Hélas ![1340]

(6) Et qui a jamais pu descendre dans le cœur d'un immortel en herbe, quand un scrutin douteux balance sur sa tête poudrée l'éternel laurier, et qu'à chaque battement de son sang il frissonne de voir s'écraser dans ses doigts, comme don Carlos, l'œuf de ses espérances ![1341]

(7) Comme le fiancé de Lénore, il rasait la terre avec la vitesse d'un oiseau[1342]

(8) J'étais déjà semblable à Roméo devant l'infernal apothicaire.[1343]

(9) Rentrez en paix ; les rebelles ont écrit à M. le préfet de police que leur insurrection était remise à huitaine ; rentrez en paix, et puissiez-vous ne point trouver Hernani au pied de votre fille, et don Carlos dans votre armoire ![1344]

(10)Il y en a partout (comme de la muscade dans le dîner de Boileau)[1345]

(11) Bien avisés ceux qui, après avoir dit : irai-je ou non ? se sont sagement écriés, comme Paul-Louis Courier, de bourgeoise mémoire : O Nicole ! ô mes pantoufles ! et se sont ainsi épargné d'amères réflexions.[1346]

(12) Le mariage de convenance, semblable à un tartufe de mœurs, s'est établi parmi nous ; il vit chez nous comme l'hôte d'Orgon. Le pauvre homme ! comme il couvre ce sein que l'on ne saurait voir ![1347]

Musset puise à la fois dans le patrimoine classique (Molière, Racine) et dans le panthéon romantique (*Nouvelle Héloïse*, *Werther*, *Hernani*, *Roméo et Juliette*, *Lénore*, ballade de Burger). Le comparant, lorsqu'il est emprunté à un genre comique (notamment la comédie moliéresque) ou satirique (Boileau ou Courier) raille par le registre. Dans les autres citations, le comparant est soit un personnage ou une situation de tragédie ou d'épopée, soit un personnage ou une situation romantique ; dans les deux cas il s'agit de créer un décalage burlesque ou héroï-comique entre un comparant sérieux, héroïque ou dramatique, et un comparé bas. Ainsi, le journaliste de la revue VII allant acheter des pains à cacheter, situation

[1339] Revue VII, p. 792.

[1340] Revue VIII, p. 796.

[1341] Revue XIII, p. 814.

[1342] *Ibid.*, p. 797.

[1343] Revue VII, p. 795.

[1344] Revue IX, p.803.

[1345] Page 777.

[1346] « Chute des bals de l'opéra », p. 783.

[1347] Revue XVII, p. 826.

qu'il décrit lui-même comme « innocente et bourgeoise intention », est assimilé à Roméo allant prendre du poison chez l'apothicaire, encore diabolisé par son caractérisant, contrairement au prosaïque papetier. Quant à Cagnard, « le plus illustre trembleur de ce siècle », dans la revue VIII, le ridicule de la comparaison entre son futile dilemme et celui d'Agamemnon est pris en charge par le personnage lui-même à travers sa parlure de tragédie. Les comparaisons citant *Hernani* semblent plus complexes : à un premier niveau elles jouent elles aussi sur le décalage héroï-comique (les gardes nationaux en nouveaux don Ruy Gomez, l'aspirant académicien craignant, comme don Carlos sur le point d'être élu empereur, de voir ses espérances d'éligibilité déçues) ; à un second niveau c'est aussi la pièce de Hugo qui est atteinte par l'ironie, à travers la mention du grotesque de situation (8, « dans une armoire ») ou la dégradation parodique du texte hugolien (5, « J'écraserai dans l'œuf ton aigle impériale »). Quant à la citation 1, ces deux comparaisons formant antithèses, dont on a vu qu'elles symbolisaient la dualité proprement ironique à l'œuvre dans les *Revues fantastiques*, on peut aussi y voir une marque de dérision envers la sensibilité « préromantique » du dernier XVIII^{e} siècle incarnée par Saint-Preux (citation 2) et par Werther, bien falot en comparaison de Valmont : en effet les épithètes « vertueux et sensibles », bien que positifs, ne le sont guère dans l'« idéologie » dandy du Musset de 1831.

On voit à quel point la comparaison intertextuelle, tout en mettant en évidence l'originalité d'un auteur qui aime « parler de livres » avec son lecteur, un lecteur qu'il imagine avec les mêmes références culturelles que lui, peut servir l'ironie et la polémique.

Les citations polémiques

Dans ce jeu, les citations ne sont pas en reste, tout particulièrement dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet* où on peut distinguer deux modes de fonctionnement. D'abord, la citation est utilisée pour être mise à mal: c'est un argument de la partie adverse qu'il s'agit de subvertir. Cet emploi est typique du dialogisme pamphlétaire d'après Angenot[1348]. Il ne s'agit pas, comme pour la parodie, de déformer la citation : on cite pour mettre à jour les présupposés, les non-dits et les contradictions de l'argumentation adverse. C'est ce que font Dupuis et Cotonet lorsqu'ils citent, dans la première lettre, la préface de *Cromwell*. Le manifeste de Victor Hugo est désigné indirectement par une périphrase :

Heureusement, dans la même année, parut *une illustre préface* que nous dévorâmes aussitôt, et qui faillit nous convaincre à jamais. Il y respirait un air d'assurance qui était fait pour tranquilliser, et les principes de la nouvelle école s'y trouvaient détaillés au long. On y disait très nettement que le romantisme n'était autre chose

[1348] *La Parole pamphlétaire, op. cit*. p. 290-293.

que l'alliance du fou et du sérieux, du grotesque et du terrible, du bouffon et de l'horrible, autrement dit, si vous l'aimez mieux, de la comédie et de la tragédie. [1349]

Tous les caractérisants utilisés visent à faire reconnaître d'emblée la préface de Hugo : qu'il s'agisse du contenu (« les principes de la nouvelle école »), de la thèse (paraphrasée à la fin de la citation et reprenant les mêmes antithèses d'adjectifs substantivés que Hugo) ou même du style, traité avec dérision (« un air d'assurance », « détaillés au long »). Mais Dupuis et Cotonet ne s'en tiennent pas à la simple allusion : ils citent maints passages du texte hugolien. Les citations sont parfois exactes, parfois ce sont plutôt des paraphrases du texte hugolien : « on avait baptisé de ce nom de *drame,* non seulement les ouvrages dialogués, mais toutes les inventions modernes, sous le prétexte qu'elles étaient dramatiques. » Dupuis fait ici la paraphrase du texte hugolien qui élargissait sa définition du drame à l'ensemble de « la poésie moderne » :

C'est donc au drame que vient aboutir toute la poésie moderne. *Le Paradis Perdu* est un drame avant d'être une épopée [...] Lorsque Dante Alighieri a terminé son redoutable *Enfer* ... l'instinct de son génie lui fait voir que ce poème multiforme est une émanation du drame, non de l'épopée ; et sur le frontispice du gigantesque monument, il écrit de sa plume de bronze : *Divina Commedia*. [1350]

L'énoncé de Dupuis et Cotonet est une sorte de synthèse qui permet d'éliminer les amples développements hugoliens (notamment les références littéraires sur lesquelles ils s'appuient), et surtout de trahir quelque peu l'idée pour mieux la réfuter ou la tourner en dérision : Dupuis donne du drame une définition caricaturale en prétendant que pour Hugo le mot désigne « toutes les inventions modernes » alors que ce dernier affirmait que c'était non plus à l'épopée mais au drame qu'aboutissait la poésie moderne. Le fait que Dupuis ait supprimé les exemples manifeste sa visée polémique : chez Hugo les exemples illustraient sa thèse (drame comme expression de l'ère moderne chrétienne, importance du grotesque) ; privée des exemples, la citation devient un argument spécieux, caricatural. Plus loin Dupuis livre une citation désignée comme telle par les guillemets et l'incise propres au discours direct; toutefois le sujet des verbes de parole est à la P6 et dilue ainsi Hugo parmi l'ensemble des romantiques :

les poètes du jour proclamaient ce genre une découverte toute moderne : « La mélancolie, disaient-ils, était inconnue aux anciens ; c'est elle qui, jointe à l'esprit d'analyse et de controverse, a créé la religion nouvelle, la société nouvelle, et introduit dans l'art un type nouveau. »

Une fois de plus l'expression polémique consiste à faire preuve de désinvolture à l'égard de la cible. La citation, approximative, semble faite de mémoire ; mieux, elle résume une longue démonstration étalée sur plusieurs pages dans la Préface de *Cromwell*, où Hugo écrivait :

[1349] P. 838-839.

[1350] Préface de *Cromwell, op. cit*. p. 78.

[...] avec le christianisme et par lui, s'introduisait dans l'esprit des peuples un sentiment nouveau, inconnu des Anciens et singulièrement développé chez les modernes, un sentiment qui est plus que la gravité et moins que la tristesse : la mélancolie[1351]

et une page plus loin :

Ainsi, nous voyons poindre et comme se donnant la main, le génie de la mélancolie et de la méditation, le démon de l'analyse et de la controverse [...]Voilà donc une nouvelle religion, une société nouvelle ; sur cette double base, il faut que nous voyions grandir une nouvelle poésie

et encore une page plus loin :

voilà une forme nouvelle qui se développe dans l'art. Ce type, c'est le grotesque. Cette forme, c'est la comédie.

La synthétisation de plusieurs extraits de la préface en une seule citation peut être interprétée comme une marque de dérision à l'égard du style ample et ampoulé de l'argumentation hugolienne, une manière de suggérer que Hugo dit en plusieurs pages ce qui peut se résumer en quelques lignes. Or Dupuis et Cotonet, on l'a vu, font de même dans leurs lettres, et justement, la lettre comme la préface sont des genres qui imposent *a priori* une certaine concision : les deux épistoliers pourraient bien imiter la prolixité de Victor Hugo. Dupuis et Cotonet continuent à montrer leur parfaite connaissance du texte hugolien en paraphrasant le passage où Hugo oppose les sorcières médiévales et les Furies antiques pour illustrer l'absence du grotesque dans la poésie de l'Antiquité :

D'autre part, dans la susdite préface, écrite d'ailleurs avec un grand talent, l'antiquité nous semblait comprise d'une assez étrange façon. On y comparait, entre autres choses, les Furies avec les sorcières, et on disait que les Furies s'appelaient Euménides, c'est à dire *douces et bienfaisantes*, ce qui prouvait, ajoutait-on, qu'elles n'étaient que médiocrement difformes, par conséquent à peine grotesques. Il nous étonnait que l'auteur pût ignorer que l'antiphrase est au nombre des tropes, bien que Sanctius ne veuille pas l'admettre.

Hugo avait écrit en effet :

Les satyres, les tritons, les sirènes sont à peine difformes. Les parques, les harpies sont plutôt hideuses par leurs attributs que par leurs traits ; les furies sont belles, et on les appelle Euménides, c'est à dire douces, bienfaisantes... [1352]

La citation se fait cette fois résolument polémique puisque Dupuis et Cotonet accusent Hugo d'inculture en s'appuyant, non sans quelque pédanterie, sur leur propre érudition en matière de rhétorique. L'exhibition de leur culture classique constitue d'ailleurs une arme efficace

[1351] *Ibid*. p. 67.

[1352] *Ibid*. p.67-70.

sous leur plume puisqu'elle leur permet de réfuter certaines affirmations péremptoires comme celle selon laquelle « la mélancolie était inconnue aux anciens » :

> Quoi ! disions-nous, Sapho expirante, Platon regardant le ciel, n'ont pas ressenti quelque tristesse ? Le vieux Priam redemandant son fils mort, à genou devant le meurtrier, et s'écriant : « Souviens-toi de ton père, ô Achille ! » n'éprouvaient point quelque mélancolie ? Le beau Narcisse, couché dans les roseaux, n'était point malade de quelque dégoût de la terre ? Et la jeune nymphe qui l'aimait, cette pauvre Echo si malheureuse, n'était-elle donc pas le parfait symbole de la mélancolie solitaire, lorsque, épuisée par sa douleur, il ne lui restait que les os et la voix ?[1353]

Au ton de la fausse naïveté, polémique parce qu'il suggère l'évidence, Dupuis et Cotonet ajoutent des épithètes homériques (« le vieux Priam », « le beau Narcisse », « cette pauvre Echo »), citent de mémoire les paroles de Priam dans *L'Iliade* et paraphrasent le lyrisme élégiaque d'Ovide dans *Les Métamorphoses* à propos du mythe d'Echo et Narcisse[1354]. Montrer qu'ils connaissent parfaitement la littérature antique leur sert à légitimer leur discours critique sur la littérature moderne : l'exemple des trois unités est ainsi illustré par une scène précise d'*Oedipe à Colonne* :

> Sophocle, au contraire, fait asseoir Oedipe, encore est-ce à grand' peine, sur un rocher, dès le commencement de sa tragédie ; tous les personnages viennent le trouver là, l'un après l'autre ; peut-être se lève-t-il, mais j'en doute, à moins que ce ne soit par respect pour Thésée, qui, durant toute la pièce, court sur le grand chemin pour l'obliger, rentrant en scène et sortant sans cesse.[1355]

Le sublime tragique est ici miné par l'intrusion de commentaires sous forme d'incidentes comme « encore est-ce à grand'peine » ou « peut-être se lève-t-il, mais j'en doute » et par des représentations caricaturales (les incessants va-et-vient de Thésée, le péristyle antique réduit à un rocher). La démarche polémique s'appuie sur des arguments savants : la thèse défendue par Hugo dans la Préface de *Cromwell* est réfutée par l'exemple d'Aristophane que Cotonet se met à « déclamer pompeusement ». Comme le note Romain Piana,

> L'entrée fracassante des six petits volumes de la traduction d'Artaud, dans la première Lettre de Dupuis et Cotonet, obéit en effet à une logique polémique. L'apparition des comédies d'Aristophane vient mettre un terme à une série de lectures théoriques des deux curieux de La Ferté-sous-Jouarre, à la recherche d'une définition du romantisme, dont on sait qu'elle semble, au bout du compte, à l'issue du parcours dessiné par les quatre lettres, ironique et négative. Et dans cette démolition des « écoles » romantiques, la référence à Aristophane joue un rôle de pivot. Ses comédies s'insèrent en effet dans une liste de réflexions et manifestes esthétiques, depuis les échanges du *Journal des Débats* de 1824 jusqu'à une « illustre préface » – celle de *Cromwell* évidemment –, qui permet de dépasser la querelle des unités pour définir le romantisme, comme «l'alliance du fou et du sérieux, du grotesque et du terrible, du bouffon et de l'horrible, autrement dit, si vous l'aimez mieux, de la comédie et de la tragédie ». Or c'est précisément contre la nouveauté de cette définition qu'Aristophane est immédiatement mobilisé […] C'est ainsi toute la théorie hugolienne de l'origine moderne – et plus précisément shakespearienne et rabelaisienne – du grotesque qui se voit réfutée. Hugo, dans un jugement qu'il révisera en partie plus tard, tient en effet Aristophane et Plaute pour insignifiants dans un paysage poétique

[1353] Page 839.

[1354] La dernière phrase « il ne lui restait plus que les os et la voix » reprend mot pour mot le texte d'Ovide.

[1355] P. 838.

antique dominé par Homère et les Tragiques, refusant ainsi toute origine païenne au mélange des genres. Ressusciter, comme le fait Musset sous le masque de Dupuis et Cotonet, le grotesque aristophanien contribue ainsi à déplacer toute l'argumentation historique de Hugo et à désamorcer sa définition théorique du romantisme; cela n'échappera pas à Gustave Planche qui, deux ans plus tard, invoquera à nouveau – et fort ironiquement – Aristophane contre Hugo. Mais restaurer les droits d'Aristophane à figurer dans une théorie et dans une généalogie du romantisme – puisque, conclut Cotonet, « Aristophane », qui, faut-il le rappeler, « ne tient aucun compte des unités », « est romantique » –, ce n'est pas précisément faire du mélange des genres la pierre de touche de l'école moderne. Ce que révèle Aristophane, c'est peut-être une poétique négative, où s'opère la fusion non seulement des genres, mais également des catégories logiques et formelles. L'Aristophane de Dupuis et Cotonet « n'est pas seulement tragique et comique, il est tendre et terrible, pur et obscène, honnête et corrompu, noble et trivial, et au fond de tout cela, pour qui sait comprendre, assurément il est mélancolique ». Mieux que ce portrait en creux d'un poète dont certains traits rappellent Musset lui-même, la figure aristophanienne renvoie, de façon plus dissolvante encore, à l'impossibilité d'échafauder une poétique des catégories et des thèmes.[1356]

De nombreux extraits sont ainsi cités : « l'admirable dispute du juste et de l'injuste » pour laquelle Musset a précisé en note qu'il emprunte à une scène des *Nuées* : « comment ne pas s'écrier avec le chœur : « O toi qui habites le temple élevé de la sagesse, le parfum de la vertu émane de tes discours ! »[1357] ; une scène grotesque de *L'Assemblée des femmes* que Musset appelle en note *Les Harangueuses* : « Puis, tout à coup, à quelques pages de là, voilà le poète qui nous fait assister au spectacle d'un homme qui se relève la nuit pour soulager son ventre »[1358] ; les vers 1015-1016 des *Guêpes* dans :

Quoi de plus sérieux, quoi de plus imposant que les anapestes où le poète gourmande le public, et que ce chœur qui commence ainsi : « Maintenant, Athéniens, prêtez-nous votre attention, si vous aimez un langage sincère.[1359]

Lysistrata (v. 950-956) enfin pour la scène entre Myrrhine et son époux Cinésias à laquelle Dupuis fait allusion. À cette accumulation de citations érudites s'ajoute la lecture anachronique qu'en fait Dupuis, qui tourne en dérision sa propre thèse selon laquelle Aristophane serait romantique :

Il n'est pas jusqu'aux saint-simoniens qui ne se trouvent dans Aristophane ; que lui avaient fait ces pauvres gens? La comédie des *Harangueuses* est pourtant leur complète satire, comme *Les Chevaliers*, à plus d'un égard, pourrait passer pour celle du gouvernement représentatif.

Les références modernes au « gouvernement représentatif » (il faut entendre la monarchie parlementaire) ou aux « saint-simoniens » reprennent-elles l'argument cher aux classiques

[1356] « Musset et Aristophane », in *Poétique de Musset, op. cit.* p. 25-26.

[1357] Voir les vers 1024-1032 des *Œuvres complètes* d'Aristophane, traduction Hilaire Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 1995, tome I, p. 208 : « « O toi, qui pratiques une belle et haute sagesse, si glorieuse, quelle suave fleur de vertu réside en tes discours ! ».

[1358] *Ibid.*, tome V, p. 29, dans le monologue de Blépyros, v. 312-327 : « cette fois, *(montrant son ventre)*, comme le Fécal, là, heurtait obstinément à la porte, je prends ce mantelet de ma femme et traîne à mes pieds ses persiques. Mais où donc, où trouver un espace libre où l'on pourrait se soulager ? [...] Après tout, il faut que j'aille à la selle. *(Il s'accroupit).* »

[1359] Ainsi traduits par Hilaire Von Daele : « Et maintenant, bonnes gens, prêtez attention, si vraiment vous aimez quelque chose de net », *ibid.*, tome II, p. 61.

selon lequel une œuvre classique a une portée éternelle et universelle ? ou tournent-elles-en dérision les romantiques qui dans leurs drames lisaient les évènements historiques à la lumière du présent ? Toujours est-il que cet anachronisme écorne quelque peu le raisonnement qui visait à démontrer qu'Aristophane, à bien des égards, avait déjà accompli le mélange des registres comique et tragique.[1360]

Dupuis et Cotonet mettent ainsi leur érudition au service du polémique par une subversion fréquente des citations et une réfutation habile des arguments hugoliens ; en opposant des exemples puisés dans la littérature antique aux arguments des romantiques, ils apportent de l'eau au moulin des classiques. Mais le recours aux références érudites est le plus souvent tourné contre eux par un Musset ironiste qui s'amuse en coulisse à tirer les ficelles. En effet, ce goût pour l'Antiquité se manifeste aussi par maintes citations latines, signes de pédanterie[1361], qu'elles soient littéraires, par exemple un vers de *L'Enéide* entre parenthèses à la fin de la lettre III « (*horresco referens)* », ou proverbiales comme « *Hic jacet lepus* » dans la lettre II. Cette hétérogénéité renforce l'aspect hétéroclite de ce style à la fois lourdement pédant et lourdement populaire. La locution verbale existe en français et le vers de Virgile, tiré du récit du sac de Troie par Énée à Didon (chant IV de *L'Enéide*) se voit appliquée à l'injonction aux journalistes « il faut pour cela prendre un dictionnaire » pour écrire… leur feuilleton. Les notaires épistoliers apparaissent, selon la tradition du pédant bouffon, souvent bien proches des pédants de Molière ou du Pangloss de *Candide*, lorsque dans la lettre II un « *quod erat demonstrandum*, comme dit Spinoza » s'applique à un sujet trivial (une comparaison domestique avec un tailleur) et un raisonnement sans queue ni tête[1362].

Ainsi, l'érudition de Dupuis et Cotonet, loin de leur assurer la connivence avec leur destinataire, les tourne en dérision. Ou plutôt, les procédés allusifs propices à la connivence tournent à la pédanterie chez eux.[1363]

Au début de la narration de la lettre 1, Dupuis cite plusieurs titres d'œuvres romantiques en abrégé (« la Muse » pour le périodique *La Muse Française*, « les Vêpres »

[1360] En même temps une telle lecture d'Aristophane deviendra un lieu commun dans la seconde moitié du siècle, comme nous l'apprend Romain Piana, *op. cit.* p. 23 : « Musset semble ici annoncer les lectures anti-démocratiques des *Chevaliers* qui se développeront sous la Seconde République jusqu'à s'imposer sous la Troisième ; mieux, en repérant la satire du communisme dans *L'Assemblée des femmes* – où, rappelons-le, celles-ci prennent le pouvoir et décrètent la communauté des biens –, il est un des premiers à formuler un *topos* de la lecture politique de l'auteur, présenté comme un dénonciateur précoce des utopies socialistes à venir, et mobilisé, à partir des années 1840, contre les humanitaires de tout poil. »

[1361] Voir aussi les nombreuses références à l'histoire antique : Lycurgue dans la lettre II, Pyrrhus d'Épire dans la lettre III, Polémon dans la lettre IV. Mais elles sont surtout au service de la démonstration, à l'exception de la seconde qui, on l'a vu, est ironique.

[1362] Cf. l'énumération des chefs-lieux dans la lettre III, où « La Ferté Aucol ou Aucout » devient « *Firmitas Auculphi* ».

[1363] On reconnaît là une stratégie proche de celle de Molière raillant à travers ses personnages les pédants, les médecins et avocats, faux érudits de tous acabis.

pour les *Vêpres Siciliennes*, pièce de Casimir Delavigne, « les Méditations » pour le célèbre recueil de Lamartine) ; comme pour établir une connivence érudite avec Buloz, se différenciant ostensiblement des autres provinciaux (« Quelques-uns de nous (je fus du nombre) »), il se montre lui-même fin connaisseur des ouvrages à la mode, et donc, bien avant les Verdurin, tenant d'un *snobisme* littéraire:

Nous lûmes tout ce qui paraissait, et nous reçûmes *la Muse* au cercle. Quelques uns de nous (je fus du nombre) vinrent à Paris et virent *les Vêpres ;* le sous-préfet acheta la pièce, et, à une quête pour les Grecs, mon fils récita *Parthénope et l'Etrangère*, septième messénienne. D'autre part, M. Ducoudray, magistrat distingué, au retour des vacances, rapporta *les Méditations* parfaitement reliées, qu'il donna à sa femme.

Ailleurs, l'allusion à des auteurs ou à des œuvres romantiques se fait dans le cadre d'une citation fictive. Dupuis et Cotonet citent un article qu'ils auraient lu et qui mêle les noms de Madame de Staël et d'André Chénier. Or cette alliance constitue une référence implicite à la thèse de Sainte-Beuve selon laquelle toute littérature romantique découle de ces deux auteurs :

Il nous arriva sur ces entrefaites un journal qui contenait ces mots : « André Chénier et Madame de Staël sont les deux sources du fleuve immense qui nous entraîne vers l'avenir. C'est par eux que la rénovation poétique, déjà triomphante et presque accomplie, se divisera en deux branches fleuries sur le tronc flétri du passé. La poésie romantique, fille de l'Allemagne, attachera ainsi à son front une palme verte, sœur des myrtes d'Athènes. Ossian et Homère se donnent la main.[1364]

Le clin d'œil à Buloz, qui avait publié la plupart des articles de Sainte-Beuve dans la *Revue*, renvoie à la thèse de ce dernier sur les deux branches romantiques : les auteurs du Cénacle issus d'André Chénier, et les auteurs libéraux du *Globe* issus de Madame de Staël[1365]. Mais le style, ampoulé, excessif, parodie un certain style artiste en vogue chez les critiques littéraires de l'époque par ses métaphores en cascade et ses allégories, ses symboles, son élan oratoire et son futur prophétique[1366]. Autre allusion à la page suivante, au débat autour du vers brisé :

[1364] P. 842.

[1365] Voir par exemple l'article sur Théodore de Banville publié dans le tome XIV des *Causeries du Lundi* : « La qualification de *romantique* s'étend à tous ceux qui, parmi nous, ont essayé, soit par la doctrine, soit dans la pratique, de renouveler l'Art et de l'affranchir de certaines règles convenues. Madame de Staël et son école, tous ces esprits distingués qui concoururent à introduire en France de justes notions des théâtres étrangers... ce sont relativement des romantiques. [....] C'est par une sorte d'abus, mais qui avait sa raison, que l'on a compris encore sous le nom de romantiques les poètes, comme André Chénier, qui sont amateurs de la beauté grecque et qui, par là même, sembleraient plutôt classiques ; mais les soi-disant classiques modernes étant alors, la plupart, fort peu instruits des vraies sources et se tenant à des imitations de seconde et de troisième main, ç'a été se séparer d'eux d'une manière tranchée que de revenir aux sources mêmes ». Sainte-Beuve, *La littérature française des origines à 1870, Dix-neuvième siècle*, Paris, La Renaissance du Livre, p. 9.

[1366] Voir *La Préface de Cromwell*, par exemple : « Dante et Milton sont en quelque sorte les deux arcs-boutants de l'édifice dont il [Shakespeare] est le pilier central, les contreforts de la voûte dont il est la clef », Hugo, *Cromwell,* GF, p. 78, et surtout le style fleuri de Sainte-Beuve, comme à propos des *Contes d'Espagne* de Musset : «des chansons espagnoles d'une heureuse turbulence de page, mais visiblement chauffées au large soleil couchant des *Orientales* », *op. cit.* p. 238.

Ce romantisme indéchiffrable ne consisterait-il pas dans ce vers brisé dont on a fait assez de bruit dans le monde? Mais non ; car, dans leurs plaidoyers, nous voyons les auteurs nouveaux citer Molière et quelques autres comme ayant donné l'exemple de cette méthode.[1367]

Dupuis et Cotonet ne précisent pas leurs sources, se contentant d'une périphrase vague et générale « leurs plaidoyers ». Mais cette hypothèse qui ferait du vers brisé la marque de fabrique du romantisme renvoie à plusieurs déclarations d'écrivains romantiques revendiquant la dislocation de l'alexandrin au théâtre comme un héritage des classiques. Ainsi Hugo dans la Préface de *Cromwell* : après avoir décrit le vers brisé, Hugo conclut : « en un mot, tel que le ferait l'homme qu'une fée aurait doué de l'âme de Corneille et de la tête de Molière. ». On voit qu'effectivement, Dupuis et Cotonet ont « beaucoup lu de préfaces » comme ils l'annonçaient au début de la lettre.

Là encore, les références érudites utilisées par les épistoliers pour ironiser se retournent contre eux en raison de leur excès et de leur maladresse. Ils convoquent constamment leur destinataire, directeur d'une des revues les plus sérieuses de l'époque, pour se poser à son niveau d'autorité. Le groupe verbal « vous savez » introduit régulièrement la référence savante, par exemple à la fin de la lettre 1 :

Ce second texte, monsieur, est tiré de *Paul et Virginie*. Vous savez que Quintilien compare une phrase trop chargée d'adjectifs à une armée où chaque soldat aurait derrière lui son valet de chambre,

Mais on remarquera que, dans l'esprit de Dupuis, Buloz est censé connaître Quintilien (« Vous savez que ») mais pas *Paul et Virginie,* puisqu'ils explicitent la référence, alors que ce roman constituait une référence importante pour la génération romantique. Ainsi ils se mettent faussement en situation de supériorité vis-à-vis du directeur de la *Revue,* ce qui est inconvenant et prétentieux. Un peu plus loin, un verbe conjugué à la P5 sollicite la culture de Buloz :

Vous vous souvenez, monsieur, des *âcres* baisers de Julie, dans *la Nouvelle Héloïse* ; ils ont produit de l'effet dans leur temps ; mais il nous semble que dans celui-ci ils n'en produiraient guère, car il faut une grande sobriété dans un ouvrage pour qu'une épithète se remarque. Il n'y a guère de roman maintenant où l'on n'ait rencontré autant d'épithètes au bout de trois pages, et plus violentes, qu'il n'y en a dans tout Montesquieu.

[1367] P. 843. Cf. la Préface de *Cromwell*, « Ce n'est peut-être pas dans Racine qu'il faut étudier notre vers, mais souvent dans Corneille, toujours dans Molière », argument repris dans la lettre de Sainte-Beuve au *Journal des Débats* datée du 13 août 1828 et écrite en réponse à un article de Becquet défavorable à *Cromwell*. Il y cite plusieurs vers qui « ressemblent assez à la prose pour faire illusion » et ironise en précisant « Ce sont des vers de ce barbare de Molière, lequel, comme on sait, versifiait si mal ». Le jeune Musset a, quant à lui, rappelé dans une lettre du 7 janvier 1830 adressée à son oncle Stephen Guyot-Desherbier et écrite au lendemain de la publication des *Contes d'Espagne et d'Italie* (où il avait multiplié les entorses au vers), que « Racine en faisait usage », *Correspondance*, tome 1, édité par Marie Codroc'h et *alii,* Centre de Correspondances du XIX^e^ siècle, PUF, Paris-Sorbonne, 1985, p. 35.

Mais Dupuis et Cotonet se posent en critiques littéraires en formulant un jugement sur le style, des critiques attachés à un certain atticisme : « il faut une grande sobriété dans un ouvrage pour qu'une épithète se remarque ». La connivence avec le destinataire peut s'exprimer encore plus lourdement par une litote (« vous n'êtes pas sans vous souvenir que ») dont la double négation exhibe stylistiquement la prétention littéraire et verbale de nos deux épistoliers amateurs.

Refusant que leur destinataire les considère comme des « Béotiens », Dupuis et Cotonet se mettent souvent eux-mêmes en scène comme des pédants et se ridiculisent dès l'ouverture de la lettre I par leur style ampoulé et ses clichés :

Mais, mieux qu'un autre, vous comprendrez sans doute toute la douceur que deux âmes bien nées trouvent à s'occuper des beaux arts, qui font le charme de la vie, au milieu des tourmentes sociales.

Ils revendiquent aussi sans le vouloir leur propre sottise en justifiant leur compétence par leur aisance et leur respectabilité bourgeoises :

Il faut savoir qu'à la Ferté-sous-Jouarre, nous avions alors un grand clerc d'avoué qui venait de Paris, fier et fort impertinent, ne doutant de rien, tranchant sur tout, et *qui avait l'air de comprendre tout ce qu'il lisait*. Il nous aborda, le journal à la main, en nous demandant ce que nous pensions de toutes ces querelles littéraires. Cotonet est fort à son aise, il a cheval et cabriolet ; nous ne sommes plus jeunes ni l'un ni l'autre, et, de mon côté, j'ai quelques poids ; ces questions nous révoltèrent, et toute la ville fut pour nous.[1368]

, voire restituent les railleries de leurs concitoyens :

quand nous allons au jeu de boule, on nous tourne le dos de tous les côtés : « Voilà, dit-on, les beaux esprits, les écrivains, les gens de plume ; regardez un peu ce monsieur de Cotonet *qui écarte tout de travers au piquet, et qui se mêle de littérature !* ne sont-ce pas là de beaux *aristarques* ? etc., etc. »[1369].

La restitution directe des propos ridiculisant Cotonet montre la naïveté de Dupuis, mais les deux relatives censément contradictoires, et le terme péjoratif *d'aristarques*, qui désigne selon *Littré* un « critique éclairé et sévère », superpose à l'ironie des autres habitants de La Ferté-sous-Jouarre celle de Musset à l'égard des villageois et de ceux qui les citent, réunis par le pédantisme et la bêtise.

Or Philippon de La Madeleine recommandait de « n'être pas prodigue » de citations car : « Comme on s'éloigne dans un salon de l'homme qui n'y fait usage que de sa mémoire, de même on jette bien promptement le papier qui n'offre que des réminiscences »[1370]. Musset en pervertit subtilement la fonction polémique : la citation peut viser aussi bien un adversaire qu'un personnage, voire l'énonciateur lui-même dans le cas de Dupuis et Cotonet. Dans tous

[1368] P. 836.

[1369] Lettre III. Nous soulignons.

[1370] *Op.cit*., p. 36-37.

les cas elle maintient cependant une connivence amusée avec un lecteur qui se doit lui aussi d'être cultivé. Pour toutes ces raisons – dualité, ambigüité, allusion et connivence – elle relève de l'ironie. Les *Lettres de Dupuis et Cotonet* participent d'une ironie plus polémique qui s'oppose à la légèreté d'une ironie « spirituelle », ironie de dandy (celle des *Contes* et *Nouvelles*) ou de funambule (celle des *Revues fantastiques*). Objet de fascination ou outil polémique, la littérature peut aussi être sujet de raillerie lorsqu'elle se fige en stéréotype.

Chapitre 4

Distanciation et méta-énonciation : parenthèses, italiques, connotation autonymique

L'ironie, conçue comme « mention » (Sperber et Wilson) repose sur des procédés qui introduisent une énonciation seconde venant mettre à distance, l'énoncé et l'énonciation première : des procédés typographiques, comme la *parembole* (ou parenthèse) et l'italique ; un procédé méta-énonciatif : la modalisation autonymique. D'après Philippe Hamon italiques, tirets et parenthèses sont les « catégories typographiques » d'un ensemble « form[ant] système » : un système d'ironie qu'il nomme « gesticulation typographique ».

Parenthèses et connivence

Musset recourt fréquemment aux parenthèses. Fréquentes dans les *Revues fantastiques* et les premiers articles du *Temps*, elles sont sans doute le *stylème* le plus marquant à la lecture des *Lettres de Dupuis et Cotonet*. Elles remplissent le même rôle que les incidentes : donner des précisions ou des éléments didactiques superflus et, nous le verrons, énoncer des commentaires ironiques. Mais elles ont l'inconvénient de briser le cours de la progression syntaxique – du fait de leur caractère fermé – tout en introduisant une énonciation seconde. Catherine Fromilhague, dans son livre sur *Les Figures de style,* définit clairement leurs effets :

> Rupture du déroulement linéaire d'une phrase par insertion d'un syntagme adventice : la figure est marquée comme telle par la typographie (parenthèses, tirets) ou par l'absence de lien syntaxique entre le groupe syntaxique inséré et la phrase. Dans ce commentaire souterrain de l'énoncé il y a aussi rupture énonciative par insertion d'une voix autre : on parle de polyphonie ou de dialogisme. En régime de récit, c'est un énonciateur assimilable au « je » du narrateur qui prend soudain en charge l'énoncé, et qui semble s'adresser au lecteur devenu interlocuteur: Spitzer, étudiant les parenthèses constantes de Proust, parle des « signes, des clins d'œil » faits au lecteur.[1371]

Ainsi, *a priori*, la parenthèse est elle aussi au service de la connivence avec le destinataire et de l'ironie. On le voit nettement dans cette référence à Boileau citée précédemment :

[1371] Catherine Fromilhague, *Les Figures de Style*, Nathan Université, coll.128, Paris, 1995, p. 38-39.

Il y en a partout (comme de la muscade dans le dîner de Boileau)[1372].

La parenthèse introduit une allusion intertextuelle et en cela lance bien « un clin d'œil » amusé au lecteur ; elle a en outre une fonction de commentaire méta-énonciatif dans la mesure où elle situe le propos dans la lignée satirique de Boileau. On a vu la référence à la livrée de Georges Dandin qui vient couper le cours déjà fort sinueux d'une comparaison étendue dans la revue VII[1373], au *Lara* de Byron[1374] dans la revue XIII, établissant ainsi une communauté d'esprit et de références culturelles avec un lecteur amateur de textes ironiques ou comiques (la référence a aussi dans ce cas une fonction métatextuelle) et de Byron ; bref, un lecteur « dandy » à l'image du chroniqueur « fantastique ».

Dans les récits, les parenthèses servent le plus souvent à donner des précisions au lecteur, sans aucune marque d'agression ni de raillerie ; elles visent plutôt à créer une impression d'oralité dans le contexte d'une énonciation constamment adressée au lecteur[1375]. Cependant, deux parenthèses, dans *La Confession d'un enfant du siècle*, servent à commenter sarcastiquement les paroles et l'attitude du curé Mercanson, qu'Octave, le narrateur, déteste dès le premier regard. La première vient railler le culte que certaines Parisiennes vouent aux sermons du bedeau, en pointant ce qui apparaît à Octave comme une aberration :

Il allait chez madame de B ***, qui était un ange ; il faisait des sermons dans son salon ; on les écoutait à genoux (le pire de la chose est que c'était vrai)[1376],

la seconde, insérée dans un discours direct, vient commenter ironiquement une parlure pédante :

« […] je vous exprime mon regret de m'être chargé d'une commission intempestive (c'était sa manière que les longs mots) et de m'être mis en travers des roues avec un tant soi peu d'importunité. »[1377]

Dans les deux cas c'est la suffisance du curé qui est dénoncée. La parenthèse, en insérant une énonciation secondaire, une méta-énonciation qui commente la première (celle du discours

[1372] *Revue fantastiques*, II « De la politique en littérature et de la littérature en politique », p. 777

[1373] P. 794. Il s'agit de la comparaison du ministère à « une immense chaudière de savon ». Voir *supra* p. 402.

[1374] P. 814.

[1375] Par exemple lorsqu'il s'agit de préciser l'identité d'un personnage ; mais une interprétation ironique n'est pas toujours exclue dans ce cas. Par exemple : « Mlle Javotte (c'est le nom de notre héroïne) », *Le Secret de Javotte*, p. 187. La parenthèse semble bien superfétatoire puisque le titre avait déjà livré cette information – manière de souligner l'ironie de la *diégèse* qui n'introduit que tardivement son « héroïne », une héroïne qui d'ailleurs ne fera preuve de grandeur d'âme que trop tard, puisque son oubli de livrer le bracelet demandé causera la mort de Tristan.

[1376] La *Confession*, III, V, *op.cit*., p. 219.

[1377] *Ibid*. IV, 1 p. 260.

rapporté) crée une connivence avec le lecteur dans la raillerie envers Mercanson et la confession se fait confidence perfide.

Dans les articles de presse, elles sont nombreuses, en particulier dans les *Revues fantastiques*. Leur fonction polémique apparaît nettement dans ce passage de la troisième revue où Musset dénonce les tares de la société contemporaine en construisant une utopie à l'irréel du présent, qui fonctionne à la manière de l'antiphrase :

> Que dis-je ? n'y eût-il plus un seul médecin Tant Pis sur cette terre ; quand la plus solide des chartes et le meilleur des rois nous auraient donné le plus sage, le plus doux des gouvernements possibles ; quand les abus seraient noyés ; quand le vin serait gratis ; quand toutes les sangsues auraient lâché prise ; quand toute honnête fille serait assurée d'un mari, et tout honnête homme d'un dîner ; quand l'océan, la terre et le soleil seraient d'accord avec le centre gauche pour faire prospérer et fleurir une tranquillité tant désirable, hélas ! et tant de fois désirée ! quand tout cela serait (ce que chacun peut souhaiter sans se compromettre), même dans ce bienheureux état des choses, il suffirait, oui, il suffirait qu'une seule voix laissât échapper, je ne dis même pas un *j'en suis bien aise*, mais simplement un *je n'en suis pas fâché*, pour qu'aussitôt mille voix s'écriassent avec amertume et avec rage : *j'en suis fâché ! j'en suis mille fois désespéré !*[1378]

Elle peut aussi introduire un trait de raillerie envers un personnage :

> Le pair se leva étonné :
> – Monsieur, dit-il au solliciteur (après qu'il eut entendu son nom), à qui ai-je l'honneur de parler ?[1379]

Le commentaire du narrateur omniscient vise à la fois l'égocentrisme du « noble pair » (Chateaubriand) qui n'écoute pas son interlocuteur, tout occupé qu'il est à « réfléch[ir] à sa destinée, à son errante et large existence » et l'obscurité du vaudevilliste solliciteur (l'ironie stigmatise ici un genre considéré comme mineur, voire paralittéraire, par Musset). La parenthèse peut aussi mettre à distance un énoncé métatextuel comme la définition du public donnée dans la revue XVI, ce petit « salon » des *Revues fantastiques* :

> « Le public, mon ami (cet être de tout temps indéfinissable) est, dit-on, en Allemagne, un homme d'un âge mûr, grave, silencieux, qui ne donne son avis qu'à bon escient, et qui va même jusqu'à examiner avant de juger ; en Italie, c'est un jeune étourdi qui cause, rit, soupe, et joue aux cartes, sans se soucier autrement de ce qu'on dit ou fait pendant ce temps-là. Mais en France, hélas ! c'est le plus souvent un petit homme poudré, qui s'enveloppe d'une impénétrable et pédantesque raideur [»][1380].

Si le « public » est « indéfinissable » alors les définitions données, qui jouent sur des clichés au sujet des différents peuples, sorte de pastiche des théories de Madame de Staël, sont vaines et non avenues. L'incise « dit-on » souligne qu'il s'agit d'un préjugé, d'une opinion de la *doxa* romantique (valorisation de l'Allemagne et de l'Italie, satire des perruques classiques qui dominent en France). La parenthèse est discours de l'entre-deux : la définition,

[1378] P. 780.

[1379] *Ibid*., p. 815

[1380] P. 823.

idéologiquement romantique, n'est pas rejetée mais pas complètement assumée non plus. Dans la revue XIV la parenthèse traduit un *topos* de la critique anti-classique : une périphrase en usage dans la polémique littéraire aussi bien chez les classiques que chez les romantiques

Ces ramifications indécrottables de petites mares d'eau qui se dessèchent encore çà et là au soleil, et qu'on nomme … l'école de Campistron (vulgairement les *classiques*).[1381]

L'ironie associe ici autonymie et parenthèse : le représentant de l'école classique n'est pas Racine, mais un de ses pâles imitateurs, « petite mare d'eau » en comparaison de l'océan. L'italique met d'ailleurs le terme « classiques » à distance : il ne faut pas confondre les vrais classiques, ceux du XVII^{e} siècle, et leurs continuateurs de 1830. En même temps la parenthèse s'en prend au procédé classique de la périphrase, qui nécessite une traduction en langue « vulgaire », auquel le discours polémique lui-même n'échappe pas puisque *on* désigne d'abord auteurs et critiques pris dans la querelle littéraire – ironie sur l'ironie. Une parenthèse apparemment innocente peut en outre cacher des présupposés perfides. A la fin de l'article sur l'édition nouvelle des *Mémoires* de Casanova Musset conclut :

L'édition nouvelle que nous annonçons ici a rendu (autant que possible) à ces Mémoires leur verdeur et leur naïveté digne d'un temps qui touchait au grand siècle.[1382]

L'énoncé est globalement élogieux après la remarque sur l'édition antérieure, d'Aubert de Vitry, qui avait largement censuré le récit du célèbre libertin. Mais la parenthèse apporte une restriction qui, mise en relation avec la satire de la périphrase classique du paragraphe précédent, dénonce implicitement la tendance persistante, malgré les progrès, à expurger les œuvres étrangères de toutes leurs audaces, donc de leur originalité. La parenthèse, dans cet article de jeunesse, est discours militant romantique. Dans cette autre parenthèse de la revue XVI qui s'en prend à l'un des « dogmes » du discours critique du romantisme pictural, l'ironie est toute proche du sarcasme :

Ce vieux Raphaël dont il est original de dire du mal aujourd'hui (cela donne un air de grand connaisseur assurément)[1383]

L'ironie de la parenthèse est annoncée par le tour familier « ce vieux Raphaël » qui mime la parlure et l'opinion des romantiques (Raphaël en peinture, comme Racine en littérature, est une « perruque ») et par le jugement faussement laudatif « il est original » : blâmer Raphaël est réduit à une mode, un discours devenu stéréotype. L'ironie dans la parenthèse, renforcée

[1381] P. 817.

[1382] P. 890.

[1383] Revue XVI, p. 821.

par le modalisateur « assurément », met au jour les mobiles d'un tel jugement. Une fois de plus ce sont les slogans qui résultent des polémiques littéraires et artistiques qui sont attaqués, la polémique dans sa simplification réductrice et manichéenne ; la parenthèse montre que Musset s'en prend aux postures critiques, et non aux artistes et aux mouvements artistiques. D'ailleurs, la suite du passage n'épargne pas ceux qui méprisent Rubens pourtant devenu le modèle dominant « en un siècle de romantisme » : les métonymies Raphaël et Rubens sont ici équivalentes et non opposées[1384].

L'ironie de la parenthèse peut n'être qu'un simple clin d'œil aux clichés romantiques (passage de la revue XIV étudié supra) ou aux lecteurs des *Contes d'Espagne et d'Italie* dans le même extrait : « Lorsque, par un beau clair de lune (j'ai un faible pour la lune) »[1385] La parenthèse joue à subvertir l'anonymat de la revue (le lecteur de la *Ballade à la lune* est invité à reconnaître Musset derrière l'énonciateur capricieux et protétiforme des *Revues*) ; l'auto-ironie met le cliché à distance tout en l'assumant. Cette subtilité de la parenthèse peut aller jusqu'à l'ambiguïté d'une ironie insituable, proprement « dix-neuvième », pour reprendre les termes de Philippe Hamon, dans ce passage de la revue XVII. Il s'agit d'un rendez-vous donné à une dame à la représentation d'*Antony* par l'intermédiaire d'une affiche au Palais-Royal. Après avoir mis en scène une compagnie qui débat au sujet du « fait-divers », l'énonciateur principal (Musset ?) en vient à donner son avis :

« Extravagant ! me disais-je ; mal choisi ! Pourquoi une affiche ? mauvais ton ! Ne saurait-il, au lieu de tout ce scandale, gagner honorablement une servante ? Est-il donc vrai, est-il donc réellement possible qu'en 1831, froide année inondée de pluie, où il n'éclot que des œufs industriels, ou des parodies verbeuses et des spéculations sèches, un homme (un fou, sans doute, un malheureux écolier qui n'aura jamais vu le grand monde) ait pu concevoir, exécuter une idée romanesque ? O ciel ! quel oubli total et effrayant des convenances ![1386]

Le jugement semble globalement dépréciatif comme le montrent les exclamatives : toute « idée « romanesque » est jugée déplacée, de « mauvais ton » et anachronique. La parenthèse émet une hypothèse (donnée comme probable avec le modalisateur « sans doute ») sur l'identité d'un tel excentrique. Or la lecture contre le « romanesque » est parasitée par une ironie contre son envers car au « romanesque » l'énonciateur semble préférer une technique de séduction plus conforme aux convenances (« gagner honorablement une servante »), laquelle est aussi ironique (l'adverbe est évidemment antiphrastique et la méthode, prise dans les romans libertins, ne saurait respecter qu'en apparence « les convenances »). L'emploi

[1384] Voir *De la Tragédie*, p. 907 : « Pourquoi les admirateurs de Raphaël jettent-ils la pierre à Rubens ? pourquoi ceux de Mozart à Rossini ? ». Une fois de plus la *polémicité* de Musset consiste paradoxalement à dénoncer les polémiques.

[1385] Revue XIV p. 816.

[1386] P. 827.

simultané des parenthèses et de l'interrogation parachève l'ambiguïté en mêlant la question et sa réponse, la distanciation railleuse et l'étonnement de qui croyait un idéal irrémédiablement perdu. Comme le dit Pierre Schoentjes, l'ironiste est un idéaliste dans la mesure où « la direction négative que l'évaluation prend dans l'ironie oblige à reconnaître que c'est toujours en référence à un idéal moral que l'ironiste s'exprime »[1387].

Ces exemples de parenthèses puisés dans les *Revues fantastiques* et ses autres articles publiés dans *Le Temps* associent dans l'écriture la connivence et la distance ironique. Dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet*, les parenthèses subvertissent aussi le genre : elles sont fortement blâmées par Philippon de La Madeleine parce qu'elles rompent le cours naturel du discours épistolaire :

> Point de ces parenthèses qui coupent le sens principal par des idées accessoires et qui l'embarrassent sous prétexte de l'éclaircir S'il a besoin de quelques développements, il faut les placer dans une seconde phrase plutôt que de les intercaler dans la première et de gêner la marche du discours.[1388]

De fait, Dupuis et Cotonet recourent fréquemment aux parenthèses dans un but de sur-explicitation didactique : pour ajouter une précision qui leur paraît essentielle et qu'ils ont oubliée : « (j'ai oublié de vous dire qu'Aristophane ne tient lui-même aucun compte des unités) » ; ou pour donner une information : « L'une, incontestablement la meilleure (c'est aussi la plus usitée) ». Dans ce dernier exemple, la parenthèse assure aussi une fonction ironique puisque Dupuis feint d'expliquer à Buloz la méthode des feuilletonistes pour en faire la satire : elle laisse entendre le point de vue de la majorité des feuilletonistes (« incontestablement ») et leur confusion entre la fréquence et la qualité. Mais parfois la précision ou l'information souligne la vanité de l'épistolier, par exemple dans la lettre I, à propos de la représentation des *Vêpres Siciliennes* : la parenthèse « (je fus du nombre) »[1389], tout en légitimant l'énoncé épistolaire par le statut de témoin de l'épistolier, exprime aussi la fierté de Dupuis d'appartenir à une élite qui se rend à Paris pour assister aux grands évènements littéraires de son époque. De fait, elle donne le plus souvent des précisions de détail sur le contexte spatio-temporel de la narration ; ainsi dans la lettre I pour évoquer « le jeu de boules » déjà mentionné au début de la narration : « (Cotonet et moi, à notre habitude, nous nous promenions sur le jeu de boule) » et « (c'était toujours sur le jeu de boule) ». Ce détail anecdotique, qui vise à faire partager le mode de vie des épistoliers à La Ferté-sous-Jouarre, tourne surtout en dérision le caractère étriqué de leur quotidien. La distance ironique

---

[1387] *Poétique de l'ironie*, *op. cit.*, p. 87.

[1388] *Op.cit*., p. 18

[1389]

s'exprime aussi très souvent par un commentaire méta-énonciatif : Dupuis revient sur son énoncé, et les parenthèses matérialisent cette énonciation seconde :

(Remarquez, monsieur, que dans tout cela je ne dis mot, et quel est mon crime ? Je me suis contenté d'avancer que la Madeleine me semblait bien bâtie et que M. Chollet ne chantait pas toujours rigoureusement juste)

Tandis que le commentaire méta-énonciatif sert à s'assurer la bienveillance du destinataire, Dupuis rappelle le contenu exact de ses prétendues critiques journalistiques. Quelques pages plus loin, il théorise en quelque sorte sa pratique : « (je dis poliment et discrètement, avec convenances et par parenthèses) ». Cet énoncé est intéressant car il laisse entendre le rôle réel de ces parenthèses : polémiquer avec discrétion, en atténuant la force du discours polémique pour en fait mieux le faire passer. La parenthèse est ainsi une sorte d'euphémisme, de circonlocution, un discours « oblique » au service de l'ironie, comme le souligne Philippe Hamon : « au droit de la majuscule et du romain s'opposent l'oblique de l'italique, le courbe de la parenthèse, et l'horizontal du tiret. »[1390]

Dans certains cas, l'interprétation de la source ironique reste suspendue, comme lorsque Dupuis et Cotonet ironisent sur « leurs préfaces (que nous n'avons jamais cessé de lire avant tout, comme le plus important) ». Conformément au début de la lettre, l'ironie caricature le point de vue des romantiques (en particulier de Hugo), qui ont écrits tant de préfaces manifestes (souvent longues et polémiques) que l'on peut avoir l'impression que la préface chez eux occulte quelque peu l'œuvre – c'est d'ailleurs le cas de *Cromwell.* Mais qui est finalement atteint par la parenthèse : les romantiques et leur logorrhée théorisante ou les naïfs qui entrent dans ce jeu ?

Enfin, la connivence instaurée avec le destinataire l'est souvent de manière maladroite. Citons deux exemples de la lettre III :

> des nuées d'abonnés, l'un derrière, l'autre devant (vous savez, comme on va aux champs) se groupent... Dîtes-moi un peu ce que vous feriez si (Dieu vous en préserve !) vous deveniez ministre par hasard ?

D'une part les parenthèses, redoublées, entravent la progression syntaxique en dissociant des éléments étroitement liés. Par ailleurs, adressées toutes deux au destinataire, elles créent une connivence peu adaptée au Parisien Buloz : les épistoliers restent prisonniers de leur système de valeurs et de références. Dans le passage de la lettre II qui paraphrase l'histoire ancienne de Goldsmith (sur Lacédémone), les épistoliers multiplient les commentaires ironiques entre parenthèses, cherchant à mettre Buloz dans la connivence par des traits d'humours parfois grivois (telle la troisième occurrence qui renvoie à la nudité des jeunes lacédémoniennes) :

[1390] *Op.cit*., p. 85.

De pauvreté pas plus que de richesse, c'est-à-dire plus de métaux (car ces métaux sont traîtres en diable)

Ce digne homme voyagea longtemps, et rapporta de sa tournée deux choses à tout jamais louables, ses lois et le manuscrit d'Homère (pour mon goût, j'aime mieux le manuscrit : mais ce n'est point le cas de disputer).

Cela peut tenter, en effet, quand ce ne serait que par curiosité (je ne parle pas du costume des femmes)[1391]

Ces parenthèses raillent les lois de Lycurgue, où Dupuis voit la préfiguration des idées humanitaires à la manière d'un contre-chant ironique. Si l'on s'en tient à l'énonciation fictive, voilà bien de la familiarité de la part des épistoliers provinciaux s'adressant à un destinataire « supérieur » ! Leur tendance à la digression familière révèle en fait un esprit de lourdeur étranger à la connivence qu'ils voudraient instaurer.

Une fois de plus *Les lettres de Dupuis et Cotonet* se démarquent par un usage hyperbolique du *stylème*, par ailleurs récurrent chez Musset, et cet excès marque son statut doublement ironique, à l'égard des sujets traités, à l'égard des épistoliers qui les traitent.

Ironiques italiques

Comme le signale Anne-Marie Paillet-Guth, l'italique joue « le même rôle que le commentaire métalinguistique pour indiquer que le mot est mentionné dans l'énoncé », tout en insérant une énonciation seconde dans l'énonciation du locuteur : « superposant distance et adhésion, usage et mention, elle est un instrument privilégiée de l'ironie »[1392]. Ses emplois, fréquents chez les écrivains du XIX^{e} siècle,

varient de la légère distance ethnographique qui fait simplement souligner le « prélèvement » d'un terme pittoresque ou d'un archaïsme, ou d'un idiolecte quelconque, jusqu'à la citation franchement ironique et critique d'une expression d'un discours social rapporté.[1393]

Chez Musset, l'italique est effectivement requis pour :
- une insistance qui mime le ton du personnage (« Etait-ce *donc* la peine, dit le désappointé, de faire lithographier des circulaires ? ») ou marque ironiquement le retour au fil directeur de la part d'un narrateur bien digressif (« Mais j'oublie que je conte une histoire. Il s'agissait *donc* de l'admission d'un membre nouveau »)[1394].

[1391] P. 858-859.

[1392] Paillet-Guth, Anne-Marie, *Ironie et paradoxe : le discours amoureux romanesque*, Paris, H. Champion, 1998, p. 137.

[1393] Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire, op. cit*. p. 85.

[1394] *Ibid.* Les deux occurrences se trouvent p. 814.

- l'emploi de mots ou de locutions étrangers tels la délicieuse *fashion*[1395], le *kant*[1396], et le *porter*[1397] anglais, *coram populo*[1398], *in petto*[1399], *de omnibus rebus et quibusdam aliis*[1400], ainsi que les nombreuses citations latines de Dupuis et Cotonet évoquées dans le chapitre précédent.
- des sociolectes renvoyant à une époque ancienne (le « siècle où l'on *parfilait* »[1401]), à un pays étranger (le *farniente* du *Fils du Titien*[1402]) ou encore à des jargons, celui de la mondanité parisienne (« avait fait un *Longchamp* du boulevard »[1403]) ou de l'art lyrique dans cette phrase extraite du *Secret de Javotte* :

> De figurante qu'elle était naguère, Mme Rosenval était devenue tout à coup, par la grâce du hasard et d'un ancien préfet, personnage important et protecteur des arts, *prima donna* d'un théâtre de province.[1404]

- des archaïsmes utilisés par manière de plaisanterie (dans la revue qui met en scène Pantagruel ressuscité dans le Paris de 1831, on trouve *suer d'ahan*, clin d'œil ironique à la langue rabelaisienne)[1405].
- des citations d'auteur comme, dans la revue XI, « un rêve *bien encontreux* », à la fois archaïsme et renvoi par citation au *Faublas*, ou encore *le seigneur tout à l'ambre* pris chez Voltaire dans *La Mouche*, pour pasticher le style XVIII^e^ et marquer une connivence avec le lecteur cultivé qui aura reconnu la description du duc de Richelieu[1406].

[1395] *Revues fantastiques*, IV, p. 784.

[1396] *Ibid*., p. 783. Philippe Hamon consacre une partie de son étude des ironies dix-neuvièmes au *cant* qu'il définit comme « exacerbation caricaturale du sérieux, qui fera système avec cette autre exacerbation de l'ironie, la « blague », *op. cit*. p. 59. Le *cant* fait partie de la posture et de l'idiolecte blasé du dandy.

[1397] *Gustave III*, p. 1002. Il s'agit d'un alcool. Tous ces mots anglais relèvent d'un idiolecte « dandy ».

[1398] *Revues fantastiques*, II, p. 778. Le contexte est ici grivois : Musset compare la littérature menacée par la politique aux femmes qui, sous « l'an I, II et III de la république française » portaient des robes de plus en plus courtes et transparentes afin que les hommes leur consacrent plus d'attention qu'à la chose publique.

[1399] *Ibid.*

[1400] *Ibid*., III p. 781.

[1401] *Ibid*., VII p. 785.

[1402] *Nouvelles, op. cit*. p. 284.

[1403] *Ibid*., V p. 785.

[1404] *Contes, op. cit.* p. 193. L'ironie du narrateur envers son héroïne est féroce : on apprend en effet par la suite que ses rôles au théâtre ne sont que des utilités, c'est-à-dire des rôles de dernier ordre.

[1405] *Ibid.*, X p. 804.

[1406] Voir *supra* p. 454. Cf. « le vent orageux, terrible de la *calumnia* », dont la forme latine, tout en renforçant le caractère pompeux de la catachrèse, s'explique par le fait qu'il s'agit d'une expression prise à « Bonaparte écriv(ant) à Saletti », *Revues fantastiques*, XIII, p. 813.

- la mise en évidence d'un cliché poétique comme le « *contact de la nuit* » (revue IV) ou de slogans comme les divers vivats de la revue VIII (*Vive Napoléon II*[1407]) ou l'assertion *La patrie est en danger !* qui apparaît sur les drapeaux des « soldats-citoyens » dans la revue X[1408].

- enfin, l'italique est requis comme marque d'ironie envers les divers « mots » et « néologismes » en vogue, qu'il s'agisse de ceux du romantisme, lui-même systématiquement en italique dans la première des *Lettres de Dupuis et Cotonet*

> C'était vers 1824, ou un peu plus tard, je l'ai oublié ; on se battait dans le *Journal des Débats*. Il était question de *pittoresque*, de *grotesque*, du paysage introduit dans la poésie, de l'histoire dramatisée, du drame blasonné, de l'art pur, du rythme brisé, du tragique fondu avec le comique, et du moyen âge ressuscité.[1409]

L'italique met ici à distance deux mots clés de la poétique du Cénacle dans une énumération qui se révèle finalement bien hétéroclite ; d'entrée le romantisme est dénoncé comme une suite de mots à la mode, de formules énoncées dans un contexte de polémique (« on se battait », « *Journal des Débats* »). Le jeu sur les signifiants – rimes internes et polyptotes (« pittoresque »/« grotesque », « histoire dramatisée »/« drame blasonné ») – suggère l'inanité des clichés de la critique romantique. La distanciation ironique joue à la fois sur l'italique et la connotation autonymique dans la lettre I où il est question de définir « ce mot de romantisme » ou encore « le genre intime ». Face au clerc, Cotonet conclut que tous les néologismes mis à la mode par le romantisme et son avatar religieux (qu'il nomme « le néo-christianisme ») sont des *néosophismes*[1410], des signifiants sans signifié. Même chose pour ses équivalents (le *sentimentalisme allemand* dont les *Mémoires* de Casanova sont l'antithèse[1411]), ou pour le « mot de *perfectibilité* »[1412] dans les doctrines humanitaires. Les deux habitants de La Ferté-sous-Jouarre en viennent à croire que « ce mot de *romantisme* n'était qu'un mot » : avec l'italique et l'autonymie, la répétition porte l'estocade. Dans l'article consacré aux *Pensées* de Jean-Paul, ce sont les termes de la critique néoclassique qui sont stigmatisés par les mêmes procédés :

[1407] *Ibid*., VIII p. 797.

[1408] *Ibid.*, X, p. 804. Dans ce dernier cas le biais de l'italique souligne sans doute la citation aussi bien que l'étonnement de Pantagruel tout à coup plongé dans une France post-révolutionnaire bien troublée politiquement.

[1409] P. 856.

[1410] P. 846.

[1411] P. 888.

[1412] P. 863.

Mais ce qu'il y a de plus curieux, c'est que ceux qui osent soutenir de pareilles niaiseries s'imaginent se donner raison en s'emplissant la bouche des mots d'*idéal*, de *beau*, de *noble* ; *qu'il ne faut pas sortir d'un certain cercle* ; *que l'art doit embellir la nature*.[1413]

Cette fois ce ne sont pas, comme dans la satire du romantisme, des clichés qui sont dénoncés, mais des dogmes (« il faut », « doit »). Car la frontière entre clichés et dogmes n'est pas loin, s'il faut en croire Lionel Duisit pour lequel le cliché est précisément « un rituel » dont tout sacré s'est retiré. Une exception cependant : cette expression que l'auteur d'*Un mot sur l'art moderne* dit avoir empruntée à « un homme redoutable et franc dans ses critiques » et qu'il choisit pour sa force polémique et sa vérité comme le montre la métaphore à double isotopie de la guerre et du dessin (« Je m'en sers là parce qu'il peint d'un trait ») :

Sans doute la liberté engendre la licence ; mais la licence veut mieux que la servilité, que la *domesticité littéraire*.[1414]

Ici nulle distance ironique ; l'italique ne signale que l'usage en mention. C'est un hommage et non une ironie. Mais l'italique souligne aussi le potentiel polémique d'une telle locution, qui a l'avantage de résumer toute la polémique développée dans l'article (refus des associations, des cénacles, nécessité de l'indépendance de l'artiste justifiée par l'actualité, par l'obligation d'un art de la modernité).

Outre l'utilisation souvent conjointe de l'italique et de l'autonymie, on remarque la fréquence de l'italique dans les *Revues fantastiques*, plus que dans toutes les autres œuvres du corpus. Il faut sans doute y voir un lien entre le caractère « oblique » de la typographie et le choix d'une écriture « fantastique », c'est-à-dire volontiers excentrique et ironique. On relève notamment le rôle de mise à distance par rapport à un sociolecte particulier, l'ironie envers des expressions clichées, qu'elles relèvent du domaine littéraire (« *le contact de la nuit* ») ou de l'actualité socio-politique (« *la Patrie est en danger* ») ; plusieurs occurrences mettent de biais une parlure mondaine (« faire un *Longchamp* ») et certains mots étrangers notamment connotent un certain snobisme, une affectation de parlure dandy (« la délicieuse *fashion* », le « *kant* ») et érudite (*in petto*, *coram populo*, le *servum pecus*). L'emploi de l'italique est franchement agressif lorsque le chroniqueur mondain de « Chute des bals de l'opéra » ne trouve à ce qui devait être un des temps forts du calendrier mondain « que de misérables dominos, décrochés de l'enseigne d'un fripier, [qui] se trainaient autour de quelques provinciaux assez *primitifs* pour s'y prendre ». Posture d'aristocrate et de Parisien sûr de sa supériorité ou distance ironique de Musset vis-à-vis de la posture de chroniqueur mondain

[1413] P. 893.

[1414] P. 898. De qui est cette expression ? Elle fait penser à la « camaraderie littéraire » dénoncée par Latouche en 1829.

adoptée pour un article lui-même dérisoire (le titre de la revue indique un ratage) ? Ainsi l'emploi de l'italique est un trait typographique fondamental de l'ironie mussétienne, comprise non seulement comme distanciation vis-à-vis d'autrui, et tout particulièrement des formules figées des polémiques littéraires et de toutes les théories en général, mais aussi comme distanciation vis-à-vis de soi, d'un moi souvent caché derrière un masque énonciatif, une posture d'auteur que l'affectation d'un idiolecte particulier vient trahir.

La connotation autonymique : les « comme on dit »

Dans *Les Lettres de Dupuis et Cotonet*, l'art de la connivence, de la suggestion si vanté chez les grands épistoliers est mis à mal par une volonté de surexplicitation didactique. Cette dernière s'exprime en particulier par la tendance à employer des mots en « mention », c'est-à-dire en auto-désignation, de manière autonymique :

La distinction intuitive entre deux types de mise en œuvre d'un énoncé [...] correspond étroitement à l'opposition en philosophie logique entre *l'emploi* et *la mention.* Lorsque l'on *emploie* une expression on désigne ce que cette expression désigne ; lorsque l'on *mentionne* une expression on désigne cette expression.[1415]

Car la polémique épistolaire se fonde sur une réflexion autour du sens des mots (« romantisme », « humanitaire », « journalistes ») et met en scène des épistoliers très attentifs à la relation entre signifiant et signifié. C'est le plus souvent la connotation autonymique, dans laquelle « on emploie un signe et [qu'] on le cite tout à la fois »[1416], qu'utilisent Dupuis et Cotonet pour mettre le mot ou l'expression à distance. Sperber et Wilson voient dans cette tendance la marque distinctive de l'ironie. La connotation autonymique consiste à faire comprendre que l'énonciateur marque ses distances vis-à-vis de son propre énoncé. En conséquence, elle se repère, comme on l'a vu, grâce à des marques de typographie (guillemets, italiques, parenthèses). Dans la lettre 1, longue réflexion autonymique autour des lexies « romantique » et « romantisme », ces mots sont le plus souvent imprimés en italique, c'est-à-dire pris en mention. La connotation autonymique s'exprime aussi par des tours à valeur modalisatrice du type « en quelque sorte », « c'est-à-dire », « passez-moi l'expression », « si je puis dire », « comme on dit », etc., qui expriment le fait que « l'énonciateur dédouble pour ainsi dire son discours pour commenter sa parole en train de se

[1415] Sperber et Wilson, « Les ironies comme mentions », *Poétique*, n°36, p.404.

[1416] Rey-Debove, Josette, *Le Métalangage,* coll. « L'ordre des mots », Le Robert, 1978, p. 253. Cette dernière distingue quatre modes de connotations autonymiques selon son origine énonciative : le mode du « comme un autre dit » (il, vous), du « comme certains disent » (ils, vous), du « comme on dit » et du « comme je dis ».

faire, produisant ainsi une sorte de boucle dans son énonciation »[1417]. Ainsi dans l'exemple suivant :

Nous avons pensé qu'une phrase ou deux, écrites dans un style ordinaire, pouvaient être prises pour le texte, ou, comme on dit au collège, pour la *matière* d'un morceau romantique.[1418]

L'incidente « comme on dit au collège » annonce une énonciation seconde au sein même de l'énoncé qui traduit la distance de Dupuis envers le mot « matière », mis en italique. Le mot est ainsi pris en usage et en mention : désigné comme pur signifiant appartenant à un idiolecte particulier, celui de la scolastique, et en quelque sorte emprunté par Dupuis. Comme souvent, cette distanciation a, semble-t-il, une valeur ironique double : d'une part c'est le galimatias didactique des collèges qui est ici raillé par Musset ; d'autre part c'est la pédanterie bouffonne de Dupuis qui est ici mise en évidence, le provincial manifestant avec fierté son appartenance à la classe cultivée, à la tranche de ceux qui ont fait des études, afin de se mettre sur le même plan que Buloz. Cette tendance à la réflexion autonymique est souvent présentée comme une affectation de pédanterie des épistoliers, qui affirment souvent leur goût pour les questions d'érudition, par exemple pour légitimer leurs recherches en matière de romantisme :

Voilà, monsieur, comment nous devînmes romantiques à la Ferté-sous-Jouarre. Cependant, Cotonet et moi, nous résolûmes d'approfondir la question, et de nous rendre compte des querelles qui divisaient tant d'esprits habiles. Nous avons fait de bonnes études, Cotonet surtout, qui est notaire et qui s'occupe d'ornithologie.[1419]

La présentation de l'érudition est éminemment bouffonne : elle est reliée syntaxiquement et logiquement à la conclusion du récit de la querelle de la perruque, qui ôte tout fondement sérieux à l'engagement romantique ; et surtout la juxtaposition des études de « notaire » et de l'ornithologie renforce la non-pertinence des arguments en faveur de la recherche… en littérature. Pourtant, par l'intermédiaire de Dupuis et Cotonet, la *Lettre sur les adjectifs* va conduire à une réflexion linguistique originale sur les relations entre les mots et les choses :

Et il faut vous dire, monsieur, qu'en province, le mot *romantique* a, en général, une signification facile à retenir, il est synonyme d'absurde, et on ne s'en inquiète pas autrement.[1420]

« Le mot romantique », « synonyme d'absurde » : la distance ironique vise aussi bien le mouvement littéraire que la *doxa* populaire, celle de La Ferté-sous-Jouarre qui juge sans savoir, et qui, contrairement à Dupuis et Cotonet « ne s'en inquiète pas autrement ».

[1417] Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, Nathan, « Lettre Sup. », Paris, 2003, p. 102.

[1418] P. 850.

[1419] P. 837-838.

[1420] P. 838.

Précédemment, Dupuis citait la célèbre définition de Victor Hugo, dans la Préface *de Cromwell* :

On y disait très nettement que le romantisme n'était autre chose que l'alliance du fou et du sérieux, du grotesque et du terrible, du bouffon et de l'horrible, autrement dit, si vous l'aimez mieux, de la comédie et de la tragédie.[1421]

La surenchère de modalisateurs autonymiques de rectification (« autrement dit », « si vous l'aimez mieux ») est suspecte d'ironie. Ce qui est ici raillé c'est l'abus de termes synonymes, d'antithèses qui reviennent à dire simplement en termes littéraires « alliance de la comédie et de la tragédie », alors que Hugo préfère des termes plus abstraits (« grotesque », « sérieux »), plus pittoresques (adjectifs substantivés) ou plus hyperboliques (« fou », « horrible », « bouffon », « terrible »). La distance ironique liée à la connotation autonymique est encore plus nette dans l'exemple suivant, où Dupuis définit « le genre historique » :

De 1830 à 1831, nous crûmes que le romantisme était le genre historique, ou si vous voulez, cette manie qui, depuis peu a pris nos auteurs d'appeler des personnages de romans et de mélodrames Charlemagne, François I^er^ ou Henri IV au lieu d'Amadis, d'Oronte ou de Saint-Albin.[1422]

En l'absence de marque typographique de mise à distance autonymique de l'expression « genre historique », c'est le modalisateur « si vous voulez », et la reformulation qui réduit « le genre historique » à une simple histoire de noms donnés aux personnages, qui introduisent en quelque sorte rétrospectivement le soupçon. La connotation autonymique est au service de la connivence ironique avec le destinataire ici, invité à se joindre à cette satire du « genre historique ». L'ironie s'exprime donc grâce à l'autonymie, grâce à une définition bouffonne. En même temps cette définition, justement parce qu'elle est bouffonne, tourne aussi en dérision Dupuis et Cotonet qui réduisent le « genre » à un simple détail sans grande valeur : mauvaise foi d'épistoliers polémistes ou incapacité des deux naïfs à lire correctement les signes ? Ce qui est en question ici, c'est tant de savoir si le mot *romantisme* a une signification réelle que de savoir si Dupuis et Cotonet sont compétents pour trouver cette signification. Cette ambiguïté est d'ailleurs inscrite dans leur façon de poser le problème :

nous n'avons jamais pu comprendre, ni mon ami Cotonet, ni moi, ce que c'était que *le romantisme*[1423]

nous pensâmes que c'était le genre *intime*, dont on parlait fort. Mais, quelque peine que nous ayons prise, nous n'avons jamais pu découvrir ce que c'était que le genre intime. [1424]

[1421] P. 839.

[1422] P. 844.

[1423] P. 836.

[1424] P. 844.

L'italique souligne d'emblée l'utilisation du mot en mention, mais elle permet aussi d'indiquer une mise à distance du mot, un emploi citationnel ou ironique ; c'est le cas dans le second exemple où l'italique est relayé par la relative explicative « dont on parlait fort ». La lexie *intime* correspond à un usage mis à la mode dans la critique littéraire[1425] par Sainte-Beuve en 1832, et Dupuis signale sa prise de distance avec cet usage en ne prenant le mot qu'en mention, et en recourant au pesant « ce que c'était que » qui confère au propos un caractère « béotien », alors même que la négation affirme les limites intellectuelles de Dupuis et Cotonet. Leur lecture des romans « intimes » est à cet égard éloquente :

Les romans intimes sont tout comme les autres, ils ont deux volumes in-8°, beaucoup de blanc ; il y est question d'adultères, de marasme, de suicides, avec force archaïsmes et néologismes ; ils ont une couverture jaune et ils coûtent 15 fr. ; nous n'y avons trouvé aucun autre signe particulier qui les distinguât.[1426]

Les arguments invoqués par Dupuis et Cotonet démontrent leur incompétence en matière de lecture, de décodage des signes. Ils ont les mêmes défauts que ceux qu'ils critiquent puisqu'ils traitent le livre comme objet purement matériel, ce qui contredit leurs prétentions au culte des beaux-arts, selon eux le propre des « âmes bien nées ».

La connotation autonymique exprime souvent une mise à distance ironique envers la tendance à employer invariablement et arbitrairement le terme à la mode ; le mot devient alors un signifiant vide de signifié et interchangeable :

Autrefois, par exemple, on disait tout bêtement : Voilà une idée raisonnable ; maintenant on dit bien plus dignement : Voilà une déduction *rationnelle.* C'est comme *la patrie,* vieux mot assez usé ; on dit *le pays ;* voyez nos orateurs, ils n'y manqueraient pas pour dix écus. Au lieu de *surpris* ou d'*étonné*, on dit *stupéfié*. Sentez-vous la nuance ? Stupéfié ! non pas *stupéfait,* prenez-y garde ; *stupéfait* est pauvre, rebattu ; fi ! ne m'en parlez pas, c'est un drôle capable de se laisser trouver dans un dictionnaire. [1427]

Il y a de ces jours de pluie où l'on ne saurait nommer son chapeau ; ce fut sans doute en telle occurrence qu'un étudiant affligé de marasme, rentrant chez lui avec un ami, voulut parler d'un *philanthrope* ; c'est un vieux mot qui s'entendait : *philos*, ami, *anthrôpos*, homme. Mais que voulez-vous ? le mot ne vint pas ; *humanitaire* fut fabriqué : ainsi se fabriquent bien d'autres choses ; ce n'est pas là de quoi s'étonner.[1428]

L'ironie s'appuie à la fois sur la connotation autonymique et sur le dialogisme, confirmant ainsi l'idée d'une ironie comme « mention » ou « écho » d'un énoncé autre et non assumé par l'énonciateur : « c'est un drôle capable de se laisser trouver dans un dictionnaire » – s'y

[1425] C'est Sainte-Beuve qui a le premier employé et défini cette expression de « genre intime » dans un article paru dans la *RDM* le 15 juillet 1832 et intitulé *« Du roman intime ou Mademoiselle de Liron »*. Voir *supra* p. 173.

[1426] P. 844.

[1427] P. 841.

[1428] P. 854.

ajoute ici une personnification pour amuser le destinataire. C'est une antiphrase qui vise les romantiques, qui préféraient les expressions originales et n'avaient peur ni des néologismes ni des barbarismes. Pourtant, l'exemple de « stupéfié » est un néologisme inventé par Voltaire, le modèle incontesté des néo-classiques. L'autonymie renvoie par conséquent classiques et romantiques dos à dos, montrant les contradictions des uns et des autres ; en même temps l'exemple lexical démontre que la différence entre les deux écoles littéraires est bien mince. Dans le troisième exemple, la situation imaginée par Dupuis est fort absurde comme le montre la phrase introductive. En outre, l'explication fondée sur l'étymologie met une fois de plus en avant le pédantisme des deux provinciaux : *philanthrope* est « un vieux mot qui s'entendait » pour qui entend le grec ! L'épithète « vieux » signale leur conservatisme en matière de lexicologie comme en politique.

Mais Dupuis et Cotonet peuvent se prendre à leur propre piège : Littré précise que « l'on accuse à tort de néologisme *pays* pour patrie » puisque cette acception du mot date du XVII^e^ siècle et cite de nombreux vers de Corneille. Mauvais lexicologues, les deux épistoliers se fondent sur l'opinion plutôt que sur le savoir. En fait, ces deux hommes terre-à-terre, notaires et bourgeois campagnards, s'en prennent surtout aux abstractions langagières. La lettre I, déjà citée, fait un curieux inventaire des termes associés à « romantisme » dans les discours critiques et esthétiques :

> Je vous disais que nous ne comprenions pas ce que signifiait ce mot de *romantisme*... Il était question de *pittoresque,* de *grotesque,* du paysage introduit dans la poésie, de l'histoire dramatisée, du drame blasonné, de l'art pur, du rythme brisé, du tragique fondu avec le comique, et du moyen âge ressuscité.[1429]

Cette énumération pour le moins hétéroclite, qui met tous les aspects de la littérature dite romantique sur le même plan, confère un caractère sibyllin à ces expressions étranges qui semblent du coup ne rien signifier de précis. L'autonymie va de pair avec la polyphonie ironique : c'est en effet l'idiolecte particulier du *Journal des Débats* qui est ainsi mis à distance et montré comme un discours vide, sans référent, réduit, comme on l'a vu, à des signifiants sonores. Un autre terme, apparenté à « romantique » dans le langage du temps, est ainsi raillé par le biais de l'autonymie :

> D'abord, pour ce qui est du mot *humanitaire*, je le révère, et quand je l'entends, je ne manque jamais de lui tirer mon chapeau ; puissent les dieux me le faire comprendre ! mais je me résigne et j'attends. Je ne cherche pas, remarquez bien, à savoir si le romantisme existe ou non ; je suis Français et je me rends compte de ce qu'on appelle le romantisme en France.[1430]

[1429] P. 836.

[1430] P. 841.

Ce passage anticipe, bien sûr, sur la polémique qui sera développée dans la lettre suivante. L'ironie par autonymie se trouve amplifiée par une écriture de la dérision basée sur une quasi-personnification du mot « humanitaire » (« révérer », « tirer mon chapeau » pris ici aux deux sens possibles de l'expression) et sur l'emphase d'un optatif qui affiche la dérision. Dans la phrase suivante, la lexie « romantisme » est d'abord employée en usage, puis à la fois en usage et en mention, à la fois appropriée et distanciée. Dans ce passage, le ton employé par Dupuis et Cotonet, à la fois sarcastique et sentencieux, tranche avec l'habituelle naïveté et la connivence affichée vis à vis de Buloz. Il semble que, piégés par le jeu du dialogisme polémique fictif, les épistoliers se prennent à présent au sérieux et haussent le ton vis-à-vis de leur destinataire, manquant ainsi à la règle de courtoisie et aux convenances. Leur tendance à la sur-explicitation didactique les amène à « oublier ce qu'ils sont et ce que l'on est », ce qui est la pire erreur que puisse commettre un épistolier selon Philippon de La Madeleine[1431]. Ils adoptent aussi une position implicitement « réactionnaire » de « classiques » : tout est dit, et aucun mouvement ne peut avoir la prétention d'innover en matière de littérature.

En définitive, l'autonymie est mise au service d'un discours polémique qui dénonce la vacuité des discours officiels du siècle, qu'ils soient littéraires, politico-religieux ou sociaux. Même excessive et lourde chez Dupuis et Cotonet, la réflexion autonymique tourne en dérision l'emploi de mots jugés vides de sens tel « romantique », mots que maints spécialistes ont tenté sans succès de définir. Le didactique est utilisé de façon ironique afin de montrer les limites de tout discours didactique : l'autonymie, quête du sens des mots, n'aboutit dans la lettre I qu'à une impasse : les mots n'ont d'autre sens que dérisoire. De même, dans le chapitre 2 de la *Confession*, le recours à l'autonymie met en évidence l'impossibilité du discours idéaliste en matière de politique, condamnant ainsi une société née de la Révolution (celle de 1789, mais aussi celle de 1830, en filigrane) et incapable de concrétiser l'un de ses idéaux : « la liberté », dont le nom constitue le terme pivot du passage :

Cependant, il monta à la tribune aux harangues un homme qui tenait à la main un contrat entre le roi et le peuple ; il commença à dire que la gloire était une belle chose, et l'ambition et la guerre aussi ; mais qu'il y en avait une plus belle, *qui s'appelait la liberté*.

Les enfants relevèrent la tête et se souvinrent de leurs grands-pères, qui en avaient aussi parlé. Ils se souvinrent d'avoir rencontré, dans les coins obscurs de la maison paternelle, des bustes mystérieux avec de longs cheveux de marbre et une inscription romaine ; ils se souvinrent d'avoir vu le soir, à la veillée, leurs aïeules branler la tête et parler d'un fleuve de sang bien plus terrible encore que celui de l'empereur. Il y avait pour eux dans *ce mot de liberté* quelque chose qui leur faisait battre le cœur à la fois comme un lointain et terrible souvenir et comme une chère espérance, plus lointaine encore.

Ils 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*.

Un étrange sourire leur passa sur les lèvres à cette triste vue ; mais d'autres harangueurs, montant à la tribune, commencèrent à calculer publiquement ce que coûtait l'ambition, et que la gloire était bien chère ; ils

[1431] *Op. cit*. p. 48-49 : "Les convenances épistolaires consistent donc dans l'art de respecter la distance que mettent entre les individus l'âge, le sexe, le rang, le pouvoir ; de n'oublier jamais ce qu'ils sont , et ce que l'on est."

firent voir l'horreur de la guerre et appelèrent boucheries les hécatombes. Et ils parlèrent tant et si longtemps que toutes les illusions humaines, comme des arbres en automne, tombaient feuille à feuille autour d'eux, et que ceux qui les écoutaient passaient leur main sur leur front, comme des fiévreux qui s'éveillent.[1432]

Répété dans les trois premiers paragraphes, le mot disparaît du quatrième ; c'est autour de lui que se font et se défont les illusions et que se confrontent les discours des « harangueurs » : on peut dire qu'il est au centre de la scénographie polémique esquissée par le récit. La connotation autonymique le met à distance de trois manières différentes, opérant un évidement progressif de sa signification. La première occurrence focalise l'attention sur le signifié (« une chose […] qui s'appelait »), confronté à la gloire, à l'ambition, à la guerre. La seconde réduit le signe à son signifiant représenté comme un symbole ambivalent à travers les souvenirs laissés par la Révolution, du « terrible » à la « chère espérance ». Ces termes abstraits sont associés à des métonymies, concrètes, qui le rattachent à la Révolution pour en signifier l'ambivalence : les « bustes » symbolisent l'idéal, incarné dans le culte républicain, le « fleuve de sang » la face réelle de la Terreur. Or c'est l'horreur qui l'emporte dans le troisième paragraphe, où une ironie amère réduit « ce mot de liberté » à la mort – les « trois paniers » métonymies de « trois têtes » coupées. Dans ce passage entièrement saturé par l'isotopie de la parole publique et de ses redondances, la syntaxe de la phrase suit le même itinéraire de démystification qui s'incarne dans les images finales de l'automne et du réveil. Musset y dénonce implicitement la mécanique creuse du discours politique, son hypocrisie foncière : les mots abstraits, mots-valeurs et *idéologèmes* (pour reprendre le terme de Julia Kristeva) mènent à la mort car ils sont vides de sens, c'est-à-dire porteur d'un idéal illusoire. Le travail sur l'autonymie révèle que le mot de « liberté » est pratiquement une antiphrase : loin de libérer ceux qui l'exaltent il les mène tout droit à la mort. Ainsi, la connotation autonymique dans la *Confession* est l'expression d'un profond scepticisme : elle révèle le vide moral et spirituel d'une actualité privée de la foi, où les valeurs et les nobles idéaux ne sont plus que des mots, signifiants sans signifiés, coquilles vides, paroles gelées et mortifères :

La langue se délite, parce qu'elle ne repose plus sur une foi solide ; elle devient pure convention, voire pure convenance, et convenance hypocrite […] Les mots, les habitudes de langage demeurent, mais les réalités qu'ils recouvraient ont disparu, ainsi que le suggère Claude Duchet, qui montre que *La Confession d'un enfant du siècle* donne à voir « une société où gloire, amour et religion ne sont plus que des mots. »[1433]

Dans les œuvres marquées par la fantaisie hoffmannienne (Les *Revues fantastiques*, *Le Roman par lettres*)[1434] l'autonymie exprime un point de vue sceptique qui met en avant la

[1432] *La Confession d'un enfant du siècle, op. cit.* p. 63-64. Nous soulignons.

[1433] E. Pinon, *Le Mal du ciel, op. cit.* p. 157-158.

[1434] L'autonymie est aussi très fréquente dans les *Premières Poésies*.

distance qui sépare un signifiant (B) de son signifiant réel (nouvelle lexie : A). Pour ce faire, c'est le syntagme « ce A qu'on appelle B » qui joue le rôle de modalisateur autonymique :

> Cette comédie qu'on appelle la vie[1435]

Tu le sais, Henri, je n'ai jamais voulu embrasser ce qu'on appelle une carrière. J'ai ouvert les bras dans l'immensité et j'ai attendu. J'ai connu le monde et j'ai froissé mon être sur cette meule qu'on appelle la vie.[1436]

Cette mise à distance de la lexie « vie », signe de scepticisme, se retrouvera dans *Rolla*, datant de 1833 comme *Le Roman par lettres* : « Seul, il marchait tout nu dans cette mascarade/Qu'on appelle la vie. » Il s'agit d'un véritable *stylème* de Musset, qu'il utilise aussi dans ses articles critiques pour dénoncer une terminologie stéréotypée :

> Aux drames qu'on appelle romantiques, c'est-à-dire à ceux que nous avons en France actuellement[1437]

Cet emploi constitue une variante du précédent dans la mesure où la reprise interprétative (« c'est-à-dire ») remplace une prédication (« romantique ») par une simple localisation dans le lieu et dans l'actualité. Pour lui comme pour Stendhal, « romantique » signifie ici « moderne ». Un autre emploi de la revue XVI montre un usage plus sarcastique de la connotation autonymique :

Voilà une pauvre fille qui peut-être voit pour la première fois ce qu'on appelle une exposition, ce qu'on pourrait appeler un pilori[1438]

Dans le changement de terme, le sème commun de « présentation publique » devient fortement dépréciatif, et la connotation autonymique sert surtout à dénoncer les jugements d'un public de bourgeois qui condamne les beautés et se réjouit devant les académismes. Gravité ou fantaisie, dans tous les cas, on voit la méfiance de Musset pour les désignations qui servent l'inanité ou le dévoiement du sens.

Ironie voltairienne et « dix-huitième », incongruités romantiques d'un Jean-Paul, fantaisie hoffmanienne, modèles classiques et modernes, Musset satiriste et polémiste fait son miel d'inspirations fort diverses et réversibles. Il se crée ainsi un style original, marqué par des *stylèmes* qui privilégient la dimension polyphonique et métadiscursive de son ironie. D'où la subtilité et l'ambiguïté d'une écriture agonistique qui, à l'instar de la connotation autonymique définie par J. Rey-Debove, est un « lieu où l'énonciateur tient compte du langage des autres », « équilibre précaire entre mimésis et distanciation ». Le débat d'idées

[1435] *Projet d'une revue fantastique*, p. 773.

[1436] *Le Roman par lettres*, lettre VII, p. 311.

[1437] *De la Tragédie*, p. 907.

[1438] Revue XVI, p. 824.

passe d'abord par les mots, pour, à travers l'énonciation et les formulations, mettre au jour les clichés du temps, qu'ils soient littéraires ou purement idéologiques. Dans l'affectation de « bizarrerie » du premier Musset notamment, on peut voir le refus d'une écriture polémique traditionnelle, c'est-à-dire d'une écriture qui divise, attaque les uns et met les autres de son côté. Il nous semble au contraire que Musset, conscient de l'instabilité de la polémique, si éphémère, liée qu'elle est à une actualité par nature passagère, qui peut perdre ses partisans par excès de violence verbale, privilégie les détours de l'ironie et les pirouettes de la fantaisie plus aptes à séduire les lecteurs et sans doute plus conformes à son tempérament et à l'*èthos* qu'il cherche à se constituer. Lieu d'ambigüité et de dualité, l'ironie mussétienne est inséparable de la polyphonie énonciative et de l'ouverture générique mises en évidence dans notre première partie, comme de l'intertextualité satirique et parodique étudiée ensuite. En effet, le personnel satirique dans les *Revues fantastiques* et les *Lettres de Dupuis et Cotonet* relève de types traditionnels (polémiques littéraires, journalistes, pédants, dévotes, académiciens, naïfs, « exagérés », « élégants ») mais prélevés dans la société de la monarchie de Juillet, conformément à l'exigence d'actualité de « la matrice journalistique » (classiques et romantiques, humanitaires, la presse, dandys, agitateurs politiques). La satire est bien au service de polémiques contemporaines – notamment dans les *Lettres* puisque chacune se consacre à une cible particulière – au sein desquelles l'énonciateur prend position. Toutefois, soit ce dernier est masqué (Dupuis et Cotonet), soit la liberté de la dérision l'empêche le plus souvent de choisir un camp plutôt qu'un autre : Musset préfère renvoyer dos-à-dos les adversaires en présence dans le champ clos de la polémique. La conséquence immédiate de cela est, sur le plan du style, un brouillage et une possibilité de satire à plusieurs niveaux, plusieurs cibles étant simultanément visées, quand ce n'est pas le discours lui-même (notamment le discours journalistique avec lequel le poète est contraint de se commettre) ou l'énonciateur (Dupuis et Cotonet). La satire des récits (romans, contes et nouvelles) peut apparaître plus conforme à la tradition : elle vise des types moraux et sociaux, privilégie le grossissement et la réduction et glisse vers une écriture plus classique à partir des *Nouvelles*[1439] et plus encore des *Contes*. Mais c'est justement son originalité que de se nourrir des schèmes et des *topoï* classiques pour cultiver le pastiche, la parodie et le détournement ironique : la satire mussétienne, celle des proses journalistiques comme celle des récits de fiction, est avant tout une manière de polémiquer avec et parfois contre la littérature – tantôt hommage, tantôt charge, et parfois les deux ensemble. Intrinsèquement duelle, ironique. Essentiellement intertextuelle et métatextuelle. Il faut alors tenter d'identifier et d'interpréter

[1439] Quoique Musset y manie aussi une ironie toute romantique, en particulier dans *Les Deux Maîtresses*. Voir *infra* pp.587-594.

les causes d'une telle ambigüité à la fois dans le contexte d'écriture (la littérature et la société des années 1830-1840), dans l'imaginaire et dans la poétique de l'auteur.

TROISIÈME PARTIE

AMBIGUÏTES DE LA POLÉMIQUE CHEZ MUSSET

Musset se situe aux marges du registre polémique : qu'il s'agisse de critique, de journalisme ou de fiction il refuse l'*éthos* véhément du polémiste et choisit de se situer dans la tradition plus souriante de la satire, préférant une écriture de la dérision et de l'ironie. Ce choix, tant de posture que de style, révèle aussi un positionnement ambigu de l'auteur dans les querelles de son temps, un certain malaise qui s'affirme d'une part dans des textes indécis, entre polémique et non polémique, d'autre part dans le recours à une ironie instable que nous qualifierons de romantique. Après avoir étudié des formes paradoxales de *polémicité* – soit que le discours, affiché par son auteur comme non polémique suscite la controverse, soit que la polémique y avance masquée – et tenté d'interpréter ce refus de la polémique au prisme d'une philosophie désabusée du langage, nous essaierons de démontrer que l'écriture polémique chez Musset, derrière son apparente légèreté, s'avère être une écriture du désenchantement qu'il faut replacer dans le contexte des formes parentes du romantisme, « le mal du siècle », que Musset partage avec d'autres auteurs de sa génération, mais qui s'affirme plus tragiquement chez lui : l'*agôn* se livre finalement en lui-même, ce qui implique une auto-ironie fréquente ; ainsi la polémique contre les autres est aussi polémique contre soi.

I – POLEMISATIONS PARADOXALES ET IMPLICITES

On a laissé de côté jusqu'ici trois textes qui semblent à la limite du genre polémique : *Le Discours de réception à l'Académie*, *Un souper chez Rachel* et le *Salon de 1836*. La polémisation induite par l'écriture de Musset s'y révèle paradoxale, soit implicite (dans le *Souper*, *a priori* éloigné de toute sphère polémique par son caractère de correspondance privée), soit en apparence involontaire ou rejetée (dans les dénégations des deux autres textes). Dans les deux cas la pragmatique du discours s'y révèle paradoxalement polémique puisque en dépit de la forme non polémique de l'énoncé, l'énonciation s'inscrit en amont (parce que l'argumentaire s'appuie sur un intertexte polémique, dans le *Salon* comme dans le *Souper*) ou en aval (par la controverse que semble déclencher le *Discours de réception* malgré les intentions conciliatrices affichées) dans le champ clos de la bataille. Nous commencerons par étudier le *Salon de 1836* dans la mesure où Musset y affiche explicitement sa volonté de s'affranchir de la *polémicité* d'ordinaire attaché à la critique d'art, son projet de ne pas être polémique envers les peintres et les œuvres qu'il critique. Toutefois il ne faudra pas se limiter à ces déclarations de principe, mais tenter de voir dans quelle mesure Musset conserve une part de *polémicité* à son *Salon*, comme s'il ne pouvait résister à cette écriture polémique. Cela nous amènera à interroger dans un second chapitre un texte a priori dépourvu de toute teneur polémique si l'on s'en tient à son style et à son propos, mais pourtant fort controversé dans la presse d'alors : le *Discours de réception* prononcé à l'Académie française en 1852. On se demandera si paradoxalement l'absence de *polémicité* et d'attitude polémique, de provocation, de sarcasmes chez ce Musset de la fin, devenu académicien, n'est pas une autre forme de désinvolture et d'ironie suprême à l'égard du public ou à l'égard de soi-même. On le voit, l'étude du polémique dans ces textes apparemment dépourvus d'agressivité ou d'ironie implique la prise en compte du contexte et de la situation d'énonciation. Cette hypothèse se confirme avec *Un souper chez Rachel* (chapitre 3), lettre privée adressée à M^{me} Jaubert, publiée bien longtemps après sa rédaction, mais inséparable des polémiques ayant opposé Musset aux critiques hostiles à Rachel dans le rôle de Roxane. Indirectement, ce charmant tête à tête montrant le poète sous le charme de la jeune tragédienne aux lueurs de la flamme du punch est une apologie. Voilà trois formes paradoxales de polémique, où la polémique se masque et se nie. Dans un dernier chapitre on reviendra sur ce refus de toute polémicité, souvent affiché dans des textes pourtant polémiques, pour tenter d'interpréter ce paradoxe.

Chapitre 1

Le salon : un genre polémique ?

Le mot « salon » désigne d'abord une exposition qui se tenait au Louvre (à l'origine dans le « salon carré », d'où son nom) au printemps selon un rythme bisannuel avant 1789 et pendant l'Empire, puis annuel à partir de 1831[1440] ; y étaient exposées les œuvres considérées comme marquantes et représentatives de l'évolution des arts dans les domaines de la peinture, de la sculpture et de l'estampe, puis, dans une moindre mesure du dessin d'architecture. Puis, par métonymie, le mot désigne l'article de critique d'art destiné à rendre compte des œuvres exposées. C'est « un genre littéraire à part, avec sa périodicité et ses règles propres[1441], un exercice de style où les plumes anonymes concurrencent d'authentiques écrivains (Baudelaire, Théophile Gautier) mais aussi des critiques professionnels comme Gustave Planche »[1442]. Héritage de l'Ancien Régime[1443], le Salon demeure dans la première moitié du XIX^{e} siècle « une institution solidement établie et un évènement artistique et mondain de premier ordre » selon les termes de Marie-Christine Natta. Cette dernière insiste aussi sur l'importance que revêt un tel évènement pour les journaux et pour les critiques soucieux de se faire un nom :

> La peinture fait autant l'affaire des journaux qui augmentent leur tirage, que celle des critiques qui veulent s'imposer […] Depuis Diderot, qui a inauguré la critique d'art, les tableaux, les gravures et les sculptures ne sont plus seulement des objets de contemplation : ils deviennent des sujets littéraires à part entière.[1444]

[1440] Sauf pour l'année 1832 : le Salon fut annulé à cause du choléras-morbus.

[1441] Les premiers salons adoptent la forme du libelle et de la gazette épistolaire ; c'est le cas de ceux de Diderot, insérés dans la *Correspondance littéraire* de Grimm. Les règles propres du genre, quelle que soit la forme adoptée, sont l'*ekphrasis*, la division du discours selon les genres picturaux et une progression qui suit souvent le fil de la visite (une forme en « promenade ») ; enfin, une rhétorique du blâme et de l'éloge.

[1442] Barthélémy Jobert, article « Salon » du *Dictionnaire du XIX^{e} siècle européen*, dir. Madeleine Ambrière, PUF, Quadrige, 2007, p. 1157.

[1443] Plusieurs dates jalonnent les débuts du Salon. 1667 : première exposition organisée par l'Académie royale de peinture et de sculpture au Palais Royal. D'autres expositions ont lieu tous les deux ans. 1673 : introduction du livret qui donne la liste et qui présente les œuvres exposées. 1699 : première exposition au Louvre et première publication critique du Salon (*Description des peintures, sculptures et estampes exposez dans la Grande Gallerie du Louvre dans le mois de septembre 1699* par Florent Le Comte*)* mais l'éloge y est seul de mise. 1725 : l'exposition se tient dans le « salon carré » pour la première fois : le terme « salon » apparaît officiellement pour désigner l'évènement.

[1444] *Eugène Delacroix, op. cit.* p. 144.

Le « salon » est un genre bien installé dans la presse depuis Diderot, modèle auquel tous les critiques d'art du XIX[e] siècle se réfèrent peu ou prou. Il s'agit même à l'époque d'un genre qui assure la consécration du critique, et auquel la plupart des romantiques (Stendhal[1445], Gautier[1446], Baudelaire[1447]) et des feuilletonistes de renom (Janin[1448], Planche[1449], Viel-Castel[1450] pour n'en citer que les plus célèbres) se sont exercés. Le Salon apparaît comme la manifestation culturelle principale de l'année et chaque périodique, au printemps, se doit d'avoir son salon dans ses colonnes ; ainsi pour celui de 1836 on trouve, outre celui de Musset publié dans la *Revue des Deux Mondes* : celui de Gautier dans *L'Ariel,* de Planche dans *La Gazette de Paris*, de Viel-Castel dans *le Journal des jeunes personnes*, de Berthoud dans *Le Musée des familles*, de Koloff dans *La Balance*, de Leroi de La Brière dans *La Gazette des salons*, plus deux anonymes, l'un dans *La Revue du grand monde*, l'autre dans *Le Journal des artistes*.[1451]

A la *Revue des deux mondes*, la recension annuelle du salon revenait d'ordinaire à Gustave Planche. En 1836 cependant, le redoutable et redouté critique claque la porte de la *Revue* pour *La Chronique de Paris*, dirigée par Balzac, qui était alors en procès avec Buloz. Alors ce dernier confie le compte-rendu de l'exposition à Musset. Comme le rappelle Stéphane Guégan dans son article « Infortunes du *Salon de 1836* », une telle succession relevait de la gageure :

> Arbitre sévère des choses littéraires, bête noire de Hugo, Planche était un des aigles de la critique d'art parisienne depuis son fracassant *Salon de 1831*, dont Gautier et Baudelaire se souviendront longtemps. Celui qu'on continue à appeler avec Maurice Regard « l'adversaire des romantiques » fut, en réalité, l'un de leurs meilleurs avocats, au moins sur le terrain de la peinture et de la sculpture en ce début des années 1830. La correspondance de Musset prouve qu'il ne prit pas à la légère le défi que lui lançait Buloz en lui confiant le Salon. Il s'agissait de ramener à la taille d'un article, fût-il « long », comme l'écrit Musset à Buloz, l'examen des trois mille œuvres réunies au Louvre.[1452]

[1445] Auteur d'une *Histoire de la peinture en Italie* (1817), Stendhal fit la recension des trois salons qui virent naître et se développer la querelle des classiques et des romantiques : 1822, 1824 et 1827.

[1446] Gautier tint la rubrique du salon dans plusieurs périodiques, de 1833 à 1857. On retiendra son *Salon de 1833* (*La France littéraire*), celui de 1834 (dans *La France industrielle*), celui de 1836 (dans *l'Ariel),* de 1837 et 1845 (dans *La Presse*), de 1855 (dans *Le Moniteur universel*) et de 1857 (dans *L'Artiste).*

[1447] *Salon de 1844*, *Salon de 1845*, *Salon de 1859*.

[1448] Il publia de nombreux salons dans *L'Artiste*, parfois anonymes (*Salon de 1835*), parfois signés de ses seules initiales (*Salon de 1833*), parfois signés de son nom (*Salon de 1839* et *Salon de 1840*).

[1449] *Salon de 1833* dans *La Revue des deux mondes*. Après sa brève escapade à la *Chronique de Paris,* Planche restera fidèle à la *Revue*.

[1450] Salon de 1835 dans *La Mère de famille* et le *Journal des jeunes personnes*.

[1451] Nous devons ces informations à Patrick Berthier. Voir l'index de sa thèse*, op. cit*. p. 2146.

[1452] *Op. cit.* p. 151. La citation de Musset renvoie à un court billet daté de mars ou avril 1836. *Correspondance*, *op. cit*. p. 177.

Musset avait à reprendre la plume d'un critique d'art considéré de tous comme un brillant polémiste, et c'était un privilège que de se charger du salon pour la *Revue des deux mondes* : Buloz savait-il que Musset était aussi un excellent dessinateur ?

Le genre même des écrits sur l'art intègre, depuis le XVIII[e] siècle, selon Elise Pavy, « une tonalité polémique, constitutive du genre, et qui s'appuie sur le déploiement d'une rhétorique épidictique, voire d'une éristique » [1453] : la rhétorique polémique se partage entre éloge et blâme, dans la description des œuvres, et tentation de la controverse. De la même manière, Jean-Pierre Leduc-Adine note qu'à la période qui nous intéresse,

> Le discours de critique d'art, discours didactique, présente très souvent tous les traits de l'énoncé polémique ; la polémique esthétique, idéologique s'inscrit très bien dans une structure pédagogique, la transmission des connaissances, celle des jugements est souvent véhiculée par le dynamisme de la polémique. Si certains considèrent qu'il y a opposition entre intention didactique et intention polémique, cette opposition se trouve résolue dans les structures du discours d'art, à la fois structure scientifique ou descriptive et structure de connotation, en particulier de connotation littéraire. […] la critique d'art, [au XIX[e] siècle] se caractérise bien comme polémique dans nombre de situations, vis-à-vis de certains tableaux, de certaines peintures, de certains groupes.[1454]

Cette composante polémique se vérifie à la consultation des salons parus dans la presse des années 1830. Outre le fait que les jugements des critiques se font le plus souvent à l'aune de la querelle du coloris et de la ligne[1455], le contexte même de l'organisation des salons suscite la polémique, ou plutôt une polémique qui s'exprime à travers plusieurs arguments. D'une part maints commentateurs s'unissent pour déplorer la quantité d'œuvres exposées au salon, quantité qui ne cesse de croître avec les années, d'après Patrick Berthier :

> Les chiffres rappelés ici ou là ont, il est vrai, de quoi faire frémir : en 1834, 1956 tableaux dont 603 portraits ; en 1835, 2535 tableaux ; en 1836, près de huit cents portraits. Dès 1831, Schoelcher constate : « […] les trente bons ouvrages dont nous parlons sont étouffés, écrasés, sous une nuée de tableaux, véritables produits industriels dont il faudrait à tout prix parvenir à nous débarrasser […] ». La plainte contre l'entassement est la même lors du salon suivant – et se poursuit durant tout le siècle.[1456]

Loin de se réduire à un problème d'accrochage – quoique les critiques se doivent désormais d'intégrer ce problème à leur évaluation du tableau –, la quantité d'œuvres exposées soulève une polémique plus vaste, sur le terrain politique et économique. Comme le montre bien Schoelcher, la surcharge d'œuvres modestes lors des salons résulte du fait que les œuvres d'art sont devenues de «véritables produits industriels » : « La plupart des artistes ou des

[1453] Elise Pavy, « Tonalités polémiques et critique d'art : les Salons de Diderot », in *les Cahiers du GADGES, Polémique en tous genres,* éds. Pierre et Marie-Hélène Servet, Lyon 3, Diffusion Droz, 2009, p 337-356, ici p. 338.

[1454] « Des règles d'un genre : la critique d'art », *Romantisme*, 1991, vol. 21, n° 71, p.97-98.

[1455] Voir Patrick Berthier, *op. cit. supra,* note 183 p. 53.

[1456] *Op. cit.* p. 745. Schoelcher est le critique de *L'Artiste* (article du 10 juillet 1831).

analystes, au XIX[e] siècle, déplorent la transformation de l'art en activité commerciale »[1457]. On retrouve là le thème de la décadence des arts exprimé si souvent par Musset, thème qui est aussi un *topos* de la critique littéraire et dramatique de l'époque[1458]. À cette condamnation d'un art industriel ou commercial s'ajoute chez d'autres critiques une inflexion politique, à partir de la monarchie de Juillet, de la querelle opposant classiques et romantiques : lors du salon de 1831, le *Journal des artistes* met en cause le « népotisme d'un nouveau genre qui fait de Louis-Philippe et de son fils aîné les protecteurs et les mécènes de la camaraderie romantique, et les accuse nommément de favoriser la foule des producteurs d'« œuvres soudaines et désordonnées », au détriment « des hommes qui cultivent la partie la plus élevée des beaux-arts, au nom de la qualité, non de la quantité »[1459]. D'un autre côté, blâmer la quantité de tableaux médiocres est l'occasion pour des critiques comme Planche et Gautier de mettre en cause la sagacité du jury et de se plaindre de leurs exclusions arbitraires et partisanes. Dans les années 1830 le polémique des salons se déplace vers l'institution, le jury du salon annuel : chaque salonnier a l'habitude – c'est aussi devenu un *topos* du genre – de commencer par s'en prendre à l'extrême sévérité du jury ou à son manque de discernement. C'est le cas de Gautier qui accuse, dans son *Salon de 1839* le jury de favoriser les vieillards et d'écarter des jeunes peintres prometteurs[1460] ou de Planche qui, en tête de son *Salon de 1840*, s'insurgera contre les refus injustifiés du jury et proposera de réformer le système de sélection des œuvres[1461] C'est par l'expression de leur indignation que Gautier et Planche ouvrent leur compte-rendu de l'exposition ; Baudelaire s'en souviendra pour la « Dédicace aux bourgeois » qui introduit son *Salon de 1846*. Enfin les choix du jury suscitent chez nos auteurs de violentes charges contre des peintres boucs émissaires selon leurs goûts, leur vision de l'art, mais aussi leur parti dans la bataille du néoclassicisme et du romantisme.

[1457] J.-P. Leduc-Ladine, « Les règles d'un genre : la critique d'art », *op. cit.* p. 95.

[1458] « L'artiste est un marchand, et l'art est un métier », écrit-il dès octobre 1830 dans « Les vœux stériles » (*Poésies*, p. 115). On retrouve la même idée, formulée plus radicalement (« l'art se meurt », « la poésie est morte », « la mort des arts ») dans *Un mot sur l'art moderne, André del Sarto* (1833) ou *Le Fils du Titien* (1838).

[1459] Patrick Berthier, *op. cit.*, p. 746.

[1460] « Ce temps-là serait déjà arrivé, si les débris de la vieille génération ne barraient pas le passage à celle qui s'avance, avec une obstination sans pareille. L'on se plaint que la jeunesse d'aujourd'hui ne respecte pas et n'aime pas les vieillards. La chose est toute simple. Les vieillards n'ont d'autre idée que d'empêcher les jeunes gens d'arriver ; ils leur refusent l'air et le soleil, leur ferment toutes les portes qui conduisent à la fortune ou à la puissance : c'est tout au plus s'ils leur laissent la gloire qui ne rapporte rien ; encore faut-il la conquérir de force. — Être jeune, aujourd'hui, c'est un grand malheur, c'est travailler sans relâche et sans récompense ; être rebuté partout, ne pouvoir prétendre à rien, et gagner sa vie à la pointe de l'épée en vrai Bohême. Les hommes d'âge qui tiennent l'argent et les places ne savent pas que la puberté de l'intelligence est avancée de beaucoup, et que les jeunes hommes qu'ils traitent d'enfans à peine sevrés, sont plus mûrs, plus instruits qu'eux, et leur en remontreraient sur beaucoup de choses », *Salon de 1839*, édition électronique réalisée par la Société Théophile Gautier (http://www.llsh.univ-savoie.fr/gautier/), p.6. Cela correspond à la fin de l'article d'introduction publié dans *La Presse* le 21 mars 1839).

Comme l'a montré Patrick Berthier les débats tournent principalement autour de trois figures majeures : Ingres, représentant de l'école davidienne du dessin, Delacroix, érigé bien malgré lui en chef des coloristes romantiques – Gautier n'aura de cesse de protester contre l'injustice d'un jury qui ne reconnaît pas le génie du peintre en refusant plusieurs de ses œuvres –, et Delaroche, le peintre d'un « romantisme juste-milieu » que la presse antiromantique aime à opposer à Delacroix comme elle le fait, au théâtre, de Delavigne avec Hugo. Cette position est vigoureusement dénoncée par Gautier dans son *Salon de 1834* où il se lance dans un éreintement en règle de Delaroche et notamment de sa *Jane Grey*, succès qu'il juge usurpé : c'est un « médiocre inventeur, médiocre dessinateur, médiocre coloriste » – et « médiocre est ici un terme poli » –, qui n'est rien face aux « maîtres » Delacroix, Decamps et même Ingres. Cette attaque contre Delaroche traverse tout le *Salon de 1834* et trouve son prolongement dans la péroraison où Gautier réitère l'antienne sur les exclusions du jury[1462]. De la même manière, un an plus tôt, Planche, après un article d'introduction exposant sa vision de l'art et de la critique d'art, commençait par éreinter les tableaux envoyés par Horace Vernet depuis Rome pour ensuite exalter *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix, œuvre d'actualité bien supérieure à ses yeux au *Départ du duc d'Orléans pour l'Hôtel-de-Ville* de Vernet, qu'il juge « très médiocrement peint, sans intérêt et sans animation » [1463]. Ainsi il nous faut considérer le salon comme un genre investi par le polémique. Mais encore faut-il qu'il y ait matière à polémiquer… À en croire Stéphane Guégan, l'absence de terrain polémique en ce salon de

[1461] « Chaque année le jury du Louvre soulève des plaintes nombreuses ; sans admettre que tous les ouvrages refusés par le jury aient des droits à l'estime publique, nous sommes forcé cependant de croire qu'il se trouve parmi ces ouvrages plus d'un morceau recommandable Il est arrivé, en effet, à des artistes éminens, qui ne partagent pas les convictions du jury, de se voir exclus des galeries du Louvre. Il y aurait un moyen bien simple d'imposer silence à toutes les plaintes, ce serait d'admettre indistinctement tous les ouvrages présentés ; et pour circonscrire l'exposition dans des bornes raisonnables, on ne permettrait pas aux peintres et aux statuaires de présenter plus de deux ouvrages. Tant qu'on n'adoptera pas le système que nous indiquons, les artistes seront exposés à d'inévitables injustices. Il est impossible en effet que M. Blondel approuve la peinture de M. Delacroix, et pourtant, malgré ses défauts, M. Delacroix est un peintre éminent, tandis que M. Blondel est un peintre absolument nul, bien qu'il siège dans la quatrième classe de l'Institut. M. Bidauld ne peut approuver les paysages de M. Huet ou de M. Rousseau, et pourtant MM. Huet et Rousseau ont une valeur incontestable, tandis que M. Bidauld ne signifie rien dans l'histoire de son art, quoiqu'il siège dans la quatrième classe de l'Institut. Le système que nous indiquons est donc le seul que la raison avoue, le seul qui puisse contenter tout le monde, et qui soit sans danger pour le développement de l'art. », Planche, Gustave, *Salon de 1840, Revue des deux mondes,* tome 22, 1840, p. 100-101.Voir à ce sujet Lemaire G. *Histoire du salon de peinture*, Klincksieck études, Paris, 2004 p. 95 *sqq*.

[1462] Cette fois l'opposition à Delaroche, le peintre des bourgeois, passe par la sculpture sauvage de son ami Préault : « sa manière n'a rien de commun ou de banal ; elle déplaît sincèrement aux admirateurs de M. Delaroche ». Après avoir signalé plusieurs pièces de Préault refusées par le jury, Gautier conclut son article en ces termes : « On a aussi refusé un tableau à Delacroix, et un autre à Rousseau, qui représentent le mouvement en peinture, l'un pour l'histoire, l'autre pour le paysage. Il fallait bien, pour être logique, refuser quelque chose à Préault, qui représente le mouvement en sculpture ; en vérité, cela n'est ni juste, ni loyal, et ce n'est pas bien que de soustraire les pièces du procès. ». Gautier, Théophile, *Salon de 1834*, texte édité par François Brunet sur le site http://www.llsh.univ-savoie.fr/gautier

[1463] Planche, Gustave, *Salon de 1833*, 2e article, *Revues des deux mondes*, 2e série, tome I, 1833, p. 652-662. Article capital : à propos de Vernet, gloire de l'époque, Planche revendique le droit à avoir une opinion paradoxale.

1836 fut l'une des difficultés auxquelles était confronté Musset : « malgré cette abondance, il fallut vite enregistrer une vraie pénurie de chefs-d'œuvre et de débat possible. Ingres et Delaroche absents, Delacroix presque séduisant, la possibilité d'une polémique s'évanouissait »[1464]. Est-ce à dire que Musset ne peut guère polémiquer dans son article ?

Quelles sont alors les marques énonciatives et scénographiques du polémique dans le salon depuis Diderot et qu'en est-il de leur présence dans *Le Salon de 1836* de Musset ?

Énonciation et scénographie polémiques dans les salons depuis Diderot

Les *Salons* de Diderot, rédigés dans *La Correspondance littéraire*, adoptaient une scénographie épistolaire en conformité avec le format de la gazette de son ami Grimm. Ils se caractérisent par un marquage énonciatif fort, une certaine connivence assurée par le dialogisme et par l'hypotypose afin de donner à leurs lointains destinataires – les têtes couronnées d'Europe – l'image la plus juste de l'exposition. Si au XIX^e^ siècle le salon emprunte encore parfois la forme épistolaire, il s'agit le plus souvent d'un compte-rendu des œuvres exposées dans lequel, à la description précise et animée du tableau (*ekphrasis*), se mêlent des discours axiologiques qui rendent comptent, au moyen d'évaluatifs et d'un *Je* souvent présent dans le texte, d'un jugement esthétique, appuyé soit sur des éléments techniques (dessin, couleur, anatomie, perspective, facture, répartition des masses, des jours…), soit sur l'émotion du critique-spectateur, soit sur ses conceptions et sa position dans les débats rappelés plus haut. Mais le salon a ceci de particulier, du fait de son appartenance au support périodique, que son destinataire est multiple comme le rappelle Jean-Pierre Leduc-Adine :

> En effet, la critique s'oppose à l'histoire par la pluralité et l'ambiguïté des destinataires-cibles, alors que certains sont pourtant clairement dénommés. Ainsi très souvent le feuilleton de salon prend la forme épistolaire […] Dans la plupart des cas, un destinateur « je » tout à fait identifiable, s'adresse à des « vous » dont les identités apparaissent beaucoup moins claires, moins définies, parce que plurielles : il y a en effet une démultiplication dans la liste des lecteurs visés, ce que notait le chroniqueur des Annales de la Société des Beaux-Arts, Auguste Meillet, en 1848 : « […] la critique d'art agit en même temps, et sur les artistes, et sur le public ». Les destinataires sont alors les « amateurs », terme polysémique et euphémistique qui désigne, et ceux « qui aiment, apprécient les beaux-arts, sans en faire profession », selon Littré […], et ceux qui achètent les œuvres d'art. […] Les destinataires sont aussi évidemment les artistes, ceux dont l'œuvre est nommément commentée, et qui peuvent être directement interpellés.[1465]

Surtout, Jean-Pierre Leduc-Adine ajoute que le « vous » peut aussi désigner toute la communauté artistique : c'est « un pronom de pluralité et de menace »[1466]. En outre, face aux

[1464] *Op. cit.*, p. 151.

[1465] *Op. cit*., p. 96-97.

[1466] *Ibid.*

professionnels des arts qui aiment à l'accuser d'incompétence, l'auteur d'un salon, surtout lorsqu'il est étranger au monde des arts, se doit de légitimer son droit à en parler, se trouvant, de fait dans une sphère polémique susceptible de discréditer son discours, voire son énonciation[1467]. Ainsi, le premier « geste scénographique » de Musset consiste à exposer sa méthode, méthode elle-même sujette à caution puisque, loin de se restreindre à des avis de spécialistes, il déclare vouloir prendre aussi en compte ceux du public. Il s'attache dans un premier temps à défendre cette double posture en réfutant d'avance, par l'occupation[1468], ses éventuels détracteurs :

> Je crois qu'une œuvre d'art, quelle qu'elle soit, vit à deux conditions : la première, de plaire à la foule, et la seconde, de plaire aux connaisseurs. […] Je sais que cette façon de voir n'est pas celle de tout le monde. Il y a des gens qui font profession de mépriser le vulgaire, comme il y en a qui n'ont foi qu'en lui. Rien n'est plus fatal aux artistes […] On se récriera sur la difficulté de réunir deux conditions pareilles. Il est vrai que c'est difficile, car il est difficile d'avoir un vrai talent. Mais qui aime la gloire doit le tenter. Ne travailler que pour la foule, c'est faire un métier ; ne travailler que pour les connaisseurs, c'est faire de la science. L'art n'est ni science, ni métier. […] A ceux qui dédaignent la foule […] je leur demanderai d'en citer un seul qui, glorieux aujourd'hui, ait été, de son temps, méconnu du public. Qui est-ce ? […] « Mais, dira-t-on, mettez le premier venu devant un tableau de Raphaël, et, sans lui dire de qui est ce tableau, demandez-lui ce qu'il en pense. Ne pourra-t-il pas se tromper ? » Je répondrai d'abord que le public n'est pas le premier venu. Son jugement se compose de cent jugements …[1469]

Dès l'ouverture, le *Salon* se donne à lire comme une scénographie polémique dans laquelle le *Je* s'exhibe en sujet des verbes d'opinion, et feint de dialoguer avec de possibles contradicteurs pour prendre légitimement possession de son énonciation. Le caractère controversé de ce débat tient à ce que Musset précise qu'il n'est pas spécialiste et fait paradoxalement de cette situation d'amateur une garantie de juste critique, voire un modèle pour une critique débarrassée de toute partialité : il oppose clairement l'artiste et le critique en une vigoureuse maxime sous forme d'antithèses :

> Les comptes rendus n'étant que des opinions personnelles, avant de dire ce que j'éprouve, je dois m'expliquer sur ce qui, en général, me semble devoir être approuvé. Non pas que j'aie un système en peinture, car je ne suis pas peintre. Un système dans l'artiste, c'est de l'amour ; dans le critique, ce n'est que de la haine. Mais pour qu'un jugement puisse avoir quelque poids, il faut en dire clairement les motifs.[1470]

On retrouve ici l'image négative de la critique journalistique qu'on avait rencontrée dans les autres articles : fatalement subjective et pour cela *a priori* négligeable – la négation restrictive a ici un fort impact dépréciatif – la critique se doit d'être justifiée. La dérivation

[1467] Nous renvoyons à l'article de Laure Pineau cité *supra* p. 103.

[1468] Figure rhétorique qui « consiste à prévenir ou à répéter d'avance une objection que l'on pourrait essuyer », Fontanier, *Les Figures du discours,* Flammarion, coll. Champs, Paris, 1977, p. 410.

[1469] P. 969.

[1470] *Ibid.*

« éprouve »/« approuvé » met en évidence cette idée de critique subjective, voire impressionniste : le jugement naît de l'émotion. Une fois de plus, c'est la posture distanciée et marginale de l'amateur (« je ne suis pas peintre ») qui est proclamée de façon paradoxale et provocatrice par Musset comme une véritable autorité, au-delà de l'amour et de la haine. La formule, par le parallélisme de la forme segmentée et l'asyndète, est vigoureuse et condamne avec force la critique qui se réfère à un système, c'est-à-dire celle des connaisseurs, ceux-là même qui refusent aux écrivains le droit de s'adonner à la critique d'art. La clausule, quant à elle, réoriente le discours vers la *captatio benevolentiae* : Musset précise que, bien qu'il n'ait pas de système, il se doit d'expliquer ses jugements afin d'échapper à l'accusation de partialité. Le critique est donc pris entre une irrémédiable subjectivité et, parce que sa critique est par essence subjective et en plus suspecte car émanant d'un non spécialiste, la nécessité de l'objectiver par l'argumentation. D'où un constant métadiscours[1471] dans ce *Salon de 1836*.

Le salon et sa double protestation

Mais le polémique ne se limite pas à la polémique, au débat opposant critiques professionnels et amateurs. Il est inhérent au genre même du salon, mais dans « Tonalités polémiques et critique d'art : les *Salons* de Diderot », Elise Pavy en souligne le statut ambigu :

> […] la polémique définit-elle ou brouille-t-elle la généricité ? Les *Salons* de Diderot appartiennent à une tradition générique encore indécise et s'inscrivent, paradoxalement, à la fois en *dedans* et en *dehors* du polémique. Si l'intention générique polémique est présente, elle est désamorcée par la distance [du fait de leur destination, sous la forme épistolaire, aux grands des cours Européennes, ils se situent en dehors de la sphère polémique propre aux artistes et aux critiques d'art].[1472]

« A la fois en dehors et en dedans du polémique » : la formule peut aussi s'appliquer à la critique littéraire de Musset telles que nous l'avons étudiée dans les chapitre précédents. Elise Pavy prouve ensuite que chez Diderot le *polémique* est en réalité « redirigé » et cède la place à la *polémicité*[1473] puisque la polémique ne touche plus les peintres, mais les discours critiques sur les peintres, et « cette critique de la critique témoigne d'une conscience générique ». Chez Diderot, cette critique des autres salonniers consiste d'une part à prendre de la hauteur en

[1471] « Manifestation de l'hétérogénéité énonciative, le locuteur peut à tout moment commenter sa propre énonciation. […] L'énonciation s'évalue elle-même, se commente en sollicitant l'approbation de l'allocutaire (« si je peux dire », « à strictement parler », « ou plutôt », « c'est à dire que » …). […] L'existence du métadiscours, comme celle de la polyphonie révèlent la dimension foncièrement dialogique du discours », D. Mainguenau, *Les termes de l'analyse du discours*, Seuil, 2009 [2e éd.], p. 86.

[1472] Élise Pavy, art. cit., p. 338-339.

[1473] Nous reprenons aussi la définition proposée par Michel Murat de la polémicité comme « espace inter-auctorial, dans lequel le travail intertextuel constitue un moyen d'intervention et de conquête. », « Polémique et littérature », *La Parole polémique, op. cit.* p. 14.

faisant le blâme de la critique en elle-même – Diderot s'exclamait, dans son *Salon de 1763* : « Le triste et plat métier que celui de critique ! » polémiquant ainsi autant contre les discours de ses confrères que contre son propre statut –, de même que Musset s'exclut des critiques qui « ont un système » et donc « que de la haine » ; d'autre part à réduire ce contre-discours à la voix anonyme de la *doxa*, par l'emploi du *on* impersonnel – deux procédés repris par Musset. En effet, la polémicité consiste bien souvent à réfuter d'autres avis de salonniers, dissimulés sous le *on* des discours doxologiques : ainsi à propos de *L'Ange gardien* de Decaisne :

J'ai cependant entendu depuis bien des critiques sur cet ouvrage : on veut trouver dans l'enfant endormi un souvenir de Rubens ; on reproche à l'ange d'être vêtu de soie, on le voudrait en robe blanche ; on se rappelle certaines toiles du même auteur qui étaient loin de valoir celles-ci ; on les compare, on les oppose ; enfin on dit que tout est médiocre ; mais, pour profiter du conseil, je dirai hardiment qu'on ne me convainc pas.[1474]

L'opposition au contre-discours s'exprime ici par le contraste entre la longue protase marquée par l'anaphore du pronom indéfini (sept occurrences en tout) qui provoque un effet de lassitude, et la brève et énergique apodose qui lance avec force le refus par l'adversatif et la négation. La reprise du pronom *on* comme sujet de « convaincre » nié sonne comme une ironie. Ainsi ce n'est pas par une réfutation, mais par la simple mise en scène du contre-discours que Musset polémique. On trouve le même emploi du *on* référant au contre-discours des autres salonniers ou de la foule anonyme à propos de l'image de Delacroix comme chef de file du romantisme pictural, un lieu commun de la critique d'art que Musset s'empresse de détruire :

On a voulu faire de M. Delacroix le chef d'une école nouvelle, prête à renverser ce qu'on admire, et à usurper un trône en ruines. Je ne pense pas qu'il ait jamais eu ces noirs projets révolutionnaires. Je crois qu'il travaille en conscience, par conséquent sans parti pris. S'il a un système en peinture, c'est le résultat de son organisation, et je n'ai pas entendu dire qu'il cherche à l'imposer à personne : aussi ne le blâmerai-je pas d'aimer Rubens par-dessus tout ; je partage son enthousiasme sans partager ses antipathies, et j'aime Rubens, quoique j'aime mieux Raphaël.[1475]

La distance de Musset à l'égard du contre-discours est manifeste dans le tour volitif « on a voulu faire de M. Delacroix » qui souligne un entêtement irraisonné, ainsi que par les hyperboles qui décrivent l'école nouvelle et par l'article indéfini qui feint de ne pas la nommer et de ne pas la connaître. Le critique paraît mimer la posture des conservateurs classiques qui, effrayés des audaces chromatiques des romantiques, s'exagèrent la portée révolutionnaire de l'école. Mais en même temps il vise les romantiques qui prétendent compter Delacroix dans leurs rangs, en lui attribuant indirectement la parole (« je ne lui ai pas

[1474] P. 978.

[1475] P. 983-984.

entendu dire que… »)[1476]. Musset se fait ainsi le porte-parole du peintre qui a toujours manifesté son agacement et son refus d'être affilié à l'école romantique[1477]. La fin du passage, convoquant l'antithèse Rubens/Raphaël, habituelle à l'époque pour évoquer la querelle des deux écoles (c'est l'équivalent du Racine contre Shakespeare en littérature) suggère que les deux modèles ne sont pas inconciliables et que préférer Rubens à Raphaël ne suffit pas pour être romantique et pour mériter l'opprobre[1478]. Parfois la *polémicité* consiste à détruire le contre-discours par une interrogation rhétorique qui, tout en le mettant en suspens, en montre l'absurdité ou la non pertinence dans la réponse qui suit la question – ainsi dans ce passage au sujet du tableau du *Léonard de Vinci* de Hesse :

[J]e l'ai entendu critiquer, et je le trouve bien. On lui reproche de manquer d'expression ; mais il me semble que c'est mal raisonner. Quelle expression donner à un homme qui ouvre une cage et délivre des oiseaux ? Toute idée profonde eût été niaise, et toute apparence d'affectation sentimentale cent fois plus niaise encore.[1479]

Cependant, il est un autre « discours-patient » que Musset intègre à son énoncé pour mieux le réfuter : il s'agit du livret de l'exposition, ce livret[1480] qu'il se vantait de ne pas consulter dans l'exorde de sa seizième revue fantastique[1481]. Il s'agit d'une tendance de la critique d'art au XIX[e] siècle : tout discours sur l'art est remis en cause, y compris celui, officiel, du livret :

Tout texte qui voudrait se placer entre l'artiste et le public, entre l'œuvre et le spectateur, pour compléter, éclairer ou se substituer à l'œuvre est condamné. Même le livret du Salon est (pour Stendhal et Musset par exemple) un texte parasite. Les mots ne sauraient rendre compte de l'œuvre. [1482]

Dans le livret, l'excellent latiniste qu'était Musset constate, pour *La Fille de Jephté* de Lehmann, un contresens dans la traduction du texte biblique et croit voir dans cette erreur du

[1476] Delacroix a exprimé en termes amers son embrigadement à la tête de la « coterie romantique » au moment de la polémique suscitée autour des *Massacres de Scio* au Salon de 1824 : « La plupart de ceux qui ont pris mon parti ne faisaient en général que prendre le leur en particulier, et combattre pour leurs idées, si tant est qu'ils en eussent, en faisant de moi une espèce de drapeau. Ils m'ont enrégimenté, bon gré, mal gré, dans la coterie romantique, ce qui signifie que j'étais responsable de leurs sottises, et ce qui a beaucoup ajouté, dans l'opinion, à la liste que j'ai pu faire. ». Cité par Marie-Christine Natta, *op. cit.*, p. 210.

[1477] I*bid.*, p. 211-212.

[1478] Dans le portrait qu'elle fait en ouverture de sa biographie du peintre, M.-C. Natta souligne cette position extérieure au clan romantique que Delacroix partage avec Musset : « Comme Musset, Delacroix ne fait pas partie de ces romantiques militants et belliqueux. Il aime Raphaël *et* Rubens, Mozart *et* Rossini. », *ibid.*, p. 58.

[1479] P. 974.

[1480] Voir cette remarque ironique de Stendhal en exorde du premier article de son *Salon de 1824* : « Je sors de l'exposition, je me suis bien gardé, en entrant au Louvre, d'acheter le livret qui révèle le sujet des tableaux, et qui donne le nom des auteurs », *Mélanges d'art*, disponible en ligne sur Gallica.bnf.fr.

[1481] *Revues fantastiques*, p. 821.

[1482] Laure Pineau, *op. cit.* p.1.

livret l'origine des défauts reprochés au tableau. Mais il a soin de multiplier les précautions oratoires :

Je ne relève pas par pédantisme ces petites altérations du texte. À tort ou à raison, elles me semblent avoir une parenté avec les défauts du tableau. Bien entendu que, si c'est le hasard qui en est cause, ma remarque est non avenue.[1483]

Plus intéressant, lorsqu'il cite le commentaire de Brémond qui accompagne son *Christ descendu de la croix*, il passe du métadiscours sur l'image au commentaire du métadiscours du livret, et son blâme porte sur le choix d'un mot mal approprié :

Je consulte encore mon livret, pour éclaircir mon impression, et je lis : « On dévala de la croix ce corps tout froissé que la Vierge … » Fi ! M. Brémond, *dévala !* quel vilain mot vous allez choisir ! Qu'est-ce que c'est donc que *dévala ?* Est-ce qu'on dévale ? et qui, juste Dieu ! Cet affreux mot me fait presque comprendre pourquoi votre Christ est si maigre et si vieux, et toute la recherche d'horreur que je vois dans votre tableau.[1484]

Musset s'adresse au peintre – c'est la seule fois dans tout le *Salon* – le tenant pour responsable du mot incriminé. L'interjection, les exclamatives et interrogatives, créent ici un fort marquage énonciatif qui rappelle le style de Diderot. Par ailleurs Musset réagit ici en littéraire, en poète même, plus qu'en critique d'art : l'interrogation « et qui ? » signale que ce qui choque Musset c'est aussi l'emploi transitif direct du verbe avec un COD animé. Littré précise en effet que l'emploi transitif n'est possible qu'avec un inanimé (« dévaler qqch ») au sens de « faire descendre quelque chose », sinon l'emploi est intransitif au sens de « descendre, aller en bas ». On voit bien ici ce glissement du polémique à la polémicité signalé par Elise Pavy dans les *Salons* de Diderot : Musset passe de la contestation sur l'énoncé à la contestation de l'énonciation, du tableau à sa critique.

Polémique et épidictique : l'éloge et le blâme

Pour ce qui est de la critique des œuvres elles-mêmes, dans son entrée en matière, précisant sa « méthode », Musset prévient qu'il se refuse à blâmer outre mesure les œuvres exposées puisque « chez le critique, un système c'est de la haine » :

Je ne parlerai que d'un petit nombre d'ouvrages, non par dédain, mais pour ma conscience. Il me semble que la critique ne doit frapper que quand elle espère ; car autrement, sévère sans mesure, si elle est juste elle est inutile, et si elle trompe elle nuit. Le médiocre, préférable au faux, oblige à se taire, par ses qualités mêmes. On le regarde, sans vouloir l'aider. Je ne veux pas me tromper en mal ; mon avis entraînera l'éloge, sans que mon silence soit une condamnation.

[1483] P. 986-987.

[1484] P. 988.

Cette ouverture permet à Musset de construire immédiatement sa scénographie propre et un *éthos* favorable : entièrement saturé par la 1ère personne sujet de verbes d'opinion et de volition (le premier mot est d'ailleurs « Je » et le salon se ferme en pleine élégie adressée à Robert), cet exorde confère à l'article une scénographie oratoire, rapprochant l'écrit d'un discours. Le refus du blâme est justifié éthiquement dans l'épanorthose négative initiale (« non par dédain, mais pour ma conscience ») et dans la dernière phrase qui marque un lien implicite de cause à conséquence entre la morale (« je ne veux pas me tromper en mal ») et le choix d'une critique qui se limite à l'éloge. En outre Musset réduit à néant la portée de la critique sévère : le parallélisme des hypothétiques annule l'antithèse : qu'elle soit juste ou pas, dans les deux cas elle s'avère inutile. Comme Diderot, il polémique en affirmant son refus d'une forme de discours polémique (le blâme). Cette optique rejoint l'idéal de la critique des seules beautés, hérité de Diderot et ensuite de Chateaubriand et de Mme de Staël[1485], lieu commun de la critique romantique. Dans l'exorde de son *Salon de 1834* Gautier tient un discours assez similaire : « Notre critique différera de celle des autres journaux […] en ce que, loin de s'étendre longuement sur des défauts et de les mettre curieusement en relief, elle s'attachera plutôt à faire ressortir les beautés. » Mais à la différence de Musset, il n'entend pas, comme lui, rejeter toute *polémicité* :

> Nous ne prétendons pas toutefois faire une critique de miel et de sucre, et confite en éloges comme le panégyrique d'un prince vivant. Nous serons au contraire de la plus grande réserve vis-à-vis de certaines réputations usurpées, que l'on fait mousser outre mesure, mais qui n'ont pas plus de consistance que du blanc d'œuf battu et s'affaissent comme lui aussitôt qu'on y touche.[1486]

Alors que Gautier peut se montrer impitoyable envers un peintre honni comme Delaroche, Musset s'efforce le plus souvent d'atténuer le blâme, à peine formulé, par des restrictions plus laudatives. Il limite ses critiques à l'argumentation *ad rem*, refusant de tomber dans l'argument *ad hominem* ou *ad personam*, moins dignes mais plus polémiques, alors que Diderot et, au XIXe siècle, Gautier, Planche et Baudelaire ne s'en privent pas[1487]. Constamment, le discours épidictique s'appuie sur deux principes clés : celui de l'originalité y compris dans les maladresses (seuls les imitateurs ne trouvent pas grâce aux yeux de

[1485] Dans ses *Mélanges littéraires* (1826), Chateaubriand propose « d'abandonner la petite et facile critique des défauts pour la grande et difficile critique des beautés ». Déjà dans *De l'Allemagne* (II, 31) Mme de Staël préconisait, à travers le modèle du *Cours de littérature dramatique* de W.-A. Schlegel, une critique qui soit « la description animée des chefs-d'œuvre » et qui ait la puissance de connaître et d'admirer le génie.

[1486] *Op. cit.*

[1487] Nous songeons notamment aux sarcasmes de Diderot envers Pierre dans son *Salon de 1763,* à l'éreintement que fait subir Baudelaire à Horace Vernet dans son *Salon de 1846*, ou encore à Gautier et Planche commençant, l'un son *Salon de 1834* par un violent réquisitoire contre Delaroche, l'autre contre un assassinat en règle des tableaux envoyés de Rome par Vernet.

Musset)[1488], et celui de l'imitation de la nature, de la vraisemblance[1489] et du respect des proportions et de l'anatomie[1490] : combinaison des exigences romantiques et classiques.

Ce refus de blâmer se traduit par la négation lorsque Musset aborde le chapitre des restrictions. Il annonce ainsi, à propos du tableau de Bertin : « Je ne chercherai pas ce qui lui manque ; rien ne me choque et tout me plaît ». La formulation met en évidence la subjectivité du critique, sujet du verbe d'intention (qui dénote l'activité critique) et objet du verbe d'impression (il subit l'influence du tableau) ; l'antithèse entre les deux dernières propositions, l'asyndète confèrent au jugement de Musset le caractère de l'évidence : bien que subjective et émotionnelle (« plaît »), sa critique se présente comme infaillible. Lorsqu'il se trouve contraint d'émettre quelques réserves, c'est toujours avec restriction : Musset cherche à contrebalancer chaque blâme par un éloge, ainsi du *Léonard de Vinci* de Hesse, premier tableau qu'il analyse :

> Du reste, je ne fais cette critique, quelque juste qu'elle soit, qu'avec restriction, car dans les figures que je blâme, il n'y a que le contour de raide ; on sent que la main qui les a peintes est originale malgré elle, et que, débarrassé de quelques légères entraves, le talent de M. Hesse prendra un vol libre et heureux, comme les oiseaux du Vinci.[1491]

Sitôt formulé, le reproche est atténué, voire annulé par une remarque méta-énonciative (« *cette* critique ») ; la pertinence de cette remarque défavorable est comme mise entre parenthèse dans l'incidente, et passe ainsi en arrière-plan. Le passage du *je* sujet de verbes de sens polémique au *on* associé à « sentir » exprime un abandon des arguments de raison au profit du seul sentiment esthétique, qui se donne comme universel et donc irréfutable (le « on » étant ici autant inclusif que général conformément à son étymon *homo*) ; et la

---

[1488] C'est notamment l'originalité, la facture identifiable et propre à eux, que Musset loue en Vernet (p. 980-82) et en Delacroix (p. 982-983), ou encore en *La Retraite de Russie* de Charlet p. 977. *Le Salon* s'ouvre sur une condamnation du pastiche (p. 972-73) sur laquelle Musset revient fréquemment pour louer ou blâmer les tableaux exposés : Hesse a le tort d'avoir imité le style gothique des vieux maîtres allemands (p. 974-75), il reproche au *François de Lorraine* de Johannot « ce défaut inexorable qui dépare tant de toiles cette année : c'est évidemment un pastiche de Rubens » (p. 985) et il condamne, chez les peintres représentant des scènes du XVIII[e] siècle d'imiter les peintres de cette époque (par exemple Couder, pour sa *Bataille de Louis XV*, p. 982 : « Je suis fâché de retrouver, à côté de qualités solides, ce démon du pastiche qui me poursuit. »).

[1489] Ainsi il loue Flandrin de ne pas avoir fait la lagune de son *Venise* « agitée comme une mer, comme on s'obstine à nous la peindre en dépit de la vérité » (p. 985) et justifie la tristesse des *Pêcheurs* de Robert par ce qu'il a pu en voir à Venise (p. 995). *A contrario* il raille Champmartin d'avoir fait à son modèle une main qui « a dix ans de plus que l'autre » en « trop accus[ant] les plis de la peau » (p. 977).

[1490] Cette attention aux lois de la perspective ou de la proportion témoigne de la connaissance pratique qu'avait Musset, quoi qu'il en dise : voir en particulier sa critique de *La Rentrée des Pêcheurs* de Le Poittevin : « le sujet, perdu dans une scène trop vaste, ne produit pas l'effet désirable. » (p. 975) et surtout ces remontrances à Lehmann où Musset recourt à la perfidie du diasyrme pour mieux incriminer le peintre et lui faire la leçon: « Monsieur Lehmann connaît sans doute trop l'antique pour ne pas savoir que la grosseur de la tête est incompatible avec la grâce des proportions. » (p. 985).

[1491] P. 975.

comparaison finale, trait d'esprit bien à propos, confère un certain panache à l'éloge, faisant oublier le blâme.

Les modalisateurs servent aussi à atténuer le blâme lorsque Musset manifeste son incertitude, par exemple face à *La Vue prise à Naples* de Gudin :

Peut-être l'ensemble est-il trop coquet et trop ajusté. C'est du satin et de la moire ; mais il est impossible de n'y pas reconnaître un vrai côté de la nature.[1492]

L'antéposition du modalisateur « peut-être » atténue d'emblée la remarque négative (avec « trop » répété) et, non détaché de la phrase, entraîne l'inversion du sujet et du verbe, suspendant ainsi la valeur de vérité de l'assertion. L'adversatif « mais » permet de réorienter le jugement vers le positif dans la proposition suivante, annulant du même coup le blâme sitôt qu'il a été énoncé. En outre, Musset à chaque fois s'excuse de blâmer, entrecoupant son énoncé d'une incidente qui focalise l'attention sur la situation d'énonciation et instaure une distance entre énoncé et énonciation. Ainsi Musset se présente-t-il sous un *éthos* favorable en faisant de la critique à la manière d'un gentilhomme parfois cassant mais toujours courtois, et joue la carte de la modestie conformément à son statut de salonnier amateur.

Le polémique serait-il absent de ce *Salon* ? Il s'y fait discret, surtout en comparaison, par exemple du *Salon de 1834* de Gautier ou de celui de 1846 de Baudelaire, mais il n'est pas absent. Il prend parfois l'aspect d'une comparaison ridiculisante, qui peut viser le tableau :

Il y a, en général, dans les ouvrages de M. Champmartin, un éclat de couleur et une absence de plans, qui, je lui demande pardon du terme, donnent parfois à ses personnages l'air d'un joujou de Nuremberg.[1493]

La métonymie du nom du peintre pour sa facture est fréquente dans les salons. Musset y recourt pour le combiner avec une double comparaison (sur le modèle A est à B ce que C est à D) : il sophistique ainsi l'usage du détour en l'associant à un tour typiquement polémique :

Watteau est aux grands maîtres de la peinture ce qu'est à une statue antique une belle porcelaine de Saxe. M. Roqueplan est coloriste. Qu'il prenne garde d'être à Watteau ce qu'est à une porcelaine de Saxe une jolie imitation anglaise.[1494]

L'emploi de l'injonction à la 3e personne, personne délocutée, pour adresser une pique déguisée en conseil, rappelle le ton souvent persifleur de Diderot. La triple analogie (grands maîtres = statue antique/Watteau = porcelaine/Roqueplan = imitation) met en évidence la gradation descendante qu'il y a entre Watteau et Roqueplan et, par conséquent, entre

[1492] *Ibid.*

[1493] P. 977.

[1494] P. 976.

Roqueplan et les grands maîtres. La précision attributive « est coloriste » n'est pas innocente puisque ce mot signifie « romantique » en peinture. La perfidie de la comparaison exprime l'attitude polémique de Musset envers les romantiques, réduits ici à une contrefaçon qui ne vaut pas le matériau noble (Watteau, « une belle porcelaine de Saxe »), une «imitation anglaise » qui plus est ; la nuance entre les épithètes (« belle »/ « jolie »), derrière leur apparence méliorative, n'en dissimule pas moins le sarcasme.

Sa prise de distance se lit à travers maints commentaires prenant comme cadre polémique la querelle des dessinateurs et des coloristes. S'il défend Delacroix, on l'a vu plus haut, c'est pour le replacer dans son originalité propre et lui ôter, aux yeux du lectorat, toute relation avec « l'école nouvelle ». La seule fois où il prononce le mot de « romantisme » – préférant parler de « coloristes » ou « nouvelle école » ou encore évoquer le modèle des peintres romantiques, Rubens, contre le classique Raphaël – Musset en vient même à pronostiquer la mort prochaine du mouvement artistique lorsqu'il conseille à Decaisne de renoncer à la démesure romantique :

> [Q]u'il renonce pour toujours à ce cliquetis de couleurs, à ces petits effets mesquins qu'il a cherchés, naguère encore, dans ses portraits […]. S'il voit des gens qui passent devant sa toile, et qui se contentent de ne pas dédaigner, qu'il laisse ceux-là aller à leurs affaires, ou se pâmer devant le bric-à-brac. Le temps n'est pas loin où le romantisme ne barbouillera plus que des enseignes. Si j'adresse à M. Decaisne, que je ne connais pas, ces conseils, peut-être un peu francs, c'est que j'ai été, sur une autre route, assurément, plus dans le faux que lui ; je n'ai pas fait son *Ange gardien*, mais je le sens mieux qu'un autre.[1495]

La satire du romantisme s'exprime ici avec un certain mépris, comme en témoigne l'expression « bric-à-brac » et le futur que prédit Musset au romantisme : la peinture romantique n'est bonne qu'à « barbouille[r] des enseignes » ! Plus intéressante est l'insertion d'une allusion à ses premiers poèmes de couleur hugolienne pour justifier ses conseils (suivre « le grand principe qu'a posé Raphaël : se servir du réel pour aller à l'idéal »[1496] au lieu de céder à l'art matérialiste des coloristes) : Musset se reconnaît en Decaisne, à l'époque où le romantisme du Cénacle l'égarait. La critique se fait alors bienveillante ; critique et critiqué sont frères, comme le montre la justification de la critique par le sentiment, au comparatif : « je le sens mieux qu'un autre ». Le blâme des œuvres d'inspiration romantique s'exprime au moyen des mêmes vocables que pour la littérature ou la musique romantique : Musset dénonce, dans la peinture comme dans la musique de son temps, l'invasion des procédés

[1495] P. 978-979.

[1496] Stéphane Guégan, *op. cit.*, p. 155, voit dans l'appréciation de Musset un hommage à Lamartine qu'il opposerait à Hugo : selon lui le poète évoqué dans le passage, qui aurait conseillé à Musset de louer *L'Ange gardien* de Decaisne, « le premier de tous », serait l'auteur des *Méditations* : « Comme pour se mettre à distance d'un goût que Victor Hugo incarnerait, à tort ou à raison, Musset fait alors entrer Lamartine dans sa recension, sans le démasquer, mais de façon suffisamment claire et blessante pour ses rivaux ». Selon le critique le sujet représenté n'est pas sans évoquer le poème qui ouvrait en 1834 la nouvelle édition des *Œuvres complètes* de Lamartine.

artificiels du drame (les procédés à « effet » tels que « la trappe » et les poncifs du mélodrame et du roman gothique : « méchant qui sort de sa tombe », « nonnes ») :

Le Réveil du Juste de M. Signol, a le défaut d'être théâtral, et il n'y a pas de défaut plus dangereux, car il ne doit chercher que l'effet, et fausser les moyens. […] Mais composer un tableau de chevalet comme une scène de tragédie, c'est commettre une grande erreur. […] Son méchant qui sort de sa tombe est évidemment soutenu par une trappe, comme les nonnes de l'Opéra.[1497]

Subjective, la critique négative s'exprime le plus souvent avec franchise, par une simple déclaration affective négative (« ça ne me plaît pas ») qui entraîne une absence d'*ekphrasis* pour un tableau n'en valant pas la peine :

La grande toile de M. Larivière ne me plaît pas, et j'en ai du regret ; car c'est un immense travail dans lequel il y a de bonnes parties. Mais j'ai beau faire, ces grandes parades m'attristent, et je les laisse à plus robuste que moi.[1498]

Refusant de décrire le tableau, le blâme peut aussi consister en une *ekphrasis* de l'hypothétique : comme Diderot, Musset refait en fiction le tableau, ainsi de *La Fille de Jephté* :

Il me semble, en regardant cette toile, qu'il n'y a qu'à dire à ces deux femmes : « Vous, descendez de cette roche, éloignez-vous et pleurez à l'écart » ; à cette autre, vue en plein profil : « Faites un mouvement, détournez-vous » ; à cette autre : « Regardez le ciel ; un geste, un rien va tout changer ; la douleur de votre sœur est vraie, simple, sublime, ne la gâtez pas.[1499]

Musset se positionne ici en régisseur (ancêtre du metteur en scène) qui, ordonnant des gestes aux deux femmes figées sur la toile, organise la composition d'un tableau-stase[1500] : il le recompose en faisant appel à ses talents d'auteur dramatique, comme Diderot. La réinvention de la toile était exprimée plus haut par le subjonctif plus-que-parfait (« il eût groupé les autres autour d'elles avec moins d'apprêt et de recherche », « il les eût placées à droite ou à gauche ») ; la fiction s'est en quelque sorte actualisée : de l'énoncé à l'irréel du passé à l'adresse directe aux personnages.

Il est enfin un dernier paramètre à prendre en compte pour déterminer la polémicité de ce salon : comme on l'a vu plus haut à travers les exemples de Gautier (*Salon de 1839*) et de Planche (*Salon de 1840*) au XIX^e^ siècle, la polémique des salons s'est déplacée vers l'institution, le jury de l'exposition annuel dont le jugement est explicitement contesté.

[1497] P. 991.

[1498] P. 979.

[1499] P. 986.

[1500] « Placé en général au début d'un drame, ou au début d'un acte, le tableau-stase permet la mise en place d'une atmosphère générale, d'un cadre pour l'action. Souvent totalement pantomime, il propose la découverte des personnages dans un état d'avant la parole et d'avant l'action. », Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e^ siècle*, PUF, 1998, p. 157. L'exemple type du tableau-stase est le début des actes I et II du *Père de famille* de Diderot. Ce dernier s'est inspiré, pour ses tableaux-stases, du peintre Greuze.

Musset évoque les injustices et incohérences des choix effectués par le jury lorsqu'il en vient au cas Delacroix, toujours très controversé à chaque salon :

Mais, fussé-je l'ennemi déclaré de la manière de Delacroix, je n'en serais pas moins surpris qu'on ait, au jury d'admission, refusé un de ses tableaux. Je ne connais pas son *Hamlet*, et je n'en puis parler d'aucune façon ; mais, quelques défauts que puisse avoir cet ouvrage, comment se peut-il qu'on l'ait jugé indigne d'être condamné par le public ? est-ce donc la contagion qu'on a repoussée dans cette toile ? Est-elle peinte avec de l'aconit ? Il semble que tant de sévérité n'est juste que si elle est impartiale ; et comment croire qu'elle le soit, lorsqu'on voit de combien de croûtes le Musée est rempli ? Mais ce n'est pas assez que de tous côtés on trouve les plus affreux barbouillages ; on a reçu jusqu'à des copies, que le livret donne pour originaux. J'ai noté un de ces vols manifestes, au n° 1491 ; on y trouve un tableau intitulé *Une Bacchante*, de M. Poyet ; or ce tableau est une copie, et une très mauvaise copie, d'un magnifique ouvrage de David, qui appartient à M. Bouchet.[1501]

On remarque le sarcasme de Musset à l'égard du jury dans les interrogations absurdes (« peinte avec de l'aconit ») ; la métaphore de la contagion, fréquente dans les articles anti-romantiques (le romantisme étant désigné par la métaphore de la maladie, du choléras-morbus notamment[1502]) ridiculise les réserves du jury en les assimilant à de la superstition. Quant à l'information finale, notamment l'épanorthose (« et une très mauvaise copie »), elle met en évidence l'incompétence d'un juré. Contrairement à Gautier ou à Planche, Musset n'ouvre pas directement son *Salon* sur un texte qui accuse et se plaint du jury de l'exposition. Dans la première section liminaire de l'article, il a défini sa méthode de sélection des tableaux à étudier (suivre à la fois la foule et les connaisseurs et s'arrêter aux toiles qui les arrêtent tous deux) et proclamé son refus du blâme, sa volonté de se limiter exclusivement à louer les qualités. Or la seconde section a de quoi surprendre, au regard de telles affirmations : considérant le salon dans son ensemble, Musset a des mots très durs :

Le Salon, au premier coup d'œil, offre un aspect si varié, et se compose d'éléments si divers, qu'il est difficile, en commençant, de rien dire sur son ensemble. De quoi est-on d'abord frappé ? rien d'homogène, point de pensée commune, point d'écoles, point de familles, aucun lien entre les artistes, ni dans le choix de leurs sujets, ni dans la forme. Chaque peintre se présente isolé, et non seulement chaque peintre, mais parfois même chaque tableau du même peintre. Les toiles exposées au public n'ont, le plus souvent, ni mères ni sœurs. On se croirait à ces temps de décadence où l'école bolonaise, voulant réunir toutes les qualités qui distinguaient Florence, Rome et Venise, amena dans les arts tant de confusion. [….] La première impression, en entrant au Salon, est donc fâcheuse et peu favorable.[1503]

Passage ambigu : le manque d'homogénéité tient-il aux peintres eux-mêmes ou bien aux choix du jury, que Musset semble dénoncer sans le nommer ? C'est l'interprétation de M. Lemaire : « Alfred de Musset […] ne peut porter à la connaissance de ses lecteurs que

[1501] P. 984.

[1502]Ainsi on pouvait lire dans *Le Globe* du 11 juin 1825 « le romantisme n'est point un ridicule : c'est une maladie, comme le somnambulisme ou l'épilepsie. Un romantique est un homme dont l'esprit commence à s'aliéner. » (« Essai sur le classique et le romantique par M. Cyprien Desmarais », p. 602-603). A partir de 1831, l'épidémie de choléras-morbus qui menace l'Europe remotive la métaphore : Guyot de Fère, le critique du *Journal des artistes*, décrit le romantisme comme « cet espèce de choléra-morbus intellectuel, qui infeste la république des lettres et des arts », cité par P. Berthier, *La Presse littéraire et dramatique, op. cit*. p. 362.

[1503] P. 972.

l'ombre d'un Salon, car le jury a été encore une fois d'une sévérité injustifiée »[1504]. Mais en même temps Musset brode sur l'un de ses chevaux de bataille : le romantisme est une décadence de l'art (poncif de la critique antiromantique de l'époque), et une telle confusion nécessite pour le critique un abandon des classements par genres comme par écoles :

> Ce serait en vain qu'on chercherait, dans une si grande quantité d'ouvrages, à faire quelques classifications ; car à quoi servirait de dire, par exemple : « Il y a tant de tableaux d'église, tant de batailles, ou tant de marines ? » Y a-t-il, à l'époque où nous vivons, un motif quelconque pour que les peintres fassent plutôt des marines que des batailles, et des saintes-familles que des paysages ? Ils n'ont pour cela aucune raison probable, sinon que tel est leur caprice, ou qu'on le leur a demandé. On ne peut donc rien classer ainsi ; car ce sera autre chose demain, et il en était hier autrement. Peut-on dire encore : « Là est une série de coloristes, là de dessinateurs » ? Non ; car chacun veut être à la fois dessinateur et coloriste, ou peut-être personne n'y pense ; car on ne vise guère qu'à l'effet.[1505]

Le salon devient donc un *genre* polémique, double lieu de protestation : protestation esthétique dans la critique des tableaux, protestation contre le Salon comme institution et administration. Cependant, dans le cadre d'un idéal de « critique enthousiaste des beautés », commun aux romantiques depuis M^me^ de Staël[1506], la généricité du Salon au XIX^e^ siècle impose une atténuation du polémique adoptée par Musset, contrairement à Gautier par exemple qui, tout en revendiquant une critique indulgente, n'hésite pas à prendre un ton hargneux envers les peintres qui ne trouvent pas grâce à ses yeux ou avec le jury qu'il attaque chaque année. Plus largement, le *Salon de 1836* emblématise une attitude constante chez Musset de se situer en marge des genres polémiques, à la fois dans le genre mais tout en subvertissant ou en atténuant la part d'agressivité dans le blâme, de même qu'il aborde les questions de polémique esthétique (néoclassiques contre romantiques, tenants de la ligne contre adeptes de la couleur) en refusant de prendre parti pour l'un ou l'autre des deux camps. Cette attitude distancée à l'égard de toute polémique est polémique. Mais cette négation du polémique peut provoquer la controverse dès lors que le texte se fait discours devant un auditoire désireux d'entendre un Musset qu'il imagine sinon en polémiste romantique enragé, du moins en provocateur persifleur. Tel est le cas du décevant *Discours de réception à l'Académie*.

[1504] *Op. cit.*, p. 100.

[1505] P. 972.

[1506] Cet idéal d'une critique des beautés commune à tous les romantiques est toutefois à nuancer comme le montre l'exemple de Stendhal qui place la notion de « plaisir » au centre de sa critique d'art et s'autorise, si le tableau ne lui a pas plu, au blâme.

Chapitre 2

Le Discours à l'Académie : une polémique dépassée

ACADEMIE FRANCAISE : La dénigrer,
mais tâcher d'en faire partie, si l'on peut.
FLAUBERT, *Dictionnaire des idées reçues.*

Le discours prononcé par Musset à l'occasion de sa réception à l'Académie française le 27 mai 1852[1507] suscita la polémique dans la presse et l'indignation, ou plutôt la déception, parmi l'*intelligentsia* romantique et les admirateurs du premier Musset. Dans sa biographie, Frank Lestringant compare la cérémonie de réception à un « enterrement de première classe[1508]. Relatant l'événement à partir des feuilletons de l'époque, le biographe explique la déception des contemporains par quatre griefs : monotonie de la lecture[1509], banalité du discours, platitude du sujet (Musset devait faire l'éloge d'Emmanuel Dupaty, un dramaturge mineur, auteur de vaudevilles et d'opéras comiques)[1510], et surtout connivence entre Musset et Nisard, chargé de lui répondre, dans l'éloge mutuel et la célébration de valeurs classiques et conservatrices. Car, au fond, que reprochait-on au discours de Musset ? Justement, son manque de *polémicité* : s'il faut en croire Pierre Gastinel l'auditoire, venu en nombre, s'attendait à assister à une véritable guerre de mots entre l'enfant terrible du romantisme et la très classique Académie représentée par son plus illustre champion, Désiré Nisard :

[1507] Musset fut élu le 12 février 1852, après deux échecs, l'un en 1848, le second en 1850. Il eut en outre à souffrir d'une humiliation lorsque l'Académie lui décerna en août 1848 le prix Maillé de Latour-Landry réservé aux débutants pauvres et prometteurs qui méritent d'être encouragés, lui qui écrivait depuis maintenant plus de vingt ans et dont les pièces triomphaient enfin à la Comédie Française! Pour cet évènement voir F. Lestringant, *Musset, op. cit*. p. 518-519.

[1508] *Musset*, *op. cit.* p.52.

[1509] « Ce n'est pas la faute de son discours : c'est la faute de son organe. M. de Musset a lu avec une monotonie désespérante, interrompue çà et là par quelques éclats de voix rudes et saccadés, les choses les plus élégamment et les plus purement écrites. On eût dit en vérité qu'il avait l'intention de décolorer les fines nuances de son style, et d'atténuer les traits aimables de son esprit », note le chroniqueur de *L'Indépendance belge*, pourtant favorable à Musset. Cité par F. Lestringant, *ibid.* p. 569.

[1510] D'après Ulrich Guttinguer, ami de Musset depuis le Cénacle, « M. Alfred de Musset ne pourra pas se vanter, lui, d'avoir eu un beau mort, littérairement parlant, mais un bon et aimable mort. Il a tiré de ce mort tout le parti qu'on pouvait en tirer, mais, de bonne foi, cela nous faisait l'effet d'un pari, d'une plaisanterie sérieuse qui nous rendait triste. […] Que nous reste-t-il de tant d'opéras ? Nous avons vu cette *Leçon de botanique* que Musset vantait sans l'avoir lue, ce *D'Auberge en auberge* dont il est réduit à rappeler les spirituels … *changements de décoration !* ».

L'on était venu de partout pour l'entendre ; les crânes des vieux classiques et les barbes romantiques se rencontraient là, comme jadis dans les vers des *Secrètes Pensées de Rafaël* ; les gens de lettres coudoyaient les habitants du Faubourg Saint-Germain et de la Chaussée d'Antin. Le choix de Nisard, désigné pour recevoir le nouvel académicien, ajoutait du piquant à cette première. Parmi les auditeurs, beaucoup se figuraient qu'ils allaient assister à un duel entre le critique très classique et l'auteur des *Contes d'Espagne*. Ce fut pour eux une déception. […] On s'étonnait qu'il témoignât tant d'indulgence pour le président Dupaty. […] Mais surtout, ce dont certains se scandalisèrent, c'est que Musset n'ait pas tenu à opposer au sentiment de ses nouveaux collègues, des opinions que l'on voulait qu'il gardât en dépit de tant de preuves. Voilà où gît le malentendu.[1511]

Mais le duel attendu n'aurait de toute façon jamais pu avoir lieu : tout classique qu'il fût, Nisard avait été l'un des rares à soutenir Musset dès les *Contes d'Espagne et d'Italie* : le 8 avril 1830 il avait publié un article assez élogieux du recueil dans le *Journal des débats ;* il y saluait la « verve folle », le « libertinage d'esprit » du jeune poète et le félicitait notamment de ne pas avoir sacrifié aux « lieux communs » du romantisme. De la même façon, dans sa réponse au discours de réception de Musset, il loue « l'esprit français » de ses derniers ouvrages. Sylvain Ledda voit d'ailleurs une connivence certaine entre le critique et le poète dans la polémique contre « la littérature facile » :

La lecture de ce texte [la réponse au discours de réception de Musset] éclaire rétrospectivement le manifeste de 1833. Nisard ne manque pas de rappeler qu'il est l'un des premiers à avoir défendu l'auteur de *Fantasio* ; ce souvenir lui permet de rappeler que Musset n'est pas un auteur de littérature facile ; en 1830, il avait même salué le talent et la fantaisie des *Contes d'Espagne et d'Italie*. Chez Nisard comme chez Musset se produit un revirement dès le début des années 1830 ; s'élève la voix d'un passéisme qui prend deux formes différentes. Musset se tourne vers le proverbe, le conte, la nouvelle. Nisard, quant à lui, déclare son renoncement à la littérature facile, à la littérature de son siècle et des siècles à venir. [1512]

Et pourtant les contemporains attendaient un affrontement et, frustrés, s'attaquèrent à Musset, un Musset jugé trop conciliant. Nous voilà face à une polémique provoquée pour cause d'absence de combativité de la part d'un récipiendaire considéré encore en 1852 comme un provocateur romantique, c'est-à-dire forcément hostile à la sacro-sainte institution classique que représentait encore, à l'époque, l'illustre coupole. Le paradoxe ne manque pas de sel et mérite d'être interrogé en tenant compte à la fois du contexte de son élocution et de sa pratique rhétorique. Les contemporains de Musset se trompent sur son compte en le considérant comme un romantique échevelé : cette polémique est dépassée, il y a plus de vingt ans[1513] qu'il a pris ses distances avec les écoles littéraires pour se situer au-dessus du débat. En outre la rhétorique mise en place par Musset dans son *Discours* est plus subtile qu'il n'y paraît, Musset joue une fois de plus des ambigüités d'une polémique qui, pour s'avancer masquée et se dire sur le mode de la prétérition, n'en est pas pour autant absente.

[1511] P. Gastinel, *op. cit.* p. 650-651.

[1512] « Désiré Nisard contre « la littérature facile » », *op. cit*. p. 70-71.

[1513] Depuis « Les Secrètes pensées de Rafaël ». Voir l'introduction, *supra*.

La réception d'un Musset non polémiste

Si polémique il y eut, c'est à cause de l'image préconçue que l'opinion générale se faisait de Musset et de l'*éthos* que devait, en conséquence, présenter l'orateur. Comme l'explique Pierre Gastinel, cette polémique résulte d'un malentendu : l'auditoire n'aurait pas perçu, ou plutôt volontairement méconnu, l'évolution des idées littéraires et de la posture de Musset, persistant à voir en lui l'éternel poète enfant, romantique désinvolte et iconoclaste, des *Contes d'Espagne et d'Italie,* et, de fait, attendant de sa part une attitude frondeuse et persifleuse envers les opinions conservatrices, sur le triple plan de la littérature, de la politique et de la morale, représentées par l'Académie. Ce point de vue ressort nettement de la plupart des articles parus dans la presse au lendemain de la cérémonie du nouveau récipiendaire. On l'accuse de palinodie, d'avoir renié le romantisme de ses débuts, notamment dans le journal satirique *Le Charivari*, sous la plume de Taxile Delord :

Vous avez lu sans doute, mon cher confrère, le piètre discours de M. Alfred de Musset. Tous les Mardoche et tous les Fantasio de la littérature sont plongés dans la consternation. Les *dilettanti* du palais des Quatre-Nations prétendent qu'ils n'ont jamais entendu de cavatine si froide ni si mal chantée. M. Alfred de Musset a oublié le mouvement littéraire dans lequel il occupe une place si brillante, il ne s'est souvenu de son temps que pour en médire. Au lieu de se grandir, comme il l'espérait peut-être, en agissant ainsi, il s'est rapetissé au contraire, il est entré à l'Académie par le trou d'une aiguille.[1514]

La citation montre bien, à travers les métonymies empruntées à la part la plus « romantique » et la plus ironique de l'œuvre de Musset, l'*éthos* qui était attendu : Mardoche, le dandy matérialiste, athée et libertin, héros d'un poème rempli de sarcasmes, de vers brisés et de désinvolture ; Fantasio, bouffon mélancolique, héros ironique qui s'oppose au pouvoir représenté par le prince de Mantoue et en révèle le ridicule en lui arrachant sa perruque. La polémique littéraire se double d'une polémique idéologique : Frank Lestringant rappelle que les griefs les plus forts viennent de la presse de gauche, une gauche républicaine déçue, que pourtant Musset avait constamment accablée de ses sarcasmes[1515] : le conformisme-classicisme de Musset devenu académicien est assimilé à une attitude de bourgeois, symbolisée par le personnage de Joseph Prudhomme dans le même journal :

[1514] Chronique du 6 juin 1852, cité par F. Lestringant, *ibid.* p. 574-575.

[1515] En particulier dans *Les Revues fantastiques*, dans « Sur la paresse », « Dupont et Durand » et dans la seconde des *Lettres de Dupuis et Cotonet.*

Nullement hostile par principe au nouvel académicien, la gauche républicaine avait cru pouvoir retrouver en lui, sinon un révolutionnaire, du moins un révolté et un anticonformiste. Or elle n'avait découvert ce jour-là qu'un avatar chancelant de Joseph Prudhomme, le héros stupide et bien-pensant d'Henri Monnier, une sorte de Homais dodelinant en redingote et gilet. C'est justement Joseph Prudhomme que le même numéro du *Charivari* mettait en scène un peu plus loin, sous la signature de Clément Caraguel, un Joseph Prudhomme qui s'extasiait au discours de Musset : « Voilà sans contredit un beau discours … j'y compte sur mes doigts bon nombre de fleurs de rhétorique … trois métonymies, sept cacachrèses [*sic*], deux synecdoques … Bien, mais je ne vois pas encore de prosopopée ? Ce serait bien surprenant […] ; Ah ! voici deux métaphores coup sur coup. » Non content de commenter en connaisseur ce festival de tropes, Prudhomme s'enthousiasmait pour les lieux communs également distribués de part et d'autres : « C'est avec une joie bien sentie que je retrouve toutes mes idées dans la bouche de ces deux orateurs, que je vois même M. de Musset professer un culte enthousiaste pour la Garde nationale, dans les rangs de laquelle le grade de sergent me fut dès longtemps conféré par le vote de mes concitoyens. » La revanche du romantisme tournait au triomphe des idées reçues.[1516]

Ce serait à travers la parfaite soumission aux codes de la rhétorique – présence de figures imposées, recours aux lieux communs de la *doxa* représentée par l'auditoire – d'un art oratoire non polémique, cherchant la connivence et non l'affrontement avec l'orateur adverse, que se lirait la teinte « bourgeoise » du discours mussétien. Le romantisme s'était révolté contre l'empire rhétorique et contre l'idéologie bourgeoise, ce même romantisme frondeur qui s'épanouissait dans les premiers vers de Musset ; or, voilà que Musset se fait conformiste, conservateur, voire philistin. Musset, un homme de gauche ? Quel contresens ! Le feuilletoniste du *Charivari* oublie que dès sa jeunesse Musset a adopté des opinions conservatrices, celles de « Rafaël, gentilhomme français » : sa révolte et son anticonformisme sont d'un aristocrate et d'un dandy, et non d'un bousingot. Dans la sphère privée, la correspondance de Flaubert avec Louise Colet, qui partageait alors ses charmes entre le reclus de Croisset et le poète parisien des *Nuits*, se fait le relais des arguments avancés par la presse, sur un ton encore plus âpre motivé par la jalousie amoureuse. Comme le souligne Sylvain Ledda, commentant sa lettre du 29 mai 1852, réponse au récit enthousiaste que fait Louise Colet de la réception de Musset à l'Académie française, il s'agit bien d'un problème d'*éthos* : Flaubert dénonce chez Musset l'imposture d'une posture à la fois littéraire et politique :

Au vrai, c'est moins l'œuvre de Musset qu'attaque et décortique Flaubert que la posture déférente qu'adopte le poète face à l'illustre assemblée, attitude qu'il décrit comme « l'éloge des écoliers reconnaissants envers leur maître (flatterie indirecte aux professeurs ci-présents) ». […] Flaubert se montre plus véhément quand il aborde la délicate question des choix politiques de Musset. Il l'accuse de flagorner et de ne pas oser aller contre les convenances, lui qui jadis représentait une sorte d'esprit libre. Dans le contexte politique de 1852, il reproche à Musset de ne pas avoir évoqué, lors de son allusion aux années romantiques, la grande figure de Hugo dont le siège à l'Académie est vide. Ce que Flaubert désigne comme une lâcheté politique de la part de Musset est plus complexe. D'abord, Dupaty avait été élu contre Hugo en 1836 (18 voix contre 2) ; le sujet était donc sensible. Mais le silence de Musset relève également d'un contentieux avec Hugo. Bien que « réconcilié » avec ce dernier en 1843, et bien que Hugo l'ait soutenu pour sa candidature à l'Académie, Musset s'est toujours défié de cette figure tutélaire trop envahissante à son goût. En 1830, il avait refusé de participer à la révolution d'*Hernani* et de sacrifier au rituel des promenades sur les tours de Notre-Dame. Attitude critique de Musset à l'égard du romantisme hugolâtre : en son temps, Musset était allé contre la *doxa* et contre les idées reçues, ce dont Flaubert ne semble pas se souvenir – savait-il que les poètes avaient été brouillés ? Sans doute. Le silence de Musset autour de Hugo procède d'une certaine logique, même si ce n'est ni beau joueur ni grand seigneur de la part du cadet. Élu à l'Académie, Musset accepte de devenir l'un des poètes officiels du nouveau gouvernement : oublis volontaires et reniements font partie de son nouvel éthos. Le réquisitoire de Flaubert reflète assez bien le contenu

[1516] *Op. cit.* p. 574.

des petits journaux qui reviennent sur le « non événement » du 27 mai. La posture politique de Musset est visée dans les remarques du poète, certes peu convaincantes, sur les effets déplorables de la révolution : « Cela me rappelle un peu, écrit Flaubert, les filles entretenues après 1848 qui étaient désolées. Les gens comme il faut s'en allaient de Paris. Tout était perdu ! » Opportuniste en politique, Musset se voit ravalé à une féminité entretenue, signe ostensible du délitement de ses facultés créatrices.[1517]

En se montrant conciliant et déférent avec ses principaux destinataires (les trente-neuf Immortels moins le grand proscrit), en refusant d'insérer quelques réserves au milieu de l'éloge convenu du très classique Dupaty, en condamnant dans son exorde les révolutions, en parlant de sa jeunesse romantique pour mieux la renier, enfin en s'attirant les éloges et la sympathie idéologique de Nisard, Musset aurait commis un crime de lèse-romantisme qui parut scandaleux. C'est qu'une fois de plus *éthos* et *logos*, en termes de rhétorique, sont inséparables d'un certain traitement du genre et de la situation d'énonciation. Or, là où auparavant Musset jouait avec les catégories génériques et les scénographies pour les subvertir, par hybridation et polémisation, il se trouve – ultime pirouette ? – que contrairement aux autres romantiques arrivés à l'Académie à la suite d'une âpre bataille, il se plie parfaitement aux règles du discours de réception. En effet, comme le rappelle Pierre Gastinel, les récipiendaires romantiques avaient pris pour habitude de subvertir le genre de façon polémique :

Que certains critiques de l'époque aient cru voir là une manière de reniement […] se peut expliquer. Depuis Chateaubriand, la plupart des romantiques reçus à l'Académie les avaient habitués à admirer chez le récipiendaire une attitude intransigeante, et à le voir faire la leçon à ceux qui se serraient pour le recevoir ; et ils persistaient à considérer Musset comme un disciple du Cénacle.[1518]

Si les règles de la rhétorique que sont l'humilité (*captatio benevolentiae* oblige) et l'oraison funèbre du prédécesseur restent de mise, il n'empêche que l'orateur romantique ne manque jamais d'y insérer un éloge de la révolution littéraire et de mettre en évidence les progrès que l'école nouvelle a su introduire dans le domaine des lettres comme dans celui des idées, attitude subtilement frondeuse qui, généralement, n'échappait pas à l'académicien chargé de la réponse. C'est ainsi que Victor Hugo, chargé de célébrer l'œuvre de Népomucène Lemercier, ouvre son discours de réception sur un éloge des quatre écrivains qui seuls osèrent braver l'autorité de Napoléon I^{er} : outre Lemercier, les trois fondateurs du romantisme, Madame de Staël, Benjamin Constant et Chateaubriand. C'est ainsi que Vigny achève son éloge d'Étienne par une célébration du romantisme, passant de la modestie de l'exorde à un orgueil affiché et assumé dans sa péroraison où il reproche à l'Académie d'avoir tardé à

[1517] S. Ledda, « Flaubert lecteur de Musset relu par Louise Colet », *Flaubert* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 12 décembre 2009, URL : http://flaubert.revues.org/857.

[1518] *Op. cit.* p. 651-652.

accueillir les romantiques[1519]. Tous deux eurent à subir ensuite les foudres de l'académicien chargé de la réponse, comme le signale P. Souday dans ce commentaire du discours de Musset, un commentaire qui bien qu'écrit au début du XX^e^ siècle, reste conforme à la *doxa* des critiques de 1852 :

> C'est vrai que Musset se rend un peu ridicule en étalant un infini et insistant respect pour un Dupaty ; qu'il renie le romantisme en se refusant de le renier ; qu'il tombe dans la capucinade … Nisard couvre Musset de fleurs, mais pires que des trognons de choux … Il rabroue Musset pour son lyrisme … puis il le félicite d'avoir trahi le romantisme … on préférerait encore être houspillé comme Hugo et Vigny par un Salvandy ou un Molé plutôt que loué comme Musset par ce Nisard.[1520]

Dans les années 1830-1840, après avoir gagné la bataille des planches avec *Hernani*, les romantiques se lancent à l'assaut de ce bastion classique qu'est l'Académie, et chaque élection est aussi une victoire pour l'école moderne contre un académisme qu'ils jugent sclérosé.[1521] Comme c'était le cas pour la conquête du Théâtre Français à la fin de la Restauration, celle de l'Académie est un véritable siège : il faut être stratégique et solidaire au sein de la coterie romantique. Hugo est soutenu par Béranger en 1836 et par Balzac qui s'efface à son profit en 1836 et, une fois élu, il n'aura de cesse de militer pour faire entrer ses amis – Sainte-Beuve et Mérimée en 1844, Vigny en 1845[1522] – et soutiendra même Musset en

[1519] Derrière l'éloge apparent des Académiciens se cache en fait le reproche d'avoir tardé à accueillir parmi leurs rangs les novateurs depuis longtemps adoptés par le public : « La poésie épique, lyrique, élégiaque, le théâtre, le roman reprirent une vie nouvelle, et entrèrent dans des voies où la France n'avait pas encore posé son pied. Le style qui s'affaissait fut raffermi. – Tous les genres d'écrits se transformèrent, toutes les armures furent retrempées ; il n'est pas jusqu'à l'histoire, et même la chaire sacrée, qui n'aient reçu et gardé cette empreinte. Les arts ont ressenti profondément cette commotion électrique. L'architecture, la sculpture se sont émues et ont frémi sous des formes neuves ; la peinture s'est colorée d'une autre lumière ; la musique, sous ce souffle ardent, a fait entendre des harmonies plus larges et plus puissantes.

À ces marques certaines le pays a reconnu et proclamé par ses sympathies l'avènement d'une école nouvelle. En effet, dans les œuvres de l'art, tout ce qui passionne aujourd'hui la nation a puisé la vie à ses sources. Il est arrivé que ceux qui semblaient combattre l'innovation prenaient involontairement sa marche, et lors même que des réactions ont été tentées, elles n'ont eu quelque succès qu'à la condition d'emprunter les plus essentielles de ses formes. Il appartient à l'histoire des lettres de constater la formation et l'influence des grandes écoles. Il serait ingrat de les nier, injuste et presque coupable de s'efforcer d'en effacer la trace ; car, ainsi que les couches du globe sont les monuments de la nature, et marquent ses époques de formation successive, de même et aussi clairement dans la vie intellectuelle de l'humanité les grandes écoles de poésie et de philosophie ont marqué les degrés de ce que j'oserai appeler : l'échelle continue des idées. Votre sagesse, Messieurs, a su ne point se laisser éblouir et entraîner tout d'abord par les applaudissements et les transports publics, et elle a voulu attendre que le temps les eût prolongés et confirmés. – Mais aussi, sans tenir compte des vaines attaques, des dénominations puériles, des critiques violentes, et considérant sans doute que les excommunications littéraires ne sont pas toutes infaillibles, vous avez reçu lentement et à de longs intervalles les hommes qui, les premiers, avaient ouvert les écluses à des eaux régénératrices. », Alfred de Vigny, *Discours de réception à l'Académie française.* Sur la composition du discours de Vigny et la polémique qui l'opposa à Molé voir Lise Sabourin, *Alfred de Vigny et l'Académie française. Vie de l'institution (1830-1870),* Honoré Champion, Paris, 1998, pp. 233-485.

[1520] P. Souday, *Les Romantiques à l'Académie* (1828), cité par P. Gastinel, *ibid*. Il s'agit d'un recueil comprenant les discours de réception de Lamartine, Nodier, Hugo, Sainte-Beuve, Vigny, Musset et les réponses de Cuvier, Jouy, Salvandy, Hugo, Molé et Nisard. Voici par exemple ce que Molé opposa à l'éloge de la révolution romantique de Vigny : « Le moment n'est-il pas venu, s'est-il écrié en finissant, de mettre un terme à ces disputes ? À quoi serviraient-elles désormais ?… Je voudrais, je l'avouerai, voir adopter le programme du *classique, moins les entraves* ; du *romantique, moins le factice, l'affectation et l'enflure*. »

1851[1523]. Or voici que Musset, lui, joue de la palinodie : le passage le plus incriminé est le suivant, un paragraphe où Musset, interrompant le cours de sa biographie de Dupaty au moment où il évoque son entrée dans la carrière théâtrale, s'adresse à son auditoire pour protester de sa bonne foi : l'éloge qu'il fait des qualités classiques de Dupaty (« l'esprit », la capacité de « faire rire les honnêtes gens », qui placent le président défunt dans la lignée de Molière) n'est pas incompatible avec son ancienne obédience au romantisme :

> Ici se présente, pour moi, une difficulté. On ne veut pas qu'ayant appartenu à ce qu'on appelait l'école romantique, j'aie le droit d'aimer ce qui est aimable, et l'on m'en fait une école opposée, décidant par mes premiers pas, d'une route que je n'ai point suivie. Ce n'est pas que je veuille faire une inutile palinodie, ni renier mes anciens maîtres, qui sont encore mes amis ; car je ne me suis jamais brouillé qu'avec moi-même. Mais je proteste de toutes mes forces contre ces condamnations inexorables, contre ces jugements formulés d'avance, qui font expier à l'homme les fautes de l'enfant, qui vous défendent, au nom du passé, d'avoir jamais le sens commun, et qui profitent des torts que vous n'avez plus pour vous punir de ceux que vous n'avez pas.[1524]

Une telle prise de position n'est pas neuve en 1852 chez Musset : une fois de plus il polémique en se situant au-delà des deux écoles comme il le fait depuis les *Secrètes pensées de Rafaël* et la Dédicace de *La Coupe et les lèvres*. Il semble accuser certaines personnes de lui dénier « le droit d'aimer ce qui est aimable » et « d'avoir jamais le sens commun » (les auteurs et les valeurs classiques) parce qu'il a été romantique, ce qui lui impose de rappeler que son obédience à « l'école romantique » appartient au passé : ce sont « les fautes de l'enfant », [s]es premiers pas ».

Or, le passage est ambigu. D'abord Musset nie vouloir faire une « palinodie » tout en la faisant comme l'atteste le lexique à connotation juridico-religieux (« font expier à l'homme les fautes de l'enfant »). Ensuite il utilise le pronom indéfini « on » qui opacifie sa cible : qui vise-t-il ? les romantiques ? les classiques ? la presse ? De plus, il semble conjuguer prise de

[1521]La réception de Hugo après plusieurs tentatives infructueuses du fait d'une forte réaction antiromantique (en 1836, battu par Dupaty, en 1839 ensuite) le 7 janvier 1841 est largement relayée par la presse. Toutefois le discours de Hugo fit aussi scandale et déçut autant la presse que ses anciens amis romantiques, Sainte-Beuve et Balzac notamment, à cause de son caractère politique. En rappelant la légende napoléonienne tout en faisant l'éloge des opposants à Napoléon dans l'exorde, en orientant son éloge de Lemercier vers un panégyrique *pro-domo* (tout ce qu'il retient de l'œuvre et de la vie de son prédécesseur peut se transposer à sa propre histoire), en concluant sur une apologie de Malesherbes, « qui fut tout à la fois un grand lettré, un grand magistrat, un grand ministre et un grand citoyen », Hugo donna l'impression de faire campagne pour sa future élection à la Chambre des Pairs et de se servir de l'Académie comme d'un tremplin pour sa carrière politique. La réponse de Salvandy sonna dès lors comme un rappel à l'ordre : « Napoléon, Sieyès, Malesherbes ne sont pas vos ancêtres, Monsieur. Vous en avez de non moins illustres : Jean-Baptiste Rousseau, Clément Marot, Pindare, le Psalmiste. ». Voir Sandrine Fillipetti, *Victor Hugo*, Folio-Biographies, Gallimard, 2011, pp. 133-137.

[1522] Vigny s'était retiré de la course en 1844 par amitié pour Sainte-Beuve, comme Balzac l'avait fait pour Hugo.

[1523] Musset avait dû lui aussi subir deux échecs. Hugo lui aurait écrit : « je suis vôtre de la tête aux pieds », cité par Gastinel, p. 638. Rappelons que Musset et Hugo s'étaient réconciliés en 1843 par l'entremise d'Ulrich Guttinguer et de Nodier, réconciliation marquée par la rédaction de la part de Musset d'un sonnet pour le moins ambigu « À M. V. H. » (voir *Poésies complètes, op. cit.* p. 427).

[1524] P. 937.

distance avec « l'école romantique », exprimée par la connotation autonymique et l'emploi du passé (« *ayant appartenu* à ce qu'on *appelait* ») et romantisme quand même ; sa thèse, reformulée dans sa généralité, peut aussi se lire comme une défense du romantisme : un romantique – ou un ancien romantique – a « le droit d'aimer ce qui est aimable ». Ce que condamne Musset ce n'est pas l'école romantique, qu'il se contente juste de renvoyer dans le passé avec l'imparfait « appelait » pour mieux mettre en évidence l'inanité d'un débat qui n'est plus d'actualité en 1852, mais les jugements à l'emporte-pièce de certains censeurs littéraires qui prétendraient « décider » pour un auteur de ce qu'il est ou de ce qu'il n'est pas, de ce qu'il peut aimer ou pas : c'est effectivement dans la dernière phrase du texte, lancée par l'adversatif, que le lexique se fait le plus polémique, comme l'indiquent le choix du verbe (« je proteste contre », au présent performatif) et l'emploi du démonstratif de péjoration (« ces condamnations inexorables », « ces jugements formulés d'avance »). Une fois de plus Musset revendique son indépendance, loin des écoles et des coteries, il polémique en dehors des polémiques. D'ailleurs, le pronom « on », à la fin de la première phrase, peut s'appliquer aussi bien aux romantiques qu'aux classiques ; l'expression « une école opposée » – au romantisme donc – viserait les accusations de trahison dont Musset faisait les frais déjà en juillet 1830 à l'époque des *Secrètes pensées de Rafaël* et de sa désaffection du Cénacle[1525], argument qui à lui seul ruinerait toute accusation de palinodie : le reniement du romantisme a déjà eu lieu vingt ans plus tôt, comme le rappelle Musset dans la suite immédiate de la phrase, négative : « une route que je n'ai point suivie ». D'où le choix de l'épithète « inutile » appliquée au nom « palinodie ». Le choix de l'entre-deux, ni romantique, ni hostile aux romantiques, est pourtant explicité par les nuances introduites par Musset : entre disciple et ami, surtout entre passé et présent dans l'opposition « mes anciens maîtres, qui sont encore mes amis », qui en recouvre une seconde, fondamentale, entre l'enfance et l'âge d'homme, marquée, dans la remarquable formule finale, par l'opposition des forclusifs « plus » et « pas ». Ce que veut démontrer Musset, c'est qu'il y a une évolution entre ce qu'il fut jadis et ce qu'il est, évolution qu'il reproche à ses juges de méconnaître[1526] et qui, plus fondamentalement, témoigne d'une conception du temps propre à la *psychè* mussétienne, que Georges Poulet nomme « principe de l'indépendance des moments du temps »[1527] ; dans ce principe Gilles Castagnès perçoit un « univers de la discontinuité » :

[1525] Voir la lettre à Paul de Musset du 4 août 1831 : « depuis mes derniers vers, ils disent tous que je suis converti […] On s'attend sans doute à ce que, au lieu de dire : « Prends ton épée et tue-le », je dirai désormais : « Arme ton bras d'un glaive homicide, et tranche le fil de ses jours. » ». La prise de distance avec le romantisme du Cénacle n'est pour autant pas une conversion à la poétique des La Harpe et des Delille : Musset y fait preuve d'ironie envers ces craintes et récuse toute volonté d'en revenir au style périphrastique des néoclassiques. Son « classicisme » réside plus dans le choix des valeurs (goût et raison, comme l'attestent les termes « aimable » et « sens commun ») que dans le style.

[1526] Il prend ici sa revanche contre les humiliations précédentes, comme le prix Maillé de Latour-Landry.

Nous sommes en présence, avec Musset, d'une conscience fractionnée du temps, au point que chaque moment puisse devenir totalement indépendant de celui qui le précède ou le suit, qu'il porte en lui sa propre « vérité », unique et différente de toutes les autres « vérités », et qu'il est à jamais enfermé dans sa bulle de temps.[1528]

En somme, Musset ne fait que répéter ce qu'affirmait le dernier tercet du sonnet « Au lecteur » placé à l'ouverture des *Poésies complètes* la même année :

> Mes premiers vers sont d'un enfant,
> Les seconds d'un adolescent,
> Les derniers à peine d'un homme.[1529]

De même, qu'y avait-il de vraiment nouveau dans le contenu prétendument pro-classique de ce discours ? Rien, en fait, car les arguments qui avaient le plus choqué la presse d'obédience romantique, Musset les avait déjà exposés dans nombre de ses œuvres antérieures. On s'offusqua qu'il fît l'éloge de Casimir Delavigne, à l'occasion d'un parallèle entre l'auteur de *L'Ecole des vieillards* et Dupaty :

Casimir Delavigne, fils du même temps, et avec qui M. Dupaty a plus d'un rapport, quand ce ne serait que l'amour de la beauté, de la gloire et de la patrie, laisse à peu près dans l'âme le même sentiment, et, doué de plus de force et d'autant de grâce, il savait que l'estime vaut mieux que le bruit.[1530]

Pourtant, Musset avait déjà professé à deux reprises son admiration pour Delavigne, en particulier pour la septième *Messénienne* qu'il connaissait par cœur comme il le rappelle dans le *Salon de 1836* au détour cette fois, d'un parallèle entre le poète et le peintre Horace Vernet. Or, à travers la facture de Vernet, c'est en invoquant les mêmes valeurs qu'il loue Delavigne, dans l'article de 1836 comme dans le *Discours* de 1852 : amour de la beauté, de la patrie et de la gloire, et plus encore amour de la vérité, qualités auxquelles Musset ajoute « la verve », manifestes dans les fresques épiques du peintre des batailles napoléoniennes et, par analogie, du poète des *Messéniennes* : selon Musset, Vernet, Delavigne et même Dupaty méritent le respect parce qu'ils ont su dépasser « la mode » pour atteindre à « la popularité »,

---

[1527] « Le principe de l'indépendance des moments du temps devient chez Musset […] une affirmation de l'éternité de chaque moment de vie ; éternité à laquelle arrive chaque moment quand, *cessant d'être, il commence à ne plus cesser d'avoir été*. Chaque moment entre à son tour dans une immortalité particulière, qui est sa *vérité*. Il ne peut pas être renié, ni démenti. Il est intact pour toujours. », *Études sur le temps humain, 2. La distance intérieure,* Plon, « Pocket Agora », 1996, p. 248.

[1528] Gilles Castagnès, *Les Femmes et l'esthétique de la féminité dans l'œuvre de Musset, op. cit.* p. 179..

[1529] *Poésies complètes, op. cit*. p. 3. En fait, dans l'édition de 1840, ce sonnet venait conclure le volume des *Poésies complètes*. Lorsqu'en 1852 il se trouve divisé en deux volumes – *Premières Poésies, Poésies Nouvelles* – Musset le place en ouverture avec le titre « Au lecteur des deux volumes de vers de l'auteur. »

[1530] P. 938.

principe qui détermine l'orientation critique exposée par Musset dans l'exorde du *Salon de 1836* :

> J'ai dit, en commençant cet article, que tout succès populaire prouvait, à mon avis, un incontestable talent. Il m'est impossible, en ceci, de partager une opinion émise autrefois dans la *Revue des Deux Mondes*. Je ne puis comprendre par quelle raison une foule qui sans cesse se renouvelle, dont les jugements sont si variables, et que tant d'efforts cherchent à attirer de tous côtés, se donnerait le mot pour admirer, au hasard, entre mille, un homme que rien ne distinguerait de ses rivaux. […] Le général Lejeune, par exemple, qui pense maintenant à ses tableaux ? Ils ont eu un succès d'un jour ; pourquoi ne parle-t-on plus de lui, et parle-t-on toujours d'Horace Vernet ? C'est que le général Lejeune n'avait affaire qu'à la mode, et Horace Vernet à la popularité. Ce que je dis là pour un peintre, je le dirais, s'il s'agissait de littérature, pour deux hommes qu'on lui compare, MM. Scribe et Casimir Delavigne, talents avérés et positifs qu'attaquent des feuilletons désœuvrés . Le succès des *Messéniennes* ressemble beaucoup à celui des premières *Batailles* d'Horace Vernet. Aussi leur adresse-t-on quelquefois des critiques du même genre. Pour moi, qui sais encore par cœur les strophes qui commencent ainsi :
>
> *Eurotas, Eurotas, que font ces lauriers roses*
> *Sur ton rivage en deuil par la mort habité ?*
>
> J'avoue que je ne puis me figurer que ce soit par passion politique que je les ai apprises au collège, lorsque j'étais en quatrième ; mais ce n'est pas assurément par passion politique que je les trouve encore très belles aujourd'hui, et que je les ai récitées l'autre jour à souper à des amis, qui sont de mon avis.[1531]

Musset s'en prend ici aux « feuilletons » qui s'obstinent à attaquer des artistes auxquels la popularité dont ils jouissent devrait assurer une sorte d'immunité. Il précise en outre que l'analogie entre Vernet et Delavigne n'est pas de son seul fait : c'est une idée reçue de la critique de l'époque comme le montre l'utilisation du pronom indéfini « on » (« aussi leur adresse-t-on quelquefois des critiques du même genre »)[1532]. Enfin, à travers l'anecdote personnelle, il oppose « la passion politique », forme dégradée de ce qu'il appelle plus haut « mode », c'est-à-dire un goût éphémère et dont les causes sont en dehors de l'art, à l'admiration éternelle, due aux vraies qualités de l'œuvre (de « très belles » strophes), qui seules assurent une continuité de goût par-delà l'évolution des idées politiques et de l'âge, entre le jeune collégien de quatrième et le poète adulte qui se souvient encore par cœur des vers appris et admirés jadis. Deux ans après le *Salon*, dans son article *De la tragédie à propos des débuts de M^lle^ Rachel*, Musset rappelait qu'il fallait également compter Delavigne parmi les dramaturges qui avaient fait évoluer la tragédie vers le drame, au même titre que Lemercier[1533]. Quoiqu'objet de polémiques, Casimir Delavigne était en effet l'un des plus célèbres dramaturges de son temps[1534]. Il semble que l'indignation de la presse à voir Musset évoquer Delavigne dans son *Discours* tienne davantage à la place qu'occupe l'auteur des

[1531] P. 979-980.

[1532] Le parallèle entre la dramaturgie de Delavigne et la peinture est une constante dans la critique de l'époque. Mais le plus souvent c'est à Delaroche auquel on l'assimile comme auteur « juste-milieu ». Les deux artistes avaient d'ailleurs choisi le sujet des *Enfants d'Edouard* tiré de *Richard III*. Voir Patrick Berthier, « Images de Casimir Delavigne dans la presse de son temps », *in Casimir Delavigne en son temps,* dir. S. Ledda et F. Naugrette, Eurédit, Paris, 2012, p. 317.

[1533] P. 908.

Vêpres siciliennes dans l'idéologie des critiques de l'époque : comme l'illustre la lettre de Flaubert à Louise Colet citée plus haut, Delavigne représente à l'époque l'antithèse de Hugo[1535], et c'est plutôt de voir son nom prononcé par Musset en lieu et place de l'ancien chef du Cénacle romantique, aujourd'hui proscrit, que se scandalise l'opinion publique, comme le note Sylvain Ledda :

> Ce que Flaubert juge intolérable, c'est moins l'absence du nom de Hugo dans le discours de Musset que sa substitution par celui de Casimir Delavigne, un « normand rusé qui épiait le goût du jour et s'y conformait, conciliant tous les partis et n'en satisfaisant aucun, un bourgeois s'il en fut, un Louis-Philippe en littérature. Musset n'a pour lui que des douceurs. » En faisant l'éloge de Delavigne, Musset entre dans le moule et devient « juste-milieu » à son tour, diluant sa fantaisie et sa bohème dans les eaux bien pensantes de la modération. Musset a perdu son irrévérence, et Flaubert s'en irrite.[1536]

D'ailleurs, la référence à Delavigne est amenée dans le *Discours* par une allusion perfide aux romantiques : après avoir énoncé sa prétendue « palinodie », Musset a soin de démontrer la sincérité de ses éloges, par quelques restrictions, avant d'en conclure au charme de Dupaty :

> Mais je prie en grâce qu'on veuille me croire sincère lorsque je loue, non pas outre mesure, ces faciles compositions. Il est bien vrai que le travail, le soin du style, y manquent parfois ou sont peut-être perdus pour nous. Mais, sans qu'un détail vous arrête, sans qu'un mot soit jamais douteux, quand on lit les ouvrages de M. Dupaty, il est impossible de les quitter. On ne reste pas sur une phrase ; les littérateurs ne faisaient pas tant de fracas alors qu'aujourd'hui. Mais lorsqu'on a fermé le livre, sans savoir et sans pouvoir dire précisément de quoi l'on est charmé, l'honnêteté, la grâce et le bon sens vous restent dans la tête comme le parfum d'une fleur. Heureusement celles-là ne se fanent pas.[1537]

Ce charme que Musset décèle dans la phrase de Dupaty renvoie à cet art de la sobriété et du « je ne sais quoi » érigé en valeur par les classiques : choix du vocabulaire dicté par le goût et la distinction (« sans qu'un mot soit jamais douteux »), style naturel et sobre («sans qu'un détail vous arrête »), charme indéfinissable et inexplicable (« sans savoir et sans pouvoir dire précisément de quoi l'on est charmé »), valeurs classiques résumées dans l'énumération finale (« l'honnêteté, la grâce et le bon sens ») et qui est supérieure aux yeux de Musset au style travaillé. On croirait ici lire un critique définissant le style même des *Proverbes*, des *Nouvelles* et des *Contes*, ce style sobre, naturel et séduisant, au parfum légèrement suranné ;

[1534] Voir *Casimir Delavigne en son temps*, actes du colloque de Rouen des 24-25 octobre 2011, dir. S. Ledda et F. Naugrette, Eurédit, Paris, 2012.

[1535] À propos des *Enfants d'Edouard*, tragédie de Delavigne représentée en 1833 au même moment que *Lucrèce Borgia*, Patrick Berthier constate dans *La Presse sous la monarchie de Juillet* que « la plupart des feuilles antiromantiques s'en emparent comme d'une arme », *op. cit*. p. 454. Il ajoute, en guise de bilan : « dans les années 1832 et suivantes, Delavigne est beaucoup moins salué comme l'auteur « médian » qu'il nous semble, aujourd'hui, avoir voulu être, que comme libérateur classique. C'est particulièrement sensible lorsqu'une de ses pièces doit succéder à une de Victor Hugo sur la même scène ». Dépourvus de véritable chef, les critiques néoclassiques « préfèrent Delavigne par un choix négatif (plutôt lui que Victor Hugo) », *ibid*., p. 457.

[1536] "Flaubert, lecteur de Musset relu par Louise Colet", *art. cit.* URL : http://flaubert.revues.org/857.

[1537] P. 937-938.

Musset ne fait ici que répéter les éloges de La Fontaine et de Molière, poètes au « franc langage », énoncés dans « Silvia », « Simone », « Une soirée perdue » ou encore « Sur la paresse ». De même l'on s'indignait que Musset fît, à propos d'*Isabelle de Palestine*, le dernier poème dramatique de Dupaty, l'éloge de « cette poésie chevaleresque, dont le *Tancrède* de Voltaire reste le type inimitable »[1538]. Et pourtant, là encore il n'y avait rien de nouveau sous le soleil : Musset avait écrit à peu près la même chose dans son article *De la tragédie* quatorze ans plus tôt, voyant dans cette tragédie chevaleresque, le premier essai d' « une tragédie vraiment moderne » et sinon « un modèle », au moins « un exemple à suivre ». La seule restriction concernait la versification, « lâche », et le style trop déclamatoire pour exprimer des passions vraies[1539].

Ainsi il n'y a dans ce discours nulle palinodie et nulle attitude polémique à l'égard du romantisme. Tout ce que Musset y écrit, il l'a déjà énoncé dans le reste de son œuvre, critique ou poétique. De même nulle hostilité envers les romantiques : comme à chaque fois, lorsqu'il se lance dans un développement sur l'art du théâtre, Musset a soin de renvoyer dos-à-dos les deux esthétiques :

> Car, de même que nous avons nombres d'ouvrages au théâtre où le trop grand développement des sentiments et des caractères étouffe l'action, si bien que les personnages semblent des statues qui rêvent dans le vide, de même nous voyons d'autres pièces dans lesquelles les évènements, ou, pour mieux dire, les accidents se multiplient de telle sorte qu'il ne reste plus la moindre place ni pour le cœur, ni pour l'esprit, ni presque pour l'intelligence ; et alors, au lieu de statues qui avaient du moins quelque beauté dans leur calme, nous voyons le théâtre sans cesse traversé par des marionnettes essoufflées qui ont à peine le temps de dire qui elles sont, ce qu'elles veulent, d'où elles viennent et où elles vont. Si vous avez une distraction, si vous perdez un mot de ces imbroglios qui se font les plus obscurs qu'ils peuvent, c'est fait de vous, le fil vous échappe, et le reste de l'énigme se déroule devant vous comme une page d'hiéroglyphes auxquels vous ne comprenez plus rien.[1540]

Comme toujours, il a soin d'associer dans une même critique les défauts des deux genres théâtraux, ici à travers la structure comparative de la phrase (« de même … de même »). De la même façon, les reproches qu'il énonce à l'encontre des deux esthétiques ne font que répéter les articles consacrés à Rachel et à Pauline Garcia : absence d'action et de vie d'un côté, excès et exubérance de l'autre au détriment de la vraisemblance, idée symbolisée par les métaphores antithétiques de la statue classique et de la marionnette romantique[1541]. Néanmoins, la part de critiques n'est pas égale : on observe un net déséquilibre en défaveur du drame romantique, dont le blâme compte sept lignes contre seulement deux pour la tragédie classique ; cette préférence pour la poétique classique, en dépit de sa froideur marmoréenne, est d'ailleurs

[1538] P. 945.

[1539] P. 914.

[1540] P. 939.

[1541] Voir *De la tragédie* p. 916-917 et *Concert de Mlle Garcia*, p. 1005-1007. À propos de l'image de la statue voir notre 1er chapitre.

affichée dans une relative incidente à valeur rectificative : « statues qui avaient du moins quelque beauté dans leur calme ». La tragédie classique conserve la beauté alors que le drame n'est qu'absurdité et ridicule : tel est le sens de l'opposition entre la statue et la marionnette. Musset reprend d'ailleurs ici les poncifs de la critique anti-Dumas (multiplication des « accidents », personnages comparés à des « marionnettes », griefs contre un théâtre de l'action au détriment de la psychologie). La comparaison finale avec les « hiéroglyphes », un lieu commun de la critique antiromantique (et anti-hugolienne en particulier[1542]), insiste sur l'exigence de clarté et de simplicité héritée de Boileau, dont le passage semble inspiré. En effet on trouve ici quelque ressemblance, comme dans le fait d'adopter le point de vue du spectateur, perdu par une intrigue trop complexe, avec l'*Art Poétique* de Boileau à propos des comédies espagnoles[1543]. Aussi le passage a-t-il pu choquer les partisans de l'école nouvelle et leur faire penser que Musset, l'un des dramaturges les plus en vue parmi ceux issus du romantisme, mais dont les dernières pièces sentaient leur classicisme[1544], faisait ici acte de trahison. Mais comme on l'a vu dans certains passages de *De la tragédie* ou des articles consacrés à Pauline Garcia, Musset a toujours eu tendance, lorsqu'il semblait renvoyer dos-à-dos tragédie classique et drame romantique, à polémiquer davantage contre l'esthétique moderne. Une fois de plus il n'y avait rien de nouveau ici.

Musset polémiste invisible ?

En définitive, on peut se demander quelle était la véritable intention de Musset : tout semble indiquer qu'il souhaitait se concilier les deux camps et pourtant le *Discours à l'Académie* provoqua la polémique. En intégrant ce passage en forme de déni de palinodie, sous prétexte de capter la bienveillance des Immortels en protestant de sa sincérité, passage on

[1542] Dès les *Odes* (1822) et les *Orientales* (1829) la critique antiromantique disait que Hugo « parlait hébreux ou arabe ». Voir Claude Millet, « Le jargon romantique », *Politiques antiromantiques, dir*. C. Millet, Classiques Garnier, 2012, p. 26.

[1543] Voir les vers du chant III consacrés à la scène d'exposition :

Je me ris d'un acteur qui, lent à s'exprimer,
De ce qu'il veut, d'abord ne sait pas m'informer,
Et qui, débrouillant mal une pénible intrigue,
D'un divertissement me fait une fatigue.
J'aimerais mieux encor qu'il déclinât son nom,
Et dît : Je suis Oreste ou bien Agamemnon,
Que d'aller, par un tas de confuses merveilles
Sans rien dire à l'esprit, étourdir les oreilles », *Art poétique*, éd. de Jean-Pierre Collinet, *op. cit.* p.241.

L'idée est la même, sauf que Boileau mettait en cause la lenteur de l'expression alors que Musset explique l'absence de clarté dans le drame moderne par la rapidité des actions au détriment de l'élocution.

[1544] *Louison*, une comédie en alexandrins très classiques, et *On ne saurait penser à tout*, proverbe imité de Carmontelle, avaient échoué en 1849 à la Comédie-Française et essuyé de sévères critiques dans les feuilletons. Musset reprend le canevas du *Distrait*. Sur le plan du style il y a loin pourtant du proverbe de Carmontelle à celui de Musset qui retrouve ici la fantaisie et l'incongruité de ses débuts.

l'a vu fort ambigu, Musset n'était-il pas conscient qu'il pourrait mettre le feu aux poudres ? S'interroger sur son intentionnalité polémique revient aussi à interroger la part de sincérité et de calcul dans ce discours. Endosser en même temps que l'habit vert le parfait *éthos* de nouvel académicien, était-ce une ultime forme de dérision de la part de cet écrivain si ironique ? À en croire Frank Lestringant, tel est le cas du second (et ultime) discours rédigé par Musset académicien, le *Discours prononcé le lundi 9 août 1852 à l'inauguration des statues de Bernardin de Saint-Pierre et de Casimir Delavigne au Havre*[1545] :

Son discours se réduisit à des formules de politesse et à des excuses à n'en plus finir. Il escamotait le sujet et parvenait à ne parler ni de Bernardin de Saint-Pierre, ni de Casimir. En un mot, il se défilait. La chute dut en surprendre plus d'un. Il fallait ou de l'inconscience, ou une sacrée dose de mépris vis-à-vis de l'auditoire pour porter à ce degré l'art de l'esquive et de la fuite. Était-ce un reste de l'ivresse de la veille, ou bien, sous le couvert de cette ivresse qu'on lui savait ordinaire, une moquerie calculée, une forme suprême d'ironie ?[1546]

Ce discours choque en effet par son excessive brièveté et par le fait qu'il n'est qu'une prétérition : Musset commence par déclarer que « ce n'était pas à [lui] de prendre la parole » – il a dû remplacer au pied levé Salvandy, retenu par « l'attaque subite d'un mal cruel » – et feint ensuite de s'interroger au point que le plus gros du discours se résume à une prétérition dépourvue d'arguments :

Serait-ce à moi, pris au dépourvu, arrivé d'hier dans vos murs, d'essayer de prendre la place de M. de Salvandy ? Si elle m'eût appartenu, je ne sais ce que j'aurais pu dire en face de ces deux hommes illustres dont votre grande et noble cité est fière à de si justes titres. Aurais-je pu assez admirer la poésie pleine de vérité, la grâce pleine de tendresse qui respirent partout dans *Paul et Virginie* ? Aurais-je su apprécier cette autre poésie et cet autre charme des *Vêpres siciliennes* et de *L'École des vieillards*, cette fermeté, cette pureté de style que Casimir Delavigne possédait si bien ; cette faculté précieuse, qui a fait dire à Buffon : « Le génie, c'est la patience ? » Aurais-je su vous dire qu'au milieu de sa gloire il aima toujours son pays natal, qu'il n'en parlait qu'avec effusion, avec attendrissement ? C'est ainsi que l'oiseau des mers, planant au loin dans l'azur des cieux, jette pourtant toujours un regard sur la vague où flotte son nid.[1547]

Il semble ici que Musset « meuble », comme un orateur qui n'a pas préparé sa harangue. Il semble jouer à manier une éloquence qui tourne à vide : interrogations oratoires et recours à l'irréel du passé qui signalent, sous le masque de la modestie, la volonté de produire un discours déceptif, ou plutôt de se dérober à la contrainte du panégyrique d'académicien. Certains passages pourraient bien être ironiques sous sa plume : la citation de Buffon, notamment, dont l'adage s'accorde mal avec la vision qu'avait Musset du génie (la patience n'a jamais été une vertu pour Musset, comme le signale Frank Lestringant) ; la comparaison finale, fort ampoulée, sent la parodie ; de même la périphrase, hyperbolique, « l'attaque subite d'un mal cruel », sent son Racine. En outre il est étonnant, bien que Musset fût un grand

[1545] P. 946-947.

[1546] F. Lestringant, *Musset, op. cit.* p. 580.

[1547] P. 946-947.

admirateur de Delavigne, qu'il lui consacrât plus de lignes qu'à *Paul et Virginie,* une œuvre qui s'accorde plus avec la poétique du cœur chère à l'auteur des *Nuits*, une œuvre du dix-huitième siècle qu'il citait dans *Les lettres de Dupuis et Cotonet* et dans sa nouvelle *Frédéric et Bernerette*[1548]. Pire, la péroraison, qui vient immédiatement après ce paragraphe, sonne comme une provocation : Musset se dérobe et prend congé de son auditoire en des termes qui rappellent la dernière strophe de « La Nuit de Mai » dans laquelle le Poète se montre rétif aux exhortations de sa Muse et rejette le luth qu'elle lui tend[1549] :

Mais, messieurs, vous n'attendez pas que je vous entretienne de pareils sujets sans réflexion, sans travail, sans étude ; vous ne voudriez pas me voir improviser presque au hasard sur de tels souvenirs. Vous ne me le pardonneriez pas ; et la seule manière dont je puisse rendre grâce de l'honneur que je reçois ici, c'est de laisser parler des voix plus éloquentes que la mienne.

Et là où le Poète justifiait son mutisme par une douleur fatale à son inspiration, l'Académicien l'excuse par son impréparation ! Incroyable péroraison où Musset parvient à dissimuler sa désinvolture (il insiste sur son manque de travail, sur sa paresse, avec l'*interim* forcé par la maladie de Salvandy comme *alibi*) sous le voile de la modestie, conforme en cela aux canons de la rhétorique. Tout ce discours n'est qu'une *captatio benevolentiae*, où la parfaite maîtrise de la rhétorique n'a d'égal que l'absence de fond. Cette interprétation ironique qui se dégage de l'analyse rhétorico-stylistique est corroborée par un témoignage de Louise Colet évoqué par Frank Lestringant : dans son roman autobiographique *Lui*, transposition des amours entre Musset et Sand, d'une part, Musset, Colet et Flaubert d'autre part,

Elle raconte qu'Albert de Lincel, alias Alfred de Musset, juste avant son départ, lui avait parlé avec une certaine désinvolture de « l'érection des deux statues ». Il avait qualifié sa participation à la cérémonie d' « idée bouffonne », une idée qui était passée « par la tête ou plutôt par les cent têtes d'un corps savant », de l'envoyer, lui, « le caprice et l'ironie en personne, prononcer des discours et entendre des congratulations officielles ». Non sans dédain, il évoquait son adjoint, Amelot, c'est-à-dire Jacques Ancelot, à qui il laissait bien volontiers « toute la partie grave ou plutôt comique de la cérémonie. »[1550]

[1548] On y trouve ce commentaire métatextuel du narrateur, à propos des amours de Frédéric et Bernerette : « Malheureusement, pour l'auteur de ce conte, il n'y a qu'une plume comme celle de Bernardin de Saint-Pierre qui puisse donner de l'intérêt aux détails familiers d'un amour tranquille. Encore cet habile écrivain avait-il, pour embellir ses récits naïfs, les nuits ardentes de l'Île de France, et les palmiers dont l'ombre frissonnait sur les bras nus de Virginie. », *Nouvelles, op. cit.* p. 220-221.

[1549] « Ô Muse ! spectre insatiable,
Ne m'en demande pas si long.
L'homme n'écrit rien sur le sable
A l'heure où passe l'aquilon. », (*Poésies complètes, op. cit.*, p. 309).

[1550] *Op. cit.*, p. 580-581. Jacques Ancelot prit en effet la relève en prononçant un dithyrambe en vers des deux grands hommes du Havre.

Contrairement au *Discours de réception*, le discours d'inauguration ne scandalisa personne, et ne provoqua aucune polémique dans la presse[1551], ravie de pouvoir le citer intégralement, à en croire Frank Lestringant : « le canular du nouvel académicien était si parfait qu'il passa totalement inaperçu »[1552]. On peut dès lors s'étonner d'un tel paradoxe : le discours intentionnellement polémique ne produit pas même une étincelle, alors que le discours dépourvu d'intention polémique[1553] met le feu aux poudres. C'est qu'en réalité Musset est plus un ironiste qu'un polémiste et que le comble de l'art, pour l'ironie, consiste à passer inaperçue, du moins chez les béotiens. Si le discours du Havre est ironique alors que le discours sous la Coupole est polémique, ce n'est pas parce que Musset l'a voulu ainsi, mais parce que l'auditoire a voulu le recevoir ainsi, conservant de Musset une image de frondeur qu'il n'avait plus ou plutôt qui n'était pas la bonne : Musset continuait effectivement de railler et de blâmer, mais sa cible n'était pas les valeurs classiques et sa chapelle n'était plus le Cénacle.

Chez Musset le polémique peut aller jusqu'à se dissimuler totalement sous le masque d'une lettre intime, privée, dont la publication différée coupe les liens avec l'actualité polémique à laquelle elle se rattache pourtant : tel est le cas du *Souper chez Rachel*, où le polémique ne peut se lire qu'une fois la lettre replacée dans son contexte.

[1551] C'est aussi qu'il ne s'agissait là que d'un évènement provincial, peu médiatisé.

[1552] *Ibid.* p. 582.

[1553] Il nous semble bien, en définitive, que Musset est sincère dans son *Discours de réception* : à travers l'éloge de Dupaty, peut-être forcé par les règles de l'exercice, il revendique des valeurs qui traversent toute son œuvre d'écrivain comme de critique : idéal de « juste mesure entre ces deux excès» que sont l'atonie classique et l'exubérance romantique (p. 940), « l'amour de la vérité [et] de la beauté » (p. 941), « la recherche de la vérité » (p. 945), « la beauté, la gaieté, l'honnêteté, la vérité » sur lesquelles il conclut (p. 946). On peut aussi citer l'intéressant développement, plein de lyrisme, sur l'amour qui lie le dramaturge à son théâtre, à ses personnages qui sont « la forme vivante de son idéal » et « les rêves de son cœur » (p. 941-942). Nul doute qu'ici l'auteur d'*Un spectacle dans un fauteuil* expose sa poétique du théâtre, sa conception d'un théâtre fantaisiste et lyrique à la fois.

Chapitre 3

Un souper chez Rachel : lettre privée ou apologie mise en scène ?

À première vue, rien de moins polémique que cette lettre adressée à Caroline Jaubert, dans laquelle, comme à son habitude lorsqu'il s'adresse à sa belle « Marraine », Musset se montre plein d'esprit et de verve, mêlant anecdotes, badinage et confidences[1554]. Et pourtant, cet *opus* peut être considéré comme polémique puisqu'il forme un cycle avec les articles sur Rachel publiés dans la *Revue des deux mondes* dans la mesure où il poursuit l'entreprise de promotion et de défense de la jeune tragédienne. Le polémique y avance masqué, d'abord par le choix d'une scénographie narrative et dramatique, ensuite par son statut de correspondance privée. En effet, l'utilisation constante du présent de narration, le recours au style coupé[1555] et la disposition théâtrale du dialogue, avec nom des personnages devant chaque réplique et didascalies, font de cette lettre une saynète dans laquelle Musset donne à voir Rachel dans son intimité, une Rachel magnifiée par la passion naissante du poète. Frank Lestringant n'hésite pas à la qualifier de « petit chef-d'œuvre dramatique, une pochade croquée sur le vif et restituée avec verve », « la dernière réussite absolue de son théâtre, avant le proverbe *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* »[1556]. Mais on pourrait presque considérer, dans la perspective d'une écriture journalistique, « cette sténographie de la vie réelle », pour reprendre l'expression du biographe, comme l'ancêtre d'un genre destiné à connaître une importance croissante à partir de son invention à la fin du XIX^{e} siècle : l'interview[1557]. À la différence près que ce *Souper* ne fut pas écrit pour être publié dans la presse et que la rencontre avec Rachel ne fut pas préméditée, on y trouve bien des points communs avec ce que seront les premières interviews : dialogue avec une personnalité célèbre dans le cadre de son intimité, visée informative des questions et des confidences (sur l'enfance pauvre de

[1554] Sur le style de Musset dans sa correspondance avec Caroline Jaubert, voir Loïc Chotard, « Musset épistolier (janvier-mars 1835) », *CAIEF*, n°39, mai 1987, pp. 269-286.

[1555] Par exemple p. 926 : « Elle retourne à la cuisine, revient avec une soupière pleine de bouillon fumant, et une petite casserole d'épinards. Voilà le souper. Point d'assiettes ni de cuillères, la bonne ayant les clefs sur elle. Rachel ouvre le buffet, trouve un saladier plein de salade, prend la cuillère de bois, déterre une assiette et se met à manger seule. »

[1556] *Op. cit*. p. 404.

[1557] Les premières interviews datent des années 1870-1880. Les personnalités sont interviewées dans leur intimité et non dans l'espace public. Voir Marie-Ève Thérenty, *La littérature au quotidien, op. cit.* p. 330 *sqq*.

Rachel, avant sa célébrité, sur ses opinions en matière de tragédie, sur ses projets immédiats et à moyen terme), dialogue accompagné de récit, volonté de retranscrire le réel dans ses détails les plus signifiants pour connaître et comprendre Rachel. A première vue, la dimension originellement privée de cette lettre est radicalement opposée à l'une des conditions essentielles du discours polémique : désirant agir au plus vite pour dénoncer un scandale, celui-ci se doit d'être publié au moment même où ce scandale est encore d'actualité, car il se dote ainsi d'une puissance performative au point même souvent de faire éclater le scandale resté jusque-là dissimulé. S'il est vrai qu'au départ le récit s'adresse à la seule Caroline Jaubert, comme Musset a soin de le préciser dans l'exorde, insistant sur ce point avec la mise en italiques de « seule »[1558], « naturellement le dialogue circula parmi les proches de M^me^ Jaubert et contribua très vite à la légende de Rachel », comme le note Frank Lestringant[1559]. Ainsi, cette lettre mi privée mi mondaine eut-elle un effet apologétique. La lecture de la péroraison, volontairement paradoxale, confirme d'ailleurs que ce texte ne devait pas rester éternellement privé :

> Et, en rentrant chez moi, je vous fais à la hâte ce récit, tout chaud, avec la fidélité d'un sténographe, et je vous l'envoie en vous priant de ne la communiquer à personne ; mais persuadé que vous en sentirez tout le prix, qu'il sera en sûreté chez vous, et qu'un jour on le retrouvera.[1560]

Or il faudra attendre 1866 pour que Paul de Musset l'intègre à l'édition des *Œuvres Posthumes* de son frère, quoiqu'avec « des altérations telles qu'elles rendent son texte caduc » selon Maurice Allem[1561]. Le manuscrit de Musset ne portait pas de date, mais Paul de Musset a pu la déduire d'une des circonstances du récit : Musset et Rachel s'étaient retrouvés après l'une des représentations de *Tancrède* au Théâtre-Français dans lequel elle jouait le rôle d'Aménaïde, et il était question des débuts à l'Opéra de M^lle^ Nathan dans *La Juive*. Or comme cette dernière représentation avait eu lieu le 29 mai 1839, la lettre avait dû être écrite dans la nuit du 29 au 30, immédiatement après le « souper ». Ainsi, publié vingt-sept ans après sa rédaction, à un moment d'ailleurs où Rachel, morte la même année que Musset, est devenue une gloire établie du théâtre français, notamment grâce au livre que lui consacra Jules Janin en 1861[1562], la portée polémique éventuelle du récit est bel et bien évanouie.

[1558] « En réponse à votre lettre sur *Desdémone*, je veux vous servir un souper chez Mlle Rachel qui vous amusera peut-être, si nous sommes toujours du même avis. Ma petite scène sera pour vous *seule* », p. 925.

[1559] *Op. cit.* p. 409.

[1560] P. 931.

[1561] Note 1 p. 1078.

Pourtant, cette lettre, destinée de toute façon à être révélée plus tard au grand jour, n'est pas dénuée de *polémicité*, dans la mesure où on y retrouve l'écho, dans les propos de Rachel à Musset, des controverses qu'ont récemment suscitées le physique et le jeu de la jeune tragédienne dans la presse critique ; en cela *Un souper chez Rachel* complète les articles apologétiques et polémiques que sont *De la Tragédie* et surtout *Reprise de Bajazet*. Ces allusions aux polémiques et à l'hostilité des critiques à l'égard de Rachel apparaissent explicitement dans ce que Frank Lestringant appelle le troisième acte du récit. Les invités partent les uns après les autres, et Rachel et Musset, auxquels le dialogue se restreint peu à peu en un tête-à-tête où la séduction entre en jeu, finissent par aborder les questions littéraires. Il est question des trois grands tragiques classiques : Voltaire, dont Rachel vient de jouer Aménaïde[1563], Corneille et Racine. Rachel expose ses préférences et même ses théories en matière de tragédie, des idées proches de celles de Musset critique :

MOI. ─ Comme vous avez lu cette lettre ce soir ! vous étiez bien émue.
RACHEL.─ Oui, il m'a semblé sentir en moi quelque chose qui allait se briser. Mais c'est égal ; je n'aime pas cette pièce de *Tancrède* ; c'est faux.
MOI. ─ Qu'aimez-vous mieux de Corneille ou de Racine ?
RACHEL.─ J'aime bien Corneille, mais c'est quelquefois trivial et quelquefois ampoulé, tout cela n'est pas vrai.
MOI.─ Oh ! oh !
RACHEL. ─Oui, tenez, lorsque dans *les Horaces*, par exemple, Sabine dit :
On peut changer d'amant mais non changer d'époux.
Eh ! bien, je n'aime pas ça, c'est grossier.
MOI. ─ Vous conviendrez du moins que c'est vrai ?
RACHEL. ─Oui, mais ce n'est pas digne de Corneille. J'adore Racine ; c'est si beau, si vrai, si noble ![1564]

La critique que fait Rachel du *Tancrède* de Voltaire, lapidaire (« c'est faux »), rappelle quelque peu ce qu'en avait écrit Musset dans *De la tragédie* : il louait Voltaire d'avoir tenté « le premier » avec *Tancrède* « de créer une tragédie vraiment moderne » mais ajoutait :

tout le monde convient malheureusement que la versification est lâche, commune, écrite à la hâte, et que la déclamation y usurpe la place de la vérité. Il semble que Voltaire n'ait rien écrit pour satisfaire sa propre conscience, excepté quand sa bile s'émouvait ; le reste du temps on dirait un homme qui a fait une gageure et qui improvise. Lors même qu'il composait ses plus beaux vers, on croirait que ses amis étaient derrière la porte à

[1562] *Rachel et la tragédie*, Paris, Adolphe Delahays, 1861. S. Ledda m'a d'ailleurs confié qu'il se demandait si Paul de Musset n'avait pas ressorti cette lettre pour montrer qu'il n'y avait pas que Janin qui avait admiré Rachel dès ses débuts. Hypothèse séduisante car cela ajouterait un second niveau apologétique : dans le contexte de sa parution en 1866 l'apologie de Musset se substituerait à celle de Rachel.

[1563] Voir le début de la lettre p. 925-926 : « Au quatrième acte elle avait lu sa lettre avec un accent plus touchant, plus profond que jamais ; elle-même m'a dit qu'en ce moment elle avait pleuré, et s'était sentie émue à tel point qu'elle avait craint d'être forcée de s'arrêter. » Il s'agit en fait de l'acte V scène 5 et non du quatrième acte.

[1564] P. 929.

l'écouter ; c'est une perpétuelle parade. Je ne m'étonne pas qu'à Sainte-Hélène l'empereur, lisant *Zaïre*, ait jeté le livre, en s'écriant que Voltaire ne connaissait ni les hommes ni les passions.[1565]

L'expérience de l'actrice, forte de la connaissance des âmes, et celle du poète, plus « techniciste » (ses arguments sont la versification voltairienne et sa tendance à la « déclamation ») aboutissent aux mêmes conclusions : Voltaire tragédien n'est pas « vrai ». Or, on l'a vu, la notion de vérité en art est essentielle chez Musset qui la place au cœur de toutes ses critiques[1566]. Il est vrai qu'il s'agit là d'un lieu commun comme le rappelle Musset en introduisant sa phrase par le tour gnomique (« tout le monde convient ») et en mentionnant l'anecdote et les propos de Napoléon lisant *Zaïre* à Sainte-Hélène. Ce que reproche Musset à Voltaire – et sans doute aussi Rachel – c'est de se faire comédien et non poète comme l'indique l'isotopie de l'exhibition (« un homme qui improvise », « on croirait que ses amis étaient derrière la porte à l'écouter », « une perpétuelle parade ») : cette tendance à la mise en scène de soi empêche le dramaturge d'être poète c'est-à-dire d'écrire ce qui vienne du cœur, et d'être psychologue comme le perçut Napoléon « s'écriant que Voltaire ne connaissait ni les hommes ni les passions »[1567] . Ce besoin d'un public explique peut-être la réussite de Voltaire dans le genre polémique : Musset place d'ailleurs Voltaire pamphlétaire bien au–dessus du poète tragique car dans ce registre-là il était vrai, écrivait avec « conscience » « quand sa bile s'émouvait ». *Exit* donc Voltaire du panthéon des génies tragiques, seuls demeurent Corneille et Racine. L'interrogation de Musset est capitale pour sonder l'*ars tragicae* de la jeune tragédienne : c'est une véritable question d'*interview* avant l'heure. Or il est étonnant de constater que Rachel, blâmant Corneille, reprend les mêmes épithètes que les classiques raillés par Musset dans son article sur les *Pensées de Jean-Paul* paru dans *Le Temps* huit ans plus tôt : « trivial » et « ampoulé »[1568], couple tranchant dans sa binarité par rapport au rythme ternaire qui exalte les qualités de Racine : « c'est si beau, si vrai, si noble ! ». On assiste alors à un débat entre Musset et Rachel, un débat de bon ton, sans acrimonie, au sujet du « vrai » en tragédie : tous deux acceptent comme prémisses cette notion comme l'essence même de la perfection tragique ; mais Rachel en exclut d'emblée Corneille parce qu'il est « quelquefois trivial et quelquefois ampoulé ». Son lexique critique montre à quel point elle adhère au *credo* classique : si « ampoulé » semble de toute évidence s'opposer à « vrai » (on est au-delà du vrai, dans l'hyperbole), le « trivial », comme antonyme d'idéal, synonyme d'ordinaire, prosaïque ou réaliste, fait partie du vrai, du moins dans une optique romantique que Rachel

[1565] P. 914.

[1566] Sur ce point voir *Musset. Poésie et vérité,* dir. Gisèle Sésinger, Honoré Champion, Paris, 2012.

[1567] P. 914.

[1568] P. 893. Le nom de Corneille y est mentionné ironiquement : « c'est-à-dire … que Régnier est trivial, Corneille ampoulé. »

récuse. Or Musset reste fidèle à l'idée romantique d'un Corneille « vrai » même dans sa trivialité, ou plutôt grâce à elle, comme le prouve sa remarque à propos du vers d'*Horace* cité par Rachel : au commentaire sans concession de la jeune tragédienne (« c'est grossier ») il rétorque : « Vous conviendrez du moins que c'est vrai ? » ; Rachel ne peut qu'en convenir (elle acquiesce) mais elle fait rebondir le débat en le déplaçant vers la notion de « dignité » (« Oui, mais ce n'est pas digne de Corneille), qui va lui permettre d'introduire Racine comme modèle à suivre. Musset, lui, préférait Corneille à Racine : comme l'a démontré Sylvain Ledda dans son article « Musset et la tragédie cornélienne »,

Si Rachel trouve Corneille « trivial et ampoulé », ce n'est pas le cas de Musset. […] En effet, la désinvolture apparente de la conversation cache une question essentielle pour Musset, celle du génie dramatique et de l'expression tragique au théâtre. Corneille est au cœur de cette interrogation.[1569]

Le critique montre à quel point la découverte de Rachel dans les rôles d'Émilie et de Camille a ravivé sa connaissance de Corneille et stimulé sa pensée théorique, dans laquelle Corneille occupe désormais une place essentielle. Non seulement il érige Corneille en père de la tragédie française moderne dans *De la Tragédie*, réduisant Racine à un simple suiveur qui commit l'erreur de faire de la poétique cornélienne « une détestable école de bavardage » en détruisant l'action au profit de la seule passion[1570], mais il cherchera, dans ses essais de tragédies pour Rachel – on peut penser qu'il travaillait déjà à *La Servante du Roi* au moment de ce *Souper* – à s'inspirer du modèle cornélien, un modèle propice à mettre en vedette « l'emploi privilégié de l'actrice » :

Musset amoureux a voulu écrire pour Rachel des rôles de femmes dignes d'elle. […] Deux fragments semblent se souvenir d'héroïnes cornéliennes à la manière d'Emilie ou de Camille. *La Servante du roi*, ébauche de 1839, est imprégnée du dilemme cornélien entre l'amour et le devoir ; Frédégonde y est prisonnière de sa passion amoureuse qui s'oppose aux exigences politiques : elle doit éliminer sa rivale Galsvinde. […] Il est d'ailleurs frappant de voir comment Musset construit le personnage grâce à de longues tirades où se déploient une dignité, une sobriété brisée par la passion, manifeste jusque dans la versification, elle-même très tenue. Le quatrième acte de la tragédie applique le modèle du monologue d'Emilie dans *Cinna* : l'héroïne présente les enjeux amoureux et politiques de sa décision.

Sylvain Ledda perçoit la même « résonance d'accents cornéliens » dans *Faustine*, le second fragment de tragédie écrit pour Rachel – une tragédie en prose cette fois – rédigé lors de leur réconciliation en 1851 :

Le conflit politique et familial est très marqué ; Faustine, comme Camille, comme Emilie, tient tête à toute forme d'autorité ; il émane du personnage une réelle puissance tragique. Certaines tirades de l'héroïne offrent ainsi une poétique violente où se devinent en filigrane le souvenir de Corneille (sens du devoir, déportements de la

[1569] Sylvain Ledda, « Musset et la tragédie cornélienne », *in Le Corneille des Romantiques, op. cit.* p. 47.

[1570] Voir plus haut les chapitres consacrés à cet article.

passion) et le « féminisme » du Musset des *Caprices de Marianne*. […] On ne peut s'empêcher de songer à telle scène de *Cinna* où Emilie malmène son amant velléitaire et lui rappelle son sens du devoir et de l'honneur.[1571]

Ainsi le *Souper* se fait l'écho des idées de Musset sur la tragédie et de sa position dans les débats contemporains sur le théâtre : en opposant les trois grands tragiques français, Musset reprend le parallèle entre Corneille et Racine et trouve en Rachel une interlocutrice à sa mesure : s'instaure alors un débat sans aucune acrimonie entre l'admirateur du génie cornélien et la passionaria de Racine.

Éloge de Rachel en Phèdre et en femme

Mais le véritable « clou » de cette saynète qu'est *Un souper chez Rachel*, en même temps que son instant le plus polémique, concerne bien Racine. Ce qui est en cause, c'est la capacité de l'actrice à jouer Racine : la polémique opposant Musset à Jules Janin à propos de Rachel dans le rôle de Roxane n'est pas loin. Voilà que Rachel, désireuse de monter un cran plus haut, veut jouer *Phèdre* et qu'elle s'expose aux mêmes reproches ; à travers son énonciation Musset intègre celle des critiques hostiles :

MOI.─ Quel rôle étudiez-vous maintenant ?
RACHEL.─ Nous allons jouer cet été *Marie Stuart* pour le public ambulant. Je n'aime pas tous ces rôles de pleurnicheuses. À l'hiver nous jouerons *Polyeucte* et peut-être …
MOI. – Eh bien ?
RACHEL, *frappant du poing sur la table.* ─ Je veux jouer Phèdre. On me dit que je suis trop jeune, que je suis trop maigre, ce sont des sottises. C'est le plus beau rôle de Racine ; je veux le jouer.
SARAH. ─Ma chère, tu as peut-être tort.
RACHEL.─ Laisse-moi donc tranquille ! si c'est parce que je suis trop jeune et parce que le rôle n'est pas convenable, parbleu ! j'en dis bien d'autres dans Roxane, et qu'est-ce que ça me fait ? Si c'est parce que je suis trop maigre, je dis que c'est une bêtise. Une femme qui a un amour infâme, mais qui se meurt plutôt que de s'y livrer, une femme qui dit qu'elle a séché dans les feux, dans les larmes, cette femme-là n'a pas une poitrine comme madame Paradol. C'est un contre-sens. J'ai lu le rôle au moins dix fois depuis huit jours ; je ne sais pas comment je le jouerai, mais je te dis que je le sens. Les journalistes me dégoûtent ; ils ne savent qu'inventer pour me nuire ; mais cela m'est égal ; je jouerai s'il le faut pour quatre personnes. *(Se tournant vers moi.)* Oui, quand on fait des articles francs, en conscience, je ne connais rien de plus beau, de meilleur ; mais ceux qui écrivent pour de l'argent, pour calomnier, pour mentir, c'est pis qu'un voleur, pis qu'un assassin ; ce sont des gens qui tuent à coups d'épingle ; je les empoisonnerais ![1572]

On glisse soudain de l'interview avant l'heure ou tout au moins du dialogue anodin (Musset interroge Rachel sur la suite de sa carrière) au registre polémique : Rachel déclare vouloir « jouer Phèdre » - le rôle et non la pièce, comme l'indique le choix du romain : il semble que Rachel parodie le contre-discours des critiques qui ne la voient pas en Phèdre, mais ce choix peut aussi indiquer à quel point la jeune actrice s'est d'ores et déjà identifiée au personnage. Rachel s'indigne et fustige les « journalistes » (les critiques dramatiques) en dénonçant leur

[1571] *Op. cit.* p. 58-59. Pour les deux fragments, voir *Théâtre complet,* éd. S. Jeune, pp. 791-815.

[1572] P. 929-930.

caractère mercenaire (la périphrase « ceux qui écrivent pour de l'argent »), leur goût de la calomnie gratuite (l'infinitif « calomnier » est un but mis sur le même plan, par l'énumération, que l'appât du gain). Elle va jusqu'à les comparer à des criminels (« un voleur », « un assassin ») ; le comparatif de supériorité, « pire que », les rend moralement encore plus condamnables que les scélérats. La métaphore « tuer à coup d'épingle » met en évidence leur sournoiserie et leur perversité : ils choisissent d'infliger une mort lente et « l'épingle » est une version dégradée de « l'épée » du polémiste guerrier. On remarque une fois de plus la connivence de pensée entre Rachel et Musset : un tel réquisitoire rappelle, l'ironie en moins, la troisième lettre de Dupuis et Cotonet. Le conditionnel, violent coup de hache final, rappelle le ton de certaines héroïnes tragiques (telles Roxane) comme si en Rachel se confondaient la scène et le réel ; mais cette exclamative haineuse rappelle aussi le fantasme de meurtre à l'origine de toute parole satirique comme polémique. A ces journalistes de profession, mercenaires prompts à fustiger, Rachel oppose ceux qui font « des articles francs, en conscience ». La didascalie montre qu'il s'agit là d'un éloge indirect de Musset lui-même, poète et critique amateur, et un remerciement implicite pour l'avoir défendue contre tous aux débuts de *Bajazet*. Elle énonce en outre les arguments de ceux qui lui refusent le rôle de Phèdre : si la cible n'est pas explicitement nommée (« on »), il est aisé de reconnaître exactement les mêmes arguments que ceux des feuilletons hostiles à son interprétation de Roxane, et tout particulièrement de Jules Janin dans le J*ournal des Débats* (Rachel est « trop jeune » et « trop maigre »), auquel Musset avait répondu avec passion et qu'il avait même provoqué en duel pour défendre sa tragédienne bien-aimée. Or cette fois c'est Rachel qui réfute aisément les arguments en se référant au vers de Racine (« J'ai séché dans les feux, dans les larmes ») pour démontrer que son physique siérait davantage au rôle. Quant à l'argument de la jeunesse, forte de l'expérience de *Bajazet*, elle l'associe à son corollaire (le caractère inconvenant du personnage, incestueuse et adultère, ne conviendrait pas à une jeune fille de seize ans) et retourne l'argument contre l'adversaire en mentionnant son interprétation de Roxane : façon habile de retourner un argument hostile (Janin lui avait justement reproché de jouer une héroïne sulfureuse[1573]) en une preuve au service de sa propre cause : le rôle de Roxane est bien pire et, de toute façon, passé le scandale des premières représentations, Rachel a su s'imposer et triompher dans ce rôle. Mais c'est surtout le récit de la lecture qui clôt la lettre qui constitue la meilleure preuve de la capacité de la jeune actrice à jouer Phèdre : sous la plume de Musset subjugué, Rachel s'anime peu à peu, éprouve réellement les mêmes passions que l'héroïne, et devient véritablement Phèdre :

[1573] Voir citations en note *supra* p. 248-249.

Rachel et moi, nous commençons à lire le livre entre nous deux. Tout le monde s'en va. Elle salue d'un signe de tête et continue. – D'abord elle récite d'un ton très monotone, comme une litanie. Peu à peu elle s'anime ; nous échangeons nos remarques, nos idées sur chaque passage. Elle arrive à la déclaration ; elle étend alors son bras sur la table, et le front posé sur sa main, appuyée sur son coude, elle s'abandonne entièrement. Cependant elle ne parle presque qu'à demi-voix : ses yeux étincellent, elle pâlit, elle rougit ; jamais je n'ai rien vu de si beau et jamais au théâtre elle n'a produit tant d'effet sur moi.[1574]

L'écho du fameux alexandrin « Je pâlis, je rougis, je souffris à sa vue » montre à quel point Phèdre vient s'incarner en Rachel, et les hyperboles finales décrivant un moment exceptionnel visent à démontrer à quel point Phèdre est LE rôle écrit sur mesure pour Rachel. Or il faudra attendre 1843 pour enfin voir Rachel interpréter *Phèdre*, un rôle qui assurera sa gloire à tout jamais[1575]. Il y a donc bien une dimension apologétique dans ce *Souper chez Rachel* : comme dans les articles précédents Musset célèbre le génie natif de Rachel mais répond aussi indirectement, par la voix et les gestes mêmes de son héroïne, aux critiques. C'était notamment le cas de Charles Maurice, l'influent rédacteur et directeur du *Courrier des théâtres*, notoirement antisémite :

Selon Maurice, Rachel « ne peut enfin être ni Agrippine ni Phèdre : son talent est trop superficiel ». Cet avis est absolument à l'opposé de celui formulé par Musset en 1838 et 1839, dans les deux articles qu'il consacre à la tragédienne.[1576]

Il arrivait d'ailleurs fréquemment à Charles Maurice de justifier ses critiques par sa judéo-phobie : en 1850 il rédige un violent pamphlet intitulé *La Vérité-Rachel, examen du talent de la première tragédienne française,* synthèse de ses nombreux feuilletons consacrés à l'actrice où figure un chapitre intitulé « Les Juifs » :

En est-ce assez de tous ces courtisans de la victoire ? Pas encore. Une autre division arrive sur le terrain pour secourir celui qui est le plus fort. Les coreligionnaires de la tragédienne, croyant l'honneur de leur temple intéressé à la perpétration de ses succès, ne l'ont pas quittée depuis ses débuts ils la tiennent toujours en chartre-privée, sous l'étreinte de leurs amitiés de synagogue.

Répandus au parterre, ils en couvrent la face[1577]

Plus largement tout le récit vise à faire l'apologie de Rachel, comme actrice mais aussi comme femme. Réfutant l'idée d'une Rachel adepte du communautarisme juif, il la montre

[1574] P. 930.

[1575] Rachel dut patienter cinq longues années parce que c'est aussi une question d'emploi : en 1838, âgée de seulement dix-sept ans, elle est trop jeune pour le rôle de la belle-mère incestueuse d'Hippolyte.

[1576] Sylvain Ledda, « « Vous rendez les artistes si heureux par votre bienveillance. » Notes sur Charles Maurice», *Médias 19* [En ligne], CARRIÈRES THÉÂTRALES ET JOURNALISTIQUES, Publications, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), *Presse et scène au XIX^e^ siècle*, mis à jour le : 29/05/2012, URL : http://www.medias19.org/index.php?id=2924.

[1577] Cité par S. Ledda, *ibid.*

interdisant à sa sœur Sarah, « *jadis comédienne ambulante, et n'ayant plus aujourd'hui de profession que celle de sœur de Rachel* », dit la didascalie, de parler yiddish[1578]. Lorsque Sarah et la mère se mettent à se moquer de M[lle] Rabut, seule Rachel prend la défense de la comédienne :

> SARAH, *pendant que Rachel fait le punch.* – Mlle Rabut était bien laide ce soir.
> MOI. - Mais non, elle est assez jolie, il ne lui manque que le bout de son nez.
> LA MERE. - Mlle Rabut est joliment bête.
> RACHEL. - Pourquoi dis-tu ça ? Elle n'est pas plus bête qu'une autre.
> LA MERE. - Je dis qu'elle est bête, parce que c'est une imbécile.
> RACHEL. – Eh bien, au moins, si elle est bête, elle n'est pas bête et méchante. C'est une bonne fille ; laissez-la tranquille. Je ne veux pas de ces choses-là ici.[1579]

On voit dans cet échange de répliques combien l'esprit de Rachel l'emporte sur les insultes de sa sœur et sur les tautologies de sa mère, et surtout combien elle a plus de cœur. Ses vertus contrastent avec les défauts de sa famille qui profite de sa réussite[1580]. Elles apparaissent aussi à propos de trois francs économisés au moyen d'un pieux mensonge dans le dessein d'acheter « les œuvres de Molière », révélation qui achève de faire d'elle une actrice née, et de mettre en place la légende de la jeune fille pauvre mais sensible à la meilleure littérature. A l'opposé on apprend que « Sarah s'est échappée de l'aile maternelle avec je ne sais qui, est allée on ne sait où[1581] » que pour mieux montrer le contraste avec *la noble enfant* gênée des « cancans et des bavardages niais » auquel le monde s'adonne depuis que Musset va « quelquefois chez elle »[1582] et choquée par la grossièreté d'une maxime de Corneille ; image toute idéale qui va à rebours des stéréotypes habituels sur l'immoralité des comédiennes[1583]. Il en va même jusqu'aux détails de sa physionomie. L'attention de Musset se porte soudain sur les mains de la tragédienne, non pas usées par les travaux ménagers mais « de vraies mains de princesse ». Par-delà l'expression du sentiment amoureux de Musset, on voit ici la finalité apologétique du récit : prouver que Rachel est une princesse semblable aux héroïnes qu'elle incarne égarée comme par une erreur du destin dans une famille indigne d'elle. Très révélateur à cet égard est

[1578] P. 926-927.

[1579] P. 926.

[1580] « SARAH, *jadis comédienne ambulante, et n'ayant plus aujourd'hui d'autre profession que celle de sœur aînée de Rachel.* – Non, je ne mange pas avec des couverts d'étain.
RACHEL. – Tu ne manges plus avec des couverts d'étain ! c'est donc depuis que j'ai acheté une douzaine de couverts d'argent avec mes économies. Il te faudra bientôt un domestique en livrée derrière toi et un autre par devant. (*Montrant sa fourchette.)* Je ne chasserai jamais ces couverts de la maison. Ils nous ont trop longtemps servi, n'est-ce pas maman ? »

[1581] P. 927.

[1582] P. 925 : dans l'exorde Musset justifie ainsi le caractère privé de son récit.

[1583] Ce cliché ne s'applique toutefois pas à celles du Théâtre français : y accéder constitue une promotion à la fois sociale et morale.

le dénouement du récit : le père Félix rentre et met brutalement fin à la lecture de *Phèdre*, enjoignant à sa fille de se mettre au lit. Rachel déclare en pleurant : « C'est révoltant » et Musset de confirmer : « C'était révoltant, en effet, de voir traiter ainsi une pareille créature. Je me suis levé et je suis parti, plein d'admiration, de respect et d'attendrissement. »[1584] Ainsi, comme le note Frank Lestringant, « la conclusion s'impose d'elle-même : Rachel est un ange dans un monde de brutes, une fleur rare poussée sur le fumier des rues, une créature céleste tombée sur la terre des hommes vulgaires »[1585]. Toute la lettre est destinée à faire l'apologie de Rachel et à répondre ainsi aux critiques hostiles, Janin et Maurice en particulier.

Un Souper chez Rachel illustre un cas atypique d'appartenance au genre polémique : l'inscription dans un contexte de controverse y est implicite et la perspective d'action agonistique occultée par le désir d'une situation d'énonciation privée. On ne peut que constater une fois de plus le désir de Musset de jouer avec les frontières génériques et de faire du polémique sans être polémiste, en refusant à la fois d'endosser un *éthos* agressif et de fonder sa critique sur le manichéisme par trop simpliste de l'opposition entre néo-classiques et romantiques. Il convient alors de se demander si ce refus de la polémique n'est pas en lui-même de nature polémique.

[1584] P. 931.

[1585] *Op. cit.* p. 410.

Chapitre 4

Quand Musset polémique contre la polémique

Le refus d'un *éthos* pamphlétaire : la posture *dandy*

Un paradoxe de la pratique polémique chez Musset nous est apparu comme un fil conducteur : bien qu'occasionnellement polémiqueur, dans la mesure où il produit parfois des énoncés effectivement polémiques, Musset ne cesse d'affirmer son refus d'être polémiste[1586], et rejette constamment l'attaque *ad personam*. Cette dénégation, paradoxalement affichée en tête de son poème le plus polémique, « La loi sur la presse »[1587], est certes un *topos* constitutif de la polémique à l'époque romantique, comme le constate Catherine-Kerbrat Orecchioni dans ses analyses lexicologiques[1588], et il s'affirme tant dans la polémique *stricto sensu* que dans les autres genres agonistiques : il en va ainsi du pamphlet selon Marc Angenot[1589], comme de la satire considérée à partir du XVIII^e^ siècle et tout au long du XIX^e^ comme un « mauvais genre »[1590]. Pierre Servet fait le même constat dans l'introduction au volume collectif *Polémique en tous genres* consacrés à un large corpus allant du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle : « Parce que ses liens avec la vérité sont sujets à caution, la polémique a mauvais genre. Bien peu d'écrivains s'avouent polémistes ; aucun n'en tire gloire. Plusieurs études illustrent ce refus d'un éthos trop batailleur. »[1591]

Ce refus d'être ou de paraître polémiste, Musset l'affirme à plusieurs reprises dans ses articles critiques : on a vu dans le chapitre consacré au *Salon de 1836* à quel point Musset cherche autant que possible – sans toutefois toujours y parvenir – à éviter le blâme, ou tout au

[1586] C. Kerbrat-Orecchionni, *op. cit.* p.24 : elle distingue le « polémiqueur » (l'énonciateur d'un énoncé polémique) du polémiste « qui connote trop peut-être le professionnalisme. »

[1587] Poème cité dans notre introduction.

[1588] *Ibid*. p. 21-22 : elle cite entre autres cette phrase de Virieu : « Je n'aborde l'étendard d'aucune secte ; je méprise toute polémique » qui fait écho à l'alexandrin de Musset « Et dans aucun haras je ne suis étalon » (*La loi sur la presse*).

[1589] « Signalons enfin un trait paradoxal qui semble caractériser le pamphlet ; le discours comporte un énoncé par lequel l'auteur déclare que ce qu'il écrit n'est pas un pamphlet. Cette dénégation peut s'expliquer par le sens défavorable couramment attribué au terme de pamphlet : invective et médisance. Elle s'expliquerait également par le fait que le pamphlétaire éprouve trop le sentiment de sa solitude et de son bon droit pour vouloir s'insérer dans un genre établi et dans une tradition. », *op. cit.* p. 83.

[1590] Voir *supra* II, 1 p. 258.

[1591] *Op. cit.* p. 5.

moins à le contrebalancer par une restriction élogieuse, et comment il justifie cette démarche par une conception négative de la critique comme polémique dès lors qu'elle se fonde sur un système : « Un système dans l'artiste, c'est de l'amour ; dans le critique, ce n'est que de la haine »[1592]. Dans le compte-rendu du *Concert de Mademoiselle Garcia* il précise nettement son mépris pour l'attaque *ad personam* et dénonce une convention de la critique qui consiste à « ne parler franchement avec éloge que des morts » (comme la Malibran, sœur aînée de Pauline) pour « réserver les injures aux vivants » : « il ne m'entre d'ailleurs dans l'esprit d'attaquer personne, c'est un métier que je n'aime pas »[1593]. Le terme de « métier » met à jour les motifs du refus d'une critique véhémente : en cédant à la polémique Musset ne serait plus un dilettante des lettres qui fait connaître aux abonnés de *La Revue des Deux Mondes* une artiste qu'il admire et qui mérite d'être admiré, mais un journaliste professionnel, un critique et pire, un polémiste. Or il lui importe de se démarquer des pamphlétaires, qu'Octave désigne, dans *La Confession d'un enfant du siècle* du nom injurieux de « sycophantes »[1594] et dont la Muse, dans *La Nuit de Mai*, livre un portrait au vitriol :

> Clouerons-nous au poteau d'une satire altière
> Le nom sept fois vendu d'un pâle pamphlétaire,
> Qui, poussé par la faim, du fond de son oubli,
> S'en vient, tout grelottant d'envie et d'impuissance,
> Sur le front du génie insulter l'espérance,
> Et mordre le laurier que son souffle a sali ?[1595]

Les deux citations explicitent les griefs de Musset à l'égard des polémistes : d'une part ce sont des « délateurs, des mouchards que l'on paie pour leurs dénonciations » comme le précise la note de Frank Lestringant ; d'autre part les expressions « le nom sept fois vendu » et « poussé par la faim » dans les vers confiés à la Muse, dénoncent un usage agressif du langage qui, loin d'être fondé sur une quelconque vérité ou sur un choix esthétique, n'est motivé que par l'appât du gain et par des sentiments vils comme « l'envie ». La satire du pamphlétaire prend place ici dans la polémique qui oppose, dans les années 1830, le poète au critique, accusé de flétrir le poète par jalousie (argument que l'on retrouve notamment sous la plume de Hugo face à Planche et que Musset avait déjà exploité dans son premier sonnet « Aux critiques du *Chatterton* d'Alfred de Vigny»[1596], où le même Planche était implicitement visé). Le pamphlétaire, comme le journaliste et l'humanitaire, sont présentés comme des gueux qui

[1592] *Salon de 1836*, p. 969.

[1593] P. 1005.

[1594] « c'était une page d'un livre que je lisais, quand toutefois il m'arrivait d'en prendre d'autres que ceux de ces sycophantes modernes qu'on appelle des pamphlétaires, et à qui on devrait défendre, par simple mesure de salubrité publique, de dépecer et de philosophailler », V, 5, *op. cit.* p. 347.

[1595] *Poésies complètes, op. cit*. p. 307.

manient un verbe outrancier uniquement pour satisfaire leur panse : en effet, une même gloutonnerie caractérise le « muscadin » humanitaire croqué au début de la seconde des *Lettres de Dupuis et Cotonet*[1597] et Dupont, le pauvre hère, disciple de Fourier dans le poème satirique « Dupont et Durand », dont le vaste projet de régénération sociale n'est motivé que par la rancœur et l'intérêt :

> J'ai marché devant moi, libre, bayant aux grues ;
> Mal nourri, peu vêtu, couchant dans un grenier,
> Dont je déménageais dès qu'il fallait payer,
> De taudis en taudis, colportant ma misère,
> Ruminant de Fourier le rêve humanitaire,
> Dépensant un écu sitôt que je l'avais,
> Délayant de grands mots en phrases insipides,
> Sans chemise et sans bas, et les poches si vides,
> Qu'il n'est que mon esprit au monde d'aussi creux ;
> Tel je vécus, râpé, sycophante, envieux.[1598]

Le procès de la parole humanitaire prend corps dans la syllepse sur *ruminer* et dans l'emploi des épithètes (« de grands mots », « des phrases insipides ») ; la forme, grandiloquente, la logorrhée révèle une absence totale de fond, qu'on retrouve dans la comparaison entre poches vides et esprit creux ; la lexie « sycophante » est encadrée par « râpé » et « envieux » comme pour marquer ainsi un lien de cause à effet. Dans cette parodie de chant amœbée qu'est ce poème dialogué, les vers de Dupont, disciple ridicule de Fourier, répondent à ceux de Durand, poète impécunieux et raté devenu journaliste pamphlétaire, critique spécialisé dans la médisance :

> Le ciel me conduisit chez un vieux journaliste,
> Charlatan ruiné, jadis séminariste,
> Qui, dix fois dans sa vie à bon marché vendu,
> Sur les honnêtes gens crachait pour un écu.
> De ce digne vieillard j'endossai la livrée.
> Le fiel suintait déjà de ma plume altérée ;
> Je me sentais renaître et mordis au métier.
> Ah ! Dupont, qu'il est doux de tout déprécier !
> Pour un esprit mort-né, convaincu d'impuissance,
> Qu'il est doux d'être un sot et d'en tirer vengeance !
> À quelque vrai succès lorsqu'on vient d'assister,
> Qu'il est doux de rentrer et de se débotter,

[1596] *Poésies complètes, op. cit*. p. 528. D'après Maurice Allem le premier sonnet fut écrit en réaction à l'article sévère que consacra Planche au drame de Vigny dans la *R.D.M.* du 15 février 1835 (voir sa note p. 881).

[1597] P. 853-854.

[1598] *Poésies complètes, op. cit*. p. 353. Musset avait d'ailleurs présenté ce poème comme un doublet en vers de ses *Lettres de Dupuis et Cotonet* en le sous-titrant, dans la *Revue des Deux Mondes* (livraison du 15 juillet 1838) « idylle, par Mlle Athénaïs Dupuis, filleule de M. Cotonet, de la Ferté-sous-Jouarre ». Le poème était précédé de cette note : « Nos lecteurs n'ont pas oublié la piquante correspondance de deux habitants de La Ferté-sous-Jouarre avec la *Revue*. Cette correspondance paraît devoir se continuer sous une nouvelle forme et nous n'hésitons pas à recueillir l'épître en vers de la filleule de M. Cotonet. » Voir l'article de Stéphanie Tribouillard, « Musset satiriste, des *Lettres de Dupuis et Cotonet* à « Dupont et Durand », *Mauvais genre. La satire littéraire moderne, op. cit.* p. 102-117.

Et de dépecer l'homme, et de salir sa gloire,
Et de pouvoir sur lui vider une écritoire,
Et d'avoir quelque part un journal inconnu
Où l'on puisse à plaisir nier ce qu'on a vu !
Le mensonge anonyme est le bonheur suprême.
Écrivains, députés, ministres, rois, Dieu même,
J'ai tout calomnié pour apaiser ma faim.[1599]

Le poème rejoint à présent la satire de la troisième des *Lettres de Dupuis et Cotonet*, dédoublée ici puisque Durand ne fait que suivre le modèle d'un « vieux journaliste, /Charlatan ruiné » : dans les deux cas le recours à une pratique fielleuse de l'écriture journalistique est un moyen de gagner de l'argent. La satire du journalisme professionnel rejoint ici celle que livre Balzac dans *Un grand homme de province à Paris*, écrit au même moment mais publié l'année suivante en 1839. Par rapport à celle de *La Nuit de Mai*, elle s'aggrave : l'ironie de Musset met en évidence la façon dont le pamphlétaire se grise de sa violence verbale, et l'éreintement devient systématique : c'est un exutoire qui permet de se venger du manque de talent et de succès. C'est sans doute aussi pour cela, autant que pour des raisons morales, que Musset rejette toute agressivité dans sa pratique de la critique. Or, caricature à part, l'histoire de Durand est aussi un peu celle de Musset[1600] : si celui-ci n'a pas – contrairement à Durand – renoncé à la poésie ni même au théâtre[1601], c'est par obligation financière qu'il a dû lui aussi se faire écrivain-journaliste. Ce qui ne signifie pas qu'il le soit devenu tout à fait : dans la *Lettre sur les Journaux* il prête à ses épistoliers ses angoisses :

Vous nous engagez à continuer notre correspondance commencée avec la *Revue des Deux-Mondes*, et c'est bien honnête de votre part. *Homo sum*, monsieur le directeur, et je sais que c'est loi de nature de trouver doux d'être imprimé. D'ailleurs, la gloire est chère aux Français, sans compter l'argent et le voisin qui enrage. Nous écririons donc comme tout le monde, quitte à compiler comme quelques autres, n'était-ce certain lieu où le bât nous blesse. C'est que depuis nos deux lettres, révérence parler, on nous appelle journalistes dans le pays ; voilà le fait : nous sommes ronds en affaire, et nous vous le disons entre nous.

À Dieu ne plaise que nous regardions ce mot comme une injure ! Chez beaucoup de gens, et avec raison, on sait qu'il est devenu un titre. Si nous nous permettons parfois de plaisanter parfois là-dessus, nous ne prétendons nullement médire de la presse, qui a fait beaucoup de mal et beaucoup de bien […] Mais enfin, quand on est notaire, on n'est pas journaliste, ce sont deux choses différentes, et quand on est quelque chose, si peu que ce soit, on veut être appelé par son nom.

L'âge d'or ne fleurit pas plus à La Ferté-sous-Jouarre qu'ailleurs ; quand nous allons au jeu de boule, on nous tourne le dos de tous les côtés : « Voilà, dit-on, les beaux esprits, les écrivains, les gens de plume ; regardez un peu ce M. Cotonet qui écarte tout de travers au piquet, et qui se mêle de littérature ! ne sont-ce pas là de beaux aristarques ? etc., etc. » Tout cela est fort désagréable. Si nous avions prévu ce qui arrive, nous n'aurions certainement pas mis notre nom en toutes lettres, ni celui de notre ville […].

Mais il nous est venu, en outre, une idée qui nous inquiète bien davantage ; car enfin, mépriser les railleries du vulgaire, nous savons que les grands hommes ne font autre chose ; mais s'il était vrai, nous sommes-nous dit, que nous fussions réellement devenus journalistes ? Deux lettres écrites ne sont pas grand péché ; qui sait pourtant ? nous n'aurions qu'à en écrire trois ; pensez-vous au danger que nous courons, et quel orage

[1599] *Ibid.*, p. 356.

[1600] L'autodérision est sensible lorsque Durand déclare : « Dès l'âge de quinze ans, sachant à peine lire, /Je dévorais Schiller, Dante, Goethe, Shakespeare », *ibid.*, p. 352 : Musset prête à son personnage les goûts romantiques de sa jeunesse.

[1601] Comme Musset, Durand eut à subir un dur échec au théâtre (*ibid.*, p. 355).

fondrait sur nous ? Nous avons connu un honnête garçon à qui ses amis, en voyage, avaient persuadé que tout ce qu'il disait était un calembour : il ne pouvait plus ouvrir la bouche que tout le monde n'éclatât de rire, et, quand il demandait un verre d'eau, on le suppliait de mettre un terme à ses jeux de mots fatigants. L'histoire ne parle-t-elle pas de gens à qui on a fait accroire qu'ils étaient sorciers, et qui l'ont cru, c'est incontestable, d'autant que, pour le leur prouver, on les a brûlés vifs ? Il y a de quoi réfléchir ; car, notez-le bien, pour nous mettre en péril, il ne serait pas besoin de nous persuader à nous-mêmes que nous sommes journalistes ; il suffirait de le persuader aux journalistes véritables ; bon Dieu ! en pareil cas, que deviendrions-nous ?[1602]

Le caractère quelque peu grotesque du ton (sensible dans la crainte des journalistes qu'expriment les deux notaires, dans la parlure populaire, dans leur prétention déplacée à être de « grands hommes », dans les sarcasmes de leurs voisins, dans les analogies disproportionnées) ne suffit pas à dissimuler une réelle angoisse : c'est l'identité du Moi qui est menacée par le fait d'avoir écrit deux lettres pour un journal, d'où l'insistance de Dupuis à opposer « être notaire » et « être journaliste » ; il ne faut pas que le *faire* devienne un *être.* Or il suffit que l'autre ait déclaré qu'ils étaient journalistes et « aristarques » pour que Dupuis et Cotonet le deviennent aux yeux du monde, et tout particulièrement des journalistes eux-mêmes. Le seul remède au mal eût été l'anonymat, mais Dupuis et Cotonet n'y ont pas pensé ! Cela explique, semble-t-il, le choix d'un truchement, d'un masque énonciatif par lequel Musset peut maintenir une distance avec la pratique journalistique et refuser l'attaque *ad personam* et la violence du polémique.

Car il s'agit bien là d'une question d'*éthos* comme le souligne Pierre Servet : « En fait, l'*éthos* de polémiste n'étant pas facile à endosser, l'écrivain préfère souvent incarner une figure moins agressive, sinon plus conciliante »[1603]. De fait Musset rejette la posture du polémiste pour lui préférer celle du satiriste, la satire étant un « mode de combat atténué »[1604] ou bien celle du dandy désinvolte, excentrique et fantaisiste (dans ses premières proses notamment, les *Revues fantastiques* ou le *Compte-rendu de Gustave III*), ou encore celle du conteur, « personnage plutôt masculin, plutôt truculent, bon vivant, désintéressé, sociable, aimable et bavard. » à en croire Philippe Hamon[1605] ; ainsi le choix de l'*éthos* détermine le choix du genre. Ces trois *éthè* sont effectivement plus conformes à ses goûts et à ce qu'il est ou veut paraître, et permettent l'effet de connivence souhaitée avec le lecteur que Musset veut d'abord séduire[1606]. Comme le souligne Sylvain Ledda, la pratique mussétienne de l'ironie et du persiflage est inséparable d'une posture de dandy et de la conscience d'être un vicomte des lettres :

[1602] P. 865-867.

[1603] *Op. cit.* p. 6.

[1604] *Ibid.*

[1605] *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 41.

[1606] Voir *supra* p. 221 *et sqq* et voir V. Ponzetto, *op. cit.* p. 221 *et sqq*.

Noble par naissance, Musset appartient à l' « aristocratie de l'intelligence ». La formule est véhiculée par la presse et par les thuriféraires du dandysme littéraire (Janin, Balzac entre autres) au lendemain des Trois Glorieuses. Nature aristocratique et plume acérée, Musset fait mouche dans les domaines de l'ironie, du pastiche et de la parodie avec la conscience aristocratique pour viatique. […] Le dandysme littéraire de Musset et la manière dont il se manifeste esthétiquement, c'est la conscience d'appartenir à une caste dont les mœurs sont révolues, mais dont certaines pratiques ont survécu à 1789, à la Terreur, à l'Empire et aux Trois Glorieuses.[1607]

En s'appuyant à la fois sur les œuvres et sur leur recension critique dans la presse, José-Luis Diaz constate qu'après 1830 le dandysme n'est plus seulement un phénomène social de mode : sous l'influence de Byron « il apparaît aussi comme une école littéraire reconnue, qui se distingue par certaines habitudes stylistiques, des thèmes et des genres favoris, ainsi que par un protocole d'énonciation *sui generis* »[1608] et que le premier Musset, celui des *Premières Poésies* mais aussi des *Revues fantastiques*, en est la figure tutélaire. Sur le plan du style, il existe en effet une écriture *dandy* que la critique de 1830 a immédiatement perçue dans les *Contes d'Espagne et d'Italie*[1609] : négligence de la forme, débraillé du vers, insolence, ironie, digressions et adresses constantes aux lecteurs, mise en scène de soi à travers une énonciation capricieuse comme à travers des héros eux-mêmes *fashionables* ; les poèmes « Mardoche », « Les Secrètes pensées de Rafaël » et « Namouna » sont emblématiques de ce « *dandinisme* » comme Musset l'écrit à son oncle Guyot-Desherbier. Cette écriture a été repérée dans plusieurs récits excentriques autour de 1830-1833, en vers comme en prose[1610], et définie par Jean-Pierre Saïdah comme une « stratégie de la feinte » dont les deux figures essentielles sont l'ironie et la parodie :

La multiplication des digressions, la parabase et la métalepse, la déconstruction de l'intrigue narrative et l'envahissement du discursif, mais sur le mode ironique, constitueront selon des degrés variables chez chaque écrivain, les nouveaux modes de la création littéraire. Du clin d'œil furtif à l'adresse directe au lecteur, le narrateur feint de considérer la littérature comme un discours parasite ou second, en s'associant la complicité du lecteur.[1611]

[1607] *L'Eventail et le dandy, op. cit*. p. 209-210.

[1608] « Le dandysme littéraire après 1830 » *in L'Ecrivain imaginaire, op. cit*. p. 521. Ce dandysme littéraire a aussi ses supports périodiques privilégiés, notamment la *Revue de Paris* où publie le jeune Musset.

[1609] En particulier Nisard (dans *Les Débats* le 8 avril 1830) et Duvernier de Hauranne (*Le Globe*, 17 février 1830 p. 11-12). Citons ce dernier : « Son Parnasse […] est le bois de Boulogne, son Pégase une jument anglaise de Crémieux, son Hippocrène le punch glacé de Tortoni. On croirait enfin que du haut d'un élégant Tilbury il a, par faveur toute spéciale, laissé tomber ses vers. »

[1610] Les poèmes narratifs de Musset, mais aussi les contes en prose de son frère (*La Table de nuit*, *Samuel*), *L'Âne mort et la femme guillotinée* de Janin, *Albertus* et *Les Jeunes-France* de Gautier, *La Peau de chagrin* de Balzac, les premières œuvres d' Eugène Sue entre autres. Voir « Le dandysme littéraire après 1830 » *in* José-Luis Diaz, *L'Ecrivain imaginaire, op. cit*.

[1611] Jean-Pierre Saïdah, « Mise en scène de soi et mise en pièces du récit autour de 1830 », *in Les genres émergents*, dir. Jean-Marie Seillan, L'Harmattan, 2005, p. 172.

Ces procédés sont exactement ceux que nous avons étudiés dans les *Revues fantastiques*[1612], mais la subversion est inverse : le régime discursif propre au journalisme est envahi par le narratif et le fictionnel, c'est le journalisme qui y est second, occulté par la littérature. Ce dandysme est d'essence agonistique : José-Luis Diaz le définit comme une « politique de l'impertinence » chez le premier Musset :

> C'est par ses digressions constantes et son peu de goût affiché pour le travail que ce désœuvré tient à prouver littérairement ses quartiers de noblesse. Et il importe que ce dandy soit jeune, pour mieux incarner l'esprit de jeu, de caprice et d'indolence. Stratégie toute politique – car c'est bien de « politique » au sens large qu'il s'agit, dans cette inflation de signes d'impertinence. Étaler impunément tous ces « charmants caprices, […] royaux et gratuits », c'est prendre le contre-pied des qualités bourgeoises ou provinciales.[1613]

Le dandy, par son élégance, par la supériorité aristocratique de son esprit, par la subtilité de son ironie, par la gratuité apparente de son humour, s'oppose au polémiste humanitaire et journaliste que Musset croque toujours sous les haillons de la misère et de l'envie. Musset retrouve là un *topos* du siècle précédent illustré notamment par « Le pauvre diable », satire de Voltaire. Olivier Ferret a mis en évidence le mépris que l'homme de lettres des Lumières (Voltaire n'est pas un cas isolé) témoigne pour les auteurs de libelles et autres follicules diffamatoires :

> On voit que ces questions génériques sont aussi à mettre en relation avec la définition d'un statut de l'écrivain, dont Alain Viala situe la naissance au XVII^e^ siècle, ou, dans la période qui nous occupe, d'un statut de l'homme de lettres, à distinguer de ceux que l'on qualifie de « pauvres diables ». Il n'est pas indifférent que l'expression provienne de Voltaire, philosophe et homme de lettres établi, en 1760. À tort ou à raison, la production pamphlétaire est en effet réputée émaner de « pauvres diables », qui, à la manière des parasites, ne tirent leur existence, dans le champ littéraire, que de celle des (véritables) hommes de lettres qu'ils égratignent.[1614]

D'après Diaz, Musset quitte ce scénario auctorial du dandy pour arborer un romantisme plus inquiet à partir de 1833[1615]. Néanmoins on retrouvera le style et la posture dandy en 1836-37 dans la nouvelle *Les Deux maîtresses* et dans *Il ne faut jurer de rien*. Le Musset polémique choisit quant à lui d'endosser par la suite un *éthos* de satiriste et de moraliste – à partir de 1836 avec les *Lettres de Dupuis et Cotonet*, les poèmes écrits autour de 1840 (« Dupont et

[1612] Auxquels il faut ajouter les nombreuses références intertextuelles et une parlure *fashionable* qui sont autant de clin d'œil à un lectorat choisi, dandy comme lui. Voir *supra* p. 475.

[1613] *Op. cit*., p. 509. L'expression entre guillemets est de Sartre, dans un passage de *L'Idiot de famille*, où il étudie Musset sous l'angle de l'aristocratisme antibourgeois du romantisme.

[1614] « Y a-t-il eu un genre du pamphlet en France dans la seconde moitié du dix-huitième siècle ? », *Polémiques en tous genres, op. cit*., p. 388. Olivier Ferret montre ensuite que cette opposition est symbolisée chez Voltaire par celle entre les abeilles qui produisent un miel utile et les guêpes qui piquent et se contentent de distiller leur venin. Cette dernière image est à mettre en relation avec celle de la mouche qu'utilise Musset pour décrier la critique. Voir *supra* p. 393.

[1615] Ce qu'il nomme « romantisme du désenchantement », néanmoins il montre que les deux postures relèvent du romantisme ironique.

Durand », « Sur la paresse », « Une soirée perdue ») et les *Contes* : ses modèles sont La Bruyère, Molière, Mathurin Régnier, Boileau et La Fontaine, mais aussi les libertins, adeptes comme lui du persiflage. On l'a vu plus haut, Musset cherche à plusieurs reprises à définir cette posture auctoriale dans les poèmes cités plus haut : à travers les exemples de Mathurin Régnier, La Fontaine et Molière, Musset recherche un langage « franc » et simple, apte à saisir « l'âpre vérité », un style qui s'enracine dans la tradition de l'esprit national, le « bon sens/Lequel est né français ». Une telle évolution n'est pas incompatible avec la première posture du dandysme. En effet ce choix d'un *éthos* de satiriste amoureux des valeurs classiques et du style de l'Ancien Régime, opposé à celui du journaliste-polémiste contemporain dans « Sur la paresse », peut aussi s'expliquer comme un trait de morgue aristocratique ou tout au moins comme la manifestation polémique contre le siècle d'une nostalgie des temps antérieurs à la Révolution, ainsi que l'ont démontré Frank Lestringant et Valentina Ponzetto à propos de la prégnance du XVIII[e] siècle dans son œuvre[1616]. Pour beaucoup de spécialistes la satire est effectivement un discours agonistique de type aristocratique, par opposition à la polémique et au pamphlet qui relèvent d'une vision du monde démocratique. Dominique Bertrand livre ainsi une explication sociologique de la satire à l'âge classique en lien avec les codes mondains qui régissent la société de cour, où « le ridicule déshonore plus que le déshonneur » selon la maxime de La Rochefoucauld[1617]. Il ne s'agit plus chez Musset d'affirmer la conformité à un code mondain en fustigeant ceux qui s'en écartent mais de conserver un esprit mondain à travers l'esprit, l'ironie et le persiflage. Quel que soit le genre adopté, même lorsqu'il tend vers le polémique, « le ton de Musset […] est et veut être dans ce registre, celui de la bonne compagnie : on sent que c'est à elle que Musset s'adresse, même quand il affecte de braver les convenances »[1618], écrit Paul Bénichou, distinguant par là le dandysme de Musset de celui des Jeunes-France. À l'inverse la polémique est consubstantielle à la démocratie de par ses origines rhétoriques :

> la polémique […] n'est possible que dans un régime politique où le meurtre de l'adversaire est précisément *proscrit* par la loi, où l'opposition discursive est permise, où existe la liberté de parole, si relative soit-elle : la polémique est, en tant que telle, l'invention de la démocratie. Comme genre, on peut sans doute faire remonter sa naissance, dans l'antiquité, à la rhétorique des sophistes qui, née en Sicile, trouve son épanouissement à Athènes lorsque, précisément, le régime populaire est consolidé. L'émergence de la polémique comme art est déterminée par le fait qu'une civilisation du tribunal s'est substituée à une civilisation de la force, et que les hiérarchies politiques se subordonnent à un principe d'égalisation des hommes.[1619]

[1616] « Le libertinage peut être alors défini chez lui comme « une forme d'anachronisme révolutionnaire élevée contre la grisaille utilitariste » de la Monarchie de Juillet, résume F. Lestringant dans son introduction à l'essai de V. Ponzetto, *op. cit.* p. 4.

[1617] Dominique Bertrand, *Dire le rire à l'âge classique*, Aix-en-Provence, 1995. Cité par S. Duval et M. Martinez, *op. cit.* p. 50.

[1618] *L'Ecole du désenchantement, Romantismes français*, tome II, Quarto Gallimard, 2004 [1[e] éd. 1992], p. 1565.

Les manifestations démocratiques de la polémique, en cette ère de monarchie bourgeoise, sont précisément les discours humanitaires et républicains, la « civilisation du journal » (A. Vaillant) et l'éloquence parlementaire, cette éloquence dont le journal dans sa partie sérieuse (le Premier-Paris) est chargé de rendre compte, et que la case ironique du feuilleton tourne en dérision. On retrouve là les trois cibles privilégiées de Musset satiriste, avec bien sûr la polémique littéraire.

Quand Musset s'en prend à la polémique

Déjà dans le *De Disciplinis* étudié par Tristan Vigliano, l'humaniste espagnol Vivès clamait « haut et fort son mépris à l'égard des disputes d'école, adoptant l'éthos paradoxal d'un auteur qui dénonce polémiquement la polémique »[1620]. Cette formule s'applique aussi parfaitement à Musset, notamment lorsqu'il exprime son exaspération face aux querelles opposant néo-classiques et romantiques ; la vanité de la polémique littéraire est l'un des arguments clés de la défense de Rachel dans *Reprise de Bajazet*, l'article le plus polémique de notre corpus puisqu'il s'agit de répondre aux critiques hostiles, et tout particulièrement au feuilleton fielleux de Janin paru dans le *Journal des Débats* le 26 novembre 1838 :

Mais à quoi bon discuter cela, quand le parterre, les loges, ont applaudi ? Quelqu'un qui a plus que de l'esprit disait l'autre soir au foyer des Français : « En vérité, on juge singulièrement ici ; on demande non seulement plus, mais autre chose que ce qu'on peut avoir ; on a réfléchi sur tout, fait mille rêves, on s'est épuisé en fantaisies ; on voudrait trouver Shakespeare dans Racine, Racine dans Shakespeare ; ce n'est pas juger raisonnablement, ni même, pour ainsi dire, honnête. »[1621]

L'idée d'une mise en débat (« discuter »), est elle-même mise en cause par l'interrogation rhétorique (« à quoi bon ? ») : toute polémique est inutile dès lors que le public a applaudi Rachel ; les critiques et les théories passeront toujours après l'avis du public, plus apte à juger avec son cœur là où les connaisseurs ne jugent qu'avec de l'esprit. Ainsi l'énonciateur cité par la suite est-il désigné par une périphrase qui le met en position de supériorité en tant que juge sur les feuilletonistes hostiles à Rachel dans le rôle de Roxane, que Musset désignait

[1619] Soshana Felman, *op. cit.* p. 188. Ajoutons que Musset semble davantage adhérer au *polemos* (la véritable guerre) qu'à la polémique, sa sublimation langagière, si l'on se fie à son comportement lorsqu'il se trouve pris dans un conflit de personnes : pour lui le moyen de vider une querelle est le duel et non un long échange d'articles. En 1833, lorsque Capo de La Feuillide attaque *Lélia* de Sand, Musset souhaite le provoquer en duel mais il est devancé par Planche. En 1838, après la réponse injurieuse de Janin à *Reprise de Bajazet*, plutôt que d'écrire un nouvel article il le menace d'un duel dans une lettre. Une fois de plus le duel n'aura pas lieu. Une telle attitude montre à quel point Musset se conduit en aristocrate et en chevalier courtois plutôt qu'en écrivain-journaliste et témoigne d'une nostalgie de « l'homme dont la pensée/Peut s'inscrire au tranchant du sabre ou de l'épée » (« Les Vœux stériles », *Poésies complètes*, p. 116).

[1620] *Polémique en tous genres, op. cit*. p. 33-54, et introduction p. 5.

[1621] P. 919.

ironiquement comme « des gens d'esprit et de goût » dans l'exorde de son article[1622]. Les considérations polémiques sont taxées de *fantaisies*, au sens de « chimères »[1623]. Le déictique « ici » traduit une position extérieure de l'énonciateur, qui se désolidarise de la *doxa* parisienne et se situe au-delà de la querelle opposant Racine à Shakespeare.

Non seulement la prise en compte des polémiques littéraires oblitère le jugement critique, mais elle nuit à la création artistique comme Musset le démontre lorsqu'il loue, à la fin de son article *Exposition du Luxembourg*, le peintre Gros « d'avoir laissé là toutes les querelles d'école et d'académie pour se plonger tout entier dans ses propres impressions ! » [1624] ou bien lorsqu'il réfute l'idée reçue selon laquelle Delacroix serait le chef de l'école romantique :

> On a voulu faire de M. Delacroix le chef d'une école nouvelle, prête à renverser ce qu'on admire, et à usurper un trône en ruines. Je ne pense pas qu'il ait jamais eu ces noirs projets révolutionnaires. Je crois qu'il travaille sans parti pris. S'il a un système en peinture, c'est le résultat de son organisation, et je n'ai pas entendu dire qu'il cherche à l'imposer à personne[1625].

Delacroix comme Gros refusent d'être partisans d'une école (« sans parti pris ») pour suivre leur propre voie, indissociable de leur moi comme l'indique « son organisation » pris au sens plein, physiologique de *organe*, *organique*. Le romantisme en tant que révolution dans les arts est quant à lui dénoncé comme principe destructeur à travers une périphrase saturée d'axiologiques négatifs (« renverser », « usurper un trône en ruines », « noirs projets ») que n'aurait pas renié un critique néo-classique. Toutefois l'emploi du *on* témoigne de la volonté de Musset de se situer au-delà de la mêlée : l'admiration pour les chefs d'œuvres classiques est donnée comme un goût national, une évidence. En tant que critique, il convient de se situer au-delà des querelles d'école car le seul critère pour juger doit être celui de l'originalité, de la personnalité de l'artiste comme il l'affirme encore dans le *Salon* à propos de Horace Vernet :

> En vérité, quand on y pense, la critique est bien difficile : chercher partout ce qui n'y est pas, au lieu de voir ce qui doit y être ! Quant à moi, je critiquerai M. Vernet lorsque je ne trouverai plus dans ses œuvres les qualités qui le distinguent, et que je ne comprends pas qu'on puisse lui disputer ; mais tant que je verrai cette verve, cette adresse et cette vigueur, je ne chercherai pas les ombres de ces précieux rayons de lumière.[1626]

[1622] P. 917.

[1623] Pour d'autres exemples d'emplois polémiques du mot sous la plume de Musset, voir l'essai de Sylvain Ledda, *op. cit*. p. 67-78.

[1624] P. 969.

[1625] *Salon de 1836,* p. 983.

[1626] *Ibid.* p. 982.

Le blâme ne doit se justifier que si l'artiste s'est trahi en abandonnant ses qualités propres, en n'étant plus lui-même ; sans cela toute polémique (on retrouve le verbe « disputer ») est suspecte de gratuité et à ce titre ne peut que susciter l'incompréhension.

Dès lors, parce qu'elle s'éloigne de la vérité – autant celle de l'individu créateur que celle de la « nature » – et de la raison, la polémique des classiques contre les romantiques ne mérite pas d'être mise en débat par les armes de l'argumentation ; elle ne peut susciter qu'un regard distancié et être objet de sarcasmes et de satire comme c'est le cas dans le deuxième fragment du *Poète déchu* :

> C'était vers 1829. Vous savez ce qu'était et ce qu'est devenue la poésie de ce temps-là. Je n'ai que faire de vous raconter ce qu'on nommait alors une nouvelle école, et les vieilleries qu'on inventait. Quoique le cœur me manque en y pensant, il faut cependant que je vous dise de quelles puérilités pitoyables on entretenait les esprits, et quel chemin on ouvrait à la jeunesse. Une querelle littéraire avait occupé et divisé la France entière. Les chefs-d'œuvre des écrivains étrangers, introduits chez nous par une femme, avaient été le sujet de cette dispute ; la lutte avait été longue, mais, du moins, noble et presque imposante. La France défendait sa gloire contre le reste de l'Europe, et cela en valait la peine ; mais enfin, tout était conclu ; à demi élucidée, à demi résolue, la question avait été abandonnée, et ce bavard champ de bataille avait lassé les parlementaires. Qu'arriva-t-il ? L'esprit de controverse, comme Messaline, était épuisé mais non rassasié ; à une querelle de pensées succéda une querelle de paroles. On se mit à épiloguer sur des livres, puis sur des pages, puis sur des périodes, puis sur des épithètes, puis sur la virgule d'une césure. Les sophismes d'un théologien discutant un cas de conscience ne sont pas plus inutilement raffinés que les commentaires que l'on forgeait alors ; après une guerre sérieuse, c'était le semblant d'une escarmouche ; ceux même qui avaient mis en question Sophocle et Shakespeare, après avoir poussé l'une contre l'autre ces deux immortelles statues, analysaient au microscope les blessures qu'elles s'étaient faites en se touchant.
>
> […] Il n'était pas plus question alors de la nature dans les ateliers que dans les théâtres. Rubens et Raphaël avaient eu le même sort que Shakespeare et Sophocle ; il s'était élevé, en leur honneur, une discussion encore plus inutile que la querelle des classiques et des romantiques ; car que pouvaient gagner les Français à opposer la Flandre à l'Italie ? Mais c'était la mode de rire des maîtres parmi messieurs les écoliers, chacun avait sa petite bannière, à l'ombre de laquelle il tranchait du grand homme, et barbouillait les yeux fermés. Des modèles, il est vrai, posaient pour la forme, mais ce n'était pas eux qu'on regardait ; les muscles, les veines, les bras, les visages, n'étaient rien ; il n'y avait que le coloris.[1627]

La progression du passage met en évidence la dégradation du débat annoncée en introduction par le terme « puérilité » : d'abord « lutte noble et presque imposante » – Musset ne nie pas l'intérêt du débat et lui attribue des caractéristiques héroïques –, son objet se fait de plus en plus dérisoire au fil de l'énumération (« des livres » à « la virgule d'une césure »). Les oppositions mettent en évidence cette décadence : néo-classiques et romantiques sont passés d'« une querelle de pensée » à « une querelle de paroles », d'une « guerre sérieuse » à « un semblant d'escarmouche ». La correction est révélatrice de la façon dont Musset envisage la polémique : « querelle de paroles » définit précisément la « polémique », c'est au moment où le débat ne porte plus sur les idées mais sur les mots qu'il devient vain et absurde : il se mue en bavardage. Or on trouve ici, nous semble-t-il, la raison pour laquelle Musset se défie de toutes formes de polémique : il ne croit pas en l'adéquation des mots et des idées, il y a dans sa conception du langage un divorce entre le signifié et le signifiant, ce dont témoigne l'échec

[1627] P. 324-325.

de Dupuis et Cotonet à trouver derrière le mot de « romantisme » une signification qui fasse vraiment sens. Autre périphrase pour désigner la polémique, « l'esprit de controverse » : personnifié en Messaline, il prend dans le discours un caractère inquiétant ; or dans sa *Préface de Cromwell* Hugo expliquait l'avènement du drame moderne par l'esprit d'examen et de curiosité », « le démon de l'analyse et de la controverse » qui caractérisait selon lui l'époque moderne, celle du christianisme[1628]. Loin d'être un principe créateur, cet esprit devient chez Musset la cause d'une déchéance des idées et de l'art. La polémique est ensuite ridiculisée à travers l'image antithétique des écoliers « tranchant du *grand* homme à l'ombre de leur *petite* bannière ». Comme le remarque Sylvain Ledda, « Rien n'a été inventé qu'une remise en cause de façade. Être romantique revient à prendre une pose, à laquelle le poète vieilli avoue avoir cédé. »[1629]

Dans la première des *Lettres de Dupuis et Cotonet*, la polémique est encore plus dégradée dans la mesure où c'est un malencontreux incident de table (l'incendie de la perruque de la classique M^me^ Javart) et un quiproquo (précisément sur la lexie « perruque » prise pour une injure) qui déclenche à la Ferté-sous-Jouarre le début des hostilités ; la bataille de mots se mue en repas ridicule, en bataille de jaune d'œufs[1630]. A ce récit mené dans la plus pure tradition satirique[1631] se mêlent deux autres niveaux de démystification de la polémique littéraire : les recherches de nos deux épistoliers qui tendent à réfuter une à une chacune des définitions du concept sur lequel repose la polémique (le mot « romantisme ») jusqu'à le réduire à « l'abus des adjectifs », c'est-à-dire à une écriture non de l'originalité mais du stéréotype ; et l'explication cynique du magistrat Ducoudray démontrant que la polémique littéraire apparue sous la Restauration fut conditionnée d'abord par la polémique politique (libéraux *vs* ultra-royalistes) et par des choix opportunistes pour obtenir le succès en adoptant un style de plus en plus « bizarre » pour attirer l'attention du public et en adhérant au libéralisme au tournant de Juillet 1830 :

Comme le gouvernement, comme les mœurs, comme la cour et la ville, la littérature chercha à revenir au passé. Le trône et l'autel défrayèrent tout ; en même temps, cela va sans dire, il y eut une littérature d'opposition. Celle-ci, forte de sa pensée, ou de l'intérêt qui s'attachait à elle, prit la route convenue, et resta classique ; les poètes qui chantaient l'empire, la gloire de la France ou la liberté, sûrs de plaire par le fond, ne s'embarrassèrent point de la forme. Mais il n'en fut pas de même de ceux qui chantaient le trône et l'autel ; ayant affaire à des idées rebattues et à des sentiments antipathiques à la nation, ils cherchèrent à rajeunir, par des moyens nouveaux, la vieillesse de leur pensée ; ils hasardèrent d'abord quelques contorsions poétiques, pour appeler la curiosité ; elle ne vint pas, ils redoublèrent. D'étranges qu'ils voulaient être, ils devinrent bizarres, de bizarres baroques, ou peu s'en fallait. […] Enfin, un matin, on le planta là ; le gouvernement lui-même passait de mode, et la révolution

[1628] Préface de *Cromwell, op. cit*. p. 68.

[1629] « *Le Poète déchu*. Autopsie et testament d'un romantique », *op. cit.* p. 110.

[1630] P. 837.

[1631] Voir *supra* p. 295.

changea tout. Qu'arrive-t-il ? Roi dépossédé, il fit comme Denys, il ouvrit une école. Il était en France comme un bateleur, comme le bouffon de la restauration ; il ne lui plut point d'aller à Saint-Denis, et, au moment où on le croyait tué, il monta en chaire, chaussa ses lunettes, et fit un sermon sur la liberté.[1632]

À travers le Moyen Âge employé comme allégorie du romantisme, l'isotopie histrionesque (« hasarder quelques contorsions », « roi dépossédé », « un bateleur », « bouffon de la restauration ») contribue au blâme (le romantisme n'est qu'une forme sans fond, forme outrée et grotesque pour appâter le chaland[1633]) en même temps qu'elle livre une image carnavalesque des changements de régime (le Moyen Âge est un « roi dépossédé » comme Charles X après les Trois Glorieuses et comme le roi des fous à la fin du carnaval).

Les sarcasmes envers la querelle littéraire et le refus de Musset de polémiquer dans le cadre de la polémique (celui d'une polémique institutionnelle comme celui, générique, de la polémique pure) s'explique par son désir d'indépendance à l'égard des écoles et autres « associations » : comme il l'affirme dans *Un mot sur l'art moderne* les conditions actuelles d'un monde privé de religion, qui pourrait justifier que les artistes se regroupent, comme c'était le cas à la Renaissance[1634], au nom d'un même idéal et d'une même foi, ne laissent à l'artiste qu'une seule voie : « Mais dans un siècle où il n'y a que l'homme, qu'on ferme les écoles, que la solitude plante son dieu d'argile sur son foyer ; – l'indépendance, voilà le dieu d'aujourd'hui (je ne dis pas la liberté). »[1635]

Selon Simon Jeune, Musset avait déjà énoncé l'idée avec force dans un compte-rendu anonyme consacré aux *Contes nocturnes* d'Hoffmann paru dans la livraison du *Temps* du 1er décembre 1830 : l'homme de génie est

seul de son bord ; bien différent de ces camps entiers qu'on voit aujourd'hui entrer en bataille une ode à la main et répéter une idée sous la forme de soixante personnes, ce qui, joint aux prosélytes non produisant, peut former au besoin une individualité de cent ou deux cents têtes.[1636]

Le sarcasme envers le Cénacle, dissimulé derrière le pluriel hyperbolique (« ces camps entiers »), mais repérable à travers l'expression « entrer en bataille une ode à la main » (Hugo passait pour le rénovateur de l'ode, position rendue officielle en 1828 par Émile Deschamps

[1632] P. 847-848.

[1633] Idée que l'on trouvait, mais dans un autre contexte – celui d'une littérature occultée par la politique aux lendemains de Juillet – à la fin de la deuxième des *Revues fantastiques*, p. 778-779.

[1634] À l'époque de Dante, Raphaël et Pergolèse. Voir p. 898-899 : « Non seulement les associations étaient possibles dans les temps religieux […] Les cantiques de Pergolèse coulaient comme les larmes de ces beaux martyrs mélancoliques qui mouraient dans l'arène en regardant le ciel. »

[1635] P. 902.

[1636] Document reproduit par S. Jeune dans « Une étude inconnue de Musset sur Hoffmann », *Revue de littérature comparée*, 1965, n° 3, p. 422-427.

dans sa Préface aux *Études françaises et étrangères*[1637]), sert à valoriser l'indépendance : les figures et l'accentuation des jeux de nombres (« *une* idée sous la forme de *soixante* personnes », « *une* individualité de cent ou *deux cents* têtes ») dénoncent les écoles littéraires comme une machine à fabriquer du lieu commun (« répéter une idée ») ou une secte (avec ses « prosélytes non produisant ») au service des idées d'un seul homme (le chef de file). Cette « domesticité littéraire », comme il l'écrit en 1833 au début d'*Un mot sur l'art moderne*, en conscience, par respect d'un farouche individualisme qu'il érige en valeur, il se doit de la refuser.

De façon plus générale, déplaçant cette fois-ci le problème vers le terrain politique, il réaffirme en 1837 ce refus du militantisme à travers l'emploi du mot *parti* dans la troisième lettre de Dupuis et Cotonet :

> Quoi ! parmi tant d'hommes assemblés, ayant cœur et tête, puissance et parole, pas un qui se lève, et dise simplement : « Je ne suis ni pour ni contre personne, mais pour le bien ; voilà ce que je blâme et ce que j'approuve, ma pensée et mes motifs ; examinez ! »
>
> Mais admettons l'axiome reçu, qu'il faut toujours être d'un parti ; tout le monde répète qu'il faut être d'un parti, ce doit être bon (apparemment pour ne pas rester derrière, si d'aventure le chef de file arrive en haut de la bascule) ; soyons d'un parti, j'y consens, de celui qui vous plaira, je n'y tiens aucunement. Dites-moi seulement le mot d'ordre ; qu'est-ce qu'un parti sans principe ? Il nous faut un principe pour vivre, parler, remuer et arriver. Qui vous l'a donné, ce mot d'ordre ? Est-ce votre conscience ? touchez-là, nous périrons, ou arriverons. Est-ce votre bourse ? qui me répond de vous ?[1638]

Dans le premier paragraphe, l'insistance sur les marques de la 1ère personne du singulier, le couple « cœur et tête », le ton exclamatif qui feint l'étonnement, mettent en valeur la notion d'individualisme dans l'expression de l'opinion et la présentent comme ce qui devrait être une évidence, par opposition à ce que le second paragraphe postule comme un lieu commun, celui d'une *doxa* égarée en ces temps où règne la politique (« l'axiome reçu », « tout le monde répète qu'il faut être d'un parti »). Dupuis feint, pour les besoins de la démonstration, d'admettre ce militantisme présenté comme une obligation (« il faut ») et s'empresse d'en démonter les rouages par le dialogisme et par le sarcasme de la parenthèse : l'adhésion à un parti n'est qu'un opportunisme qui consiste à suivre un chef de file et à ne surtout pas arriver le dernier (on songe là encore à la fameuse caricature de Benjamin Roubaud, « Le grand chemin de la postérité », montrant Hugo chevauchant Pégase, les membres du Cénacle à sa suite, sous la bannière où il est écrit « Le beau c'est le laid »)[1639]. Ensuite il oppose le mot d'ordre dicté par la conscience et celui motivé par l'appât du gain (« votre bourse ») ce qui

[1637] « M. Hugo a non seulement composé un grand nombre de magnifiques odes, mais on peut dire qu'il a créé l'ode moderne. », cité par A. Heyvaert, *L'Esthétique de Musset, op. cit*. p. 52.

[1638] P. 871.

[1639] La caricature est postérieure aux textes de Musset, elle a paru dans *Le Charivari* en 1842 ; mais l'idée est la même. Notons que Musset n'y est pas représenté, contrairement à Dumas, Vigny, Lamartine et Gautier, pour ne citer que les plus célèbres.

revient à annuler l'idée de « principe ». Là encore l'engagement ne peut, aux yeux de Musset, se justifier que s'il est motivé par un principe qui est celui de l'individu, de sa conscience propre – car il semble bien qu'ici la position de Dupuis soit celle de Musset, il n'y a plus d'ironie contre l'épistolier. Le passage éclaire les rares prises de positions politiques de Musset dans ses poèmes : écrire « La loi sur la presse », « Le Rhin allemand », les stances « À la Pologne » ou même des poèmes en l'honneur de la famille royale, ce n'est pas incompatible avec le lyrisme dans la mesure où ce sont des actes faits en conscience, avec « la tête et le cœur ».

Mais le plus souvent, l'écriture polémique de Musset s'attaque à la parole polémique des politiciens comme des journalistes en débat pour en montrer soit l'inanité, soit le danger. Ainsi les débats parlementaires ne sont que bavardages et éloquence tournant à vide comme l'illustre la comparaison de leurs phrases avec le coton qu'on dévide, dans la neuvième revue fantastique :

> Ils dévident leurs phrases comme dans les filatures on dévide le coton. Voyez quels écheveaux interminables celui-ci s'efforce de tirer ! De quelle couleur est sa robe ? elle n'est ni blanche ni rouge, elle est rose, c'est un homme impossible à noyer quand il nage entre deux eaux. Mais leur filandreuse éloquence boite et tergiverse tortueusement[1640]

La parole politique n'est que logorrhée sans consistance, et la métaphore de la robe dénonce le primat de la forme, de l'apparat oratoire. Comme pour le romantisme et l'humanitairerie moqués dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet*, la forme ne recèle aucun fond puisque les idées exprimées ne sont ni clairement blanches (monarchistes *ultra*), ni clairement rouges (républicaines) mais un mélange des deux (roses) ; il s'agit d'une parole en accord avec la monarchie censitaire, « juste-milieu » et par conséquent opportuniste comme le montre l'image du nageur entre deux eaux que l'on ne peut noyer. Le chapitre 2 de *La Confession d'un enfant du siècle* revient sur la satire du débat politique : dans le passage de l'Empire à la Restauration, le siècle est passé du *polemos* héroïque (avec les guerres napoléoniennes) aux polémiques politiques et le narrateur y voit une cause du désenchantement : pour la jeunesse le règne de l'action a cédé la place à celui des paroles, lesquelles ne suffisent pas à dissimuler le vide des existences :

> Les plus riches se firent libertins ; ceux d'une fortune médiocre prirent un état et se résignèrent soit à la robe, soit à l'épée ; les plus pauvres se jetèrent dans l'enthousiasme à froid, dans les grands mots, dans l'affreuse mer de l'action sans but. Comme la faiblesse humaine cherche l'association et que les hommes sont troupeaux de nature, la politique s'en mêla. On s'allait battre avec les gardes du corps sur les marches de la chambre législative, on courait à une pièce de théâtre où Talma portait une perruque qui le faisait ressembler à César, on se ruait à l'enterrement d'un député libéral. Mais des membres des deux partis opposés, il n'en était pas un qui, en rentrant chez lui, ne sentît amèrement le vide de son existence et la pauvreté de ses mains.[1641]

[1640] P. 802. A rapprocher de la métaphore sarcastique de la période-toupie dans *Lorenzaccio*, acte II scène 4, *Théâtre complet*, p. 177. Voir la citation placée en exergue *supra* p. 407.

Le militantisme apparaît comme l'apanage de la portion la plus pauvre de la jeunesse, d'abord poussée à la politique par l'idéalisme ; mais la caractérisation vide ce dernier de tout idéal (« enthousiasme *à froid* », « *grands* mots », « action *sans but* »). L'engagement politique est, comme le militantisme littéraire, dénoncé comme un nouveau conformisme imposé par la *doxa*. Le jugement critique de Musset s'exprime ici par une maxime, la loi générale servant de prémisse à un comportement social érigé du coup en conséquence logique qui permet d'affirmer la vanité de l'action politique. Comme l'imitation en littérature (*servum pecus*), la politique est un acte grégaire.

L'insertion des polémiques, dans les seconde et troisième *Lettres de Dupuis et Cotonet*, participe d'une polyphonie qui perturbe sensiblement l'énonciation et vise à créer une écriture du désordre qui met en évidence le danger des controverses. L'accumulation des thèses humanitaires, dix en tout, toutes plus contradictoires et absurdes les unes que les autres, donnent aux épistoliers une impression de « chaos » :

> Quel conflit, bon Dieu, quel chaos ! nous voici lancés à la nage ; quels flots, quelle mer, quelle vapeur ! à qui entendre et où s'accrocher ? celui-là demande le divorce, celui-ci veut l'abolition de l'hérédité, qu'il y ait plus ni nobles ni riches ; un tiers réclame les biens en commun, la polygamie, cas pendable, mais qui pourrait être divertissant […]
>
> Cependant, parmi ce chaos, ne saurait-on rien débrouiller ?[1642]

Le ton reste bouffon ici, mais il s'aggrave dans la lettre suivante à propos des querelles de journalistes :

> Croire que l'on peut donner son avis sur quoi que ce soit (je dis poliment et discrètement, avec convenances et par parenthèses), grâce à Dieu et aux journaux, il n'y a pas de plus grande erreur ; et la raison en est simple comme bonjour. Que voulez-vous qu'on puisse dire, du moment que l'on puisse tout dire ? Exemple : Je trouve que Chollet chante faux et que la Madeleine est un beau monument. Je crois cela vrai, c'est mon goût, je l'imprime, non pas en toutes lettres, s'il vous plaît, car, avant tout, il faut des formes. […] Arrive le voisin, qui répond à cela : « L'article d'hier est pitoyable ; M. Chollet chante juste, et la Madeleine est hideuse. » Il n'y a point encore grand dommage ; je suis de bonne humeur, et permets qu'on s'échauffe. Survient un tiers, qui réplique à tous deux : « Les deux articles sont aussi absurdes l'un que l'autre ; Chollet ne chante ni faux ni juste, il chante du nez ; la Madeleine n'est ni belle ni hideuse, elle est médiocre, bête et ennuyeuse. » Ceci commence à devenir brutal. Mais passons ; je ne réplique rien, ne voulant point me faire de querelle. Un quart aussitôt s'en charge pour moi ; il prend donc sa plume, essuie sa manche, bâille, tousse, et dit : « Vous êtes tous trois des imbéciles. Quand on se mêle de parler musique et de trancher de l'important, il faut d'abord savoir la musique ; vos parents n'avaient pas de quoi vous donner des maîtres, car ils sont encore au village, où ils raccommodent des souliers. On sait de bonne part qui vous êtes, et il ne vous sied point de faire tant de bruit. Quant à ce qui est de la Madeleine, payez vos dettes avant de parler. […] à quoi un cinquième riposte vitement : « Et toi, qui outrages les autres, qui es-tu donc, pour le prendre si haut ? Tu n'es qu'un cuistre, jadis sans chapeau ! A quoi as-tu gagné ta fortune ? à ruiner les libraires, à faire des prospectus, à revendre des chevaux vicieux, à intriguer, à calomnier … » […] Mais me voilà dans la bagarre ; on se déchire, on crie, on lance un soufflet. Qui l'a reçu ? Je n'ose y regarder. Voilà une veuve ; est-ce ma femme ? sont-ce mes enfants qui vont pleurer ?
>
> Ceci, je vous en avertis, est moins une baliverne qu'on ne pense. Les querelles de plume sentent l'épée en France ; mais à quoi bon même un coup d'épée ? Les journaux n'ont-ils pas la poste ? Je voudrais savoir ce

[1641] P. 69.

[1642] P. 856-857. Pour une analyse de l'intégralité du passage voir *supra* p. 143.

qu'on lave au bois de Boulogne, pendant que les flâneurs de Saint-Pétersbourg lisent des injures à vous adressées ? Marotte du temps, fabrique de controverse ! [1643]

Dupuis reproduit une querelle de journalistes dont la violence va s'exaspérant. Si la première intervention se contente de réfuter l'assertion de Dupuis par une simple inversion sémantique (« Chollet chante faux/ Chollet chante juste », « La Madeleine est un beau monument »/ La Madeleine est hideuse ») et si le premier journaliste n'insulte que l'article (« pitoyable »), les autres se mettent à faire montre d'une violence verbale de plus en plus disproportionnée par rapport à la cause : tandis que le troisième contradicteur réfute les deux articles précédents à la fois (« ni...ni ») sans pour autant amener une thèse plus constructive (son discours est saturé de caractérisants péjoratifs), les deux derniers cessent d'argumenter et se mettent à insulter leurs adversaires : les attributs « imbéciles », « cuistre », l'argument *ad hominem* accusant l'adversaire de ne pas savoir de quoi il parle faute d'éducation, et le passage au tutoiement dans le dernier discours mettent en évidence cette acmé de la violence. Musset démontre ainsi, par le dialogisme, que la polémique des journaux n'est que prétexte à écraser l'autre, à l'agresser verbalement, sans jamais proposer de véritables arguments. L'impossibilité d'argumenter est portée au point que la polémique marque l'échec de la parole argumentative, qui échoue à résoudre le conflit par les mots, et l'on en vient aux coups. La visée de la parole polémique telle que la pratiquent les journalistes, d'après Dupuis, n'est plus de sortir vainqueur du débat mais bien d'imposer sa vérité et surtout une dictature du dire ; la polémique n'a de fin qu'elle-même : on polémique pour faire enfler la polémique. Cette dénonciation de la hargne des journalistes annonce la satire de Balzac dans *Illusions perdues* : Hector Merlin y enseignera à Lucien qu'il faut, « pour faire fortune en littérature, blesse[r] toujours tout le monde » et Lousteau lui apprendra les techniques du critique littéraire pour transformer un chef-d'œuvre en « stupide niaiserie »[1644]. Il faut certes prendre en compte la part d'ironie de Musset envers ses épistoliers, bourgeois provinciaux couards (comme le montre la dramatisation hyperbolique des interrogatives finales évoquant veuve et enfants) qui semblent rêver ici d'une liberté de pensée exclusive et sans contradicteurs, il n'empêche qu'à travers eux Musset met en évidence les paradoxes de la liberté de la presse qui se tue elle-même. L'exclamative finale éclaire selon nous le rapport de Musset au journalisme et plus largement à toutes formes de polémique[1645] : cette dernière est devenue « marotte du temps », elle divertit un siècle blasé en même temps qu'elle en illustre l'absence de grandeur dans un temps où la plume a remplacé l'épée, où la littérature n'est plus que le défouloir d'une

[1643] P. 868-869.

[1644] Balzac, *Illusions perdues*, II[e] partie, « Un grand homme de province à Paris », éd. Philippe Berthier, GF, 2007, p. 332 et 355.

[1645] D'où le titre de notre travail.

jeunesse privée de guerre, mais une littérature dégradée par une posture histrionne imposée par son industrialisation (d'où l'association « marotte » et « fabrique »). La presse est dénoncée comme « fabrique de controverses », machine à créer des polémiques aussi vaines que stériles uniquement pour exciter les vices d'une foule blasée et corrompue.

On remarquera que les quatre lettres dénoncent chacune un phénomène à la fois social et langagier propre au siècle : romantisme, humanitarisme, journalisme et manie de l'exagération sont des manifestations de la *doxa* de la monarchie de Juillet, des effets de mode ou plutôt des signes du temps, d'un temps sans « prestige » comme le dira la dernière lettre. En tant que tels ce sont des formes de discours que Musset s'ingénie à démonter pour en révéler la vacuité, derrière le gonflement médiatique des mots, l'emphase des positions théoriques et l'affectation des poses : la notion d'exagération sur laquelle s'achève le cycle est la synthèse des idées énoncées dans les trois précédentes lettres[1646] d'où sans doute l'abandon du style ironique et du ton débonnaire de Dupuis. Il semble que la dénonciation des polémiques recèle une conception pessimiste du langage dans ses relations à l'action, idée qui traverse d'autres œuvres de Musset et tout particulièrement *Lorenzaccio*, drame du langage, « drame de l'échec de l'action, où seuls les impuissants se battent à coups de plumes et où l'on n'écrit pour l'humanité (ou contre elle) qu'avec du sang et des épées » (E. Pinon)[1647], par lequel on se propose ici de faire un détour.

« Ô bavardage humain ! »

Plus loin dans la troisième lettre de Dupuis et Cotonet, l'épistolier rapporte l'anecdote de La Gingeole et du journaliste Tristapatte pour illustrer la corruption du journalisme politique : devenu l'amant de la femme de La Gingeole, le journaliste intercède en faveur de ce dernier auprès du ministre pour qu'il lui confie une sous-préfecture. Pour ce faire il use de son journal comme d'un moyen de chantage, en menaçant le politique de le « *déflagorner* en six jours » après l'avoir « flagorné » six mois durant. Dupuis rapporte ensuite les réactions des abonnés, « six mille bons bourgeois » qui s'étonnent de trouver dans l'article de Tristapatte des opinions contraires à la politique habituelle du journal ; au lieu de conclure « apparemment mon journal a changé d'opinion », ils disent : « j'ai changé d'opinion ». Le remplacement, absurde, du mot *journal* par le *je* pointe le pouvoir de manipulation des masses

[1646] Elle rejoint aussi bien l'abus des adjectifs (lettre I), les « hyperboles » humanitaires (p.859 : « le portrait de nos hyperboles ») et les violences des journaux (lettre 3). Mais Dupuis et Cotonet sont eux aussi à leur manière des « exagérés ».

[1647] *Le Mal du ciel, op. cit.* p. 49.

par les médias et illustre le relativisme de Musset par rapport à l'opinion. D'où une violente prise à partie des abonnés :

> Non, pauvres gens, honnêtes gobe-mouches, d'opinion vous n'avez point changé, car d'opinion vous n'en eûtes jamais, mais voulez parfois en avoir. Ayez donc du moins celle-ci qui est plus vieille que l'imprimerie, c'est que, quand on se laisse berner, on ne doit jamais s'étonner si on retombe à terre pile ou face.[1648]

Les lecteurs n'ont pas d'opinion mais veulent en avoir une ; c'est pourquoi ils lisent les journaux et laissent ces derniers la leur façonner. Musset dénonce les journaux comme du prêt-à-penser au même titre qu'il tournait en dérision les clichés, classiques comme romantiques. Or comment adhérer au polémique comme genre, comment être polémiste si l'on ne croit pas à la notion d'opinion et que l'on refuse qu'un discours puisse convertir le lecteur à la thèse inverse ? N'est-ce pas là le but de toute polémique et plus globalement de tout discours argumentatif ? L'instabilité de l'opinion publique est constamment dénoncée par Musset. C'est ainsi qu'en 1833, dans un sonnet à George Sand, il raille sur un ton amer l'inconstance des hommes et des positions, retrouvant l'isotopie du bouffon et du *theatrum mundi* :

> Puisque votre moulin tourne avec tous les vents,
> Allez, braves humains, où le vent vous entraîne ;
> Jouez, en bons bouffons, la comédie humaine ;
> Je vous ai trop connu pour être de vos gens.
>
> Ne croyez pourtant pas qu'en quittant votre scène,
> Je garde contre vous ni colère ni haine,
> Vous qui m'avez fait vieux peut-être avant le temps ;
> Peu d'entre vous sont bons, moins encor sont méchants.
>
> Et nous, vivons à l'ombre, ô ma belle maîtresse !
> Faisons-nous des amours qui n'aient pas de vieillesse ;
> Que l'on dise de nous, quand nous mourrons tous deux :
>
> Ils n'ont jamais connu la crainte ni l'envie ;
> Voilà le sentier vert où, durant cette vie,
> En se parlant tout bas, ils souriaient entre eux.[1649]

Le ton est au sarcasme mais pas à l'agressivité (« Ne croyez pourtant pas qu'en quittant votre scène, /Je garde contre vous ni colère ni haine ») puisque c'est un travers humain et non un acte gratuit de méchanceté qui est ici stigmatisé (voir le vers 8). À partir des tercets le poète invite sa « belle maîtresse » à vivre à l'ombre, d'amour et d'eau fraiche, loin des sources de conflit (« Ils n'ont jamais connu ni la crainte ni l'envie »). Cette invitation à l'amour champêtre est-elle une manière d'inciter Sand à abandonner la veine combative qu'elle avait

[1648] P. 872.

[1649] *Poésies complètes*, p. 521. Non recueilli par Musset comme tous les poèmes à Sand écrit à l'époque de leur liaison, il est daté de 1834 dans la livraison du 1er novembre 1896 de la *Revue de Paris* où il parut ; Paul Mariéton le date de septembre 1833, soit peu de temps après le duel de Planche et Capo de Feuillide à propos de *Lélia* (27 août 1833).

choisie en composant des romans au service des idées féministes ? Elle entre néanmoins en résonance avec les refus de Musset de s'engager dans un camp, qu'il soit littéraire ou politique, et même avec une tentation du silence qu'il affirmera de plus en plus par la suite[1650]. Comme l'a bien vu Olivier Bara, il faut lier ce sonnet amoureux aux vers satiriques de « La Revue romantique » : les premières semaines de la relation Musset-Sand sont marquées par une

> poésie burlesque et facétieuse [qui] élabore aussi, pour l'usage privé, la représentation d'un contre-cénacle, préservé des cercles officiels, des coteries en vue et des autres institutions, loin des « braves humains » et autres « bons bouffons » de la comédie humaine » ; un contre-cénacle bientôt réduit au seul couple.[1651]

Non seulement les opinions tournent à tous les vents, mais la persuasion est devenue impossible en l'époque actuelle comme le prouve l'anecdote, rapportée dans l'exorde de la quatrième lettre de Dupuis et Cotonet, de Polémon, jeune débauché athénien converti à la vertu, à la tempérance et à la philosophie par Xénocrate :

> Polémon fut un aimable homme, et l'un des plus mauvais sujets de la quatre-vingt-dix-neuvième olympiade. Il sortait un matin, au lever du soleil, de chez une belle dame d'Athènes ; ses vêtements étaient en désordre, sa poitrine et ses bras nus ; une couronne de fleurs fanées lui pendait sur l'oreille, et comme d'une part il avait soupé fort tard, et que d'autre part il marchait sur les courroies de ses brodequins mal attachés, il allait passablement de travers. En cet état, il vint à passer devant l'école du philosophe Xénocrate, qui était ouverte ; je ne sais s'il la prit pour un cabaret, mais le fait est qu'il y entra, s'assit, regarda les assistant sous le nez, et se permit même quelques plaisanteries. […] Xénocrate donc, qui avait les mœurs dures et l'extérieur rebutant, et qui parlait dans ce moment-là des nombres impairs et des monades, resta coi pendant cinq minutes. Le regard aviné de l'adolescent l'avait fait rougir dans sa barbe longue. Mais, après quelques efforts, quittant le sujet qu'il avait entamé, il se mit à parler tout à coup de la modestie et de la tempérance. C'était, à vrai dire, son fort que ce chapitre, et certes il y devait faire merveille, lui que Phryné ne put dégourdir. Il parla donc, fit le portrait du vice dont le modèle posait devant lui, peignit d'abord les voluptés grossières et leur inévitable fin, le cœur usé, l'imagination flétrie, les regrets, le dégoût, les insomnies ; puis changeant de ton, il vanta la sagesse, fit entrer ses auditeurs dans la maison et dans le cœur d'un homme sobre, montra l'eau pure sur sa table, la santé sur ses joues, la gaieté dans son cœur, le calme dans sa raison, et toutes les richesses d'une vie honnête ; cependant Polémon se taisait, regardait en l'air, puis écoutait, et à mesure que Xénocrate parlait, prenait une posture plus décente. Il ramena peu à peu ses bras sous son manteau, se baissa, rajusta sa chaussure, enfin il se leva tout droit et jeta sa couronne. De ce jour-là il renonça au vin, au jeu, et presque à sa maîtresse ; du moins professa-t-il la vie la plus austère, et, retiré dans un petit jardin, six mois après il était aussi sobre qu'il avait passé pour ivrogne.[1652]

Une telle conversion par la parole rhétorique, où le *logos* coïncide parfaitement avec l'*éthos* (Xénocrate symbolise la vertu qu'il prône) et le *pathos* (il adapte son discours à Polémon, excelle dans l'art de l'hypotypose avec « fit le portrait », « peignit », « fit entrer ses auditeurs dans la maison et dans le cœur d'un homme sobre », « montra »), est devenue impossible en 1837 car elle ne provoquerait que le rire ou l'ennui de l'auditoire :

[1650] A partir des années 1838-1842. Voir dans *Le Poète déchu* cet aveu paradoxal : « jamais je n'ai été tout à fait moi-même qu'en silence. », p. 328. Voir aussi les vers « Sur la paresse » déjà cités.

[1651] « Musset et Sand ironistes : deux romantismes critiques ? », *op. cit.* p. 38.

[1652] P. 875-876.

Prenez donc la peine d'en faire autant à l'époque où nous sommes, si vous croyez que ce soit possible. Menez à un cours de la Sorbonne un homme qui sort de chez sa maîtresse, en l'année 1837. Combien de nous, en pareil cas, bâilleraient là où Polémon rattacherait sa veste, et à l'instant où il jeta ses roses, hélas ! monsieur, combien dormiraient ![1653]

Musset ne croit pas pour son époque en une parole qui soit aussi action et dont l'impact puisse faire changer le récepteur ou changer un état de fait. L'éloquence comme parole magique et efficiente, appartient à « ces temps héroïques de la pensée »[1654] à jamais perdus pour les enfants du siècle qui, privés de « préjugés » par « Voltaire et 89 », ne croient plus que les actions humaines puissent avoir un quelconque « prestige »[1655]. Du coup la parole éloquente, qui sublime et incite à l'action, n'est plus qu'un « bavardage », mot récurrent dans la satire mussétienne. L'après Juillet se caractérise pour lui par le divorce de la pensée (donc du *logos*) et de l'action comme il l'affirme dans la seconde des *Revues fantastiques,* justifiant ainsi la nécessité d'une démarcation nette et tranchée entre politique et littérature :

La politique suit l'action ; la littérature, la pensée. Il est vrai qu'au temps jadis Rita et Christina n'étaient pas plus proches parentes que la pensée et l'action ; mais aujourd'hui ! …

Si la pensée veut être quelque chose par elle-même, il faut qu'elle rompe en visière à la politique. Autrement toutes deux se ressembleront, et la réalité vaudra toujours mieux que l'apparence.[1656]

L'analogie avec les sœurs siamoises Rita et Christina, allusion à une attraction populaire contemporaine de l'article[1657], affirme l'idéal d'une performativité du langage, à la fois pensée et action, pour mieux la renvoyer au temps « jadis ». Pour Musset, désormais dire ce n'est plus faire, et la contemporanéité impose au littérateur d'en faire son deuil s'il veut survivre. Le langage politique d'« Aujourd'hui » n'est que l'apparence d'une réalité elle-même médiocre. On trouvait déjà cette idée d'un divorce entre la pensée et l'action énoncée, sur un mode plus nostalgique, dans le poème « Les Vœux stériles » publiés en octobre 1830 dans la *Revue de Paris*, soit à peine deux mois après la révolution de Juillet :

Puisque c'est ton métier, misérable poète,
Même en ces temps d'orage, où la bouche est muette,
Tandis que le bras parle, et que la fiction

[1653] *Ibid*.

[1654] P. 877. A travers Dupuis Musset déplore aussi la perte d'une parole sacrée capable de produire un miracle, comme le montre Esther Pinon dans sa thèse : « « Les miracles s'usent», le sacré aussi, le temps file et s'affole, et l'écriture, si elle ne veut pas trahir la vérité, doit se faire à cette usure inéluctable. », *Le Mal du ciel, op. cit.* p. 667.

[1655] P. 878-879 : nous résumons la thèse de la lettre.

[1656] P. 777.

[1657] Nées en 1829 et n'ayant vécu que huit mois, elles connurent un certain succès à Paris où leurs parents les exposaient à la curiosité des badauds.

Disparaît comme un songe au bruit de l'action ;
Puisque c'est ton métier de faire de ton âme
Une prostituée, et que, joie ou douleur,
Tout demande sans cesse à sortir de ton cœur,
Que du moins l'histrion, couvert d'un masque infâme,
N'aille pas, dégradant ta pensée avec lui,
Sur d'ignobles tréteaux la mettre au pilori ;
[…]
Point d'autel, de trépied, point d'arrière aux profanes !
Que ta muse, brisant le luth des courtisanes,
Fasse vibrer sans peur l'air de la liberté ;
Qu'elle marche pieds nus, comme la Vérité.[1658]

L'article comme le poème font état d'une actualité au cours de laquelle « seules ont droit de cité dans la presse, sur la scène et dans les vitrines des libraires les œuvres qui célèbrent, en quelque manière, la « glorieuse » révolution. » comme l'écrit Patrick Berthier[1659] : *La Revue de Paris* elle-même publie « Le soldat blessé » de Saintine et « Une semaine de Paris » de Delavigne, qui triomphe également sur les planches avec « La Parisienne », sur une musique d'Auber. Musset n'est pas un cas isolé : la contradiction entre la poésie et l'action politique était au cœur des préoccupations des poètes (Lamartine et Hugo notamment) comme le rappelle Paul Bénichou[1660]. En « ces temps d'orage » où le poète lyrique est réduit à la misère des courtisanes, fait commerce de ses sentiments et expose à la foule les secrètes pensées de son âme, il répugne à la dégrader « sur d'ignobles tréteaux » « sous le masque infâme » d'un histrion », allusion au rejet du drame ou plus largement à toute forme d'ironie[1661]. Musset semble ici rompre avec la posture ironique de dandy qu'il avait endossée dans son premier recueil et envisager de se faire engagé et de chanter les valeurs de Juillet comme l'indiquent les quatre derniers vers et notamment la rime *liberté/Vérité*. Mais les circonstances mêmes, telles qu'elles sont décrites au début du poème, font de ce projet un *vœu stérile* dans la mesure où « la fiction » (c'est-à-dire l'idéal mais aussi la poésie si on rapproche l'étymologie des deux mots) « disparaît au bruit de l'action » (le règne du politique en ces temps de révolution). Le divorce entre action et *logos* se confirme plus loin, ainsi que la tentation de faire coïncider le verbe poétique et l'action, donc de céder à l'engagement. Mais le poète énonce paradoxalement cette posture poétique et héroïque comme un idéal pour mieux affirmer son impossibilité d'y adhérer :

[1658] *Poésies complètes*, p. 113.

[1659] « Une lecture des *Vœux stériles* », *in Alfred de Musset, Premières poésies, Poésies nouvelles, op. cit*. p. 256. Voir également la lecture de Pierre Laforgue, « Politique et pratique de la poésie en 1830 : *Les Vœux stériles*, *in « Faire une perle d'une larme », op. cit*. p. 25-32.

[1660] *L'Ecole du désenchantement, op. cit*. p. 1601.

[1661] Les « ignobles tréteaux » sont interprétés par Bénichou comme une condamnation de « la satire plus ou moins révolutionnaire qui était alors en vogue », *ibid*. Dans son article Patrick Berthier précise toutefois qu' « on admet habituellement qu'il s'agit là d'une attaque contre le drame romantique et contre les disciples de Hugo, dont Musset s'était détaché. », *op. cit*. p. 257.

Heureux, trois fois heureux, l'homme dont la pensée
Peut s'écrire au tranchant du sabre ou de l'épée !
Ah ! qu'il doit mépriser ces rêveurs insensés
Qui, lorsqu'ils ont pétri d'une fange sans vie
Un vil fantôme, un songe, une froide effigie,
S'arrêtent plein d'orgueil, et disent : C'est assez !
Qu'est la pensée, hélas ! quand l'action commence ?
L'une recule où l'autre intrépide s'avance.
Celle-ci prend le fer, et s'apprête à combattre ;
Celle-là, frêle idole, et qu'un rien peut abattre,
Se détourne, en voilant son front inanimé.[1662]

La parole d'action est « en avant » (Rimbaud) : le poète d'action s'avance et combat là où le lyrique rêveur s'arrête et se détourne de la réalité. Musset reprend ici le motif hugolien de la supériorité de l'épée sur la lyre[1663], et, partant, la scénographie hugolienne du poète héroïque[1664]. Mais l'exclamation comme le verbe « pouvoir » signalent l'impuissance du *Je* mussétien à investir un tel *éthos*. La tentation du verbe héroïque ne peut qu'être approchée et subvertie en même temps par une posture de défi et de dégradation de soi sur laquelle s'achève paradoxalement le poème. Le poète ne peut plus manier à la fois la lyre et l'épée, il doit jeter l'un de ces deux instruments comme l'indique l'exhortation adressée plus loin au « misérable poète ». Cet idéal rhétorique d'une coïncidence entre le verbe et le combat, entre la pensée et l'action, dont Musset situe l'âge d'or dans l'Antiquité grecque bien sûr, se poursuit dans les temps religieux de la Renaissance, où, à travers l'art, le verbe était fécond et n'entrait pas en contradiction avec le *polemos*[1665] ; mais elle est devenue caduque au XIX^e^ siècle puisque l'art, désormais un métier et une marchandise, ne requiert plus que l'artiste s'engage pour qui ou quoi que ce soit ni sous quelque bannière que ce soit[1666]. La polémique des Lumières et la rhétorique révolutionnaire en ont montré les limites autant que les excès puisqu'elles n'ont provoqué que des ruines comme le déplorent Dupuis et Cotonet dans leur dernière lettre, faisant écho au chapitre 2 de la *Confession*. Le scepticisme de Musset à l'égard d'une parole performative est au cœur de *Lorenzaccio*. Les républicains ne font que parler mais n'agissent pas, *leitmotiv* qui traverse tous les sarcasmes de Lorenzo comme le constate

[1662] *Ibid.*, p. 116.

[1663] Musset se souvient ici de l'ode « À mon père » et de son premier vers : « Quoi ! toujours une lyre et jamais une épée ! », *Odes et Ballades,* éd. Pierre Albouy, nrf- Poésie/Gallimard, 1964, p. 122. Voir aussi l'opposition de la plume et de l'épée dans la tirade de Lorenzo, acte III scène 3, *T.C.* p. 205.

[1664] Nous renvoyons à l'analyse de José-Luis Diaz selon laquelle Musset, ayant intériorisé l'opposition entre l'homme de lettres qui se terre et le gentilhomme qui risque sa vie dans l'action, exprime dans ce poème sa culpabilité d'être un « rêveur insensé » et « cherche à définir un nouveau poète, qui vivrait de manière risquée. », *L'Ecrivain imaginaire, op. cit*. p. 432-433.

[1665] « Quand tout, à leur parole, enfantait des merveilles, / Quand Rome combattait Venise et les Lombards, /Alors c'était des temps bienheureux pour les arts ! », *ibid.*, p. 115.

[1666] « Mais aujourd'hui pour qui ? dans quel but ? sous quel maître ?/L'artiste est un marchand, et l'art est un métier. », *ibid*.

Alain Heyvaert : « Lorenzo, homme de la parole passé à l'action, n'a que mépris pour le verbe politique, le « bavardage humain »[1667] :

Ah ! les mots, les mots, les éternelles paroles ! S'il y a quelqu'un là-haut, il doit bien rire de nous tous ; cela est très comique, très comique, vraiment. Ô bavardage humain ! ô grand tueur de corps morts ! grand défonceur de portes ouvertes ! ô hommes sans bras ![1668]

Les expressions lexicalisées (« tueur de corps morts », « défonceur de portes ouvertes ») deviennent des *adynata* qui dénoncent une parole politique sans effet ; les républicains sont des lâches et des bavards comme l'indique l'image des « hommes sans bras » récurrente chez Lorenzo. Musset se souvient probablement ici d'une réplique d'*Hamlet*[1669], et exprime à travers son héros sa propre conception désenchantée du langage. Pour lui, « dire » ce n'est pas « faire », et mieux vaut « faire sans dire », devise qu'il adopte comme titre d'un de ses proverbes de jeunesse[1670]. Car lorsque le dire débouche effectivement sur le faire, il se fait tyrannique et meurtrier, à l'image de la justice du duc ou, sur un autre registre, de l'aveu amoureux qui tuera l'innocente Rosette à la fin de *Badine*. Ce commentaire d'Alain Heyvaert sur *Lorenzaccio* vaut plus largement pour toute l'œuvre mussétienne :

Cette virtualité du mot est au centre du problème de l'idéalisme dans la pièce : quel est le pouvoir du mot et ce pouvoir tient-il devant les faits ? Le drame apparaît alors comme une illustration des propos courroucés de la marquise : « Ceux qui mettent les mots sur leur enclume et qui les tordent avec un marteau et une lime, ne réfléchissent pas toujours que ces mots représentent des pensées, et ces pensées des actions. » La pièce se partage entre ceux dont les mots deviennent action (le duc, le cardinal) et ceux dont les mots restent lettre morte (les républicains).

C'est moins le langage qui est coupable que la dichotomie entre l'action et la parole qui frappe justement les mots les plus nobles, ceux qu'emploient les républicains[1671] […] La perversion du monde dans *Lorenzaccio* réside dans cette langue inauthentique et sans prise sur le réel qui est en fin de compte une dénégation des pouvoirs du poète dont les mots les plus beaux sont sans efficience ; comme si la parole mussétienne craignait de ne plus pouvoir assumer cette puissance du verbe que Goethe rappelle au début de Faust en paraphrasant le « au début était le Verbe » par « au début était l'action ». »[1672]

Ce détour par le poème des « Vœux stériles » et par *Lorenzaccio* donne un nouvel éclairage sur le refus paradoxal de la polémique dans une écriture que l'on peut toutefois

[1667] *La Transparence et l'indicible, op. cit*., p. 51.

[1668] *Lorenzaccio*, IV, 9, *Théâtre complet, op. cit*. p. 231.

[1669] « Words, words, words », II, 9.

[1670] Voir *Théâtre complet*, p. 681-690 : Musset y oppose les héros, Mariani et Julie, qui préfèrent l'action aux paroles, au fantoche bavard et couard qu'est l'abbé Fiorasanta.

[1671] Ou celle entre le signifiant et le signifié comme c'est le cas pour le mot « romantique », qui « n'est qu'un mot », un mot « beau » mais qui ne veut « rien dire » (p. 841), « un mot sonore et l'orgueil qui se bat les flancs » d'après Cotonet p. 846.

[1672] *Op. cit*. p. 52-53.

qualifier de polémique. Musset ne croit pas que la parole puisse être action[1673], or dans le polémique « le *dire* est avant tout un *faire »* d'après Shoshana Felman[1674]. La philosophie du langage implicitement postulée par Musset dans ses œuvres nous amène alors sur les voies duelles mais complémentaires de l'ironie romantique et du désenchantement : puisque le verbe et les cieux sont vides, puisque les opinions sont des moulins qui tournent à tous les vents, puisque l'indépendance est le lot de l'écrivain moderne comme du penseur, la seule posture critique possible sera celle distanciée du funambule qui, toujours en équilibre sur la ligne médiane, refuse d'en être mais en est quand même.

[1673] Ou tout du moins celle-ci reste chez lui à l'état d'une violence fantasmée, inscrite dans les procédés de style que nous avons étudiés en II-2, comme le prouve une fois de plus le personnage de Lorenzo. Nous renvoyons à la lecture de José-Luis Diaz, *op. cit*. p. 434 : « Aux bons sentiments exprimés en périodes rondes comme des toupies, il préfère les coups de dague et le « corps à corps ». Percer le duc au ventre, au lieu de faire siffler des phrases. Musset-Lorenzo essaie d'en faire autant, sur le plan littéraire, à coup d'« apostrophes rollaques » (Rimbaud) et de coups de poings métaphoriques. L'utopie qu'il entretient, c'est de retrouver dans l'écriture la violence effractive de l'acte sanglant. Que sa lyre soit comme une épée, le style comme un stylet, tel est son idéal. » José-Luis Diaz cite ensuite le passage d'*Un mot sur l'art moderne* qui évoque « Tyrtée, allant au combat, « son épée d'une main, et sa lyre d'une autre ». (p. 902)

[1674] « Le genre polémique a donc ceci de spécifique, qui distingue son statut rhétorique de celui d'autres genres : la polémique est un acte, et non pas simplement un discours ; son dire est avant tout un faire ; un faire dont la portée – dans l'histoire littéraire comme dans l'histoire politique – ne coïncide pas toujours nécessairement avec l'intention, la conscience du dire. », *op. cit*. p. 182.

II – POLEMIQUE ET IRONIE ROMANTIQUE : UNE ECRITURE DU DESENCHANTEMENT

> Le monde nous demande de belles peintures ? Où en seraient les types ? Vos habits mesquins, vos révolutions manquées, vos bourgeois discoureurs, votre religion morte, vos pouvoirs éteints, vos rois en demi-solde, sont-ils donc si poétiques qu'il faille vous les transfigurer ? Nous ne pouvons aujourd'hui que nous moquer. La raillerie est toute la littérature des sociétés expirantes.
> BALZAC, Préface de *La Peau de chagrin* (1831)

Né en 1810, auteur contemporain de la monarchie de Juillet, Musset appartient à la seconde génération romantique, que Paul Bénichou appelle, à la suite de Balzac, « l'école du désenchantement ».[1675]Génération qui se caractérise par un scepticisme à l'égard des idéaux humanitaires de la première génération, celle de Lamartine, Vigny et Hugo pour lesquels la poésie était un sacerdoce qui pouvait ré-enchanter le monde issu de la Révolution et des débris de l'Empire. En revanche, pour la génération de 1830 – celle de Musset – le contrecoup de la Révolution de Juillet, les idéaux ayant fait place à un régime sans prestige, sonne le glas de la foi romantique :

> La retombée de l'enthousiasme de Juillet, le terre-à-terre qui suivit lui portèrent un premier coup, alors qu'elle entrait à peine en action. Les grands poètes de la Restauration, Lamartine, Hugo, Vigny, ne ressentirent pas trop cette expérience contraire. Ils ne virent pas 1830 comme une faillite, mais comme une porte ouverte vers tout ce qu'on pouvait espérer. […] Les jeunes gens qui eurent vingt ans en 1830 n'avaient pas connu l'éveil progressif des esprits sous la Restauration, les formes renouvelées de l'espérance et de la création. Ce qu'ils avaient vu en ouvrant les yeux, c'était l'éruption soudaine d'une nouvelle littérature sur les ruines du Parnasse, la déroute de la vieille monarchie, les trois fulgurantes journées. À peine sortis de l'adolescence, ils avaient imaginé l'avenir sous des couleurs prestigieuses. Au contraire de leurs prédécesseurs, ils n'étaient pas préparés à cheminer aux côtés d'une grise humanité en lui montrant l'idéal. L'enthousiasme tombé, ils jugèrent mal le monde et la vie ; ils aperçurent un abîme entre le réel et leur rêve. Cette aile juvénile du romantisme crut vivre en des temps contraires, dont sa vocation les séparait.[1676]

On retrouve ici le diagnostic posé par Musset – quoique transposé sous la Restauration – dans le chapitre 2 de *La Confession d'un enfant du siècle* : image d'un monde crépusculaire qui ne

[1675] Balzac avait employé l'expression dans l'une de ses *Lettres sur Paris* (la lettre XI, datée du 9 janvier 1831) à propos de quatre ouvrages parus en 1830 : *L'Histoire du Roi de Bohème* de Nodier, *La Confession* de Janin, *Le Rouge et le Noir* de Stendhal et sa propre *Physiologie du mariage*. Selon Balzac ces quatre ouvrages expriment une ironie amère à l'image d'une actualité désenchantée : « Il y a dans ces quatre conceptions littéraires le génie de l'époque, la senteur cadavéreuse d'une société qui s'éteint. […] [ce] sont les traductions de la pensée intime d'un vieux peuple qui attend une jeune organisation ; ce sont de poignantes moqueries ». Il qualifie notamment le livre de Nodier de « délicieuse plaisanterie littéraire, pleine de dédain, moqueuse : c'est la satire d'un vieillard blasé, qui s'aperçoit à la fin de ses jours du vide affreux caché sous les sciences, sous les littératures. », *Œuvres diverses*, tome I, Bibliothèque de la Pléiade, p. 937.

[1676] *L'Ecole du désenchantement, op. cit*. p. 1477-1478.

laisse place qu'à l'expression de la « désespérance » et au blasphème. Musset est à la fois un romantique désenchanté et un romantique ironique et les deux postures d'auteur, loin de s'exclure, sont complémentaires bien que différentes. Comme l'a montré José-Luis Diaz « romantisme ironique » et « romantisme du désenchantement » sont

> des scénarios d'après 1830, et aussi d' « après-coup », *réactifs*, qui se démarquent des autres modèles. […] Le romantisme « ironique », « ludique », « fantaisiste » fait de l'écrivain un être capricieux. Refusant tout travail de la forme, tout désir de faire œuvre, il se moque des sérieux de tout acabit : celui des « bourgeois », mais aussi celui des grands prêtres de la littérature. Ce dandy, ce magicien ou encore cet écolier irrespectueux ne manque ni d'« élégance ni de panache. Mais il s'ingénie à rompre le charme en affichant son scepticisme. En conservant quelque grâce, malgré tout, ce qui fait de lui un être poétique. Au contraire, le « romantisme du désenchantement » pousse l'ironie à la limite. Plus question de se jouer des apparences, ni de séduire. L'ironie se fait rictus, et procède à des déshabillages agressifs. Pour bien marquer qu'ils sont revenus de tout – au premier chef de la religion littéraire –, ces romantismes-là se font un jeu de déshabiller les idoles. […] Renonçant à leur rôle de prophètes, les voici transformés en ethnologues sarcastiques de la sacristie littéraire. […] Mais comme l'a montré Bénichou leur désillusion n'est que l'envers d'un espoir déçu.[1677]

Le critique fait de Musset l'emblème de cette double posture qu'il adopte et incarne tour à tour et parfois en même temps[1678]. Cette dualité, nous le verrons, est le propre de l'ironie romantique définie par les Allemands, non plus ironie souriante ou purement polémique, mais remise en question perpétuelle, indécision à la quête d'une synthèse qui sans cesse se dérobe, et positionnement insituable de l'énonciateur ironiste, au-delà des deux camps en présence sur le champ de bataille. L'ironie comme expression du désenchantement est enfin une auto-ironie comme le précise José-Luis Diaz[1679] ; c'est aussi le cas chez Musset. Et c'est cette double nature, paradoxale en apparence, qui fait l'originalité de son écriture polémique tout en l'ancrant dans l'idéologie de son siècle et de sa génération : la satire mussétienne est un rire parfois mouillé de larmes et sa polémique n'est pas un militantisme conquérant ; elle reflète une « vision crépusculaire du monde» comme les pamphlétaires étudiés par Marc Angenot.

[1677] *L'Ecrivain imaginaire, op. cit*. partie II, chapitre V, p. 477-478.

[1678] *Ibid.*, p. 100 : « Grâce à sa double image de dandy et d'enfant du siècle […] Musset va ainsi incarner pendant un certain temps l'un des fantasmes littéraires les plus en vue. »

[1679] *Ibid*., p. 612 : « la caractéristique de cette génération, c'est de produire un portrait *déshéroïsé* de l'écrivain : comédien malgré lui, imitateur guetté par les poncifs. Quoi qu'il dise ou fasse, le stéréotype le guette, l'inhibe, le pousse à l'ironie contre lui-même. »

Chapitre 1

Polémiques d'un enfant du siècle : une vision crépusculaire de l'actualité 1830

« Venu trop tard dans un monde trop vieux »[1680], Musset appartient à une génération qui a le sentiment de vivre en des temps de crépuscule, où toute foi a disparu sous l'effet dévastateur des maximes des philosophes mises en application par les hommes de 1789 et surtout de 1793 : ce sont eux que le poète de *Rolla* comme le narrateur de la *Confession d'un enfant du siècle* accusent d'être à l'origine du scepticisme et de la désespérance des enfants du siècle[1681]. Cette thèse, qui se situe dans la filiation de Chateaubriand et des contre-révolutionnaires, est énoncée dans cette formule incisive et bien frappée,

> Toute la maladie du siècle présent vient de deux causes ; le peuple qui a passé par 1793 et par 1814 porte au cœur deux blessures. Tout ce qui était n'est plus ; tout ce qui sera n'est pas encore. Ne cherchez pas ailleurs le secret de nos maux

tandis que la parabole qui la suit, celle de l'« homme dont la maison tombe en ruines », illustre la vision catastrophique et entropique d'un présent condamné à parodier le passé : la métaphore des vieilles pierres à reblanchir représente la Restauration, et probablement aussi la monarchie de Juillet. Dès lors le polémiste ne peut plus que s'exprimer depuis un lieu marqué par un déclin automnal (voir la comparaison des illusions qui, comme les feuilles mortes, tombent peu à peu[1682]), un lieu d'après la catastrophe, où tout espoir de régénération est frappé du sceau de l'impossible.

Marc Angenot place « la vision crépusculaire du monde » au centre de sa définition de la parole pamphlétaire : c'est selon lui « une constante thématique […] qui s'articule à la stratégie imaginaire requise par la position pamphlétaire »[1683] et qu'il caractérise ainsi :

[1680] « Rolla », *Poésies complètes*, p. 274.

[1681] La *Confession*, p. 78-79 à propos des « antagonistes du Christ » et la diatribe contre Voltaire et ses héritiers les « démolisseurs stupides » dans « Rolla », section IV, *Poésies complètes, op. cit*. p. 283-284 et 286-287.

[1682] P. 64.

[1683] *Op. cit.* p. 344.

Le monde crépusculaire est un monde d'après la catastrophe : le cours de l'histoire s'est infléchi en une déchéance irrémédiable, l'entropie du mal s'est emparée du réel. Le pamphlet est une voix d'après le désastre ; même s'il lance un appel ultime, il sait qu'il prophétise la fin.[1684]

Angenot énumère les principaux éléments qui composent cette vision du monde, qu'on retrouve dans les parties polémiques de l'œuvre mussétienne : *topos* carnavalesque du monde à l'envers, « lieu commun transhistorique où chaque génération inscrit les contradictions du moment présent », diatribe contre le monde « moderne » marqué par le progrès, l'argent et la démocratie, regret d'un âge d'or désormais inaccessible, opposition entre une France idéale et une France dégénérée, enfin mort de la littérature[1685]. Le poème « Sur la paresse » constitue de ce point de vue une véritable synthèse de la satire mussétienne[1686]. La condamnation du monde moderne peut être considérée comme le fil directeur de toutes ses polémiques (contre la perfectibilité et autres utopies humanitaires, contre les excès du romantisme, contre la bourgeoisie, contre le matérialisme et le positivisme des héritiers des Lumières, contre les journaux). La monarchie de Juillet est dénoncée comme une époque sans prestige et bien terne en comparaison des « siècles des marquises et des mouches ».[1687] Dans la même logique de nostalgie et de refus, en littérature Musset revendique le retour à l'esprit et au bon sens français incarnés par Molière, La Fontaine et Régnier. Le règne de l'argent et de l'or est dénoncé à plusieurs reprises dans la *Confession*[1688] et tourné en dérision à travers ses bourgeois caricaturaux comme le père Godeau dans *Croisilles* auxquels sont opposés de jeunes dandys joueurs et dépensiers comme Valentin, Rolla et Pipo ; les idéaux républicains sont dénoncés au mieux comme une chimère, au pire comme une décadence programmée. Enfin, dans sa prose critique comme dans ses poèmes – « Les Vœux stériles » et la Dédicace de *La Coupe* notamment – dans ses récits (*Le Fils du Titien*) ou son théâtre (*André del Sarto*), Musset déplore la décadence des arts et des lettres et se plaint de vivre en un temps où l'art est un métier et l'œuvre d'art une marchandise.

Mais c'est surtout dans *La Confession d'un enfant du siècle* et dans une moindre mesure dans la dernière des *Lettres de Dupuis et Cotonet* que la vision crépusculaire domine. Elle est au cœur du tableau du mal du siècle dressé au chapitre 2 du roman : aux enfants du

[1684] *Ibid*. p. 346.

[1685] Voir le chapitre III. 4, p. 99-109.

[1686] Sont évoqués, par ordre d'apparition : « le grand fléau » Journalisme, l'hypocrisie des mœurs puritaines, les discours polémiques du parlement, les romans des portières et des bas-bleus, la croyance envolée, le règne de l'argent, la débauche, la médiocrité, les utopies humanitaires. L'opposition France dégradée/France idéale est symbolisée par l'autorité de Mathurin Régnier symbolisant la « franchise » d'antan, *Poésies*, p. 410-415.

[1687] *Revue fantastique*, XI, p. 808.

[1688] Voir aussi cette phrase qui conclut le fragment *« Aux premiers âges du monde ... »* p. 956 : « Le sang avili [des nobles] se tut : la domination de l'or l'avait remplacé. » : après la Terreur qui mit fin à la domination de l'aristocratie, l'époque contemporaine est marquée par le règne bourgeois de l'or.

siècle, placés entre « un passé à jamais détruit » et un avenir aussi inaccessible que Galatée pour Pygmalion,

> Il […] restait donc le présent, l'esprit du siècle, ange du crépuscule, qui n'est ni la nuit ni le jour ; ils le trouvèrent assis sur un sac de chaux plein d'ossements, serré dans le manteau des égoïstes, et grelottant d'un froid terrible. L'angoisse de la mort leur entra dans l'âme à la vue de ce spectre moitié momie et moitié fœtus ; ils s'en approchèrent comme le voyageur à qui l'on montre à Strasbourg la fille d'un vieux comte de Sarverden, embaumée dans sa parure de fiancée. Ce squelette enfantin fait frémir, car ses mains fluettes et livides portent l'anneau des épousées, et sa tête tombe en poussière au milieu des fleurs d'oranger.[1689]

Le crépuscule s'impose comme « couleur » du temps parce qu'il s'agit d'une heure incertaine, « ni la nuit ni le jour », qui renvoie aussi bien à l'aube qu'au couchant. Musset insiste sur cette double isotopie en l'associant à l'antithèse vie (jour) /mort (nuit) par le glissement de l'allégorie de « l'ange du crépuscule » à la métaphore baroque du « spectre moitié momie et moitié fœtus » et la comparaison avec la dépouille embaumée de la fille du comte de Sarverden : à la fois mort conservé et éventuelle promesse de vie, dans les deux cas domine l'idée d'un présent inerte et incomplet, que ce soit comme reste du passé ou comme annonce d'un avenir plus radieux et d'une régénération[1690]. L'isotopie macabre domine cependant comme le montre l'abondance des images frénétiques (« sac de chaux plein d'ossements », « froid terrible », « angoisse de la mort », « mains fluettes et livides », « frémir », « sa tête tombe en poussière » cruellement associée aux « fleurs d'orangers »). L'ange du crépuscule est l'allégorie de « l'esprit du siècle », d'un présent mortifère. Assis sur un sac de chaux, prostré sur un monde en ruines, à l'instar des enfants du siècle (« Alors s'assit sur un monde en ruines une jeunesse soucieuse »), l'ange du crépuscule rappelle aussi la *Mélancholia* de Dürer. Les images des ruines, du froid (« l'astre glacial de la raison » et « la froide déesse des nuits, versant de la lumière sans chaleur »[1691]), de la maladie, du silence, du sommeil, de la mort ou du vieillissement prématuré (« les hommes de la veille devenaient tout à coup des

[1689] P. 65-66. Esther Pinon rappelle ce que ce passage célèbre doit à Chateaubriand et à Constant : « Le ton et les images sont ici bien proches de l'analyse de son temps que mène Chateaubriand dans le *Génie* : « L'homme est suspendu dans le présent, entre le passé et l'avenir, comme sur un rocher entre deux gouffres ; derrière lui, devant lui, tout est ténèbres ; à peine aperçoit-il quelques fantômes qui, remontant du fond des deux abîmes, surnagent un instant à leur surface et s'y replongent ». Musset s'approprie d'ailleurs ici une image de son temps, perdu entre un présent et un avenir également hors d'atteinte, dont le siècle était hanté, fasciné, semble-t-il, par son propre vertige, qui tout à la fois l'isole et le distingue. On la trouvait déjà, avant la *Confession d'un enfant du siècle*, chez Benjamin Constant : « Que fera l'homme sans souvenir, sans espoir, entre le passé qui l'abandonne et l'avenir fermé devant lui ? Ses invocations ne sont plus écoutées, ses prières restent sans réponse. », cités dans *Le Mal du ciel, op. cit*. p. 126-127.

[1690] L'antithèse était annoncée deux paragraphes plus haut (c'est l'Océan Atlantique séparant la vieille Europe et le Nouveau Monde qui est cette fois la métaphore du présent) par la phrase « le siècle présent, en un mot, qui sépare le passé de l'avenir, qui n'est ni l'un ni l'autre et qui ressemble à tous deux à la fois, et où l'on ne sait, à chaque pas qu'on fait, si l'on marche sur une semence ou sur un débris. », p. 65. L'image de « la jeune Amérique » opposée au « vieux continent » renvoie à Chateaubriand. On la trouve aussi dans le dernier chapitre de *Volupté* de Sainte-Beuve (1834).

[1691] P. 67.

vieillards »[1692]), le blanc et le noir (« la chaux », « le suaire livide »[1693] et le « linceul », métaphore du drapeau royaliste[1694] ; les prêtres « corbeaux[1695] » et le frac réservé à l'homme[1696]) dominent ce monde apocalyptique, et s'opposent à l'or et à la pourpre des temps napoléoniens comme le crépuscule s'oppose aux soleils étincelants, « si purs », d'Austerlitz. Cette vision crépusculaire n'est pas spécifique à Musset. Désignant aussi les années consécutives aux Trois Glorieuses comme un temps d'incertitude, elle se retrouve notamment chez Hugo qui publie ses *Chants du crépuscule*[1697] un mois seulement après la parution du chapitre 2 dans la *Revue des deux Mondes*, mais aussi, dans une perspective plus optimiste, dans les *Paroles d'un croyant* de Lamennais en 1834[1698]. Quant à l'image des ruines, image post-révolutionnaire héritée de Chateaubriand, Balzac s'en sert pour désigner l'après Juillet 1830 dans *La Peau de chagrin*[1699] et Michelet, en 1831 dans l'*Introduction à l'Histoire universelle* de Michelet[1700]. Ainsi la vision crépusculaire du monde propre aux pamphlétaires du XX^e^ siècle est un héritage des romantiques désenchantés de la monarchie de Juillet.

Délaissant l'ironie des lettres précédentes, la quatrième des *Lettres de Dupuis et Cotonet* reprend la posture du chapitre 2 de la *Confession*. Bien que la lettre soit signée Dupuis, il semble que désormais Musset parle en son nom, comme le montre l'insistance sur l'énonciation (« je dis »). Cette fois l'argumentaire s'applique à la fois à la littérature, aux moeurs et à la politique : toute action prestigieuse, « à effet », toute action faite à l'imitation du passé est désormais devenue impossible ou condamnée au ridicule :

Aujourd'hui, en France, avec nos mœurs et nos idées, après ce que nous avons fait et détruit, avec notre horrible habit noir, il n'y a plus de possible que le beau, réduit à sa dernière expression. […] *Le vrai seul est aimable*, a dit Boileau ; le vrai ne change pas, mais sa forme change, par cela même qu'elle doit être aimable.

[1692] P. 65.

[1693] P. 67.

[1694] P. 61 : « ainsi la France, veuve de César, sentit tout à coup sa blessure. Elle tomba en défaillance, et s'endormit d'un si profond sommeil que ses vieux rois, la croyant morte, l'enveloppèrent d'un linceul blanc. »

[1695] P. 62 : « De pâles fantômes, couverts d'une robe noire, traversaient lentement les campagnes […] ; on s'étonnait qu'une seule mort pût appeler tant de corbeaux. »

[1696] P. 70.

[1697] La préface du recueil explicite ainsi le titre : « cet étrange état crépusculaire de l'âme et de la société dans le siècle où nous vivons ; c'est cette brume au dehors, cette incertitude au-dedans ; c'est ce je ne sais quoi d'à demi éclairé qui nous environne. », éd. Pierre Albouy, Nrf-Gallimard, 1964, p. 18. Cf. p. 65 : « je ne sais quoi de vague et de flottant », « la lourde vapeur » est à rapprocher de la brume.

[1698] « Enfants de la nuit, le Couchant est noir, mais l'Orient commence à blanchir. », cité par A. Heyvaert, *L'Esthétique de Musset, op. cit*. p. 23.

[1699] Il y parle d'une époque qui rit « au milieu des ruines », *Comédie Humaine*, t. X, La Pléiade, p. 99.

[1700] « La société achève un laid et sale ouvrage de démolition : elle déblaie le sol encombré des débris du monde fatal qui s'est écroulé. », cité par A. Heyvaert, *op. cit*. p. 22.

Or je dis qu'aujourd'hui sa forme doit être simple, et que tout ce qui en écarte n'aura pas le sens commun.[1701]

Le discours se place ici sur le terrain de la poétique comme le montre la citation de l'*Art poétique* de Boileau et le lexique (« expression », « le beau », « le vrai », « forme »). L'exigence d'une forme simple, qui justifie le retour à un idéal classique, est cependant présentée non comme un choix, mais comme une nécessité dictée par le siècle et justifiée par les désastres provoqués par les enfants du siècle. Cette fois Musset n'accuse plus les philosophes, il s'inclut et inclut son lecteur dans le blâme, l'obligeant à porter la responsabilité de la ruine (« après ce que *nous* avons fait et détruit »). Le frac (« avec notre horrible habit noir ») s'oppose à « l'armure de fer », « la plume au bonnet » de la Renaissance et « le justaucorps doré » à la mode sous Louis XIV du paragraphe précédent, plus propices à des actions sublimes et à leur « *mise en scène* ». Comme dans le chapitre 2 de la *Confession* l'habit noir contemporain symbolise le mal du siècle et le deuil des illusions des enfants du siècle :

Qu'on ne s'y trompe pas : ce vêtement noir que portent les hommes de notre temps est un symbole terrible : pour en venir là, il a fallu que les armures tombassent pièce à pièce et les broderies fleur à fleur. C'est la raison humaine qui a renversé toutes les illusions ; mais elle en porte en elle-même le deuil afin qu'on la console.[1702]

Il témoigne aussi d'une séparation irrémédiable entre les hommes et les femmes causée par « les idées anglaises » (le puritanisme protestant) que Musset décrit un paragraphe plus haut comme une nouvelle Chute comme l'a noté Frank Lestringant ; en quittant les broderies à fleurs pour l'habit noir l'homme perd son androgynie originelle :

Armures et broderies renvoient à un temps immémorial ; elles réveillent une mémoire confuse où l'ancienne chevalerie dialogue sous les ombrages de Versailles avec Marie-Antoinette et ses suivantes déguisées en bergères. On peut sourire de cette perspective cavalière sur l'histoire des mœurs. Mais dans sa simplification extrême et presque enfantine, elle rend le deuil d'autant plus cruel.

Le diable porte, aujourd'hui, le frac. Il n'est pas de constat plus tragique. Musset n'écrit pas l'histoire de son temps, mais le récit d'une nouvelle Genèse qui ne déboucherait sur aucune Révélation. C'est pourquoi cette répétition de la Chute est sans appel, la perte plus irréparable que celle qui jadis a frappé Adam et Eve. Ce n'est plus seulement la nudité qui est proscrite, mais la chair, le parfum de la vie. Les fleurs, les couleurs, les robes, les perruques et les talons hauts qu'hommes et femmes, indistinctement mêlés et tourbillonnants, portaient à l'ancienne cour et s'échangeaient entre eux, sont remplacés par la société sans substance et sans joie d'uniformes raides et empesés.[1703]

Dans son essai *La Nostalgie du simple*, Mariane Bury a démontré qu'il y avait eu au XIX^e^ siècle un véritable désir de revenir aux valeurs classiques de la clarté et de la simplicité, y compris chez les écrivains les plus représentatifs du romantisme. Elle met souvent l'œuvre de

[1701] P. 878.

[1702] *Confession*, p. 70.

[1703] Préface de la *Confession*, p. 12.

Musset à contribution, en particulier les articles sur Rachel et Pauline Garcia ainsi que la première lettre de Dupuis et Cotonet. On peut y ajouter la quatrième où le mot et la notion apparaissent explicitement. Toutefois le retour à la simplicité comme expression du siècle, simplicité symbolisée par cet « affreux habit noir » n'est pas une « nostalgie du simple » chez Musset mais un pis-aller que justifient une société et une humanité accouchée des ruines de la Révolution :

> Faut-il vous répéter, monsieur, ce qui traîne dans nos préfaces ? Faut-il vous dire, avec nos auteurs à la mode, que nous vivons à une époque où il n'y a plus d'illusions ? Les uns en pleurent, les autres en rient ; nous ne mêlerons pas notre voix à ce concert baroque, dont la postérité se tirera comme elle pourra, si elle s'en doute. Bornons-nous à reconnaître, sans juger, un fait incontestable, et tâchons de parler simplement à propos de simplicité : Il n'y a plus, en France, de préjugés. […]
>
> Je dis maintenant que, pour l'homme sans préjugés, les belles choses faites par Dieu peuvent avoir du prestige, mais que les actions humaines n'en sauraient avoir. […]
>
> C'est là, à mon avis, la barrière qui nous sépare du passé. Quoi qu'on en dise et quoi qu'on fasse, il n'est plus permis à personne de nous jeter de la poudre au nez. Qu'on nous berne un temps, c'est possible ; mais le jeu n'en vaut pas la chandelle, cela s'est prouvé l'autre jour, aux barricades. Nous ne ressemblons, sachons-le bien, aux gens d'aucun autre pays et d'aucun autre âge. Il y a toujours plus de sots que de gens d'esprits, cela est clair et irrécusable ; mais il n'est pas moins avéré que toute forme, toute enveloppe des choses humaines est tombée en poussière devant nous, qu'il n'y a rien d'existant que nous n'ayons touché du doigt, et que ce qui veut exister maintenant doit en subir l'épreuve.[1704]

Le scepticisme du siècle est donné comme un lieu commun à la mode, « qui traîne dans nos préfaces », mais il n'est aucunement raillé ni réfuté. Le masque de Dupuis permet à Musset d'adopter une posture et un ton objectifs (« Les uns en pleurent, les autres en rient ; nous ne mêlerons pas notre voix à ce concert baroque », « Bornons-nous à reconnaître, sans juger, un fait incontestable ») et de constater une évidence. Il semble que Musset réécrive la déploration épico-tragique de la *Confession* en la vidant de toute subjectivité, en adoptant le ton à la fois distancié mais impliqué (par l'emploi d'un « nous » que nous appellerons de génération) des deux provinciaux, la balourdise des premières lettres ayant fait place à une lucidité au goût amer.

Le crépuscule de Juillet

On a dit que Musset s'était trompé de génération dans le chapitre 2 de sa *Confession* (né en 1810 il ne pouvait avoir souffert de la chute de l'Empire et de l'hypocrisie de la Restauration)[1705] et qu'en fait, il avait dissimulé une satire de la monarchie de Juillet sous les allusions volontairement floues à la Restauration pour détourner la censure remise en place après l'attentat de Fieschi[1706]. Frank Lestringant a toutefois montré à quel point la chute de l'Empire et les premières années de la Restauration avaient pu se fixer dans la conscience du

[1704] P. 878-879.

[1705] Paul Bénichou, *L'Ecole du désenchantement, op. cit.* p. 1636.

jeune Alfred (alors âgé de quatre ans) et combien le tableau amer de la *Confession* reflétait les opinions politiques de sa famille[1707]. Plutôt que d'un détour pour éviter la censure, il nous semble que Musset superpose volontairement les deux époques afin de démontrer que les révolutions au sens large, c'est-à-dire les changements brutaux de régime, qu'il s'agisse de 1793, 1814 ou 1830, sont le signe d'une décadence irréversible et la cause des désenchantements de toute une génération, la sienne mais aussi celle de ses aînés comme Chateaubriand, Nodier ou Vigny. Le style allusif correspond à la fois à l'écriture épique du mythe et à la peinture d'une actualité vidée de toute substance ; et ce contraste entre la forme épique et l'absence de fond relève d'une ironie amère.

Les textes écrits peu après les Trois Jours renvoient plus explicitement à la déception consécutive à la révolution avortée : *Le Tableau d'église*, conte onirique et blasphématoire paru dans la *Revue de Paris* en septembre 1830, et les *Revues fantastiques*, chroniques dans lesquelles la fantaisie cèle une écriture du désenchantement face à une actualité décevante. Récit fantastique à la 1ère personne adressé à un certain « Henri »[1708], sans doute inspiré du rêve du *Christ mort* de Jean-Paul, *Le Tableau d'église* est comme un premier crayon des dernières revues fantastiques. Les premières lignes du récit associent crépuscule et fin de la révolution de Juillet, évoquée métonymiquement par le « canon » :

> Je pénétrai dans une église au coucher du soleil, le jour où le canon cessa de se faire entendre. Je cherchais un endroit où je pusse me délasser, me sentant très abattu ; ainsi, jugeant par le silence qui régnait dans la nef que l'église était déserte, je m'avançai précipitamment.[1709]

L'association de trois mots clés, qui forment le cadre spatio-temporel de l'action (« église », « coucher du soleil » et « canon ») orientent d'emblée la signification du récit : il s'agit de représenter une actualité encore fraîche (en ce sens *Le Tableau d'église* apparaît dans cet incipit comme l'un de ces « contes d'actualité » consacrés à Juillet alors nombreux dans la presse de l'époque[1710]) placée sous le signe d'un déclin à la fois historique et moral incarné dans l'état de fatigue du narrateur (« abattu »). L'isotopie des ruines associée au christianisme

[1706] Nous renvoyons ici aux hypothèses de Claude Duchet, « Musset et la politique », art. cit. p. 519-520, reprises par Alain Heyvaert dans *L'Esthétique de Musset, op. cit.* p. 19-20 : « En réalité, autant que la Restauration, la Monarchie de Juillet est visée par le texte et la critique de la Restauration en cache une autre qu'il serait facile de mettre au jour. Musset se plaint-il de l'immobilisme de la Restauration ou d'une révolution qui n'a rien changé […] L'enterrement du général Foy (1825) ne cache-t-il pas celui de Lamarque (1832) ? Les discours du chancelier Dambray, qui n'est pas nommé, ne sont-ce pas aussi les promesses non tenues par une monarchie « libérale » qui vient de rétablir la censure ? »

[1707] *Op. cit*. p. 22-25. F. Lestringant s'appuie notamment sur le fragment de comédie *Les Deux Magnétismes* (écrit vraisemblablement en 1833) où Musset peint Louis XVIII en roi « podagre » (*Théâtre complet*, p. 786).

[1708] Prénom récurrent dans notre corpus, voir *supra* p. 145-146.

[1709] P. 769.

[1710] Voir M.- E. Thérenty, *La littérature au quotidien, op. cit*. p. 108-120.

apparaît dès le troisième paragraphe dans une imprécation blasphématoire du narrateur suivie d'un acte de profanation :

> Périssez, périssez, misérables ornements, fils des temps qui ne sont plus ! Écroule-toi, édifice vermoulu des superstitions ; le soleil qui meurt t'emporte avec lui, celui qui naîtra demain refusera de t'éclairer. Ainsi m'écriai-je, dans ma fureur, tandis qu'au moyen d'une épée que j'avais à la main je précipitais un tableau à demi brisé. Les signes consacrés étaient épars sur la terre ; mais la colère qui me transportait était parvenue à son comble.

Motivée par une colère hyperbolique (« ma fureur », « à son comble »), relayée par la violence guerrière (celle du coup d'épée), le blasphème peut être associé à la polémique, une polémique anticléricale ici dans la lignée des Lumières[1711] mais teintée du désespoir qui a suivi les Trois Glorieuses. Blasphème subtilement ironique puisqu'il intègre une réminiscence biblique au Christ qui prédit la destruction du temple[1712]. Le blasphème intègre l'isotopie crépusculaire comme argument, puisque l'aurore d'une renaissance sera refusée au christianisme dénoncé comme « édifice vermoulu des superstitions ». Or le conte illustre la réversibilité du blasphème selon Musset, qu'il réaffirmera dans le chapitre 2 de la *Confession*[1713] : la destruction du tableau (qui représentait un *Noli me tangere*) provoque la transfiguration du Christ puis sa résurrection puisque l'image s'anime, selon une logique toute fantastique :

> Il était debout, et étendait une main de mon côté, tandis que de l'autre il retenait les plis de son manteau ; la suppliante était immobile à ses pieds. Il sembla tout à coup que les traits de son visage s'éclairaient bien plus que tout le reste du tableau, qui demeurait dans les ténèbres ; et bientôt, toute sa personne devint si lumineuse que je crus qu'elle était sortie de sa prison de bois. Poussé par une force invisible, je m'avançai vers lui et je touchai sa main ; elle saisit doucement la mienne, et aussitôt une mélancolie profonde, semblable à celle qu'il éprouvait, me pénétra jusqu'au cœur. Quel sentiment de pitié et de douleur m'inspiraient les blessures terribles dont son corps était diapré ! Il me les fit toucher avec un sourire ; et le sang vermeil qui en dégouttait sur ses membres plus blancs que l'ivoire commença à rougir la terre. Alors une partie de mon propre sang voulut s'élancer de mon cœur et se mêler au sien ; un second mouvement me rapprocha de lui.
>
> « Jésus, Jésus, m'écriai-je, sommes-nous frères ? Oui, tu es sorti comme moi des entrailles d'une femme … »
>
> Un sourire plus doux et plus triste encore que le premier fut sa réponse ; un inexprimable regret me saisit. T'aurais-je méconnu ?

[1711] Esther Pinon qualifie le narrateur d'« insurgé héritier des Lumières », *Le Mal du ciel, op. cit.* p. 178.

[1712] Matthieu, XXIV, 1-2, Marc, XIII, 1-2, Luc, XXI, 5-6. Rapprochement effectué par Esther Pinon, *Le Mal du ciel, op. cit*. p. 179. Toutefois elle rappelle aussi que ce narrateur iconoclaste accuse ensuite les « hommes » d'avoir « détruit et annulé » le christianisme de « leur souffle empoisonné », p. 771. Ainsi le blasphème ne se réduit pas ici à l'anticléricalisme hérité des Lumières ; en homme de 1830 le narrateur blasphème et déplore la mort du sacré.

[1713] « Il est malheureusement vrai qu'il y a dans le blasphème une grande déperdition de force qui soulage le coeur trop plein. Lorsqu'un athée, tirant sa montre, donnait un quart d'heure à Dieu pour le foudroyer, il est certain que c'était un quart d'heure de colère et de jouissance atroce qu'il se procurait. C'était le paroxysme du désespoir, un appel sans nom à toutes les puissances célestes ; c'était une pauvre et misérable créature se tordant sous le pied qui l'écrase ; c'était un grand cri de douleur. Et qui sait ? aux yeux de celui qui voit tout, c'était peut-être une prière. », p. 76.

Alors que le tableau représentait la scène où le Christ ressuscité défend à Marie-Madeleine de le toucher, il tend désormais la main au narrateur et lui « fait toucher » ses blessures ; et à ce contact, qui est une nouvelle communion, le narrateur se reconnaît le frère, et même le double de Jésus, se met à ressentir de la compassion (« pitié » et « douleur », « mélancolie profonde semblable à celle qu'il éprouvait », image des sangs qui se mêlent) face au corps meurtri du Crucifié, et ses paroles, de blasphématoires, deviennent paroles de contrition (« inexprimable regret ») et de doute positif (« T'aurai-je méconnu ? »). Or, en laminant la toile de ses coups d'épée le narrateur n'a fait que reproduire le coup de lance de Longin, ajoutant au corps du Christ des stigmates supplémentaires. Ainsi, en ce siècle accouché des philosophes déicides, seul le blasphème et la profanation permettent, selon Musset, de redonner sens au sacré et d'y accéder :

> Pieuse conclusion d'un récit plein d'impiété. La leçon du *Tableau d'église* annonce celle de *Rolla* et celle de *La Confession d'un enfant du siècle*. C'est par delà le blasphème que l'on retrouve la vérité de l'amour en la personne souffrante du Christ. « Blasphémer et prier », ces deux impulsions ne sont antithétiques qu'en apparence […] Le blasphème, tel que le définit le chapitre d'ouverture de la *Confession*, n'est-il pas une forme paradoxale de prière, celle-là seule qui reste à l'âme ayant atteint au « paroxysme du désespoir » ? […] C'est là une thérapie nécessaire en un siècle qui ne croît plus à rien, et où le cœur n'a plus de quoi se soulager.[1714]

Ainsi le blasphème[1715] est la seule parole agonistique et sacrée à la fois possible, le seul verbe agissant en un siècle où règnent le cliché et le « bavardage ». Pour Frank Lestringant la parodie selon Musset est aussi blasphème, c'est-à-dire une forme d'hommage sacrilège paradoxal envers les modèles, devenus inégalables pour un poète « venu trop tard dans un monde trop vieux » où les fils sont indignes des pères[1716]. Cette conception mussétienne du blasphème comme expression du désenchantement et forme inversée de la prière rejoint aussi la définition de l'ironie selon Jankélévitch (qui reprend de Musset l'image du quart d'heure de l'athée) : comme l'ironiste « Le blasphémateur est un passionné qui veut, pour ainsi dire, aller jusqu'au fond du sacrilège afin d'être vacciné contre la malice ; il insulte le crucifix comme on bat sa maîtresse, parce qu'il en est amoureux ; et il a beau plastronner, il ne sera pas l'antéchrist. L'athée qui, tirant sa montre, donne à Dieu un quart d'heure pour le foudroyer, est peut-être un désespéré qui prie secrètement. »[1717]

La fantaisie des *Revues fantastiques* procède aussi d'une écriture du désenchantement. Marie-Ève Thérenty précise qu'en dépit du détournement du contrat référentiel propre à la chronique par la fictionnalisation, « la revue fantastique de Musset reste cependant actuelle

[1714] *Musset, op. cit*. p. 114.

[1715] *Blâmer* provient étymologiquement de *blasphemare*.

[1716] Voir « Blasphème et parodie dans l'œuvre de Musset », *in Musset. Poésie et vérité, op. cit*. p. 87-101.

[1717] *Op. cit*., p. 113.

dans son évocation du désenchantement. La Révolution de Juillet plane comme une ombre au-dessus de l'écriture de la chronique. »[1718]. Même constat chez Sylvain Ledda :

> Derrière cet humour fantasque et décapant se tisse en filigrane un discours désenchanté. Le badinage cache une certaine inquiétude. Musset, en feignant d'aborder un sujet insignifiant, traite des questions qui agitent l'opinion publique au lendemain de Juillet.[1719]

Ce désenchantement s'exprime parfois directement dans des saillies où le chroniqueur dresse un tableau catastrophe de l'actualité, comme dans la péroraison indignée de la revue VII :

> Parfilage absurde ! Ainsi, lorsque l'Europe est en feu, lorsque Paris est en rumeur, quand la propriété chancelle, quand le droit divin trébuche, quand on perd l'esprit, en courant après le bon sens, quand il n'y a plus rien de stable, plus rien de certain au monde, quand tout est remis en question, les lois, les mœurs, les richesses et les gloires, tout un quartier s'obstine à parfiler ! [1720]

Mais le plus souvent l'actualité est traitée de biais, sous l'angle de la dérision qui exprime le mal du siècle. Ainsi, les causes politiques des Trois Glorieuses sont minées par l'hypothèse fantaisiste dans le Projet : Musset imagine que « si les 27, 28 et 29 juillet dernier, il avait fait une pluie battante et un verglas terrible »[1721] il n'y aurait pas eu de révolution : les bouleversements sociopolitiques tiendraient donc aux « influences » météorologiques et non aux convictions et aux idéaux du peuple. Derrière la fantaisie et l'ironie le scepticisme affleure. Dans presque toutes les revues Musset énumère les conséquences désastreuses de la révolution de Juillet. C'est tout d'abord le primat du politique au détriment de la littérature, au point que le littérateur « se voit avec terreur et avec désespoir abandonné de tous, non pas haï, méprisé, mais oublié, mais négligé, mais laissé tristement sur les planches désertes d'un tréteau, comme un poisson sur le rivage » [1722] : la comparaison, derrière son caractère grotesque, ne suffit pas à dissimuler l'amertume. L'idée est reprise dans la revue IX, avec la fiction du libraire et du poète juchés au sommet des tours de Notre-Dame, attendant, pour jeter à la foule leur dernière publication, que les Parisiens montrent un semblant de désintérêt pour la politique : s'ajoute ici, à travers la parole confiée au libraire, la ruine de la librairie consécutive aux Trois Glorieuses : « Songez que ceux de mes confrères qui ne sont pas à Sainte-Pélagie ont été trouvés aux filets de Saint-Cloud ; il nous faut trouver de quoi vivre

[1718] *Mosaïques, op. cit*. p. 267.

[1719] S. Ledda, « Fantaisies croisées ? Balzac et Musset », article écrit en collaboration avec P. Berthier, *in L'Année balzacienne*, n° 13, janvier 2012, P.U.F. p. 55-56.

[1720] P. 795.

[1721] P. 774.

[1722] P. 776.

quand nous devrions mourir à la peine »[1723]. Le pauvre libraire n'a plus le choix qu'entre la prison et le suicide par noyade. De même le narrateur de la revue XVIII met en scène « un pauvre petit commerçant de [s]es amis, qui se trouve ruiné par les évènements de Juillet »[1724]. L'amertume lui inspire un essai intitulé *Les maux que causent les révolutions dans toutes les classes de la société*, dont la paraphrase constitue le fond de la revue selon la logique de la mise en abyme. La crise de la librairie est encore évoquée par le narrateur dans un dialogue où il dissuade son ami de publier son essai :

> Eh ! mon cher, lui disais-je hier au soir en arrivant de Pithiviers, pour faire un pareil livre il vous faudra dix ans de travail ; le public ne lit plus les *in-quarto*, et les ouvrages *in-octavo* restent dans la poussière des magasins, si les volumes passent le nombre de deux ; d'ailleurs, mon cher, votre libraire vous paiera en billets ; la révolution l'a frappé, dira-t-il, comme les autres, et ses effets iront chez l'huissier, le seul être qui s'engraisse des plaies de la société, comme le corbeau des corps d'un champ de bataille.

Privé de l'espoir de publier son essai, le pauvre commerçant improvisé politologue fait alors au narrateur le résumé de ses idées en ces termes :

> Dans mon ouvrage, je commençais par démontrer la sottise des hommes, qui, depuis trois mille ans (et peut-être bien plus) ont toujours été gouvernés, et qui cependant n'ont pas encore pu trouver un mode de gouvernement qui les contente. Ils ont commencé par choisir entre eux un homme et lui donner tout pouvoir, même sur leur propre vie ; ensuite ils ont voulu être conduits par plusieurs hommes. Ils se sont aussi lassés d'obéir aux caprices de plusieurs, et ont formé des institutions ; après des essais de toute espèce, ils ont renversé le trône et ont mis à sa place la pierre de la constitution, puis ils ont demandé à grands cris un homme. Enfin il y a, dit-on, trois mille ans que cette comédie se joue. Ce qu'il y a de cruel ou de risible, c'est que jamais un de ces tours de roue ne peut s'effectuer sans que la terre s'engraisse de sang et de larmes. Après ces considérations générales, j'en venais aux effets de la révolution sur ces trois classes principales de la société dans la capitale : la noblesse, la finance et la petite bourgeoisie.

Cet exorde en forme de raccourci de l'histoire des institutions politiques exprime le cynisme désabusé de Musset quant à la politique. Il accuse « la sottise des hommes » et voit dans les changements de régime un trait de l'inconstance humaine. Les allusions à la Révolution française et à l'Empire sont claires : « ils ont renversé le trône », « mis à sa place la pierre de la constitution » et « demandé à grands cris un homme », expressions contradictoires qui annulent la révolution et mettent en relief l'incohérence humaine, autant que l'incapacité de toute forme de gouvernement à les rendre heureux. Le syntagme « ces tours de roue » joue sur l'étymologie du mot « révolution » en la resémantisant : on croirait qu'il s'agit d'un jeu de hasard. Il résume en outre l'idée principale d'un balbutiement de l'histoire (« cette comédie », « trois mille ans » répété). L'image de la terre qui « s'engraisse de sang et de larmes » représente finalement la seule stabilité de révolution en révolution ; comme l'écrit Claude

[1723] P. 800.

[1724] P. 827.

Duchet : « Juillet a révélé à Musset […] une laideur de l'histoire que ses rêves lui cachaient »[1725]. Le malheureux auteur poursuit en énumérant les effets de la révolution de Juillet sur la noblesse (fin des fêtes et des dépenses), les banquiers (ils ne prêtent plus d'argent, même avec usure) et les commerçants (le banquier ne lui fait plus crédit, les scellés ont été mis sur sa boutique). Selon lui tout pourrait s'arranger « si les hommes voulaient se donner la main » : la marquise pourrait faire danser comme autrefois et le banquier continuer à faire crédit au marchand. Le véritable mal, en ce temps d'après juillet, est l'égoïsme de chaque classe sociale et la révolution n'est qu'un prétexte pour la noblesse comme pour le banquier puisqu'eux, contrairement au petit marchand, ne sont pas ruinés :

> La marquise crie à tue-tête qu'elle est ruinée, le banquier vocifère comme si sa caisse était vide, et le petit marchand n'a réellement plus un sou. Tout ce monde-là dit : c'est la révolution. Et qu'est-ce donc que la révolution ? est-ce une espèce de Briarée qui parcourt toutes les rues de Paris en retournant de ses cent bras toutes les poches ? Ce qu'ils appellent la révolution, n'est-ce pas ce bon peuple que jadis les insolents seigneurs avaient baptisé Jacques Bonhomme ? Ils craignent que l'instrument des fureurs populaire ne vienne encore à jouer de ses terribles mâchoires sur la place de Grêve : ils ne songent pas que jamais les choses n'arrivent deux fois de la même manière, que cet être taciturne qui nous regarde du haut des nuages, et qui compose lui-même son spectacle, ne se fait jamais jouer deux fois la même pièce ?
>
> Des trois classes dont j'ai parlé quelle est la plus malheureuse et la plus louable ? Ce n'est pas la noblesse, qui s'expatrie, qui emporte son bien pour aller conspirer sur une terre étrangère ; ce n'est pas le banquier, qui n'est plus qu'un puits où sont enfouis les écus, et d'où il ne sort que de fades paroles ; c'est encore le petit marchand : il donne à ses créanciers son dernier sou ; il se soumet à toutes les corvées de la garde nationale. Sa femme lui fait des guêtres blanches pour la revue, la veille du jour où sa boutique sera fermée.

Certes, l'énonciateur n'est pas Musset mais un marchand ruiné qui argumente *pro domo*, et il existe une contradiction flagrante avec l'introduction lorsqu'il affirme que jamais un évènement ne se produit deux fois de suite. Mais il faut retenir la remise en cause du lieu commun alors à la mode (la cause de tous nos maux, c'est la révolution) à travers la métaphore mythologique du Briarée qui rend le raisonnement absurde et l'idée que la révolution fait peur surtout aux classes fortunées : les « terribles mâchoires », la « place de Grêve » renvoient à la Terreur : le spectre de 1830 cèle celui, plus sombre, de 1793, idée que Musset répètera dans la *Confession* à propos du mot *Liberté*[1726].

Plus largement la satire de la politique en ces premiers mois de l'année 1831 est permanente dans les *Revues* : Musset ne pratique pas l'attaque *ad personam*, procède à peine par allusions, mais il s'intéresse plutôt à esquisser un climat de déréliction marqué par les

[1725] « Musset et la politique », art. cit. p. 539.

[1726] Le mot « liberté » déclenche chez les enfants du siècle le souvenir de leurs grands-parents évoquant « un fleuve de sang bien plus terrible encore que celui de l'empereur. » Et ironiquement après survient l'évocation des condamnés de Clamart « qui avaient prononcés trop haut ce mot de liberté », p. 63-64. Esther Pinon note que « 1789 peut encore appartenir aux temps héroïques du passé : ce n'est pas de la prise de la Bastille que Musset date les débuts du siècle désenchanté qui est le sien. Sans doute la Terreur marque-t-elle une rupture plus franche. », *op. cit*. p. 213 ; et Claude Duchet : « [La] parabole du siècle, la *Confession* la reprend et l'historicise, en nommant les dates fondatrices : 1793 et 1814 ; la Terreur et l'Invasion, la mort de deux espérances », article «Musset », *Manuel d'Histoire littéraire de la France*, Les Editions sociales, 1977, p. 762.

insurrections (revue VIII, avec les diverses manifestations auxquelles est confronté Cagnard ; revue V avec l'évocation du sac de l'archevêché de Saint-Germain l'Auxerrois, p. 786), la décadence de la noblesse réduite à faire des bobèches (revue VII, p. 795), l'aporie du gouvernement, où les deux Chambres ne sont que des « halles aux paroles » (revue IX, p. 802) et l'immobilisme comme l'indiquent les réponses des députés aux ordres de Pantagruel (revue XI). Le plus souvent ce sont les métaphores qui soulignent le scepticisme de Musset. Celle du ministère comme « immense chaudière d'eau de savon où chacun trempe une paille pour essayer de faire une bulle », d'inspiration très jean-paulienne, résume assez bien, derrière l'incongruité apparente de l'image, le désenchantement politique de Musset : « la bulle crève toujours »[1727]. L'Europe est « une vieille femme de quarante-cinq ans »[1728] et « notre siècle, ce fils blasé d'un père fiévreux » : en d'autre terme le monde est trop vieux et nous sommes indignes de nos pères glorieux ; derrière les images fantaisistes s'affirment déjà les arguments désenchantés du mal du siècle. Enfin, l'obsession du « tout a déjà été dit » parcourt deux des dix-neuf revues et s'énonce à travers une comparaison très libertine au seuil de la revue III :

> On ne saurait se dissimuler qu'un Parisien qui arrive en province, et qui trouve que toutes les femmes ont des maris ou des amants, n'est pas plus cruellement désappointé qu'un écrivain qui s'aperçoit, en prenant sa plume, que tous les sujets sont traités, et comme on dit, que tout a été fait.[1729]

L'apparente désinvolture de la comparaison cache une réelle préoccupation pour Musset, comme le notent Sylvain Ledda et Frank Lestringant lorsqu'ils commentent le fameux vers « Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux » :

> À y bien réfléchir, c'est là au départ une idée typiquement classique, une simple variation sur la réflexion fameuse de La Bruyère qui ouvre *Les Caractères* : « Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent. » […] Or de ce constat pourtant traditionnel, Musset fait un témoignage personnel et l'expérience particulière, unique, de sa génération.[1730]

La connotation autonymique souligne ironiquement que le « tout a été dit » est lui-même du déjà-dit. On ne peut plus, en ce XIX^{e} siècle, échapper au cliché ; l'artiste est condamné à la répétition et au pastiche, ce que déplorera aussi le salonnier en 1836. C'est le thème de la revue XIV[1731] qui constitue une lecture en forme de fiction de l'*Essai sur l'indifférence en matière de religion* de Lamennais : un savant et « digne ecclésiastique » remarque que la thèse de Lamennais avait déjà été énoncée par Huet, évêque d'Avranches. Puis, remontant au

[1727] P. 794.

[1728] P. 782.

[1729] P. 779.

[1730] Présentation du volume « Musset, un romantique né classique », *op. cit.* p. 12.

[1731] P. 817-818.

fil de sa mémoire intertextuelle, il en arrive au scepticisme de Pyrrhon comme source de l'*Essai sur l'indifférence*, après avoir retrouvé les mêmes idées chez Sextus Empiricus et chez les Pères de l'Église. Musset constate ainsi l'omniprésence de ce que son époque n'appelait pas encore du nom d' « intertextualité » ; mais sa conclusion en forme de maxime spirituelle, en associant « rencontre » et « brouille », révèle une certaine amertume face à cette intertextualité involontaire : « Je me rappelai aussi qu'il est très possible, très aisé même de se rencontrer avec quelqu'un qu'on n'a pas lu, presque autant que de se brouiller avec un ami pour un mot qu'on n'a pas dit. »

Puisque le rendu de l'actualité ne peut qu'être l'expression amère ou ironique du désenchantement du Moi face à ce présent désenchanté, Musset choisit à partir de 1836 le détour par la fiction et le retrait vers des époques antérieures à Juillet 1830[1732]. Mais cette évasion, bien que d'un ton plus apaisé, est une autre façon d'exprimer le mal du siècle.

Fiction et évasion dans le temps

Le mal du siècle traverse en fait toute la prose de Musset, y compris lorsqu'elle s'éloigne de son siècle, comme le montrent les chronotopes[1733] mis en place dans ses *Nouvelles*. L'action des trois premières prend place à la fin de la Restauration : *Emmeline* et *Les Deux maîtresses* commencent en 1825, *Frédéric et Bernerette* « vers les dernières années de la Restauration » : volonté d'évacuer la monarchie de Juillet tout en l'évoquant à titre de spectre. En effet, « la fin de la Restauration » représente la période limite où tout est sur le point de basculer pour l'aristocratie : dans *Emmeline* M. de Marsan « perd ses épaulettes » et voit détruites « ses espérances d'arriver à la pairie » à cause de la révolution de Juillet. Le choix de la Restauration sur son déclin signale en filigrane la volonté de Musset de dénoncer son temps :

[1732] Cette remarque ne vaut que pour les récits de Musset. Dans sa poésie et son théâtre, l'inspiration libertine est présente dès les *Contes d'Espagne et d'Italie* : l'intrigue des *Marrons du feu* se déroule déjà dans un XVIII[e] siècle de fantaisie, et se souvient de Casanova et du *Don Giovanni* de Mozart.

[1733] Nous empruntons le terme et la notion à Bakhtine qui définit le chronotope (littéralement « temps-espace ») comme « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature ». Bakhtine voit dans les choix du cadre spatio-temporel un révélateur de l'idéologie et de l'anthropologie de l'auteur : « le chronotope, principale matérialisation du temps dans l'espace, apparaît comme le centre de la concrétisation figurative, comme l'incarnation du roman tout entier. Tous les éléments abstraits du roman – généralisations philosophiques et sociales, idées, analyse des causes et des effets, et ainsi de suite, gravitent autour du chronotope et, par son intermédiaire, prennent chair et sang et participent au caractère imagé de l'art littéraire. », *Esthétique et théorie du roman, op. cit*. p. 237 et 391.

1830 apparaît comme la fin et le début d'une ère, et les quatre nouvelles qui se déroulent dans les années 1820 désignent la fatidique date. C'est aussi que l'Histoire a croisé les colloques sentimentaux des amoureux. L'action d'aucune des six nouvelles n'est vraiment contemporaine de leur écriture, toutes débutent avant 1830, et si elles vont au-delà c'est pour en dénoncer les méfaits […] Même si les histoires d'amour l'emportent sur l'Histoire, celle-ci, toile de fond des évènements, creuse l'entaille profonde d'un désenchantement politique et moral. Le présent, c'est-à-dire ce qui se situe après 1830, est rejeté, voire vilipendé, et l'idée de progrès qui anime le XIX[e] siècle n'est pas, dans les *Nouvelles*, un gage de bonheur.[1734]

Les lieux révèlent aussi la nostalgie des mœurs d'Ancien Régime, conservant dans un état précaire sous la Restauration ou sous la monarchie de Juillet des postures aristocratiques superficielles et anachroniques (l'élégant, le « petit maître de la Régence » Valentin) : la Chaussé d'Antin, le boulevard de Gand, haut lieu des dandys, le pavillon de Parnes et son boudoir, cette « folie », cette « maison à parties » qui apportent à la marquise de Parnes un parfum sulfureux de libertinage[1735]. Dans les trois nouvelles la Monarchie de Juillet est évoquée par le narrateur (c'est le lieu de son énonciation, pas celui de ses personnages, volontairement anachroniques, décalés dans le siècle) pour être fustigée : « siècle de prose »[1736] où il n'est plus permis, « depuis la révolution » de se cacher dans un pavillon pour surprendre une belle marquise, « siècle prosaïque et pusillanime» auquel le narrateur et le lecteur sont condamnés à appartenir (« notre siècle » dans *Frédéric et Bernerette*). Musset reprend ici un thème de la *Confession*, la déchéance de l'aristocrate, symbolisée par la perte de l'épée :

Ce n'est pas peu dire, il est vrai ; au temps passé, un homme n'était homme, et ne vivait réellement, qu'à la condition de posséder trois choses, un cheval, une femme et une épée. Notre siècle prosaïque et pusillanime a d'abord, de ces trois amis, retranché le plus noble, le plus sûr, le plus inséparable de l'homme de cœur. Personne n'a plus d'épée au côté ; mais hélas ! peu de gens ont un cheval, et il y en a qui se vantent de vivre sans maîtresse.[1737]

Derrière l'apparent badinage et la légèreté du ton (la personnification des « trois amis », l'association très *dandy* de l'animal, de l'objet phallique et de la femme) se cache le même constat de la perte des valeurs nobiliaires et héroïques et du puritanisme hypocrite (« il y en a qui se vantent de vivre sans maîtresse ») que dans *La Confession d'un enfant du siècle* où le constat se faisait sur un registre plus apocalyptique, à propos de la débauche des enfants du siècle, privés d'action guerrière :

Durant les temps de dépravation universelle, la Régence, par exemple, les femmes étaient aussi débauchées que les hommes ; maintenant non seulement les hommes seuls le sont, mais une petite partie des hommes. Et

[1734] S. Ledda, Présentation des *Nouvelles*, p. 46.

[1735] Sur ce dernier lieu voir V. Ponzetto, *Musset ou la nostalgie libertine, op. cit.* p.86-98.

[1736] *Les Deux Maîtresses*, *Nouvelles*, p. 148.

[1737] *Frédéric et Bernerette, ibid*. p. 205.

lesquels ? précisément peut-être les plus distingués, la meilleure partie de la jeunesse. Ce sont eux qu'un besoin d'action insurmontable, et les facultés les plus nobles, poussent dans cette voie.

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'une épée ![1738]

Ailleurs, dans *Margot*, dont l'action se situe en 1804 mais qui baigne dans une atmosphère très XVIII[e] (avec la référence à Boucher dans la scène du bain de Margot, ou le « petit pied bien chaussé » que l'héroïne donne à caresser à Gaston), le narrateur déplore la fin des rosières, ce qui est pour Musset une nouvelle occasion de vilipender l'action mortifère des Lumières et de la Révolution :

Si le progrès des Lumières, comme on dit, n'avait pas fait supprimer les rosières, cette vieille et honnête coutume de nos aïeux, Margot eût porté les roses blanches, ce qui eût mieux valu qu'un sermon ; mais ces messieurs de 89 ont supprimé bien autre chose.[1739]

La connotation autonymique (« comme on dit ») manifeste toute la distance ironique de Musset envers un progrès où il ne voit que ruine ; le sous-entendu final est quant à lui lourd d'accusation : bien plus qu'une coutume, c'est tout un monde, tout un ensemble de valeurs et même la foi que « ces messieurs de 89 » ont détruits[1740]. Dans les trois dernières nouvelles du recueil Musset s'éloigne de plus en plus de son temps : *Margot* se situe au début de l'Empire mais les lieux évoquent davantage le XVIII[e] siècle libertin et rousseauiste ; la fin de la nouvelle, au prix d'une ellipse (« Dix ans s'étaient passés »[1741]) signe la fin des temps héroïques et l'entrée dans « le siècle » avec l'évocation de la débâcle des troupes napoléoniennes : l'idylle cède la place à l'Histoire, Margot, Pierre et Gaston sont devenus adultes et la jeune paysanne a vu ses huit frères tués dans la campagne de Russie. L'intrigue du *Fils du Titien* se déroule dans un chronotope cher à Musset, Venise « au mois de février 1580 ». La date fait doublement sens dans l'imaginaire mussétien : c'est la période du carnaval et la fin de la Renaissance italienne ; avec la mort de Titien en 1576, c'est aussi « la mort des arts » en Italie. Si la Renaissance permet à Musset de fustiger, par la comparaison, l'austérité et l'hypocrisie de son temps en matière érotique[1742], elle est surtout une façon

[1738] P. 159. C'est aussi toute la problématique de *Fantasio*, l'ennui d'une jeunesse privée d'action.

[1739] *Nouvelles*, p. 320.

[1740] Voir le second chapitre de la *Confession* ou à la quatrième des *Lettres de Dupuis et Cotonet*.

[1741] *Ibid.* p. 363.

[1742] « Il ne faut pas, d'abord, oublier que cette histoire se passe au XVI[e] siècle, et les amours de ce temps-là allaient plus vite que les nôtres. D'après les témoignages les plus authentiques, il paraît certain qu'à cette époque ce que nous appellerions de l'indélicatesse passait pour de la sincérité, et il y a même lieu de penser que ce qu'on nomme aujourd'hui vertu paraissait alors de l'hypocrisie. », *ibid*., p. 271. Voir aussi p. 291 à propos du fait que l'on tolère, dans la société patricienne, que Béatrice soit la maîtresse du peintre mais que l'on refuse qu'elle l'épouse : « Tels étaient les préjugés de cette époque, qui valait pourtant mieux que la nôtre. »

détournée de parler de la littérature et de l'art de son époque : comme dans *André del Sarto* la décadence de la peinture à la fin de la Renaissance, la fin des maîtres et des écoles renvoie à la situation contemporaine du romantisme vue par Musset comme une période de décadence :

> Venise faisait alors ce que venait de faire Florence : elle perdait non seulement sa gloire, mais le respect de sa gloire. Michel-Ange et le Titien avaient vécu tous deux près d'un siècle ; après avoir enseigné les arts à leur patrie, ils avaient lutté contre le désordre aussi longtemps que le peut la force humaine ; mais ces deux vieilles colonnes s'étaient enfin écroulées. Pour élever aux nues des novateurs obscurs, on oubliait les maîtres à peine ensevelis. Brescia, Crémone ouvraient de nouvelles écoles, et les proclamaient supérieures aux anciennes. A Venise même, le fils d'un élève du Titien, usurpant le surnom donné à Pippo, se faisait appeler comme lui le Tizianello et remplissait d'ouvrages du plus mauvais goût l'église patriarcale. […]
>
> Or, au moment où se passait ce que je raconte, une facilité déplorable qui est toujours le premier signe de la décadence des arts, régnait à Venise.[1743]

La critique d'art se mêle à la narration. Par le détour de la fiction, Musset réitère les considérations désabusées sur l'art qu'il avait déjà énoncées sur un mode plus directement polémique dans *Un mot sur l'art moderne*, le *Salon de 1836*, « Les Vœux stériles » et la « Dédicace » de *La Coupe et les lèvres* : la Renaissance italienne constitue une apogée des arts dont les deux géants sont Michel-Ange pour l'école florentine et Titien pour l'école vénitienne (précédemment il avait aussi évoqué la mort de Raphaël, qui illustre l'école romaine[1744]). Depuis ces trois morts (celle du Titien faussement mais symboliquement située en 1580 au début de la nouvelle) s'en est suivie l'irrémédiable décadence des arts, symbolisée ici par Samson et la chute des deux colonnes. L'oubli des maîtres, la proclamation d'écoles nouvelles supérieures aux anciennes est une allusion à peine masquée à la polémique contemporaine et une pique lancée contre les romantiques[1745], illustrée par le cas du faux fils de Titien dont l'œuvre « du plus mauvais goût » imite et dégrade celle du maître. Est-ce à dire que le romantisme est lui aussi imposture et profanation de l'art ? La condamnation de la « facilité déplorable » renvoie aussi, sans doute, au romantisme libéré de toutes les règles[1746]. Ailleurs la comparaison entre le présent et le XVI^{e} siècle italien est explicite et sert à dénoncer le mercantilisme de l'art au XIX^{e} siècle : Musset déplore comme dans « Les Vœux stériles » que de son temps l'art soit devenu « un métier » et lui oppose la vision idéaliste que les italiens renaissants avaient de la peinture :

[1743] *Ibid*., p. 293 et 300.

[1744] P. 298.

[1745] C'est aussi l'interprétation qu'en fait Frank Lestringant dans son *Musset* : « le constat que dresse *Le Fils du Titien* pour le crépuscule de la Renaissance, période durant laquelle régnaient le pastiche et l'imposture, vaut plus encore pour les écrivains romantiques. L'ébauche du *Poète déchu*, tracée l'année suivante, confirmera cette condamnation sans appel. »

[1746] En fait Pippo, le vrai fils du Titien, et celui qui usurpe le nom du Tizianello représentent chacun à sa manière une facette du romantisme conçu par Musset comme une quête impossible pour égaler les pères, c'est-à-dire les grands écrivains classiques au sens large. L'un symbolise le romantisme mal assimilé, celui du mauvais goût, l'autre un romantisme plus authentique – celui que prône Musset - qui met la vie et l'amour au-dessus de l'art.

La peinture, au siècle de Jules II et de Léon X, n'était pas un métier comme aujourd'hui ; c'était une religion pour les artistes, un goût éclairé chez les grands seigneurs, une gloire pour l'Italie et une passion pour les femmes. Lorsqu'un pape quittait le Vatican pour rendre visite à Buonarotti, la fille d'un noble vénitien pouvait sans honte aimer le Tizianello[1747]

La nostalgie des temps passés est telle que le présent est définitivement congédié dans la dernière nouvelle du recueil : *Croisilles* se situe en effet « au commencement du règne de Louis XV »[1748], période prisée par un Musset travaillé par « la nostalgie libertine » (V. Ponzetto). Le règne de Louis XV avait commencé en 1723. Or l'action de la nouvelle se déroule certainement en 1743 puisque plus loin le héros assiste à une représentation de la tragédie *Mérope* de Voltaire[1749]. Comme le note Sylvain Ledda, « l'incipit de la nouvelle est donc assez fantaisiste chronologiquement, car Louis le Bien-Aimé est sur le trône depuis plus de vingt ans quand débute l'action. Si long qu'ait été son règne (cinquante-sept ans), on ne peut parler de « début »[1750]. On pourrait lire le terme de « commencement » de façon symbolique : Musset quitte le crépuscule de son présent pour une période qui lui paraît une aube, un temps des commencements plein d'énergie et de jeunesse et non un siècle de mort et d'agonie. À cet éloignement dans le temps correspond aussi le choix de plus en plus marqué d'une écriture génériquement plus conforme à celle du conte : le discours sur le siècle, nécessairement polémique, est abandonné pour les fantaisies du merveilleux et de la galanterie. Comme l'a souligné Frank Lestringant, il semble que l'opposition de Musset à son siècle, à partir de là (on est en 1839) se dise de plus en plus par le choix de « march[er] à reculons » et de « remont[er] vers les époques enfouies de la littérature »[1751] : après avoir médit de son siècle et de sa littérature, après en avoir déploré les malheurs, Musset lui tourne définitivement le dos et s'enferme, comme Rousseau naguère, dans son propre « pays des chimères », le siècle libertin.

Mais ce discours nostalgique n'est pas forcément un contre-discours, visant un retour au passé qu'interdit le mal du siècle, comme il l'a montré dans la quatrième lettre de Dupuis et Cotonet. Lorsqu'il s'agit des temps héroïques pour l'homme et féconds pour les arts, antiquité païenne ou ère chrétienne, renaissance italienne, ancien régime, Musset partage la nostalgie de ceux qui veulent revenir au passé – les néoclassiques évoqués dans *De la Tragédie*, les romantiques amateurs du Moyen Âge ou de la Renaissance, les élégants qui, tel

[1747] *Nouvelles, op. cit*. p. 280.

[1748] P. 369.

[1749] P. 386.

[1750] P. 369, note.

[1751] *Op. cit*. p. 424.

Valentin, se rêvent en « petits maîtres de la Régence » ou les humanitaires amoureux du siècle de Lycurgue – mais dénonce un impossible retour. La polémique mussétienne consiste alors à ressasser la topique du mal du siècle. Tel est le cas dans *Un mot sur l'art moderne* ou dans la dernière lettre de Dupuis et Cotonet et, indirectement, à travers le récit romanesque et les pastiches, dans la *Confession d'un enfant du siècle.* Car le modèle paternel est désormais inaccessible ; c'est ce que disent aussi bien la *Confession* que *Le Fils du Titien*, ou même la dernière des *Lettres de Dupuis et Cotonet* :

> Jamais nous n'avons si peu ressemblé à nos pères ; jamais nous n'avons su si bien ce que nos pères nous ont laissé ; jamais nous n'avons si bien compté notre argent, et par conséquent nos jouissances. Oserai-je le dire ? jamais nous n'avons su si bien qu'aujourd'hui ce que c'est que nos bras, nos jambes, notre ventre, nos mains ; et jamais nous n'en avons fait tant de cas.[1752]

De la même façon, les festivités d'antan sont désormais impossibles en cette terne monarchie de Juillet comme le montre le traitement négatif du *topos* comico-satirique du carnaval.

Ménippées 1830 : impossibles carnavals

Si elle relève bien de la « littérature carnavalisée », la satire mussétienne présente le paradoxe d'être privée de sa dimension carnavalesque au sens où Bakhtine l'entend. Les *Revues fantastiques*, cette « ménippée 1830 », présente ainsi d'impossibles carnavals dans les chroniques qu'elles consacrent à cette période phare du calendrier mondain et populaire.

À la suite des travaux de Bakhtine, Northrop Frye a associé le mode satirique au « *mythos* » de l'hiver : la mort doit déboucher sur une renaissance, telle est la symbolique du carnaval qui célèbre la fin de l'hiver et la renaissance du printemps. Dans la mesure où les *Revues fantastiques* – commencées à l'hiver 1831 - sont aussi des chroniques mondaines, écrites au gré du calendrier parisien, Musset consacre deux de ses articles aux festivités contemporaines du carnaval : « Chute des bals de l'Opéra » (14 février 1831) et « La semaine grasse » (lundi 21 février). Or, paradoxalement, ces deux articles présentent une absence totale de festivités et les saillies fantaisistes du chroniqueur se teintent d'amertume. Musset y déplore la fin de l'esprit de gaieté propre selon lui à la France et à Paris notamment et voit dans ces carnavals aux allures d'enterrement un signe fort de la décadence de la société sous la monarchie de Juillet. Le titre de la revue IV, « Chute des bals de l'Opéra », informe immédiatement de cette tonalité déceptive. Le bal de l'Opéra était à l'époque de Musset un des moments clés – le plus ancien et le plus important – du carnaval ; initialement réservé à la seule noblesse, il s'était démocratisé au début du siècle et plus encore sous la direction du

[1752] *Lettres de Dupuis et Cotonet*, p. 880.

docteur Véron qui avait abaissé le prix d'entrée et admis les danses modernes (telles la valse et le galop) dont Musset raffolait. Mais le chroniqueur constate que cette année, on n'y a guère dansé :

> Il faut bien être oisif ou bien futile, lorsque personne ne sait qui vit ou qui meurt, qui est roi ou sujet, qui est sujet ou serf, lorsque Petit-Jean lui-même trouverait à renchérir sur ses *quand je vois*, pour prendre, en dépit de tout, le bon côté des choses, et soutenir, par exemple, que cette semaine on a beaucoup dansé.[1753]

L'ironie fantaisiste mise en place dans l'exorde – subordonnées incidentes qui postulent une ignorance généralisée de l'actualité et réduit ainsi à néant toute entreprise journalistique, référence plaisante aux *Plaideurs* de Racine, réfutation d'une thèse intenable – dissimule à peine la déception du chroniqueur. Musset dresse le constat d'un monde *bestourné* bien dans l'esprit du carnaval qui prépare la déploration (paradoxalement on ne danse pas au bal de l'Opéra) et lance ses sarcasmes contre ceux qui feraient preuve d'optimisme face à un tel état de fait (« prendre, en dépit de tout, le bon côté des choses »). Quelques lignes plus loin, la parodie d'une prose élégiaque (anaphores, style périodique) et l'ironie contre la pose romantique du barde mélancolique façon Ossian débouche finalement sur un énoncé sérieux donné comme irréfutable par la question rhétorique :

> Mais si jamais la ruine d'un siècle, la mort d'un peuple, la destruction d'une ville, la perdition d'un royaume ont pu inspirer des triolets mélancoliques à un observateur bénévole, si jamais les changements et l'inconstance de la déesse Fortune ont pu faire éclater en sanglots et en harmonieux commentaires un barde soucieusement suspendu sur les pointes d'un décombre pittoresque, quel sujet plus grave de méditations put être donné à l'homme que le pitoyable spectacle du bal de l'Opéra d'avant-hier ?

Là encore la dérision réside plus dans la posture, matérialisée par une syntaxe toute de circonlocutions, que dans le contenu : il y a disjonction entre le ton ironique, apparemment détaché, et les images de ruines qui traversent l'énumération. Aux yeux de l'écrivain, « le pitoyable spectacle du bal de l'Opéra d'avant-hier » mérite le thrène élégiaque au même titre que les grands sujets (« la mort d'un peuple », « la destruction d'une ville » et « la perdition d'un royaume » qui rappelle les poèmes engagés en faveur de la Grèce) ; il symbolise lui aussi « la ruine d'un siècle ». La précision temporelle qui clôt l'interrogative ancre l'énonciation dans l'actualité la plus récente, conformément au pacte journalistique ; elle construit également un présent caractérisé par le néant. C'est qu'aux yeux de Musset le fait est révélateur, les petits évènements mondains reflètent une vision des mœurs, une politique au sens large de l'actualité comme il l'affirme plus loin :

> Les questions politiques sont sans doute de graves questions ; ce sont la plupart du temps des généralités. Croit-on que les questions de mœurs, les questions de vie intérieure, de relations privées, soient totalement dénuées d'importance ? Ce sont des regrets à faire pitié que des regrets de bal d'Opéra sans doute.

[1753] P. 782.

[…] Aussi ce qu'il faut regretter, déplorer même, ce n'est pas un bal, ce n'est pas l'Opéra, ce ne sont pas tous les lieux de réjouissances publiques de France, ce sont les idées qui tueront la gaieté française, en respectant les lieux de réjouissances, l'Opéra et les bals. [1754]

L'épanorthose, qui substitue « déplorer » à « regretter », renchérit sur la gravité du propos et l'ancre dans la thématique du mal du siècle ; les négations (« ce n'est pas ») insistent sur le sens moral et social et explicitent la thèse de Musset : le propos n'est pas simple bavardage de la part d'un homme de la bonne société épris de fêtes et de mondanités, mais celui d'un moraliste désenchanté qui constate la mort de l'esprit français, tué par les idées anglaises, ce qu'il nomme plus haut le *cant*, c'est-à-dire une « hypocrisie de manière et de langage » (TLF), une exacerbation du discours sérieux, opposée à l'ironie selon Philippe Hamon :

Tous les jeunes gens pourtant y étaient venus comme de coutume ; c'était le beau jour et on s'était souvenu qu'autrefois ce jour était le seul de l'année où l'on tentât d'oublier les bienheureuses idées qui nous mènent au *Kant*. Oui, au *Kant*, et aux orgies solitaires et silencieuses des Anglo-américains. Dans le désert où tout le monde se trouvait, de tristes regards l'annonçaient.[1755]

Musset met en cause le puritanisme protestant anglo-saxon qui aurait envahi les mœurs du siècle, comme il le fera à la fin du *Compte-rendu de Gustave III*[1756] et dans le second chapitre de la *Confession d'un enfant du siècle*[1757]. Comme le constate Sylvain Ledda, « l'agacement de Musset contre le *cant* est l'un des thèmes structurants de ses premières œuvres et participe de sa révolte personnelle »[1758]. Un type emblématise cette tendance mortifère au *cant* en ces années 1830, c'est le dandy :

Qu'est-ce que c'est qu'un dandy anglais ? C'est un jeune homme qui a appris à se passer du monde entier ; c'est un amateur de chiens, de chevaux, de coqs et de punch ; c'est un être qui n'en connaît qu'un seul, qui est lui-même ; il attend que l'âge lui permette de porter dans la société les idées d'égoïsme et de solitude qui s'amassent dans son cœur et le dessèchent durant sa jeunesse : est-ce là que nous voulons en venir ?

Cependant hier quiconque était à l'Opéra n'avait qu'à dormir ou à faire le dandy ; c'est-à-dire qu'il y avait absence totale de femmes ; que la bêtise seule épargnait les quolibets et sauvait du bavardage ; que de misérables dominos, décrochés de l'enseigne d'un fripier, se traînaient autour de quelques provinciaux assez *primitifs* pour s'y prendre ; qu'en un mot, les jeunes gens, réduits à eux-mêmes, devaient sentir que les mœurs changent, que la société s'attriste, qu'il faut de nouveaux plaisirs, et quels plaisirs ? des plaisirs solitaires !

Que faire donc ? Parler de chiens, de chevaux, de coqs et de punch ; et puis de punch, de coqs, de chevaux et de chiens. Le siècle où les marquis parfilaient, et celui-ci où les favoris jouaient au bilboquet, étaient des siècles absurdes. En viendrons-nous à les regretter ? Quand il n'y aura plus une femme dans les raouts, comme il n'y en a plus à l'Opéra ; quand la délicieuse *fashion* nous défendra de tirer une parole de nos gosiers serrés par une cravate bien empesée ; quand nous en serons à ce point de perfection où tout le monde marche, c'est-à-dire quand les hommes resteront à boire, pendant que les femmes resteront à bâiller, que faire ?[1759]

[1754] P. 784.

[1755] P. 783.

[1756] P. 1002.

[1757] P. 69 : « l'hypocrisie la plus sévère régnait dans les mœurs ; les idées anglaises se joignant à la dévotion, la gaîté même avait disparu. »

[1758] *L'Eventail et le dandy, op. cit*. p. 155.

La satire du dandy est aussi une auto-ironie de la part d'un auteur très tôt identifié par la critique au dandysme par ses postures énonciatives et comportementales. Le sarcasme repose sur la répétition en ordre inversé des sujets de conversation, des clichés de la parlure dandy (« chiens, chevaux, coqs et punch »), qui souligne une mécanique plaquée sur du vivant et le vide de l'être. Autour de lui le carnaval n'est plus que mort, forme vidée de substance qui ne débouche plus sur une quelconque renaissance. Derrière les « misérables dominos, décrochés de l'enseigne d'un fripier », il n'y a plus d'être authentique. Le plus grave est que le bal sépare désormais hommes et femmes, constat qui prendra une coloration plus tragique dans le chapitre 2 de la *Confession*. À ce carnaval actuel vidé de son essence l'enfant du siècle ne peut qu'opposer sa nostalgie des fêtes du XVIII[e] siècle libertin et les bals masqués de la Renaissance (Venise et en France Brantôme sont mentionnés à la page précédente), ou encore tenter de percevoir un dernier souffle de l'esprit carnavalesque dans cette parodie de bal masqué :

> Cependant, si chaque semaine devait être personnifiée ; si, comme les spectres de Macbeth, chacune devait, en passant devant les yeux du spectateur, lui montrer ses ornements et attributs particuliers, je maintiens que la semaine morte hier dimanche n'aurait pas, comme ses sœurs de 1831, et même de 1830, une face blême et perplexe […] O prodige ! elle ne serait ni triste, ni économe ; elle porterait même, en dépit de ce qu'on peut dire, la moitié d'un masque de velours usé, et quelques grelots enroués.
>
> Oui, un reste de gaieté, une sorte de souvenir de ces bruyantes et délicieuses nuits qui se succédaient jadis, et qui se sont envolées comme des ombres ; un dernier soupir du dieu Momus, qui va rendre l'âme au printemps très prochain ; un suprême effort, en un mot, des divinités oubliées et perdues, s'est manifesté cette semaine ; pauvre semaine ! qui autrefois fut appelée grasse, et qui ne sait comment on l'appellera aujourd'hui qu'on ne fait plus maigre.[1760]

La référence à Momus, dieu du carnaval et de la satire par excellence, est amenée par une allégorie bien dans l'esprit du carnaval (personnification des semaines, « masque de velours » et « grelots », comparaison grotesque aux spectres de Macbeth) mais l'esprit carnavalesque n'anime plus que l'écriture, le signifiant et non le signifié comme le montrent les sèmes de la dégradation appliqués à l'allégorie : la semaine grasse ne porte que la moitié d'un masque de velours usé, ses grelots sont enroués. La dernière phrase, sous couvert du jeu de mots entre *grasse* et *maigre*, scelle la fin de l'esprit de carnaval. La mort du carnaval est justifiée par celle de la foi et du rite religieux : « on ne fait plus maigre », c'est-à-dire que l'on ne pratique plus le carême auquel le carnaval devait préparer[1761].

Dans la revue suivante, intitulée « La semaine grasse », Musset tente de démontrer que la gaieté française ne peut disparaître et exhorte, par le biais d'un énonciateur badaud

[1759] P. 784.

[1760] P. 782.

[1761] Le Mercredi des Cendres, premier jour du carême, est le lendemain du mardi gras, dernier jour de carnaval. Le mot carnaval signifie étymologiquement « ôter la viande » (du latin populaire *carnavalem*).

s'adressant à un anglais, le peuple parisien à ne pas renoncer à cette joie qui fait son identité. Cette thèse est illustrée par l'apologue du paysan Pierre qui se remet finalement de la mort du pape, du roi, du curé et du préfet. De même que le carnaval donnait lieu à la mort symbolique du roi (ou du pape) auquel on substituait un roi burlesque (ou un pape des fous) et que l'intronisation débouchait sur la « détronisation » et la « réintronisation » du vrai roi, double mouvement symbolique d'une renaissance après la mort, Pierre passe du deuil à la consolation face au spectacle de la vie qui reprend dans son village : le soleil couchant finit par renaître et la fin du récit montre le retour du printemps[1762]. Au début de la revue Musset décrit de façon distanciée une festivité, la promenade de Longchamp, mais l'évocation du sac de l'archevêché de Saint-Germain l'Auxerrrois vient ternir le carnaval :

> Eh bien, monsieur, il ne faut pas traverser la Seine pour rencontrer aujourd'hui même des hommes qui crient, des gardes nationaux qui les en empêchent, un petit nombre qui se bat et un grand nombre qui pérore. Que dis-je ? une église convertie en mairie, un archevêché absolument détruit, et une sainte garde-robe éparpillée sur la surface du fleuve.[1763]

Le sac de l'archevêché avait eu lieu en plein carnaval, le lundi 14 février 1831, la veille du Mardi-Gras, à la suite d'une messe en mémoire du duc de Berry organisée par les légitimistes. La presse s'était fait le relais de l'événement en soulignant que l'émeute et le carnaval se juxtaposaient sans se perturber mutuellement. Les phrases de Musset semblent faire écho à tel passage du «Bulletin de la journée » du *Constitutionnel* :

> Ce sera une journée de féerie, ajoutée à des journées d'héroïsme que cette journée du 15 février, donnant le spectacle inconnu aux autres siècles, aux autres nations, d'un peuple se livrant à la fois à la joie et à la colère, punissant d'un côté, se réjouissant de l'autre ; abattant des croix de mission, souillées par l'alliance adulatrice et sacrilège des armes de la dynastie déchue avec le symbole de la foi des chrétiens ; et de l'autre, promenant dans les rues ses masques et ses travestissements grotesques ; des bataillons de gardes nationales sous les armes; des masses d'ouvriers sans armes, sans démonstration hostile, mais exprimant avec énergie ce qu'il y a de plus profond, de plus général dans le cœur de tout Français, l'horreur du fanatisme et de la domination sacerdotale, et des femmes élégantes, une jeunesse vive et folâtre circulant gaiement au milieu de ce tumulte héroï-comique. [...] À midi des bateaux de pêcheurs retiraient des eaux [de la Seine] les débris de ce naufrage [le saccage de l'archevêché de Paris]. Ces bateaux étaient remplis de livres ; on arrêtait même au passage la plume éparse de ces lits superbes ; le parapet du Pont-Neuf servait de premières loges à cet étrange spectacle. Le spectacle était partout, sur le bord de l'eau, avec les pêcheurs d'abord, et ensuite, si vous leviez les yeux, vous aperceviez dans le lointain la croix de l'église Saint Gervais s'ébranler sous les efforts des ouvriers. Cependant le soleil était beau comme un soleil de printemps, les rues étaient encombrées de curieux, et tour à tour, sur ce pont, passaient tour à tour ou à la fois, les masques fêtant le joyeux mardi-gras, la garde nationale au son du tambour, le bœuf gras entouré de fleurs, les jeunes gens de la ville portant le drapeau tricolore et chantant *La Parisienne*. À cette heure toute la ville était calme, on aurait cherché vainement la foule qui s'était attaquée à des murailles et à des livres d'église, cette foule n'était plus : à présent elle était toute à la joie du carnaval qui s'en va.[1764]

[1762] P. 788 : « Un soleil de printemps se levait à l'horizon, les fleurs couvertes de rosées se séchaient et se redressaient à la chaleur de ses rayons… »

[1763] P. 786.

[1764] *Le Constitutionnel*, mercredi des cendres 16 février 1831, p. 1-2.

Mais Musset inverse la perspective : les fêtes du Longchamp ne font que masquer les émeutes ; seule la Seine sépare le carnaval de l'émeute. C'est que désormais le caractère subversif du carnaval comme renversement provisoire de l'ordre établi, n'est plus un simulacre joyeux mais une réalité sanglante : on renverse les rois pour de vrai. Ce que laisse entendre l'évocation mi dérisoire mi dramatique de la « sainte garde-robe » à vau-l'eau comme un déguisement que l'on aurait ôté, c'est que le carnaval est devenu révolution :

> Au XIX^e^ siècle c'est février, le temps du Carnaval, qui est la saison révolutionnaire par excellence. […] c'est février 1834, au moment où l'excès de la misère rend périlleuse l'institution du désordre rituel, qui voit éclater à Lyon la grève générale qui conduire à la grande insurrection des Canuts ; février 1848 : la Révolution commence comme un Carnaval funèbre ; mais dès l'origine bien sûr, en février 1831, il y a le Carnaval sacrilège de Saint-Germain l'Auxerrois. Et précisément le pillage de l'Archevêché laissera peut-être dans les mémoires des images plus fortes que la sinistre et dérisoire intronisation de juillet, à l'Hôtel de Ville…[1765]

Cette vision d'un carnaval révolutionnaire où les masques et l'orgie révèlent la haine du peuple envers les nantis auxquels le *Je* appartient prend toute sa force dans le passage de la *Confession d'un enfant du siècle* où Octave décrit la descente de la Courtille. Il s'agissait du moment qui mettait fin au carnaval, celui de la « détronisation » du roi Carnaval : après avoir détruit Carnaval, les fêtards laissaient tomber leurs masques. Mais les débordements étaient nombreux ; les témoignages de l'époque confirment le tableau de violence populaire fait par Musset[1766]. Après la découverte de la trahison amoureuse lors d' « une mascarade », la descente de la Courtille donne lieu pour Octave à la révélation de ce qu'est le peuple et l'aide à mieux comprendre la noirceur du siècle :

> La première fois que j'ai vu le peuple … c'était par une affreuse matinée, le mercredi des Cendres, à la descente de la Courtille. Il tombait depuis la veille au soir une pluie fine et glaciale ; les rues étaient des mares de boue. Les voitures de masques défilaient pêle-mêle, en se heurtant, en se froissant, entre deux longues haies d'hommes et de femmes hideux, debout sur les trottoirs. Cette muraille de spectateurs sinistres avait, dans ses yeux rouges de vin, une haine de tigre. Sur une lieue de long tout cela grommelait, tandis que les roues des carrosses leur effleuraient la poitrine, sans qu'ils fissent un pas en arrière. J'étais debout sur la banquette, la voiture découverte ; de temps en temps un homme en haillons sortait de la haie, nous vomissait un torrent d'injures au visage, puis nous jetait un nuage de farine. Bientôt nous reçûmes de la boue […] Un de nos amis, assis sur le siège, tomba, au risque de se tuer, sur le pavé. Le peuple se précipita sur lui pour l'assommer ; il fallut y courir et l'entourer. Un des sonneurs de trompe qui nous précédaient à cheval reçut un pavé sur l'épaule : la farine manquait. Je n'avais jamais entendu parler de rien de semblable à cela.
>
> Je commençais à comprendre le siècle, et à savoir en quel temps nous vivons.[1767]

Le *topos* traditionnel du carnaval est ici traité à rebours : nulles couleurs vives mais une aube blafarde striée par « une pluie fine et glaciale » ; nul comique, nulle liesse populaire mais au

[1765] Jean-Claude Fizaine, « Les Romantismes et la révolution de Juillet », *Romantisme*, n°28-29, 1980, p. 29.

[1766] Voir Alain Faure, *Paris Carême-Prenant. Du Carnaval à Paris au XIX^e^ siècle*, Hachette, 1978, p. 122.

[1767] P. 157-158. Musset reprend ce tableau d'un carnaval sordide en l'associant cette fois à la découverte de la trahison de sa maîtresse dans la « Lettre à Monsieur de Lamartine », *Poésies complètes, op. cit*. p. 331-332.

contraire une violence qui va *crescendo* : on lance d'abord « un torrent d'injures » (l'hyperbole signale toutefois qu'il n'y a rien de parodique, rien de joué dans cet acte) et de la farine, ce qui correspond encore au rituel, puis de la boue, enfin des pavés. L'explication « la farine manquait » peut s'interpréter dans un sens historique : cette métonymie du carnaval a laissé place à la haine révolutionnaire, comme les pavés représentent l'émeute. La haine devient le signe distinctif du peuple, sentiment que le masque ne dissimule plus mais qu'il révèle au contraire davantage par ses yeux rouges de vin. Les caractérisants et les hyperboles décrivant le peuple de carnaval font presque glisser le réalisme du passage vers la vision : « longues haies d'hommes et de femmes hideux », « muraille de spectateurs sinistres », « haine de tigre ». L'utopie du mélange provisoire et joyeux des classes sociales qui caractérisait l'ancien carnaval est désormais hors de saison. Ainsi, dans l'œuvre mussétienne, dans son théâtre notamment, le carnaval se réduit aux objets (masques, batte d'Arlequin, costume du bouffon, bouteilles de vin) et à des procédés d'écriture (parodie, ironie, grotesque) et n'existe plus que sous le régime ludique ; en tant que tentative de subversion il débouche sur l'échec et le désenchantement du révolté à renverser l'ordre établi :

> Une tension irrémédiable s'établit désormais entre une Loi âprement contestée, et un désir de réforme par le biais duquel la transgression se place aux côtés du bon droit. C'est cet équilibre de forces nouveau qui se trouve remis en question vers 1833, date de la première rédaction des *Caprices*. En effet, l'échec répété de bouleversements armés, en lesquels reposaient d'ardents espoirs, n'a pas été sans établir, dans une perspective inédite, une similarité réelle entre la fête et la révolution. Renvoyée à son impuissance foncière, l'action se résout dérisoirement en activité ludique. Toute une génération de jeunes révoltés, conscients de leur totale incapacité à métamorphoser la réalité, trouvent soudain dans l'image du fou et du débauché le symbole de leur éternellement vaine protestation. […] C'est dans cette perspective que s'impose, dans les années 30, un héros désabusé qui ne peut plus brandir son idéale révolte qu'en la plaçant dans le cadre ludique, et donc dérisoire, de la fête. Coupé de sa fonction et de sa portée originelles, le Carnaval n'offre plus qu'un faible contrepoids à un ordre social triomphant avec lequel il ne veut pas composer, et contre lequel il ne peut guère lutter. Support de valeurs absolues, et signe d'une impuissance totale, il marque la destruction de l'équilibre particulier au gré duquel se structurait traditionnellement la comédie.[1768]

De la même façon l'écriture satirique mussétienne conserve de la tradition carnavalesque des procédés d'écriture, des thèmes et des types définis, mais elle ne débouche sur aucune réforme morale puisque tout repère sûr a disparu en ce siècle de ruines. Le satiriste se contente de railler les ridicules, de mettre en lumière les incohérences de son temps, au pire de déplorer des mœurs éteintes, mais il n'espère plus remettre le monde à l'endroit. Face à un présent où tout est à rebours, seule s'impose l'ironie, non une ironie militante mais une ironie miroir du désenchantement et de l'incohérence généralisée, une ironie démystificatrice des fausses théories et des clichés de la *doxa*.

[1768] R. Amossy et E. Rosen, « La comédie « romantique » et le carnaval : *La Nuit des rois* et *Les Caprices de Marianne*, *Littérature*, n°16, 1974, p. 47-49. Voir aussi, à propos de la fonction du carnaval dans le théâtre, S. Ledda, *L'Eventail et le dandy, op. cit*. p. 249 *sqq* : « La présence de mascarades révèle toujours la jeunesse blessée. Dans *La Nuit vénitienne* comme dans *Les Caprices de Marianne*, le carnaval est un repoussoir grotesque, un miroir qui renvoie le jeune héros à sa solitude inquiète. »

Chapitre 2

L'écriture polémique chez Musset et l'ironie romantique

Définitions

L'ironie romantique est une notion héritée du romantisme allemand et tout particulièrement de Friedrich Schlegel. En 1797 ce dernier notait dans un de ses carnets : « Pétrarque aussi a de l'ironie romantique »[1769]. Première occurrence d'une expression destinée à faire florès, et qui, selon Schlegel, transcende les temps et les lieux : il l'appliquera aussi par la suite à des auteurs comme Cervantès, Sterne, Diderot et Goethe. C'est une notion difficile à circonscrire dans la mesure où Schlegel et ses successeurs d'outre-Rhin en ont proposé des définitions abstraites et souvent contradictoires. Pour schématiser on peut d'abord affirmer que le romantisme allemand, lequel se conçoit comme un idéalisme, a cherché à détacher l'ironie de ses assises rhétoriques et polémiques pour la replacer sur le terrain de la philosophie et de la métaphysique. La notion rhétorique de contradiction entre le sens apparent et le sens réel d'un mot ou d'une expression est repensée comme la conscience douloureuse d'une coexistence des contraires :

> Pris dans les jeux de l'être et du paraître, fouetté par les lumières à éclipses des significations, des reflets et des présages, replongé ensuite dans l'indifférence ou l'absurde, l'homme ne sépare plus la plénitude du chaos. Et pour considérer sa propre vie, il aura toujours en réserve à la fois une larme et un sourire, une prière et une imprécation, un hymne et un chant funèbre. Les uns et les autres s'appliqueront aux mêmes objets simultanément, car tout est dans tout. Et la conscience de cette coexistence des contraires, cette lucidité qui voit se former et se dissoudre le mirage universel, perçoit l'agilité maligne ou narquoise de la vie, sa virtuosité d'illusionniste, ses ruses de décorateur, mais frémit en même temps aux appels du divin, compare dans un sentiment unique la majesté de l'ineffable et l'indigence de ses messagers, voilà ce que les romantiques ont appelé l'Ironie.[1770]

On retrouve cette réversibilité liée au désenchantement que nous avions évoquée dans le chapitre précédent à propos du blasphème chez Musset. Mais l'ironie telle que la définit le romantisme allemand ne se limite pas à un discours d'opposition : postulant une synthèse entre l'idéal et le réel, il conçoit l'ironie non comme négation, mais comme affirmation, c'est-à-dire négation d'une négation :

[1769] Cité par Pierre Schoentjes, *op. cit*. p.100 et René Bourgeois, *L'ironie romantique*, P.U. de Grenoble, 1974, p. 15.

[1770] M. Boucher, « Ironie romantique », *in Cahiers du Sud*, numéro spécial sur *Le Romantisme allemand*, 1937, rééd. 1949, p. 27.

L'ironie est avant tout une faculté philosophique, qui permet de réaliser une synthèse entre l'idéal et le réel, compris dans un même mouvement. Elle est donc à la fois le sérieux et le non-sérieux, elle unit la nature à l'art, l'instinct et le dessein. Elle est ainsi une affirmation et non une négation : elle revendique une totale liberté de l'artiste comme de l'homme.[1771]

Dès lors il invite le lecteur à la méfiance et à la remise en cause face à une ironie trop facilement définie comme polémique : et si l'inversion du sens, d'abord définie comme antiphrase, pouvait encore être retournée ? Si ce que nous avons d'abord défini chez Musset comme polémique ou satirique – contre le romantisme notamment – pouvait être renversé sans pour autant que la première interprétation ne soit annulée ? Car l'ironie romantique suppose la simultanéité du positif et du négatif, du sérieux et du bouffon, comme le rappelle Alain Heyvaert, qui cite en exemple les vers de *Namouna* qui évoquent l'air du balcon du *Don Giovanni*, allégorie, on l'a vu, de l'art poétique mussétien, idéal de lyrisme ironique :

> Une mélancolique et piteuse chanson,
> Respirant la douleur, l'amour et la tristesse.
> Mais l'accompagnement parle d'un autre ton.
> Comme il est vif, joyeux ! avec quelle prestesse
> Il sautille ! – On dirait que la chanson caresse
>
> XV
> Et couvre de langueur le perfide instrument,
> Tandis que l'air moqueur de l'accompagnement
> Tourne en dérision la chanson elle-même
> Et semble la railler d'aller si tristement.
> Tout cela cependant fait un plaisir extrême. –
> C'est que tout en est vrai, – c'est qu'on trompe et qu'on aime ;
>
> XVI
> C'est qu'on pleure en riant ; – c'est qu'on est innocent
> Et coupable à la fois ; – c'est qu'on se croit parjure
> Lorsqu'on n'est qu'abusé ; c'est qu'on verse le sang
> Avec des mains sans tache, et que notre nature
> A de bien et de mal pétri sa créature :
> Tel est le monde, hélas ! et tel était Hassan.[1772]

Alain Heyvaert voit dans cette esthétique de la contradiction qu'est l'ironie selon Musset un moyen d'en finir avec le dualisme après avoir fait son deuil d'une impossible transparence des êtres et des mots :

L'air et les paroles se contredisent. Nous sommes en présence d'une troisième voix. Celle-ci ne serait plus seulement le chant lyrique ou l'accompagnement ironique, elle réunirait les deux ; on pourrait enfin pleurer en riant au lieu de rire de peur de pleurer, être innocent et coupable, bon et méchant ; et ne serait-ce pas une manière d'en finir avec le dualisme ? […] La difficulté réside dans la concomitance des deux voix. Il faut qu'on entende la voix lyrique sous l'accompagnement ironique.[1773]

[1771] R. Bourgeois, *op. cit*. p. 16.

[1772] *Poésies complètes*, p. 242.

[1773] *La Transparence et l'indicible, op. cit*, p. 290-291.

Cette « troisième voix », qui réunit les deux, le lyrisme et l'ironie, le critique l'appelle « voix funambulesque » en référence à une tirade d'Octave dans *Les Caprices de Marianne,* où Musset développe la métaphore du « danseur de corde […] suspendu entre le ciel et la terre »[1774], que l'on retrouve aussi, sur un mode plus grotesque, dans la troisième lettre de Dupuis et Cotonet[1775]. Cependant, Alain Heyvaert conclut que Musset n'a pas réalisé cet idéal d'ironie romantique[1776] dans ses poèmes les plus ironiques, *Mardoche* et *Namouna*, car « l'accompagnement couvre la chanson dans l'un et n'avance pas au même rythme dans l'autre », ni d'ailleurs dans son théâtre puisque les dialogues opposent les deux voix. Cette position se rapprocherait de celle de René Bourgeois, pour qui l'ironie de Musset est « superficielle », « une ironie traditionnelle de forme rhétorique, plus ou moins mêlée d'humour »[1777] s'il n'y avait *Fantasio*, la seule œuvre qui fasse entendre la voix funambulesque de l'ironie romantique, à travers son héros en qui Heyvaert voit la « bouffonnerie transcendentale » de Schlegel. Concernant notre corpus, il considère l'ironie comme polémique et satirique, postulant une adéquation entre le genre et le registre comme on l'a vu dans la citation donnée en introduction[1778]. Qu'en est-il véritablement ?

Il faut d'abord remettre en cause l'idée répandue, depuis les travaux de René Bourgeois en particulier, que Musset et même plus largement la plupart des romantiques français n'ont pas pratiqué l'ironie romantique. Comme Pierre Schoentjes le rappelle dans sa *Poétique de l'ironie*, les romantiques français n'ont pas eu accès aux définitions de Friedrich Schlegel puisque celles-ci ne furent traduites et publiées qu'au XX^{e} siècle[1779]: M^{me} de Staël n'avait diffusé que la pensée de Wilhelm-August Schlegel, pas celle de son frère. En outre le

[1774] I, 1, *Théâtre complet*, p. 74.

[1775] P. 873 : « Ne vous semble-t-il pas, monsieur, quand vous assistez à ces sortes de tapages, dont les journaux étourdissent un ministre, ne vous semble-t-il pas voir un homme qui entreprend de traverser la Seine sur une corde tendue, à laquelle corde pend une centaine de chats ? […] belle entreprise à se rompre le cou ! ». Contrairement à la tirade d'Octave l'image n'a pas ici une fonction métaphysique ou méta-poétique. Sa visée est purement polémique puisqu'elle représente la position inconfortable et dangereuse d'un ministre contraint d'adapter sa politique aux réclamations contradictoires des journaux (symbolisés ici par les chats). Dupuis dénonce ici la mainmise du journalisme sur les affaires de l'État.

[1776] Heyvaert parle d'« ironie poétique », mais il se réfère aux définitions de Schlegel et de Hegel. Nous résumons le dernier chapitre de sa thèse p. 318-339. Le critique y reprend, à propos de *Fantasio*, la thèse de Jean Starobinski dans « Note sur le bouffon romantique », *Cahiers du Sud*, n°387-388, p. 271 *sq*.

[1777] *Op. cit*. p. 38-40. C'est l'ironie « voltairienne » étudiée plus haut.

[1778] Voir *supra* p. 32.

[1779] Certains fragments de l'*Athenaeum* et du *Lyceum* furent d'abord divulgués dans *L'Absolu littéraire* de Lacoue-Labarthe et Nancy (1978), mais il fallut attendre 1996 pour une traduction complète des *Fragments* de Friedrich Schlegel (par Le Blanc, chez Corti). Voir P. Schoentjes, *op. cit*. p. 118.

contexte dans lequel a émergé le premier romantisme en France ne lui a pas permis de développer une théorie philosophique de l'ironie comparable à celle de l'Allemagne :

> La lutte contre le rationalisme du XVIII[e] siècle ne s'étant pas jouée en France sur le terrain philosophique, mais essentiellement sur celui de la littérature, il n'existe aucune théorie de l'ironie à laquelle ait pu se raccrocher la pratique. […] Elle [la notion d'ironie romantique] ne s'impose pas avec autant de force dans la mesure où, contrairement à ce qui s'est passé en Allemagne, les grands romantiques français ont écrit leurs œuvres majeures dans l'enthousiasme, la désillusion n'étant venue que plus tard, après la période de création la plus fertile.[1780]

Un romantisme ironique ne s'imposera qu'avec « l'école du désenchantement » autour de 1830. Son émergence chez la seconde génération, celle des Musset, Nerval et Gautier pour ne citer que les principaux[1781], s'explique aussi par la découverte de Hoffmann et de Jean-Paul à la fin de la Restauration comme l'a montré Sylvain Ledda à propos de Musset : l'écriture de la fantaisie est aussi une forme d'ironie romantique, par sa tendance à « jouer avec les formes et les genres », sa « constante réversibilité[1782] » et parce qu'elle implique un double « postulat d'adhésion et d'insoumission[1783] » à l'égard du romantisme, enfin parce qu' « elle est minée par sa propre autodérision[1784] » . Certes la théorie hugolienne du sublime et du grotesque part du même constat de la dualité constitutive de l'homme et du réel, mais pour Pierre Schoentjes, « ce qui est toutefois absent de sa pensée, c'est l'ambigüité ». Le poéticien précise ensuite que « si l'ironie romantique n'est pas présente en France comme théorie […] il n'en demeure pas moins que le phénomène est bien présent dans l'univers français » comme pratique : les romantiques français (Schoentjes cite Xavier de Maistre, Musset et Gautier, mais il y a aussi Nodier, Balzac, Janin, Nerval, Stendhal, Mérimée et nombre de petits romantiques) ont repris les procédés de l'ironie romantique qu'ils ont découvert chez des auteurs comme Sterne, Diderot, Byron et Hoffmann. Ces procédés sont ceux qui visent la rupture de l'illusion référentielle (parabase) et ceux qui se rapportent à la distanciation critique de l'auteur par rapport à son œuvre et même par rapport à soi, dérision à l'égard du lyrisme et de la gravité. La rupture de l'illusion est posée en principe par Hoffmann dans l'une de ses *Kreisleriana*, un texte auquel Musset a eu accès grâce aux traductions de Loève-Veimars dans la *Revue de Paris* : ce passage est intéressant dans la mesure où l'auteur donne à la parabase une visée polémique vis-à-vis d'une *mimesis* conçue comme mensongère, selon une position platonicienne :

[1780] *Ibid*. p. 119.

[1781] Là encore il faut ajouter Nodier qui fait figure de précurseur, mais aussi Mérimée et Stendhal.

[1782] *L'Eventail et le dandy, op. cit.* p. 21.

[1783] *Ibid.* p. 26.

[1784] *Ibid*. p. 18.

Le premier principe sur lequel vous devez fonder tous vos efforts est celui-ci : guerre au poète et au musicien ! Renversement de leur méchant dessein d'environner le spectateur d'images trompeuses, et de l'arracher au monde réel. Il s'ensuit que, dans la mesure où ces individus recourent à tous les moyens pour faire oublier au spectateur qu'il est au théâtre, vous devez au contraire, par une disposition bien combinée des décors et des machines, le lui rappeler sans cesse.[1785]

La parabase dans les récits de Musset : interventions du narrateur

La parabase comme forme de l'ironie romantique s'exprime, dans les récits, par les adresses au lecteur « qui s'entend apostropher par une voix prenant le contre-pied de la fiction » si bien que le lecteur « ne peut plus adhérer avec le même sérieux à l'histoire »[1786]. Or Musset ne réserve pas ce procédé à ses seuls poèmes « désinvoltes » ou « excentriques » ; on en trouve aussi la trace dans ses *Nouvelles*. La mise en place du dispositif narratif passe souvent par la technique du récit enchâssé, en particulier dans les deux premières du recueil. Les incipits d'*Emmeline* et des *Deux Maîtresses* simulent un dialogue mondain, voire galant, entre une destinatrice imaginaire et le conteur, et invitent ainsi le lecteur à entrer dans la fable.

Dans *Emmeline*, l'héroïne pourait être considérée comme une personnification de l'ironie par sa tendance à associer les contraires, à être à la fois gaie et sérieuse[1787] : elle chante à haute voix en lisant les *Oraisons funèbres* de Bossuet[1788], « coup[e] court aux plus graves méditations par une plaisanterie »[1789], rit aux tragédies et pleure aux comédies[1790], méprise les romans comme « des niaiseries sentimentales »[1791].

Comme le précise Sylvain Ledda, l'intervention du narrateur sous la forme d'une adresse au lecteur est un « effet d'accroche et de réel » : il « révèle la volonté d'écrire sous la forme d'un récit véridique et de faire vrai, scellant une complicité entre l'auteur et le lecteur, le conteur et son auditoire »[1792]. Complicité sociale d'abord dans la mesure où la lectrice et le conteur partagent effectivement des références et un espace communs, ceux d'une élite sociale qui se confond avec l'aristocratie parisienne (voir l'incipit d'*Emmeline* : « Vous vous souvenez *sans doute* », « dans *un certain* monde », le pronom « on », « à Paris »). L'adresse

[1785] « Le parfait machiniste », cité par P. Schoentjes, *op. cit*. p., 112. On rapprochera cette condamnation des poètes pourvoyeurs d'illusions des imprécations d'Octave dans *La Confession d'un enfant du siècle* (I, 7, p.119) et des vers sur Manon Lescaut dans *Namouna* (strophes LVII-LVIII*, Poésies* p. 251*).*

[1786] P. Schoentjes, *op. cit*., p. 113.

[1787] « Il entrait autant de sérieux que de gaieté dans celui [l'esprit] d'Emmeline. », *Nouvelles*, *op. cit*. p. 58.

[1788] P. 67.

[1789] P. 58.

[1790] P. 61.

[1791] P. 62.

[1792] Présentation des *Nouvelles*, *op. cit*., p. 32.

au lecteur permet à Musset de créer une scénographie conforme à la tradition orale du conte et tout particulièrement du récit galant du XVIII[e] siècle[1793]. De façon plus générale on retrouve là cet art de la connivence qui caractérise l'ironie mussétienne et son traitement de la scène d'énonciation dans les écrits de presse. Mais à un second niveau, cette volonté de faire vrai se trouve minée de l'intérieur par l'ironie du conteur envers son histoire qui se réduit à des potins futiles comme l'indiquent la concessive (« Quoiqu'on en ait parlé qu'un jour à Paris ») et la comparative détachée en incise (« comme on y parle de tout ») : ainsi le sujet de ce récit consiste à réactualiser une anecdote dont l'intérêt fut éphémère, perdue dans le flot du bavardage parisien. Dans la suite du récit les intrusions du narrateur se font de plus en plus désinvoltes, notamment lorsqu'il s'agit d'expliquer le comportement fantasque de son héroïne : comme un Diderot ou un Sterne Musset imagine les interrogations de sa lectrice et refuse d'y répondre :

> Par-dessus tout, elle aimait, chez sa mère, à s'échapper seule, à regarder dans la campagne et ne voir personne. Ce goût d'enfant pour la solitude, et le plaisir qu'elle prenait à sortir par des temps affreux, tenaient, disait-elle, à ce qu'elle était sûre qu'alors on ne viendrait pas la chercher en se promenant. Toujours entraînée par cette bizarre idée, à ses risques et périls elle se mettait dans un bateau en pleine eau, et sortait ainsi du parc, que la rivière traversait, sans se demander où elle aborderait. Comment lui laissait-on courir tant de dangers ? Je ne me chargerai pas de vous l'expliquer.
>
> Au milieu de ces folies, Emmeline était railleuse ; elle avait un oncle tout rond, avec un rire bête, excellent homme. Elle lui avait persuadé que de figure et d'esprit elle était tout son portrait, et cela avec des raisons à faire rire un mort. De là le digne oncle avait conçu pour sa nièce une tendresse sans bornes. Elle jouait avec lui comme avec un enfant, lui sautait au cou quand il arrivait, lui grimpait sur les épaules ; et jusqu'à quel âge ? C'est ce que je ne vous dirai pas non plus. [1794]

La prétérition a un statut paradoxal : en même temps qu'elle « « révèle la volonté d'écrire sous la forme d'un récit véridique et de faire vrai », pour reprendre l'expression de Sylvain Ledda citée plus haut, elle manifeste le refus de créer une quelconque illusion d'omniscience et revendique le droit du narrateur à sélectionner ses informations. On peut voir dans ces refus d'expliquer le comportement du personnage une prise de distance de Musset à l'égard du récit réaliste à la Balzac. Ce dernier avait d'ailleurs bien perçu cette esthétique ironique fondée sur la parabase : dans le compte-rendu qu'il consacre aux *Nouvelles* de Musset pour la *Revue parisienne*, il critique cette technique (qu'il juge « permise ») car « l'auteur se montre et l'illusion cesse »[1795]. Cette volonté de se distinguer des romanciers est d'ailleurs explicitée dans un passage où le narrateur feint d'être interrompu par une lectrice qu'il imagine critique envers l'histoire qui lui est racontée : « Voilà de vraies folies, allez-vous dire ; ce n'est pas un

[1793] S. Ledda rapproche l'écriture des *Nouvelles* des récits de Marmontel et de ceux publiés par Donneau de Visé dans *Le Mercure galant*, *ibid*., p. 31-32.

[1794] *Ibid*., p. 60.

[1795] Cité par S. Ledda, *op. cit.* p. 42. Voir aussi l'article de Patrick Berthier, « Balzac face à Musset», *Poétique de Musset*, *op. cit.* pp. 288-291 Patrick Berthier s'étonne d'ailleurs à juste titre d'un tel reproche chez un romancier qui a lui aussi souvent tendance à s'adresser à sa belle lectrice.

roman que je fais, madame, et vous vous en apercevrez bien. »[1796] Par le dédoublement énonciatif, Musset jouant à la fois le rôle du conteur et du récepteur sceptique, l'auteur se détache de son œuvre dont il souligne les invraisemblances tout en les revendiquant : contrairement au roman, qui tend à se figer en roman réaliste, l'art de la nouvelle, selon lui, semble autoriser la fantaisie, laquelle n'exclut pas forcément la vérité. Cette désinvolture dans le traitement diégétique éclate au plus haut point au début du chapitre VII, précisément au moment le plus intéressant pour la lectrice. Alors qu'Emmeline a enfin cédé à Gilbert et que la lectrice pourrait attendre une belle histoire d'amour avec force détails, voilà que le narrateur escamote son récit par l'ellipse et avoue être à court d'idées :

> […] elle avait enfin succombé, et son bonheur dura quinze jours.
> Quinze jours, c'est bien court, n'est-ce pas ? J'ai commencé ce conte sans réfléchir, et je vois qu'arrivé au moment dont la pensée m'a fait prendre la plume, je n'ai rien à en dire, sinon qu'il fut bien court. Comment tenterai-je de vous le peindre ? Vous raconterai-je ce qui est inexprimable et ce que les plus grands génies de la terre ont laissé deviner dans leurs ouvrages, faute d'une parole qui pût le rendre ?[1797]

Comme l'a vu Valentina Ponzetto, en avouant « tout haut son impossibilité d'expression », Musset « met à nu les ficelles de son métier d'écrivain, jouant avec ce métadiscours littéraire en interpellant directement le lecteur sur la question, à la manière du Diderot de *Jacques le Fataliste* »[1798], œuvre de référence pour l'ironie romantique. Ironie romantique en effet que cette prise de distance du narrateur à l'égard d'une narration qu'il avoue improvisée et sans dessein préétabli (« J'ai commencé ce conte sans réfléchir ») ; mais surtout que cette chute déceptive marquée par la négation et la minoration du propos amoureux (« je n'ai rien à en dire sinon qu'il fut bien court ») dans la mesure où, derrière la pose désinvolte du narrateur l'auteur exprime son impossibilité de « *dire les choses* »[1799] : une fois de plus Musset signale l'échec de son projet (« la pensée qui m'a fait prendre la plume ») car le langage a ses limites (aucune parole ne peut « rendre » « ce qui est le cœur lui-même »). On retrouve là la thèse d'Alain Heyvaert à propos du conflit, chez Musset, entre l'idéal d'un langage transparent qui se heurte sans cesse à l'indicible :

> Significativement, lorsque Musset concède au langage le pouvoir de traduire des sentiments, c'est pour aussitôt déplacer la limite de ses possibilités : tout dire revient à vouloir atteindre un horizon qui se dérobe sans cesse. [1800]

[1796] P. 67.

[1797] P. 95-96.

[1798] *La Nostalgie libertine, op. cit*., p. 347.

[1799] Voir la lettre à Liszt à propos des *Confessions, Correspondance, op. cit.* p. 184. Citée *supra* p. 174-175.

[1800] *Op. cit*. p. 235.

Il s'agit bien d'une ironie romantique dans la mesure où la fantaisie apparente du propos cèle une vision plus angoissée du monde.

L'ironie romantique est encore plus manifeste dans *Les Deux Maîtresses*[1801], où les interventions du narrateur sont encore plus désinvoltes. Dès l'incipit il interroge *ex abrupto* sa lectrice pour mieux souligner le caractère invraisemblable de son intrigue tout en l'accréditant par une prétendue amitié avec le héros :

> Croyez-vous, madame, qu'il soit possible d'être amoureux de deux personnes à la fois ? Si pareille question m'était faite, je répondrais que je n'en crois rien. C'est pourtant ce qui est arrivé à un de mes amis, dont je vous raconterai l'histoire afin que vous en jugiez vous-même.[1802]

A plusieurs reprises, comme dans *Emmeline*, le narrateur intervient pour imaginer l'incrédulité de sa lectrice ou devancer ses objections[1803]. « Musset pose conjointement vraisemblance et invraisemblance », comme le signale Françoise Court-Pérez[1804]. A chaque fois il introduit un doute subtil car l'affirmation de vérité est posée en même temps qu'elle est remise en question, d'autant plus que les péripéties sont le plus souvent justifiées par ce que le narrateur appelle « un heureux hasard »[1805] : par cette expression héritée de l'idiolecte libertin (le hasard qui favorise l'assouvissement du désir) Musset signale les artifices d'une fiction dont il est le seul régisseur. Ainsi Musset joue avec les conventions du récit libertin (le motif de la double entreprise de séduction) pour en dénoncer le caractère stéréotypé tout en créant, là encore, avec Valentin, un « personnage mi libertin mi romantique »[1806], une figure duelle, à l'image de l'ironie romantique. Un tel jeu d'ironie est manifeste dans le passage où Valentin s'introduit dans le pavillon de Parnes après avoir gagné la servante au moyen d'un double louis d'or : Musset imagine les objections que soulèverait sa lectrice incrédule, façon ironique

[1801] Ce récit a déjà bien été étudié par V. Ponzetto dans *La Nostalgie libertine, op. cit.* p. 320-331 et par Françoise Court-Pérez dans une étude où elle compare la nouvelle de Musset à « Celle-ci et celle-là » de Gautier. Voir *Musset, un romantique né classique, op. cit.* p. 47-58. Cette dernière voit un surcroît de subtilité dans la nouvelle de Musset par rapport à celle de Gautier dans la mesure où, comme la comparaison des titres l'indique, « là où Gautier utilise l'antithèse, Musset se démarque de cette figure de l'opposition qui lui semble une facilité et la récuse. En virtuose il réduit l'écart et joue sur ressemblances et divergences » des femmes. On retrouve ici la différence entre une ironie rhétorique de l'antiphrase et une ironie romantique du brouillage.

[1802] P. 113.

[1803] P. 121, 125, 148-149.

[1804] Art. cit. p. 57.

[1805] Par exemple p. 128 ou encore p. 125 : le mot « hasard » s'accompagne ici d'une inversion parodique de « La cigale et la fourmi » : « Vous vous étonnerez peut-être, madame, de la manière dont se prit le cœur de Valentin. Ce fut, pour ainsi dire, l'ouvrage du hasard. Il avait, durant un hiver, vécu, selon sa coutume, assez follement, mais assez gaiement. L'été venu, comme la cigale, il se trouva au dépourvu. »

[1806] Selon l'expression de Valentina Ponzetto, *op. cit*. p. 323.

de signaler l'invraisemblance d'un récit qui pastiche un style et un mode de vie bien désuets « dans ce siècle de prose » :

> Vous trouverez peut-être, madame, que je vous fais un conte invraisemblable. Je connais des gens d'esprit, dans ce siècle de prose, qui soutiendraient très gravement que de pareilles choses ne sont pas possibles, et que, depuis la révolution, on ne se cache plus dans un pavillon. Il n'y a qu'une réponse à faire à ces incrédules : c'est qu'ils ont sans doute oublié le temps où ils étaient amoureux.

Comme dans la citation d'*Emmeline* commentée plus haut, la lexie « conte » est associée à l'idée d'invraisemblance et permet ainsi à Musset de souligner le caractère génériquement ambigu de son récit ; la véracité postulée par le genre « nouvelle » est mise en cause par les connotations fantaisistes attachées au mot « conte »[1807]. La justification du narrateur est pour le moins ambigüe car sujette à caution : la toute-puissance de l'amour entre en contradiction avec les desseins plus libertins de son héros, confirmés par la suite avec la référence à la scène des *Liaisons dangereuses* où Valmont, abusant du sommeil de Cécile de Volanges, dit avoir voulu « passer pour un songe ». En même temps le narrateur malmène quelque peu sa lectrice puisqu'il l'assimile à la *doxa* terre à terre du siècle (« ce siècle de prose »), hypocrite et embourgeoisée, de ces « gens d'esprit » (en antiphrase) qui s'offusque d'un tel procédé en en soulignant le caractère anachronique. Comme le note Valentina Ponzetto,

> Le narrateur est ici de toute évidence un porte-parole de pure convention littéraire, un masque endossé par Musset d'un côté pour décrier tout à son aise, dans la meilleure tradition des écrivains des Lumières, ces gens très graves et soi-disant d'esprit qui n'apprécieraient pas son art de conteur, de l'autre pour mieux marquer les distances par rapport à ses personnages et leurs désirs quelque peu anachroniques de vivre une aventure galante à la manière du XVIII[è] siècle.[1808]

Cette *doxa* est à la fois raillée par le narrateur et confirmée par l'ensemble de l'intrigue : en effet, non seulement le dénouement de la nouvelle met un terme aux velléités libertines de Valentin (en bon romantique il choisit « l'amour » et renonce à « la folie »[1809] et au « plaisir ») mais à plusieurs reprises le narrateur se moque de son personnage en montrant le décalage entre ses ambitions donjuanesques et la réalité. En même temps l'auteur souligne le

[1807] Certes au XIX[e] siècle les deux termes sont interchangeables, mais sous l'influence de Goethe le mot « nouvelle » tend à définir le récit d' « une histoire vraie et étonnante, et d'autant plus étonnante que vraie ou supposée telle » par opposition avec le conte, « œuvre où la fantaisie est reine et ne doit tenir à aucun objet », Jean-Pierre Aubrit, *Le Conte et la nouvelle*, Armand Colin, coll. « Cursus », 2006 [1997], p. 64. Les interventions du narrateur consistent justement à exhiber ce paradoxe d'une histoire donnée par le narrateur comme vraie mais surprenante pour le lecteur.

[1808] V. Ponzetto, *La Nostalgie libertine*, *op. cit*. p. 331.

[1809] Valentina Ponzetto rappelle que le mot est un idiolecte libertin. Outre son sens érotique il désigne une « maison de plaisance », « construction follement chère pour faire des folies » (*ibid.* p. 86 et suiv.), d'où son nom. Musset l'emploie pour désigner le pavillon de Parnes p. 123 : « « C'était la dernière folie du défunt beau-père, grand seigneur un peu libertin, et la maison, à dire vrai, se ressentait des goûts de son ancien maître ; elle ressemblait plutôt à ce qu'on appelait jadis une *maison à parties* qu'à la retraite d'une jeune femme condamnée au repos par l'absence d'un époux. ».

caractère stéréotypé, romanesque, d'une telle scène par la référence implicite au théâtre : l'amoureux caché dans le placard renvoie aussi au genre du vaudeville.

Le narrateur signale sans cesse sa distance envers les aspirations libertines de son héros, Valentin, qu'il désigne régulièrement comme « notre étourdi », et partant mine les codes empruntés au récit libertin dans cette nouvelle. A plusieurs reprises le narrateur rompt la *diégèse* par une adresse à la lectrice, une lectrice dont le narrateur cherche la connivence, qu'il invite à sourire de la naïveté d'un Valentin qui se prend pour un « petit maître de la Régence »[1810]. Une interrogation comme : « dire à un amant qu'on bannit : Soyez heureux, qu'en pensez-vous madame ? N'est-ce pas lui dire : « je ne suis pas heureuse »[1811] vise à marquer une connivence mondaine avec une lectrice au fait des codes de la séduction, et affiche l'expérience du narrateur libertin, un narrateur bien plus expert que son « petit-maître » de héros comme le remarque Valentina Ponzetto. Dans le passage du pavillon, Musset multiplie les signes d'ironie contre son héros, mais aussi contre l'horizon d'attente que suppose un récit libertin en introduisant un motif pour immédiatement le nier. Pris par la faim, Valentin rêve d'abord de « cet heureux temps […] où nos ancêtres n'avaient qu'à frapper du pied sur le parquet pour faire sortir de terre un bon repas ! » La modalité exclamative souligne sa nostalgie, une nostalgie purement intertextuelle comme l'a montré Valentina Ponzetto : malgré l'apparence de merveilleux, il s'agit là d'un mécanisme bien réel au XVIII[e] siècle que l'on retrouve aussi dans *Les Sacrifices de l'amour* de Dorat et dans *Histoire de ma vie* de Casanova, un livre que Musset avait commenté, on s'en souvient, dans *Le Temps* en 1831.[1812] Or voilà que notre héros se prend à frapper du pied pour vérifier si son désir est réalité : « Et en parlant ainsi Valentin frappait du pied ; mais rien ne lui répondait que l'écho de la voûte et le gémissement d'une harpe détendue »[1813]. Dans le démenti que le réel impose au chimérique jeune homme, la mention de la « harpe » qui gémit, symbole d'un certain romantisme éthéré, pourrait signifier que le libertinage en ce siècle romantique est un anachronisme.

L'ironie envers les ambitions libertines passe également par la référence aux *Liaisons dangereuses* : M[me] de Parnes s'est allongée sur le sofa après dîner, Valentin tente une approche mais ignore si elle est effectivement bien endormie. Il envisage même que la marquise sache qu'il est caché dans le pavillon. Une telle hypothèse provoque une nouvelle objection prêtée à la lectrice, toujours au nom de la sacro-sainte vraisemblance :

[1810] P. 114.

[1811] *Nouvelles, op. cit*. p. 153.

[1812] Voir V. Ponzetto, *op. cit*. p. 93-94.

[1813] P. 148.

Voilà, direz-vous, une idée bien folle, et surtout bien peu vraisemblable. Comment supposer qu'après son billet la marquise, instruite de la présence du jeune homme, ne l'eût pas fait mettre à la porte, ou tout au moins ne l'y eût pas mis elle-même ? Je commence, madame, par vous assurer que je suis du même avis que vous ; mais je dois ajouter, pour l'acquit de ma conscience, que je ne me charge, sous aucun prétexte, d'éclairer des idées de ce genre. Il y a des gens qui supposent toujours, et d'autres qui ne supposent jamais ; le devoir d'un historien est de raconter et de laisser penser ceux qui s'en amusent.

Tout ce que je puis dire, c'est qu'il est évident que la déclaration de Valentin avait déplu à Mme de Parnes ; qu'il est probable qu'elle n'y songeait plus ; que, selon toute apparence, elle le croyait parti, qu'il est plus probable encore qu'elle avait bien dîné, et qu'elle venait faire la sieste dans son pavillon, mais il est certain qu'elle commença par mettre un de ses pieds sur son canapé, puis l'autre, puis qu'elle posa la tête sur son coussin, puis qu'elle ferma les yeux ; et il me paraît difficile, après cela, de ne pas croire qu'elle s'endormit.

Valentin eut envie, comme dit Valmont, d'essayer de passer pour un songe. Il poussa la porte du placard ; un craquement le fit frémir ; la marquise avait ouvert les yeux, elle souleva sa tête et regarda autour d'elle. Valentin ne bougeait pas, comme vous pouvez croire. N'entendant plus rien et n'ayant rien vu, Mme de Parnes se rendormit ; le jeune homme avança sur la pointe du pied, et, le cœur palpitant, respirant à peine, il parvint, comme Robert le Diable, jusqu'à Isabelle assoupie.[1814]

Musset multiplie ici les signaux d'une ironie qui frappe à la fois le propos et les codes du récit libertin. Premier procédé, la citation approximative d'une lettre de Valmont, qui pose le vicomte comme modèle à atteindre pour Valentin. Mais on passe ensuite à la référence à *Robert le Diable*, nettement plus dysphorique et grotesque, qui vient rompre la référence au libertin conquérant. Précisons en outre avec Valentina Ponzetto que l'évocation de Valmont est l'objet d'un brouillage énonciatif : est-ce celle du seul Valentin ? celle du seul narrateur ? Second procédé d'ironisation, du texte cette fois, faire admettre au narrateur le caractère invraisemblable de la situation pour immédiatement ensuite se réfugier derrière l'objectivité commode de l'historien. Ce faisant, celui-ci brouille les pistes et manifeste sa désinvolture en refusant le jeu des suppositions, préférant les laisser au lecteur. La référence à l'historien est sans doute ironique dans un contexte où le narrateur ne cesse de s'exhiber pour manifester l'excentricité de son récit et de son héros ; on peut peut-être y voir une parodie du style balzacien : « le devoir d'un historien » rappelle telle formule de l'Avant-Propos de *La Comédie Humaine* (« La société allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire »[1815]). L'insistance sur les modalisateurs dans le second paragraphe, jusqu'à la redondance (« il est évident », « il est probable », « selon toute apparence », « il est plus probable », « il est certain »), parodie ce style d'historien jusqu'à sombrer dans le prosaïsme (« elle avait bien dîné », « elle venait faire la sieste ») comme pour mieux briser les fantasmes érotiques de Valentin et des lecteurs (une lectrice en l'occurrence). Mais cette certitude est immédiatement remise en question par l'éveil de la marquise et surtout par la manière dont le narrateur laisse planer le doute, à la fin du chapitre, en fermant la persienne, dérobant ainsi une possible scène

[1814] P. 151-152.

[1815] Le texte ne date que de 1842 mais Musset ne pouvait pas méconnaître les idées de Balzac.

érotique ; désinvolte, la dernière adresse à la lectrice postule chez elle un désir de voyeurisme :

> Il la crut éveillée cette fois, et se blottit derrière le canapé ; mais rien ne bougeait. Il leva alors, et, comme la persienne entrouverte exposait la marquise au serein, il la ferma avec précaution. – 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.[1816]

Une telle pirouette suffit à rompre le prétendu discours d'historien mimé plus haut et à mettre en doute son contenu (l'idée que la marquise dormait profondément, sans savoir que Valentin était caché dans ce pavillon à la réputation sulfureuse).

Ainsi, par leur fréquence dans des nouvelles comme *Emmeline* et *Les Deux maîtresses*, les interventions du narrateur viennent perturber la diégèse et rompre l'illusion référentielle : le personnage est souvent moqué, le récit malmené mais le narrateur, lui, triomphe. On a vu que le « bavardage » de l'énonciateur caractérisait aussi les écrits journalistiques comme les *Revues fantastiques* ou le compte-rendu de *Gustave III*, tant par l'importance du dialogisme avec le lecteur que par celle des digressions. Mais dans le cas de la presse, les choses sont inverses : l'adéquation de l'énoncé au rendu de l'actualité et de la réalité se trouve perturbée, voire congédiée, au profit de la fiction. Dans les deux cas, récits de fiction comme chroniques de feuilleton, on peut parler d'ironie romantique : l'énonciation triomphe, une énonciation polyphonique au point de brouiller les pistes. Concernant les *Nouvelles*, il est vrai que l'ironie qui s'y déploie est typiquement « dix-huitième » en ce qu'elle se souvient des codes de la littérature libertine et de *Jacques le Fataliste*, mais on ne saurait l'y réduire. C'est une ironie subtile, à deux niveaux, comme dans les *Revues fantastiques* : là encore, la polémique se fait contre l'énoncé, mais aussi, à un niveau méta-énonciatif, contre le genre endossé. Comme l'a démontré Valentina Ponzetto, le recours au style libertin et à ses motifs, loin d'être une imitation des romanciers du siècle de Louis le Bien-Aimé, se retourne ironiquement contre lui-même en un mouvement polémique inséparable d'une conscience douloureuse, nostalgique, de l'impossibilité du libertinage en plein XIX^{e} siècle :

> des procédés ironiques soulignent le décalage entre la réalité moderne, bourgeoise et prosaïque, où les personnages de Musset ont à vivre et le monde décrit par les romanciers libertins, à jamais disparu et impossible à ressusciter, si tant est qu'il ait jamais existé en dehors des pages littéraires. […] toute tentative de reconstitution fidèle du monde des romans libertins se révèle illusoire car elle est systématiquement démontée par les circonstances auxquelles elle se heurte et finit par échouer de façon pitoyable.[1817]

[1816] P. 152.

[1817] *Op. cit*. p. 332-333.

C'est la thèse énoncée dans la quatrième des *Lettres de Dupuis et Cotonet* étudiée dans le chapitre précédent : plus largement, toute tentative d'imitation du passé est frappée du sceau de l'impossible ou du ridicule. Dès lors l'ironie est romantique puisqu'elle tire sa raison d'être d'un désenchantement lié à l'impossibilité de s'évader hors d'un présent lénifiant et en même temps d'assumer ce présent, d'accepter cet état de fait ; c'est aussi une ironie romantique dans la mesure où ce constat frappe aussi l'auteur lui-même dans son entreprise d'imiter les modèles esthétiques et les genres littéraires du passé : il ne peut que les subvertir et s'en consoler en jouant avec leurs codes. Dès lors l'ironie romantique recourt à l'auto-parodie.

La distanciation auto-parodique ou métafiction

L'autre forme de l'ironie romantique est la distanciation par une auto-parodie ambigüe : l'écrivain romantique se moule dans un genre tout en le parodiant. C'est ce que la critique allemande contemporaine appelle *métafiction* : « alliance moderne de l'ironie et de la parodie » selon l'expression de Linda Hutcheon, elle consiste elle aussi à rompre avec la *mimesis* et le sérieux de l'énoncé par une subversion de l'intérieur du genre au moyen de la parodie :

> La narration est présentée comme pure narration, comme étant sa propre réalité, c'est-à-dire un pur artifice. Souvent le commentaire explicite d'un narrateur, voire un procédé interne d'auto-réflexion, une mise en abyme, signalera au lecteur ce double statut fondamental. Ou bien l'auteur peut choisir de mettre en relief la « littérarité » de l'illusion provoquée par son texte en usant d'un certain type de parodie. […] C'est la combinaison d'un « hommage respectueux » et d'un « pied de nez » ironique qui caractérise cette espèce de parodie moderne.[1818]

On le voit, la distanciation par l'auto-parodie et la parabase sont indissociables, comme dans les exemples précédents où les interventions du narrateur venaient à chaque fois mettre à distance la nouvelle en tant que genre de la vraisemblance et les schémas du récit libertin. Parabase et distanciation sont les deux composantes structurelles de l'ironie romantique comme il appert dans la définition qu'en donne René Bourgeois :

> Toute œuvre ironique s'affirme non parodique, mais auto-parodique. La parodie simple n'est ironique qu'au sens rhétorique du mot, parce qu'elle utilise la forme qu'elle conteste et dont elle veut se moquer. L'ironie romantique détermine un rapport plus complexe : l'œuvre se parodie elle-même en utilisant une forme « sérieuse » – roman, conte ou théâtre – dont elle met en doute la valeur en soulignant son caractère arbitraire, mais qu'elle considère en même temps comme la seule possible […]. Cette attitude d'auto-parodie fait que l'auteur a pleinement conscience d'être aussi son premier lecteur, et ne se prive pas de commenter et de juger ce qu'il écrit. […] La rupture de l'illusion, la parabase permanente sont les manifestations les plus nettes de ce « jeu avec l'œuvre ». En intervenant directement ou non l'auteur suggère un dépassement du « sens » de ce qu'il présente comme relatif, incomplet et sujet à caution. Il ne s'agit pas seulement pour lui de « prendre ses distances » en dégageant en quelque sorte sa responsabilité […] mais davantage de faire sentir au lecteur que

[1818] « Ironie et parodie : stratégie et structure », *op. cit*. p. 467 *sqq*.

« tout est symbole », et que l'inexprimable n'est après tout que de l'inexprimé, qui se devine au terme d'un renversement ironique sous la seule réalité possible de la chose dite.[1819]

Là où la parodie et l'ironie classiques ne sont que distanciation et rupture (*dia-bolé*), l'auto-parodie dans l'ironie romantique est *sym-bole*, elle superpose paradoxalement la rupture et l'adhésion. Or c'est exactement l'attitude paradoxale de Musset vis-à-vis des genres et des formes de la prose, narratives comme journalistiques, et plus largement à l'égard du romantisme : plutôt que de se poser contre (par la polémique simple) il se situe à la fois *en dedans* et *en dehors* : son écriture du polémique est une ironie romantique. D'après Schoentjes c'est le *Don Juan* de Byron qui a joué le rôle de modèle en France pour la pratique de l'ironie romantique et non les théories de Schlegel. Or, dans *Namouna*, Musset s'est inspiré de ce poème paradoxal. Comme son modèle anglais, il « détruit ses effets à mesure qu'il les crée »[1820] selon l'expression d'Afifa Marzouki, en mettant en scène l'échec de l'écriture – le récit annoncé est rapidement expédié dans le dernier chant – au profit du triomphe du narrateur, par de constantes apostrophes au lecteur et digressions, dans lesquelles s'exprime un mélange de désinvolture à l'égard de son poème et de déception amère. Mettons en parallèle les deux textes pour montrer ce double processus :

Don Juan :
Ma chaste muse prend ici une liberté …
Rassure-toi, lecteur plus chaste encore ! Doré-
Navant elle sera sage, ne tremble pas ;
Il ne s'agit que de licence poétique,
Source, cela se peut, d'irrégularité
Dans mon projet, et par le respect que m'inspire,
Avec ses unités Aristote, je dois
Implorer son pardon quand ma plume s'égare.[1821]

Namouna :
Diable ! j'ai du malheur, – encore un barbarisme.

LXXIV
On dit mahométisme, et j'en suis bien fâché.
Il fallait me lever pour prendre un dictionnaire ;
Et j'avais fait mon vers avant d'avoir cherché.
Je me suis retourné, – ma plume était par terre.
J'avais marché dessus, – j'ai soufflé, de colère,
Ma bougie et ma verve, et je me suis couché.
LXXV
Tu vois, ami lecteur, jusqu'où va ma franchise.

[1819] *Op. cit*. p. 32.

[1820] *Op. cit*. p. 36. Sur *Namouna* voir Anne-Céline Michel, « Excentricité et désinvolture : la quête de la vérité dans « Namouna », *in Poésie et vérité*, *op. cit*. p. 193-208 ; J. R Hewitt, « Musset apprenti de Byron : une nouvelle conception du Moi poétique », *RHLF*, 1976, p. 211- 218 ; J.-P. Saïdah, « La désinvolture narrative dans *Mardoche* et *Namouna* », *in Faire une perle d'une larme, op. cit.* p. 13-23 ; Fabienne Bercegerol, « Un art poétique dans Namouna ? », *in Musset. Premières Poésies. Poésies nouvelles*, *op. cit.* p. 241-252.

[1821] Chant I, strophe 120, trad. de Laurent Bury et Marc Poté, Gallimard, 2006, p. 82.

Mon héros est tout nu, – moi, je suis en chemise.[1822]

On l'a vu avec la sérénade de don Juan, Musset retient aussi de l'ironie romantique sa justification au nom du dualisme de l'homme ; c'est aussi le cas dans la définition de l'ironie que livre Hoffmann dans la préface des *Fantaisies à la manière de Callot*, autre texte que Musset a dû connaître :

L'ironie, qui confronte l'homme et la bête pour tourner en dérision les pitoyables comportements humains, est le signe d'un esprit profond ; et ces figures grotesques de Callot, à moitié humaines, à moitié bestiales, dévoilent au regard perspicace d'un observateur sérieux toutes les allusions secrètes qui se cachent sous le masque de la bouffonnerie.[1823]

Il est intéressant de constater que cette définition n'est pas sans ressemblance avec le *Projet d'une Revue fantastique*[1824], œuvre placée entièrement sous le signe d'Hoffmann. Dans les deux textes la dualité est conçue en termes de double point de vue révélateur d'une conscience des profondeurs à explorer, dissimulées sous le manteau des apparences. La dernière phrase en particulier est pleine d'expressions dont Musset semble s'être souvenu : le « regard perspicace d'un observateur sérieux » est la fusion des deux points de vue imaginés par Musset : celui du chroniqueur Werther, « sérieux comme une prude », « juge[ant] les choses de ce monde sur l'apparence » et « gliss[ant] sur la surface des mers », et celui du chroniqueur Valmont, avec son « œil dont l'éclair est comparable à une flèche aiguë », apte à « visiter les profondeurs en y plongeant ». Dans les deux cas l'idée est exprimée par l'isotopie du théâtre et le mélange du sérieux et du comique : les « allusions secrètes qui se cachent sous le masque de la bouffonnerie » sont à lier à « cette comédie qu'on appelle la vie » que le chroniqueur Werther prend au sérieux et que le chroniqueur Valmont, comparé aussi à Figaro, tourne en dérision. Ainsi les positions sont réversibles : le sérieux cache le risible, tandis que ce dernier cèle une réalité plus grave de l'ordre du secret (« allusions secrètes » pour Hoffmann, « mobiles imperceptibles de tout ce qui se dit et ce qui se fait » pour Musset). Le double point de vue posé en principe au seuil des *Revues fantastiques*, qui commande une écriture duelle, un journalisme fictionnel et fantaisiste, est bien une forme de l'ironie romantique conçue comme seule apte à dire le monde dans sa totalité. C'est aussi le double point de vue de vue qui régit l'écriture et l'énonciation des *Lettres de Dupuis et Cotonet*, on l'a vu ; mais dans ce dernier cas la double énonciation annoncée par le titre est trompeuse puisque seul Dupuis écrit et que les deux épistoliers sont interchangeables. Cependant le point de vue de Musset ironiste

[1822] *Poésies complètes, op. cit*. p. 254-255.

[1823] E. T. A. Hoffmann, *Contes*, éd. Albert Béguin, Gallimard, Folio classique, 1964, p. 20.

[1824] P. 773-774.

est sensible lorsqu'il tourne en dérision ses propres épistoliers en subvertissant notamment l'écriture épistolaire. Il s'agit précisément dans ce cas de distanciation, d'auto-parodie dans la mesure où les deux provinciaux respectent tous les codes de la lettre, comme on a pu le voir – structure tripartite, connivence, dialogisme avec le destinataire –, mais en usent avec force maladresses – lourdeurs du style, érudition et familiarité excessive à l'égard de Buloz, mélange des niveaux de langue.

Dans d'autres œuvres la distanciation consiste à s'attaquer au genre par le recours à la mise en abyme. C'est ainsi que fréquemment, dans les *Revues fantastiques*, Musset met à distance l'écriture journalistique par la mise en scène du traitement de l'information dans des fictions, soit à travers un personnage de journaliste soit par l'évocation ironique des nouvelles ou de l'absence d'événements à rapporter. La revue VII est à cet égard intéressante dans la mesure où elle cumule les trois procédés. D'abord on y rencontre un double dégradé du journaliste, l'« homme-mémorandum », ensuite ce dernier est confronté à une pénurie d'informations :

> Il y avait hier un homme dans une cruelle position ; cet homme est une sorte de table des matières vivante ; il a l'habitude, en un mot, de régler non seulement ses actions comme la note d'un fournisseur mais encore de tenir un compte succinct de tout ce qui a été fait et même dit d'intéressant durant le cours de la semaine[1825].

Il n'est pas explicitement nommé « journaliste » mais la périphrase suffit à l'assimiler à la profession : c'est un chroniqueur dont la rubrique est hebdomadaire. Cependant la réification, amorcée dans la première métaphore-métonymie (« une sorte de table des matières vivantes ») et confirmée par la suite par le mot « mémorandum », ainsi que par le zeugme qui met sur le même plan l'activité journalistique et le caractère mécanique du comportement (« régler ses actions comme la note du fournisseur »), font de lui un fantoche. L'absence d'information dénonce le vide d'une actualité désenchantée mais ironise aussi sur la quête à tout prix du « scoop » : c'est l'activité même du chroniqueur, que Musset pratique et dévoie à la fois, qui est frappée de vanité puisque la seule nouvelle digne d'être rapportée sera la mode des bobèches au faubourg Saint-Germain. Enfin rappelons que dans cette revue Musset cite *Le Temps*, en particulier la rubrique des « Théâtres secondaires » à laquelle il a sans doute aussi collaboré, à propos de Scribe : « Voyez-vous la radieuse contenance de ce vaudevilliste qui découvre dans un coin du *Temps* que Scribe a été sifflé au Gymnase ? »[1826]. La mise en abyme livre la clé de l'ensemble du dispositif ironique des *Revues fantastiques* qui met fréquemment à distance la matière « sérieuse » des autres rubriques du journal en la traitant par contrepoints

[1825] P. 792.

[1826] P. 793. Sur la probable collaboration de Musset à la rubrique « Théâtres secondaires » du *Temps* en 1830-1831 voir S. Jeune, « Musset caché », *op. cit.* p. 435-437.

parodiques, fictionnels, et comme en passant, dans des incidentes[1827]. La désinvolture à l'égard du journal, et en particulier du feuilleton (« dans un coin du *Temps* ») est aussi une marque d'autodérision dans la mesure où les *Revues* se partageaient le bas de page avec les rubriques des « Variétés » et des « Théâtres secondaires ».

La même distanciation à l'égard des journaux s'affirme dans la revue VI (« Les journaux ne disent même pas qu'il pleuve à Bruxelles »[1828]) ou dans la revue V où l'énonciateur fictif (« un homme assis sur les balustrades du Café de Paris ») commence à décrire le « Longchamp », évènement mondain qui fait le sujet de cette revue, pour immédiatement s'interrompre et déclarer « Mais tous les journalistes sans doute en parleront de leur mieux »[1829]. La distanciation est ici dissociation : la 3e personne du pluriel signale la volonté de Musset de ne pas être compté parmi leurs rangs. Significativement la suite de l'article développe un petit apologue mettant en scène Pierre, un pauvre paysan qui apprend mauvaise nouvelle sur mauvaise nouvelle (la mort du curé, puis *crescendo* du préfet, du roi, du pape). A deux reprises les journaux sont évoqués comme source de ces informations tragiques et comme autorités :

> « Le roi est mort, voisin Pierre ; c'est dans le journal d'aujourd'hui ».
>
> Pauvre homme : il avait lu quelquefois le journal, et il se souvenait d'y avoir vu : « La patrie est en deuil. » Cette phrase lui revint à l'esprit ; il se représenta toute la France en habit noir, et soupira profondément.[1830]

La fin de l'apologue verra la libération de Pierre à l'égard du *diktat* des journaux et de leurs mauvaises nouvelles :

> Un soleil de printemps se levait à l'horizon, les fleurs couvertes de rosée se séchaient et se redressaient à la chaleur de ses rayons ; les oiseaux chantaient ; les gazons avaient repris de la verdure et de la force dans la fraicheur de la nuit. Le ciel était pur, la rivière pleine et tranquille ; Pierre se sentit malgré lui la poitrine à l'aise ; il s'arrêta et regarda autour de lui.
>
> Les marchands ouvraient leurs boutiques et balayaient soigneusement le devant de leur porte. Les ouvriers se rendaient à leur journée en chantant en chœur avec un grand bruit ; de toutes parts on voyait arriver pour le marché des bestiaux, des chevaux couverts de paniers, des voitures, des petits enfants, des laitières, des soldats traversant la campagne.
>
> « Diable ! pensa Pierre, serai-je donc le seul qui n'ira pas à son ouvrage ? Si tous ces gens-là y vont, c'est qu'ils en savent plus long que moi. On leur a appris sans doute comme à moi que le pape est mort ; cependant ils n'en labourent pas moins ; ils n'en sèment pas moins leurs grains. Les oiseaux n'en chantent pas moins, et les petits enfants n'en crient que plus fort. »
>
> Le bonhomme resta quelque temps à réfléchir ; puis il inclina tout doucement du côté de son patrimoine ; la tête haute et le cœur rassuré, il s'en fut à sa charrue comme un ivrogne à son verre : « Allons ! se

[1827] Voir *supra* I, p. 208-211.

[1828] P. 790.

[1829] P. 786.

[1830] P. 787.

dit-il en fouettant son bœuf, il paraît qu'il n'y a que le pape, le roi, le préfet et le curé de morts. Tout le monde d'ailleurs se porte bien. »[1831]

Quittant le registre de la panique face à toutes ces morts annoncées, il se tourne vers la vie et adopte l'indifférence prônée dans la troisième revue (« il inclina tout doucement du côté de son patrimoine »), renouant ainsi avec la gaieté française (« comme un ivrogne à son verre ») dont l'énonciateur faisait l'éloge avant de raconter cet apologue. La leçon à tirer de ce fabliau moderne est que les journaux sont des pourvoyeurs de *cant* qui dessèchent la nature joyeuse de la nation et que la vraie vie continue en dehors de leurs colonnes. La distanciation par mise en abyme de l'écriture journalistique figure aussi dans la revue XIV où Musset reprend le « nous ne faisons que nous entregloser » de Montaigne. Le « digne ecclésiastique » qui lit *l'Essai sur l'indifférence en matière de religion* de Lamennais et retrouve « les traces de l'indifférence et de la faiblesse de l'esprit humain » dans Huet, Sextus Empiricus et jusque dans les Pères de l'Eglise et dans Pyrrhon, expose d'abord ses découvertes dans « un article de journal », mais « le brûl[e] aussitôt ». Le narrateur le loue d'un tel autodafé : « et fit bien dans ce temps-là ; car dans ce temps-là … il y avait bien des choses qu'il n'y a plus dans ce temps-ci »[1832]. La pirouette, désinvolte, vide l'article sur la recherche des sources de tout intérêt : il n'est bon que pour « ce temps-ci », c'est-à-dire une actualité sans prestige, où il n'y a rien de mieux à raconter dans les journaux.

La distanciation comme mise en abyme critique à l'égard du genre endossé se rencontre aussi dans les récits de fiction, notamment dans les *Nouvelles* et les *Contes* où Musset ne cesse d'intégrer des motifs du conte merveilleux qu'il subvertit subtilement. Ainsi, plus on avance dans le recueil des *Nouvelles*, plus le « tropisme du conte »[1833] s'affirme et vient perturber le genre initialement indiqué par le titre : nouvelle Belle au bois dormant, Margot est sauvée de la mort par un baiser tandis que Croisilles se trouve miraculeusement doté d'un titre et d'une fortune par une vieille tante infirme soudainement métamorphosée en « baronne dans sa robe de lumière »[1834] selon l'expression de Sylvain Ledda qui précise qu'il s'agit là d'un *topos* du genre présent notamment dans *L'oiseau bleu* de M^me^ d'Aulnoy. Plusieurs commentateurs y ont vu une fin bâclée, jugement justifié par l'image véhiculée par Paul d'un Musset pressé d'en finir avec la prose (le fameux *Finis prosae* !), mais il semble plutôt qu'il y ait là une invraisemblance calculée qui participe d'une ironie romantique : avec

[1831] P. 788.

[1832] P. 817-818.

[1833] Frank Lestringant, préface des *Contes*, *op cit.* p. 9 : « Tout un pan de l'œuvre de Musset obéit au tropisme du conte. »

[1834] *Nouvelles*, note p. 402.

une telle fin Musset brouille les frontières génériques entre nouvelle et conte et revendique son droit à la fantaisie. De même c'est dans son dernier conte, *La Mouche*, que s'affirme le mieux ce jeu avec les clichés du conte merveilleux. Le récit commence dans un cadre historique précis :

> En 1756, lorsque Louis XV, fatigué des querelles entre la magistrature et le grand conseil à propos de l'impôt de deux sous, prit le parti de tenir un lit de justice, les membres du parlement remirent leurs offices.[1835]

Or, cet ancrage réaliste cède la place aux références aux contes de fée. A la manière d'un Diderot dans ses *Bijoux indiscrets* Musset esquisse un XVIII^e^ siècle de fantaisie qu'il déguise en conte : Madame de Pompadour apparaît comme une nouvelle fée marraine[1836], et Versailles comme un palais féérique des *Mille et Une Nuits*[1837]. Mais contrairement à ce qui se passe dans les contes orientaux du XVIII^e^ siècle, il ne pousse pas le merveilleux jusqu'au bout : on reste dans les limites de l'analogie. L'ironie se présente notamment à propos de la métamorphose de Versailles en « palais de fées ». Elle consiste à détruire le rapprochement après l'avoir posé. Cette vision d'un palais merveilleux passe par le point de vue du jeune héros, le chevalier de Vauvert, transmis au moyen des discours direct et indirect libre :

> Etre en pareil lieu, à vingt ans, au milieu de ces merveilles, et s'y trouver seul, il y avait à coup sûr de quoi être ébloui. Le chevalier avançait au hasard, comme dans un rêve.
>
> « Vrai palais de fées ! murmurait-il, et en effet il lui semblait voir se réaliser pour lui un de ces contes où les princes égarés découvrent des châteaux magiques.
>
> Etait-ce bien des créatures mortelles qui habitaient ce séjour sans pareil ? Etait-ce des femmes véritables qui venaient de s'asseoir dans ces fauteuils, et dont les contours gracieux avaient laissé à ces coussins cette empreinte légère, pleine encore d'indolence ? Qui sait ? derrière ces rideaux épais, au fond de quelque immense et brillante galerie, peut-être allait-il apparaître une princesse endormie depuis cent ans, une fée en paniers, une Armide en paillettes, ou quelque hamadryade de cour, sortant d'une colonne de marbre, entr'ouvrant un lambris doré ! [1838]

La mise en abyme est explicite avec le mot « contes » et sa relative qui rappelle le *topos* dont Musset s'inspire ici. Le discours indirect libre brouille cependant les voix puisque c'est le narrateur qui est l'énonciateur premier, ce qui permet à Musset d'installer un merveilleux purement chimérique à travers la convention d'un lexique mélioratif et hyperbolique (« créatures mortelles », « séjour sans pareil », « immense et brillante ») et une forte intertextualité merveilleuse associant au conte de fées (la Belle au bois dormant), l'épopée du Tasse (Armide, la fée morganienne de *La Jérusalem délivrée*) et la mythologie gréco-romaine (« hamadryade », c'est-à-dire une nymphe des bois habitante d'un arbre, devenu ici une

[1835] *Contes*, p. 277.

[1836] *Ibid*, p. 300 : « Voilà ma bonne fée », dit le héros à propos de la Pompadour.

[1837] Voir Valentina Ponzetto, *La Nostalgie libertine*, *op. cit.* p. 138 et F. Lestringant, *Musset, op. cit.*p. 618.

[1838] *Contes*, p. 293.

colonne du palais). Il permet ici à Musset de jouer paradoxalement de l'adhésion et de la distance : le merveilleux devient un cadre souhaité, voire possible, mais en même temps le lecteur a conscience qu'il s'agit d'un rêve (« comme dans un rêve ») imputable au héros. L'association entre le lexique merveilleux et les réalités plus triviales de l'ameublement ou de la mode Louis XV crée un léger humour, manifeste dans l'oxymore « une fée en panier » : l'association incongrue entre le nom et son complément si dix-huitième souligne la distance entre le rêve intertextuel et la réalité du contexte. Mais l'illusion est rompue lorsque Vauvert, décidément perdu dans ce labyrinthe, fait volte-face ; la parenthèse malicieuse du narrateur souligne l'ironie :

– Parbleu, dit-il, voilà qui est cruel ! Après avoir été si charmé, si ravi, si enthousiasmé de me trouver seul dans ce maudit palais (ce n'était plus le palais des fées), je n'en pourrai donc pas sortir ! Peste soit de la fatuité qui m'a inspiré cette idée d'entrer ici comme le prince Fanfarinet avec ses bottes d'or massif, au lieu de dire au premier laquais venu de me conduire tout bonnement à la salle de spectacle ![1839]

Il s'agit bien là d'un *désenchantement* au sens strict. Le vocabulaire injurieux (« ce maudit palais ») remplace le lexique euphorique et inverse la logique merveilleuse. Le renversement est aussi marqué par le rappel de l'euphorie précédente : l'infinitif passé, les adjectifs en rythme ternaire et peut-être pris dans leur sens étymologique soulignent d'autant plus la déception du héros face à un palais trompeur. La référence au conte dans la comparaison avec le prince Fanfarinet, héros de *La princesse printanière* de M^me^ d'Aulnoy est ironique puisque Fanfarinet entrait triomphant dans une ville enchantée grâce à ses bottes d'or alors que Vauvert ne parvient pas à sortir du labyrinthe et à faire son entrée dans la salle où se trouvent le roi et la marquise. Une remarque du narrateur, quelques lignes plus haut, allait même jusqu'à conférer une explication merveilleuse à l'égarement du héros :

Il prit le parti d'aller droit devant lui, autant que faire se pourrait : « Car, après tout, se disait-il, ce palais est fort beau, il est très grand, mais il n'est pas sans bornes, et, fût-il long comme trois fois notre garenne, il faudra bien que j'en voie la fin.

Mais il n'est pas facile, à Versailles, d'aller longtemps droit devant soi, et cette comparaison rustique de la royale demeure avec une garenne déplut peut-être aux nymphes de l'endroit, car elles recommencèrent de plus belle à égarer le pauvre amoureux, et, sans doute pour le punir, elles prirent plaisir à le faire tourner et retourner sur ses propres pas, le ramenant sans cesse à la même place, justement comme un campagnard fourvoyé dans une charmille ; c'est ainsi qu'elles l'enveloppaient dans un dédale de marbre et d'or.[1840]

Le narrateur semble croire lui aussi en la magie de Versailles, personnifiant les nymphes sculptées et leur prêtant le pouvoir de punir le héros qui a osé les défier et insulter « la royale demeure » ! Le passage de « peut-être » à « sans doute » puis à « c'est ainsi que » traduit effectivement un progrès dans le degré de certitude. La prégnance de la référence au

[1839] *Ibid*., p. 296.

[1840] P. 295.

merveilleux témoigne d'un bovarysme ridicule avant la lettre, qui confond ses lectures et la réalité, mais aussi d'un narrateur, voire de Musset lui-même, désireux désormais de renouer avec les lectures de son enfance[1841] au soir de sa carrière (écrit en 1853, *La Mouche* est son dernier récit). Comme le suggère Valentina Ponzetto le jeu avec le genre à l'œuvre dans cette évocation de Versailles cèle un sentiment plus sombre qui annonce les déliquescences fin de siècle d'un Des Esseintes :

> ce besoin d'évoquer une atmosphère ou une présence au sein d'un palais autrement vide et sans vie, qui donnent la mesure d'un éloignement profond et irrémédiable. Paradoxalement, après avoir décrit des décors du XIX^e^ siècle avec la plume d'un homme des Lumières, Musset pose sur ce décor Louis XV un regard qui annonce déjà l'esthétique de la décadence avec ses phrases longues, l'accumulation fiévreuse des détails, l'atmosphère d'énervement, l'amour presque morbide pour les vestiges d'un monde disparu. C'est désormais le XVIII^e^ siècle lui-même qui est devenu un monde féérique et idéalisé, qu'on contemple à regret dans une collection ou en rêve.[1842]

Une fois de plus l'ironie de Musset exprime son impossibilité à se positionner autrement que dans un rêve ou une fiction à l'image de sa nostalgie, sur le plan générique et plus profondément sur le plan ontologique, et en cela il s'agit une ironie romantique.[1843]

La distanciation ironique est tout aussi présente et encore davantage marquée du sceau du désenchantement et de la décadence dans la *Confession d'un enfant du siècle*. Rappelons tout d'abord que l'ironie romantique ne suppose pas nécessairement l'humour ou la dérision, mais s'accommode souvent d'un ton amer. Le procédé de la mise en abyme propre à l'ironie romantique comme distanciation est aussi utilisé dans ce roman en forme de confession justement pour exprimer un regard critique sur la possibilité de se dire en tant que narrateur de sa propre vie et de saisir la vérité de l'autre en tant que lecteur. Rappelons qu'il s'agit aussi d'une anti-confession puisque le « siècle » est privé de la foi en Dieu, et que Musset y subvertit le genre autobiographique. Comme l'ont souligné Martine Reid et Denis Pernot, c'est une œuvre hautement métatextuelle et polyphonique par la pluralité des récits de vie qui y sont enchâssés :

> l'œuvre de Musset semble toutefois réfléchir à la possibilité qui s'offre à chaque individu de se confesser, de se dire ou de s'écrire. Octave est en effet présenté comme un personnage qui s'efforce d'écrire l'histoire de sa vie, mais aussi comme quelqu'un qui tente de faire raconter le récit de leur vie à ceux qui l'entourent, et même un être qui lit des récits de vie, qu'il s'agisse de différentes lettres (II, 4 ; V, 6), des Mémoires de Louis-Constant Wairy (V, 5) ou des journaux intimes de son père (III, 1) et de Brigitte (IV, 1).[1844]

[1841] Voir Paul de Musset, *Biographie*, *op. cit*. p. 37 : « Nous dévorâmes ensemble tout ce qu'on put trouver de contes arabes et persans. »

[1842] *Op. cit.* p. 140.

[1843] Pour F. Schlegel « la véritable ironie – car il y en a aussi une fausse – est l'ironie de l'amour. Elle naît du sentiment de la finitude et de ses propres limites, et de la contradiction apparente entre ce sentiment et l'idée d'un infini qui contient tout véritable amour », cité par R. Bourgeois, *op. cit*. p. 18.

Martine Reid constatait que les personnages « ne cessent de se confesser les uns aux autres, de se confesser les uns les autres » et que le roman de Musset fait de « la confession le modèle du rapport linguistique entre les individus »[1845]. Or chacune de ces mises en abyme est placée sous le signe de l'échec pour Octave. Tout d'abord échec à trouver un quelconque remède à la souffrance dans la lecture d'autrui. Dans le premier chapitre, selon une orientation moraliste classique, le narrateur déclare écrire pour ceux « qui souffrent du même mal que [lui] », et postule ainsi la possibilité d'une guérison du lecteur par la lecture de sa confession. Or, tout au long du roman, Octave cherche en vain des réponses dans la vie d'autres hommes, son père (III, 3), Smith (V, 2), Constant (V, 5). Ces modèles de vertu ou d'héroïsme, s'ils lui apportent réconfort et admiration dans un premier temps, ont vite fait de renforcer son désespoir et d'attiser son mépris de soi. L'imitation du mode de vie de son père, lui-même inspiré de Rousseau[1846], ne fera pas de lui l'« homme juste, sans peur et sans reproche » qu'était le défunt ; loin de le guérir, elle ne fait qu'accroître en lui la conscience de sa déchéance, comme le montre sa réaction après avoir lu « les Mémoires de Constant ». L'euphorie cède vite la place à l'amertume dans une logique de réversibilité qui est celle de l'ironie romantique :

> Quand je lus ces mots, je jetai le livre et je fondis en larmes. Je ne regrette pas celles-là, elles me valurent une bonne journée ; car je ne fis que parler de Salsdorf[1847], et ne me souciai de quoi que ce soit. Je ne pensai pas, à coup sûr, à soupçonner personne ce jour-là. Pauvre rêveur ! devais-je alors me souvenir que j'avais été bon ? A quoi cela me servirait-il ? à tendre au ciel des bras désolés, à me demander pourquoi j'étais au monde, et à chercher autour de moi s'il ne tomberait pas aussi quelque obus qui me délivrât pour l'éternité. Hélas ! ce n'en était que l'éclair qui traversait un instant ma nuit.[1848]

La métaphore finale, le passage des phrases déclaratives aux exclamations et interrogations désespérées, l'apostrophe ironique à soi-même mettent en évidence ce brusque basculement et la brièveté de la consolation par l'*exemplum*. A cela s'ajoute un discret mais subtil procédé d'ironie dans la toponymie, deux paragraphes plus loin : le narrateur se rend « à la rue Jean-Jacques Rousseau »[1849]. Or, comme le remarque Frank Lestringant, une telle précision, exceptionnelle dans un roman où « la topographie parisienne garde un certain degré de

---

[1844] *Etudes sur La Confession d'un enfant du siècle*, Ellipses, coll. Résonnances, 1998, p. 18. Denis Pernot reprend les analyses de Martine Reid, « La confession selon Musset » *in Littérature*, n° 67, 1987, p. 52-72.

[1845] *Ibid.* Voir M. Reid, *op. cit*. p. 56.

[1846] Voir la note de F. Lestringant, p. 206. Certes ce mode de vie vertueux amènera Octave à Brigitte et à l'amour, mais il ne tiendra pas face au retour obsessionnel des expériences de la débauche.

[1847] L'extrait lu par Octave relate un épisode de la bataille de Wagram. Salsdorf, chirurgien saxon, sauve la vie d'un aide de camp au péril de sa propre vie : un obus l'avait gravement blessé à la jambe. Il meurt quatre jours plus tard d'une amputation.

[1848] P. 348.

[1849] P. 349.

généralité et d'abstraction »[1850], est forcément signifiante. Il rappelle que la *Confession* est entée sur les modèles générique et thématique mis en place par Rousseau mais aussi qu'il y a subversion de ces modèles dénoncés par Musset comme des utopies puisque le départ envisagé par Octave pour la Suisse – c'est effectivement de la rue Jean-Jacques Rousseau que partent les voitures de poste pour Genève – restera à l'état de vœu stérile : façon de dire qu'un tel voyage ne peut être que livresque, mais aussi qu'une telle façon d'écrire sa vie (ou des vies) est impossible au XIX^{e} siècle. La biographie de Smith sera encore plus cruelle pour Octave puisqu'elle lui révélera un double idéal[1851], un Octave d'avant la chute, et l'amènera à comprendre l'inanité de son propre Moi, et que seul un tel homme peut rendre Brigitte heureuse.

Autre échec, l'impossibilité de découvrir une quelconque vérité sur l'être (la femme en l'occurrence) qui se narre ou qui est narré. Au chapitre 4 de la seconde partie Octave est confronté à Marco, la femme-serpent, froide comme le marbre et impénétrable, qui lui inspire d'abord un ardent désir puis une peur mortifère. Cette dernière l'a fait entrer dans sa « petite maison » du Luxembourg, elle est prête à s'offrir à lui, alanguie sur le lit, mais le narrateur n'ose s'avancer vers cette « belle statue, étendue dans l'alcôve, […] livide comme une morte »[1852]. Il découvre alors une lettre, la parcourt, mais cette lecture ne lui permet pas de percer le mystère de Marco :

> elle ne contenait que quelques mots. Je les lus plusieurs fois de suite sans y prendre garde, jusqu'à ce que le sens en devînt intelligible à ma pensée à force d'y revenir ; j'en fus frappé tout à coup, quoiqu'il ne me fût pas possible de tout saisir.[1853]

Le narrateur en retranscrit alors le contenu : c'est le récit d'une mort, celle d'une femme ; le reste de la lettre est déchiré. Toujours aussi perplexe, Octave presse Marco de questions mais la réponse frappe par son laconisme et son impassibilité ; Marco restera à tout jamais pour Octave un être de mystère et de froideur :

[1850] *Ibid*, en note

[1851] P. 324-326. Voir notamment : « Nous avions vingt et un ans tous deux ; et quelle différence entre nous ! Lui, habitué à une existence dont le son réglé d'une horloge déterminait les mouvements ; n'ayant jamais vu de la vie que le chemin d'une chambre isolée à un bureau enfoui dans un ministère ; envoyant à une mère l'épargne même, ce denier de la joie humaine, que serre avec tant d'avarice toute main qui travaille ; se plaignant d'une nuit de souffrance parce qu'elle le privait d'un jour de fatigue ; n'ayant qu'une pensée, qu'un bien, veiller au bien d'un autre, et cela depuis son enfance, depuis qu'il avait des bras ! Et moi, de ce temps précieux, rapide, inexorable, de ce temps buveur de sueurs, qu'en avais-je fait ? étais-je un homme ? Lequel de nous avait vécu ? » Double idéal d'Octave en tant qu'amant de Brigitte, il l'est aussi en tant que fils du père défunt : son mode de vie réglé et vertueux est comparable à celui du père d'Octave. On sait que le thème du double, si présent chez Musset, est un procédé fréquent dans l'ironie romantique.

[1852] P. 188.

[1853] P. 189.

« Elle est morte ? et qui donc morte ? m'écriai-je involontairement en allant à l'alcôve. Morte ! qui donc ? qui donc ? »
Marco ouvrit les yeux ; elle me vit, assis sur son lit, la lettre à la main. « C'est ma mère, dit-elle, qui est morte. Vous ne venez donc pas près de moi ? »[1854]

La répétition des questions, l'adverbe « involontairement » appliqué au verbe « m'écriai-je » traduisent l'insistance, la volonté du narrateur à vouloir connaître la vie et la vérité de Marco. Mais celle-ci se refuse à la confidence et même à l'expansion lyrique, préférant les plaisirs de la couche. Si le récit de vie (ou plutôt l'absence de récit de vie) apporte à Octave une quelconque vérité, c'est encore une fois – après la trahison de la première maîtresse et l'expérience de la débauche – la révélation d'une féminité dénaturée. Plus révélatrice encore est la lecture du journal et de la lettre de Brigitte. Au début de la quatrième partie, qui constitue, selon l'expression de Frank Lestringant « l'acte de la jalousie », Octave se prend à douter de la sincérité de sa nouvelle maîtresse à cause d'un mensonge innocent : Brigitte lui a joué au piano l'une de ses compositions en lui faisant croire qu'il s'agissait d'« un air de Stradella », un compositeur italien baroque. Pour lui prouver sa sincérité elle lui offre alors de lire son journal intime mais elle lui interdit certaines pages. L'épisode ne fait qu'envenimer les soupçons d'Octave, personnifiés par la voix et le spectre de Desgenais :

Le livre restait sur le meuble, et j'avais beau faire, je ne le quittais pas des yeux. J'entendis tout à coup come une voix qui me chuchotait à l'oreille, et je crus voir grimacer devant moi, avec son sourire glacial, la figure sèche de Desgenais. « Que vient faire Desgenais ici ? me demandai-je à moi-même, comme si je l'eusse vu réellement. Il m'avait apparu tel qu'il était un soir, le front incliné sous ma lampe, quand il me débitait de sa voix aiguë son catéchisme de libertin.

J'avais toujours les yeux sur le livre, et je sentais vaguement dans ma mémoire je ne sais quelles paroles oubliées, entendues autrefois, mais qui m'avaient serré le cœur. L'esprit du doute, suspendu sur ma tête, venait de me verser dans les veines une goutte de poison ; la vapeur m'en montait au cerveau, et je chancelais à demi dans un commencement d'ivresse malfaisante. Quel secret me cachait Brigitte ? Je savais bien que je n'avais qu'à me baisser et à ouvrir le livre ; mais à quel endroit ? Comment reconnaître la feuille sur laquelle le hasard m'avait fait tomber ? [1855]

Après la description à la fois douloureuse et complaisante des tourments de la jalousie, c'est le récit de vie oral qui va prendre le relais : le narrateur mène son enquête sur Brigitte, ayant pris conscience qu'il « ne savai[t] rien de sa vie passée », d'abord auprès de Larive, le valet de son père, ensuite auprès du curé Mercanson : tous deux lui confirment l'existence d'un autre homme, M. de Dalens. Or les deux aveux de Brigitte (fin du chapitre 1 et fin du chapitre 3), qu'elle présente dans les deux cas comme « l'histoire de sa vie », n'auront aucun effet définitif sur l'avenir du couple puisque très vite (chapitre 4) le discours de vérité est mis à mal par les calomnies du village, propagées par l'inévitable Mercanson. En outre, si à la suite du premier aveu Octave a promis que « dorénavant [il] lui ferai[t] part à l'instant même de ce

[1854] *Ibid*.

[1855] P. 257.

qui pourrait éveiller en lui quelque soupçon sur elle », Brigitte, elle, se ferme peu à peu de plus en plus à lui ; la communication se fait de plus en plus conflictuelle et bientôt arrive le rival (Smith[1856]). Les révélations suivantes n'arrivent à Octave qu'à la suite de lectures inopinées. A la fin de la quatrième partie, on retrouve un ultime avatar de la confession, « le recueil de pensées » de Brigitte, mais c'est un livre de mort : « J'ouvris le livre, quoique Brigitte fît un geste pour m'en empêcher ; à la première page, je tombai sur ces mots : *Ceci est mon testament*. »[1857] Incipit funèbre qui confirme pour Octave, et pour le lecteur, que l'amour est devenu mortifère pour la maîtresse dévouée et sans cesse humiliée et qu'à ce titre il est destiné à bientôt mourir. Effectivement la dernière mise en abyme de la confession est une lettre écrite à Smith : Octave y a la confirmation que Brigitte aime cet homme mais qu'elle est décidée à rester auprès de lui par fidélité et sens du sacrifice (« je vais essayer de mourir pour lui »). Ainsi, la mise en abyme participe d'une ironisation de la confession comme capacité à se dire et surtout à émouvoir, à persuader le récepteur de sa bonne foi ; au mieux s'il y a révélation elle se fait sous le signe de la déception et du doute. Deux exemples : comme le souligne Frank Lestringant, le portrait péjoratif que fait Brigitte de M. de Dalens est à l'opposé de celui qu'en a fait Mercanson ; le narrateur a soin de préciser que sa maîtresse lui montre des lettres qui confirment qu'elle dit la vérité, mais « Qui croire ? »[1858]. Autre exemple, dans la lettre finale les mots à propos d'Octave « vivre sans moi lui est impossible » jettent un doute sur le dénouement édifiant du roman : qui sait si, derrière le sacrifice généreux il n'y a pas dans le départ d'Octave un secret motif d'orgueil ? On ne le saura jamais dans la mesure où – ironie ultime – le récit homodiégétique est abandonné pour l'hétérodiégétique et le point de vue externe et que, comme l'écrit Frank Lestringant :

> Cette fin n'est pas une fin heureuse, en dépit des apparences. Il s'agit d'une fausse fenêtre, aménagée par la technique narrative dans les ténèbres envahissantes du siècle, et dont la joliesse fait ironiquement ressortir la solitude de l'enfant perdu, ce « jeune homme » si poli et en même temps si malheureux, qui, « une heure après », s'éloigne dans une chaise de poste vers une improbable sérénité.[1859]

Le mal du siècle dénoncé par Musset dans la *Confession* est donc, selon Denis Pernot, « le mal qui affecte les capacités à se dire et à se comprendre de tout être vivant en société »[1860], et le recours à la mise en abyme ressortit à une logique imprégnée d'ironie romantique. Comme dans les *Nouvelles* et les *Contes*, quoique sur un mode plus pathétique,

[1856] Dans la cinquième et dernière partie. Octave redevient amoureux jusqu'à l'idolâtrie dans son comportement et son verbe, mais ironiquement Brigitte devient impénétrable, toujours triste et silencieuse.

[1857] P. 305.

[1858] Voir note 3 p. 268.

[1859] Préface, *op. cit.*p. 42.

[1860] *Op. cit*.p. 19.

ces procédés de distanciation mettent en évidence l'impossible retour à des formes anciennes de discours ; l'ironie mussétienne superpose le rejet polémique et la nostalgie. Ils témoignent aussi d'une conception de l'énonciation et du langage toute aussi désenchantée, dominée par le brouillage et l'indécision. D'où l'aspect ambigu de maints dénouements qui n'imposent pas une morale univoque et donnent au lecteur une impression d'inachevé[1861]. L'ironie de Musset est une ironie romantique parfois indécidable à force de polyphonie, et c'est ce qui fait la spécificité de son écriture polémique : alors que la polémique traditionnelle impose un partage clair et net des positions antagonistes, voire des visions du monde tranchées dans le cadre du débat, Musset se situe toujours au-delà d'un manichéisme simpliste, à côté, en dehors, sans toutefois s'absenter du champ clos de l'*agôn*. Musset partage ce trait d'écriture générationnel aussi bien avec des ironistes allemands comme Hoffmann ou Jean-Paul – modèles pour les romantiques ironiques français – ou anglais comme Sterne et Byron – qu'avec d'autres écrivains de son temps (Nodier, Nerval, Gautier, Janin, le Balzac de *La Peau de chagrin*, les Jeunes-France) qui ont comme lui la conscience d'un mal du siècle après 1830 : dans un monde sans illusions et sans repères, l'indécision et l'irrésolution sont les seules postures intellectuelles et énonciatives possibles.

[1861] La *Confession*, mais aussi *Histoire d'un merle blanc* ou *Frédéric et Bernerette*. Au théâtre aussi, *Fantasio*.

Chapitre 3

Une ironie indécidable

Le propre de l'ironie romantique est l'indécision : l'idéal de l'ironiste est que le lecteur « ne sache pas si on se fout de lui oui ou non » selon une expression de Flaubert[1862]. D'après Philippe Hamon cette indécision est la caractéristique majeure des « ironies dix-neuviémistes », ce qui la distingue de l'ironie classique, et elle tient à une conception essentiellement polyphonique du réel : l'ironie romantique serait cette posture d'énonciation « nouvelle », celle de l'écrivain, mais d'un écrivain dont le « site d'énonciation » se fait beaucoup moins localisable que celui de l'écrivain classique », une ironie marquée par des moyens privilégiés – le discours indirect libre, l'intertextualité – « de brouiller cette origine de la parole dans le texte littéraire.[1863]

L'étude stylistique nous a effectivement conduits à constater que l'énonciation mussétienne était souvent polyphonique et ambiguë, notamment dans les *Revues fantastiques* et les *Lettres de Dupuis et Cotonet*. S'il est vrai que l'ironie déployée par Musset dans sa prose journalistique est principalement rhétorique, comme l'imposent les registres satirique et polémique dont relève un tel genre, à notre sens on peut toutefois déceler l'ironie romantique dans les œuvres les plus marquées par les ambigüités d'une énonciation polyphonique. A chaque fois l'ironie romantique s'y manifeste sous une de ses formes particulières : l'indécision du sens dans le feuilleton consacré à *Gustave III* et certains passages des *Revues fantastiques*, et surtout l'ironie multidirectionnelle des *Lettres de Dupuis et Cotonet*, où Musset porte l'indécision et l'ambigüité énonciatives à son comble.

Le régime de la blague : *Compte-rendu de Gustave III* et les *Revues fantastiques*

Les premiers articles de Musset sont traversés par une poétique de la blague, terme ambivalent selon Philippe Hamon en ce qu'il « alterne dans ses emplois entre l'acception « parole trompeuse » et l'acception « parole plaisante », entre une connotation négative et une connotation positive »[1864]. Désignant à l'origine un « petit sac » (« blague à tabac » par

[1862] Lettre à Louis Bouilhet du 4 septembre 1850, cité par Ph. Hamon, *op. cit.* p. 62.

[1863] *Ibid.*, p. 62 et p. 132.

[1864] *Ibid*., p. 142.

exemple), le mot d'ailleurs naît au XIX[e] siècle dans son acception langagière, et ce dans l'univers du journalisme : c'est une parole tantôt vantarde, tantôt plaisante, destinée à amuser un public, « une posture qui consiste à ne rien prendre au sérieux », « un discours de la neutralisation généralisée des valeurs » caractérisé par une « énonciation disparate »[1865]. Elle est liée à la posture d'énonciation des Petits-Journaux comme le montre la définition que donne Balzac du blagueur dans sa *Monographie de la presse parisienne* (1842): c'est « la deuxième variété du sous-genre Petits journalistes »[1866]. En souvenir de son étymologie, la blague se caractérise par une parole qui alterne gonflement et dégonflement, rire et désespoir, pour mieux démystifier les fausses valeurs du siècle comme l'explique Nathalie Preiss :

> Parole enflée, la blague a partie liée avec un siècle qui connaît une inflation de spéculations politiques et financières et fait circuler des « effets » qui n'en sont pas. Si la blague fait effet, elle « fait pouf ! » aussi. Exhibition du siècle, elle met dès lors en place une esthétique et une poétique de la déception. […] Toute farcie d'air, la blague paraît proche de la farce et du grotesque bouffon mais, passant du rire au râle, elle joue du bouffon atroce et noue des relations complexes avec le grotesque hugolien et, plus largement, le grotesque romantique […] Mais au moment même où elle semble les réaliser, elle tend à se dérober. Dérobade, dont la raison est peut-être à chercher dans une métaphysique de la déception – qui, paradoxalement, la constitue –, négation, précisément, de toute métaphysique, et source d'une crise de la représentation.[1867]

Une telle posture énonciative, marquée par l'indécision du sens à donner à l'énoncé, est présente dans ses premiers articles. Ainsi l'opinion de Musset critique dans son appréciation de l'opéra d'Auber, *Gustave III*, est indécidable parce qu'à chaque fois le sens se dérobe derrière la posture bouffonne du *je*, marquée par les paradoxes et les adresses aux lecteurs :

> Vous savez que Gustave III a été assassiné par un de ses amis, nommé Ankaströem, par la raison qu'il lui avait fait perdre son argent, en changeant la valeur des papiers publics. C'est une raison comme une autre, et qui vaut bien celle pour laquelle M. Levasseur tire un coup de pistolet sur M. Adolphe Nourrit, le seul crime de M. Nourrit étant, à ma connaissance, de chanter une ariette ou deux à Mlle Falcon.[1868]

Les commentaires cyniques et contradictoires sur les mobiles des meurtres (« C'est une raison comme une autre », « le seul crime de M. Nourrit étant […] de chanter une ariette ou deux à Mlle Falcon »), la confusion entre le réel et la fiction qu'affecte le critique (les noms des comédiens en place de ceux des rôles) participent de la neutralisation de tout jugement, moral comme esthétique, sur le spectacle. Musset affecte en outre de ne pas connaître toutes les données de l'intrigue (« Au second acte, nous sommes chez la sorcière. Quelle sorcière ? dites-vous ; c'est ce que j'allais vous demander. ») et jette le doute sur la visée épidictique de son article : « Oui, un galop ! Il n'y a que cela dans la pièce. Vous croyez, peut-être, que j'en

[1865] *Ibid*. p. 140-142. Voir aussi Nathalie Preiss, *Pour de rire. La blague au XIX[e] siècle*, Paris, P.U.F, 2002.

[1866] Cité par N. Preiss, *op. cit.* p. 7.

[1867] *Ibid*. p. 2.

[1868] Page 999.

veux dire du mal. Point du tout ; la pièce est admirable, car le galop est divin. Et comment aurait-on pu amener le galop sans la pièce ? » L'auteur a beau nier vouloir dénigrer le spectacle, utiliser des attributs laudatifs, la réduction de la pièce au seul galop jette un doute : éloge ou raillerie ? Cette stratégie de flottement passe par les interrogations lancées au lecteur, qui n'est pas censé avoir assisté au spectacle étant donné que le feuilleton sert de critique et de substitut du spectacle. Adopter une énonciation blagueuse consiste dès lors à neutraliser cette double visée du feuilleton. L'indécision est tout aussi manifeste dans les questions rhétoriques qui suivent le résumé de la pièce, c'est-à-dire au moment où normalement devrait apparaître le jugement du critique :

> Et je vous le demande, que nous importe le reste ? Que nous importe, à nous, qui venons nous accouder sur un balcon, deux heures après dîner, que l'art soit en décadence, que la vraie musique fasse bâiller, que les poèmes de nos opéras dorment debout ? […] que nous importe qu'on en soit venu , pour attirer la foule, jusqu'à faire de nos opéras des concerts, et de nos concerts des opéras ; qu'on nous donne un acte de l'un, un acte de l'autre, qu'on mutile *Don Juan* (Don Juan !) ; qu'on n'ait plus ni le sens commun, ni l'envie de l'avoir, qu'avaient du moins nos pères ; que les principes soient à tous les diables et madame Malibran en Angleterre ? Il nous reste un galop, et, du moment qu'on danse, qu'importe sur quel air ? J'aime autant mes yeux que mes oreilles.[1869]

La posture blagueuse consiste à feindre l'indifférence envers la décadence de l'art lyrique. L'énoncé est ambigu, on peut en interpréter l'ironie dans deux directions : soit Musset s'en prend à un cliché de la critique (« l'art est en décadence »), ce qui confirme à la fois l'éloge du galop (qui suffit à faire oublier cette décadence) et la tendance de Musset à polémiquer *contre* le prêt à penser d'une certaine critique ; soit l'ironie se fait ici amère, Musset feignant l'indifférence pour mieux la déplorer (car Musset polémique aussi *au moyen de* la décadence des arts et contre ceux qui s'en accommodent). Il nous semble que les deux lectures ne s'excluent aucunement si l'on veut bien accepter que l'on est ici dans la logique de la blague : c'est ici le mouvement de bascule de l'article vers la déploration finale (« voilà le carnaval qui se meurt », « bien qu'il n'y ait plus de carême ») et l'attaque contre toutes les pensées qui tuent la jeunesse et la gaieté en France qui s'amorce : la blague se dégonfle et révèle son aspect déceptif. C'est d'ailleurs à l'antithèse de la blague que Musset s'attaque à la fin de l'article, à savoir le *cant*[1870], qui envahit la jeunesse, représenté par l'image de l'Anglais mélancolique à l'alcool triste : « C'est un Anglais silencieux qui glisse sous une table inondée de *porter*, sans proférer une plainte, et qui s'éteint dans l'eau-de-vie avec le papier embrasé qui la brûle. »[1871]

[1869] P. 1000.

[1870] D'après Ph. Hamon, « D'incarnation souvent anglaise », le *cant* forme système avec « cette autre exacerbation de l'ironie, la blague », *op. cit.* p. 59 et 138.

[1871] P. 1002.

La posture blagueuse caractérise aussi certaines *Revues fantastiques*, notamment la cinquième revue, « La semaine grasse ». La blague y intervient une fois de plus dans un contexte où la réflexion de Musset porte sur la gaieté comme principale caractéristique de l'esprit français et sur le risque de la perdre dans une actualité sociale et politique pour le moins désenchantée. Pour décrire la promenade du *Longchamp*, Musset délègue la parole à un badaud au verbe bavard et capricant :

> « On ne peut se dissimuler, ajouta-t-il en s'adressant à son voisin, qu'un Hollandais est capable de tenir une pipe serrée entre ses dents beaucoup plus longtemps qu'un Français, et d'aspirer la fumée qui s'en exhale par un tuyau de faïence avec une lenteur mille fois plus grande peut-être. Il faut aussi convenir que dans la physionomie anglaise il y a un sang-froid, un flegme, qui est le caractère de la nation entière, et qu'on ne saurait rencontrer chez nous ; nous sommes également privés d'une passion désordonnée pour la musique, qui est une rage en Italie ; la gravité allemande nous est inconnue de même. Mais dites-moi, au nom du ciel, n'est-ce pas le comble du ridicule que de se jeter en arrière en enfonçant dédaigneusement ses pouces dans les poches de son gilet, et de dire avec affectation comme c'est la mode aujourd'hui : « Les Français n'ont rien qui leur soit propre, ils ne vivent que sur l'étranger, ils copient, ils se dénaturent, ils ne sont rien par eux-mêmes. »
>
> « Non, monsieur, ce ne sont même pas des habits qui donnent à un honnête homme l'apparence d'une morue, ni toutes les inventions grotesques dont les femmes se surchargent la tête et le corps, qui peuvent justifier un pareil reproche adressé à notre nation. Croyez-vous, par exemple, qu'il y ait non seulement en Europe, mais encore dans toute la surface de la mappemonde, une seule ville où ce qui se passe ici en ce moment devant vos propres yeux puisse raisonnablement se croire et être admis comme possible ?
>
> « Ce n'est pas ici une joie folle, une parade, un encombrement, un parti-pris ; il n'y a point là d'affectation. Il fait beau et l'on se promène, voilà tout. Eh bien ! monsieur, il ne faut pas traverser la Seine pour rencontrer aujourd'hui même des hommes qui crient, des gardes nationaux qui les en empêchent, un petit nombre qui se bat et un grand nombre qui pérore. Que dis-je ? une église convertie en mairie, un archevêché absolument détruit et une sainte garde-robe éparpillée sur la surface du fleuve.
>
> « Il y a eu, il faut en convenir, durant les glorieuses journées, des maris qui se sont fait enfermer prudemment par force dans leur cave ; il y a eu bien des gens qui ont crié comme Orgon dans le *Tartuffe* : « Un bâton ! un bâton ! ne me retenez pas. » Cela, monsieur, est naturel ; il y avait quinze ans que nous n'avions pris d'épée que pour aller au bal ; mais voyez comme aujourd'hui nous sommes tranquilles. Nous voilà blasés sur ce qu'on a fait, si bien que nous nous blasons sur ce qu'on va faire. Admirez ces longues files de voitures, ces élégantes dont le visage, pâli par les veilles du carnaval, se ranime à la première haleine du printemps ; ces enfants en masques, ces chevaux de louage et l'air orgueilleusement embarrassé de leurs inaccoutumés cavaliers ; ces gendarmes selon la charte, qui sont presque polis ; cette boue, ce bruit, ces éclats … »
>
> Puisses-tu donc, ô peuple parisien : le plus gai, le plus insouciant de toute la terre, conserver précieusement ce caractère qui te distingue et ne pas laisser s'avilir la plus précieuse partie de ton sang[1872]

Il faut prendre en compte le passage dans sa totalité si l'on veut tenter d'en trouver la cohérence. Rappelons d'abord que le dernier paragraphe, hors guillemets, est le fait du chroniqueur. Musset incite les Parisiens à conserver la gaieté naturelle (« la plus précieuse partie de ton sang ») qui les distingue. C'est le discours rapporté qui précède qui pose des problèmes de lisibilité notamment à cause du dialogisme (qui est le « monsieur » à qui il s'adresse ? Musset ? le lecteur ? un autre personnage ?). Le site énonciatif est le *Café de Paris* et le cadre observé le boulevard, c'est-à-dire les « parloirs »[1873] de la blague. On peut envisager plusieurs cibles. En premier lieu ceux qui prétendent que la nation française n'a

[1872] P. 785-786.

[1873] Ph. Hamon, *op. cit*., p. 136.

aucun caractère propre et qu'elle copie l'étranger, thèse dénoncée comme un cliché contemporain (« comme c'est la mode aujourd'hui »). Autre cible, la mode vestimentaire contemporaine, et notamment le frac noir (par la comparaison avec la forme dite *en queue de morue*), emprunt aux anglais et symbole du mal du siècle que Musset dénoncera aussi dans le chapitre 2 de la *Confession*, dans le *Salon de 1836* (il se pose en défenseur du nu contre l'habit contemporain en sculpture) et dans la quatrième lettre de Dupuis et Cotonet. Enfin le sujet de l'article, qui est aussi la preuve de la thèse, est lui-même dévoyé : le Longchamp est décrit sous un angle satirique (comme le montre le personnel convoqué : cavaliers « orgueilleusement embarrassés », « gendarmes selon la charte [...] presque polis ») et l'énonciateur mentionne, à côté du « Il fait beau, et l'on se promène, voilà tout », les dégâts des récentes émeutes, notamment le sac de l'archevêché du 15 février. Ainsi on se demande ce qui ne peut « se croire et être admis comme possible » qu'à Paris : la gaieté qui anime un divertissement mondain, les émeutes républicaines, ou l'association des deux ? Est-on dans l'éloge ou dans le blâme ?

Le brouillage de la visée polémique ne tient pas au seul dialogisme. Il arrive parfois que Musset parle apparemment en son nom mais développe une argumentation paradoxale.

Positions paradoxales et renversements des valeurs: la XVII^e^ *Revue fantastique*

Le chroniqueur rapporte une conversation mondaine à propos d'une affiche collée en plein Palais-Royal par un amoureux à la recherche de sa maîtresse ; il lui donne rendez-vous à l'une des représentations d'*Antony* de Dumas. Musset retranscrit d'abord la conversation, laissant chacun donner son point de vue et faire des suppositions. Enfin le narrateur exprime son opinion à la 1^ère^ personne, discours réservé au lecteur puisqu'il s'agit de pensées rapportées (« me disais-je »). Toutefois le discours est contradictoire. Il commence d'abord par taxer de ridicule une telle entreprise au nom du bon goût et de la conformité aux mœurs actuelles :

> « Extravagant ! me disais-je ; mal choisi ! Pourquoi une affiche ? mauvais ton ! Ne saurait-il pas, au lieu de tout ce scandale, gagner honorablement une servante ? Est-il donc vrai, est-il donc réellement possible qu'en 1831, froide année inondée de pluie, où il n'éclôt que des œufs industriels, ou des parodies verbeuses et des spéculations sèches, un homme (un fou, sans doute, un malheureux écolier qui n'aura jamais vu le grand monde) ait pu concevoir, exécuter une idée romanesque ! O ciel ! quel oubli total et effrayant des convenances ![1874]

L'idée de donner un rendez-vous à une femme mariée au moyen d'une affiche est un « scandale », qui jure avec le bon ton et les « convenances ». Une telle thèse paraît suspecte chez Musset, qui affecterait ainsi ironiquement la pruderie du mot et des valeurs. Mais

[1874] P. 826-827.

l'alternative proposée, franchement libertine et cynique (« gagner honorablement une servante », en l'occurrence comme entremetteuse) remet en cause cette posture apparemment moralisatrice. À cela s'ajoute la thématique mussétienne du mal du siècle à travers les sarcasmes envers une actualité bien peu romanesque (« il *n'*éclot *que* des œufs industriels, ou des parodies verbeuses et des spéculations sèches ») et l'éloge, impliqué par le mot « parodies », de l'originalité, de l'excentricité de l'affiche. Ainsi l'argumentation prend une direction plus sérieuse : c'est parce que les mœurs actuelles ne permettent plus une action romanesque, que l'affiche est déplacée, ce que confirme la suite :

Oui, peut-être, il y a trente, quarante ans, l'amour fut romanesque ; c'était le temps où certaine demoiselle, qui est aujourd'hui une fort respectable mère de famille, disait, en voyant que Paris était barricadé et les portes fermées, je ne sais plus quel jour de terreur : Ah ! mon Dieu ! comment fera-t-on les enlèvements ? C'était le temps où Malvina faisait couler des larmes et répandait l'insomnie dans les pensionnats ; c'était lorsque la princesse Waleska suivait l'armée française et son royal amant ; lorsque nous avions l'Europe pour patrie, et qu'il y avait un commissaire de police à Rome, comme aujourd'hui M. Cadet-Gassicourt est maire d'Alger ; lorsque les Français, en bivouac sur toutes les terres du continent, avaient cessé d'être Français. Nos tantes l'ont vu.

« Mais nous ! nous, grand Dieu ! revêtus d'une hypocrisie bien fourrée, comme d'une saine douillette cuirassée de pointes inabordables, le mariage de convenance, semblable à un tartufe de mœurs, s'est établi parmi nous ; il vit chez nous comme l'hôte d'Orgon. Le pauvre homme ! comme il couvre ce sein que l'on ne saurait voir !

« Si je voulais personnifier dans une statue allégorique le siècle de Louis XV, si décrié pour sa morale, je jetterais une belle femme, décolletée outre mesure, sur un sofa de mauvais goût ; sa robe laisserait apercevoir la finesse de son bas de soie ; fardée, mouchetée, plâtrée, elle aurait l'air impudent, immoral, mais franc, – franc et généreux.

L'argumentation est ici plus univoque et conforme aux idées de Musset : nostalgie d'un XVIII^e^ siècle à la fois romanesque (le roman sentimental *Malvina* de M^me^ Cottin, la princesse Waleska, maîtresse de Bonaparte) et libertin avec l'allégorie du siècle de Louis XV. Dans les deux cas Musset fait l'éloge d'un temps où l'immoralité et la liberté érotique (les enlèvements, la sexualité à travers la femme « décolletée outre mesure ») étaient des signes de la franchise des mœurs, par opposition à l'hypocrisie contemporaine (Tartuffe). Le mot « convenance » est employé à présent dans un contexte péjoratif, ce qui confirme l'interprétation ironique de ce qui apparaissait au départ comme la thèse du *Je*. L'argumentation est subversive, dans la lignée d'un libertinage que Sade n'aurait pas renié : Musset renverse les valeurs (l'immoralité devient une vertu, le mariage une mascarade).

Mais on n'est pas au bout des renversements :

« N'est-ce rien que la franchise ? même la franchise du vice ? Si elle donne l'exemple du mal, du moins en peut-elle aussi donner le dégoût. L'homme romanesque, qui enlève la femme de son ami, dans une nuit d'été, perd sa famille, tue son repos, flétrit le nom de ses enfants ; mais que fait celui qui, respectant les convenances, après quelques assiduités gazées, une déclaration modérée et discrète, des mesures certaines et ennemies du scandale, corrompt à voix basse la jeune fille qui lui donne la main pour danser, et déshonore avec bon goût, sur la pointe du pied ?

« L'homme romanesque se casse une jambe en montant à son échelle ; il a surtout la fatale habitude d'écrire, et le suisse a laissé tomber une lettre dans la cour ; la femme de chambre l'a ramassée, l'oublie et la laisse ouverte dans la chambre de sa maîtresse où la trouve son mari. L'homme de bon ton serait désolé si le

talon de sa botte venait à tourner, et il écrit peu ou point ; il n'a oublié chez le suisse que deux ou trois pièces d'or, que la femme de chambre n'a pas trouvées, car le suisse n'a eu garde de les perdre.

Premier renversement : l'éloge de la franchise du vice débouche de façon aussi inattendue que paradoxale sur un énoncé moral : en donnant l'exemple du mal elle en inspire le dégoût ; Musset retrouve là un *topos* constamment exploité par les romanciers libertins dans leurs préfaces. Second renversement : après le blâme de « l'homme romanesque », l'interrogation rhétorique présuppose une condamnation sans appel de « l'homme de bon ton » qui, en agissant derrière la « gaze » des « convenances » (Musset utilise encore l'idiolecte libertin) fait bien pire. Troisième renversement, en apparence favorable à l'homme de bon ton : lui ne commet pas d'imprudences, il reste « convenable » en associant l'élégance et la corruption – mais ce cynisme n'est-il pas pire ? À voir ces renversements on croirait un dialogue polémique entre deux instances énonciatives ; le discours est proprement scindé en deux et la thèse et l'antithèse ne cessent de s'inverser dans la logique de l'ironie romantique. Le sarcasme, en forme de pirouette, clarifie l'ironie dans le dernier paragraphe :

> « Mais Dieu merci ! il n'y a plus aujourd'hui ni échelle, ni enlèvement, ni scandale ; on a trouvé à l'amour romanesque, comme à la petite vérole, une vaccine qui en préserve, sans l'inoculer ; et j'aime à croire que l'affiche du Palais-Royal était une bonne, très bonne plaisanterie. »

L'éloge d'un siècle où l'on a définitivement tué le romanesque, incarné ici dans des clichés littéraires largement exploités par Musset dans ses *Contes d'Espagne et d'Italie* (enlèvements, échelles de soie …), fonctionne comme antiphrase témoignant du désenchantement d'un Musset nostalgique comme le montrent la comparaison médicale et le scepticisme amer des derniers mots[1875]. On peut voir dans cette ironie une dérision à l'égard de son œuvre et d'un *Je* qui confondrait la littérature et la réalité, dérision triste cependant, puisque s'exprime ici la conscience de leur non-coïncidence. L'ironie romantique, qui, à force de paradoxes, frôlait l'indécision dans cette revue, est érigée en principe dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet*.

Dupuis et Cotonet : deux épistoliers grotesques, ironistes à rebours

On a vu que Musset avait créé une écriture polémique spécifique pour *Dupuis et Cotonet*, souvent lourde et maladroite, contaminée par une parlure populaire, une sorte de parodie de son propre style qui subvertit la forme épistolaire. Mais ce style est d'abord celui

[1875] La revue, du fait de l'allusion à *Antony*, représente aussi une réflexion indirecte sur le drame en frac noir de Dumas. Cette impossibilité du romanesque en 1831, c'est aussi un peu l'idée qui traverse cette pièce sur l'adultère et l'enlèvement, qui met en scène un amoureux socialement marginal et forcené aux prises avec la morale bourgeoise : d'où le dénouement bien connu : « Elle m'a résisté. Je l'ai tuée. »

de Dupuis, qui peut être vu tantôt comme un « grotesque », bourgeois et provincial, dont Musset tournerait l'idéologie et l'écriture en dérision, tantôt comme le porte-parole de Musset, puisque les cibles de son ironie sont bien celles de l'auteur. En tout cas l'énonciation est ambigüe et il est temps de poser une question essentielle au risque de n'y pouvoir répondre : qui parle dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet* ? où se situe Musset ? peut-on considérer Dupuis et Cotonet comme ses porte-parole et jusqu'où peut-on le faire?

Pour Philippe Hamon, l'ironiste dix-neuvièmiste est le plus souvent un dandy, aristocrate ou artiste (supériorité de caste ou d'esprit) dont la cible est le petit-bourgeois ou le provincial. Le bourgeois, « qui semble se définir seulement par deux types de discours contradictoires, d'une part l'aphorisme sentencieux à prétention universelle, le cliché, le stéréotype ; d'autre part le rire bête et collectif devant les tableaux de l'artiste au Salon » s'oppose en tout point au dandy, « personne à la parole rare, au « mot » distillé, à l'ironie froide et « blanche », l'homme qui fait de son apparence une œuvre d'art et ne se constitue que par le « cercle » admiratif de ceux qui recueillent ses « mots » »[1876].

Si la lettre fictive est traditionnellement liée à l'ironie depuis Pascal, Montesquieu et Voltaire, il semble que l'ironie s'y fait plus ambigüe et plus subtile que dans les pratiques classiques et dix-huitiémistes du genre : Dupuis et Cotonet ne sont pas de simples naïfs, mais des bourgeois à l'esprit étroit, si bien que l'ironie ne les épargne pas et qu'en cela elle relève davantage d'une ironie romantique. C'est le constat que dresse Michel Viegnes dans un article consacré à la première lettre et intitulé « Musset romantique ? Ironie et distanciation dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet* » : après avoir envisagé la fiction énonciative dans la *Lettre sur l'abus des adjectifs* comme « une mise en scène destinée à diluer le caractère scandaleux et provocateur de l'argumentation » dans la lignée de Voltaire, des *Provinciales* ou des *Lettres Persanes*, il ajoute cette restriction :

> Mais cette perspective, sans être fausse, simplifie à l'excès un texte dont l'énonciation est fort complexe. […] il y a une différente importante : pour que l'ironie décapante du regard extérieur fonctionne, il faut que le candide ne soit pas un imbécile. Le provincial de Pascal, le Persan de Montesquieu ou encore le Huron de Voltaire sont des naïfs au sens classique et positif du terme : ils sont sincères, spontanés, non pervertis. Leur perplexité amusante devant l'objet qu'ils contemplent est due à l'absurdité de cet objet, non à leur manque d'intelligence. […] On voit par là que les *Lettres de Dupuis et Cotonet* ne se situent pas exactement dans la lignée des *Provinciales* ou des satires du dix-huitième siècle. Car le paradoxe de ces lettres est que l'ironie est tous azimuts : Musset tourne en dérision le romantisme, mais à travers le regard de deux personnages dont la niaiserie éclate presque à chaque ligne.[1877]

[1876] *Op.cit*., p. 139, dans le chapitre intitulé « Les ironies dix-neuvièmistes ». Il faut tout de même ajouter une restriction à ce propos : le dandy tel que le décrit Ph. Hamon correspond plus au modèle qui prévaudra dans la seconde moitié du siècle, notamment chez Baudelaire et Barbey d'Aurevilly. Le dandy 1830, on l'a vu, est bavard, excentrique et désinvolte dans son ironie.

[1877] *Dix-neuf/Vingt*, n° 3, mars 1997, p. 153-154. Même jugement d'Ariane Charton dans sa biographie *Alfred de Musset*, Folio biographies, Gallimard, 2010, p. 156 : « Ces quatre *Lettres,* qui reflètent l'humour et les talents de satiriste de Musset, sont aussi, à certains endroits, un exercice d'autodérision comme il aimait la pratiquer dans ses lettres. En effet, Musset, sans tomber dans les travers des œuvres médiocres de son temps, incarne cette

Si elles tendent à s'effacer au fil des lettres, comme si Musset ne parvenait plus à garder son masque (ce que confirme l'emploi des marques de personnes comme on a pu le voir[1878]), il est vrai que les marques d'ironie à l'encontre de ses épistoliers sont multiples dans les premières lettres. Ainsi de l'antiphrase dans l'exorde de la lettre I :

> Nous savons, monsieur, que ce n'est plus la mode de parler de littérature, et vous trouverez peut-être que, dans ce moment-ci, nous nous inquiétons de bien peu de chose. Nous en conviendrons volontiers, car nous recevons *le Constitutionnel*, et nous avons des fonds espagnols qui nous démangent terriblement. Mais, mieux qu'un autre, vous comprendrez sans doute toute la douceur que deux âmes bien nées trouvent à s'occuper des beaux-arts, qui font le charme de la vie, au milieu des tourmentes sociales ; nous ne sommes point Béotiens, monsieur, vous le voyez par ces paroles.[1879]

La négation « nous ne sommes point Béotiens » est de toute évidence un trait d'ironie décoché contre ses épistoliers, que les clichés invitent à inverser. Autre cliché, les « deux âmes bien nées », qui tire sa source des romans les plus plats (eux qui fustigent pourtant les « romans nouveaux »…) et des préjugés aristocratiques : parce qu'ils se mêlent de littérature, voilà que ces deux bourgeois prétendent être assimilés à la noblesse ! Il en va de même pour l'éloge des « beaux-arts qui font le charme de la vie, au milieu des tourmentes sociales » : Dupuis et Cotonet, bien étrangers aux émeutes parisiennes, se présentent comme des dandys Jeunes-France adeptes de la consolation par les arts. Mais la mention du *Constitutionnel* et des « fonds espagnols » suffit à les désigner comme de plats bourgeois. Ironiquement Musset leur attribue un journal qui signe leur appartenance à la bourgeoisie orléaniste : « journal de commerce, politique et littéraire », d'opinion libérale, *Le Constitutionnel* était en fait plus politique que littéraire ; c'était aussi en 1836 un journal en plein déclin. L'expression « fonds espagnols » est une allusion au contexte boursier et politique de l'époque et épingle à la fois des préoccupations matérialistes et une incompétence en ces domaines. [1880] La volonté de prouver qu'ils ne sont pas sots revient trop souvent pour que le lecteur puisse y croire : un paragraphe plus loin on peut lire : « Nous avons beaucoup lu, notamment des préfaces, car nous ne sommes pas de Falaise, nous savons bien que c'est là le principal, et que le reste n'est

littérature à laquelle son Dupuis et son Cotonet ne comprennent rien et qu'ils veulent pourtant définir comme s'il s'agissait d'une science. En se moquant d'un certain romantisme, Musset se moque aussi de ces honnêtes bourgeois, des Bouvard et Pécuchet avant l'heure, qui se piquent de comprendre l'art et la littérature et même de pouvoir en faire. Enfin il revendique une nouvelle fois son indépendance. En montrant que le romantisme était indéfinissable, il voulait aussi signifier que le mot d'école romantique et la place de maître que Hugo s'était donnée n'avaient pas lieu d'être. »

[1878] Voir *supra* p. 129-130.

[1879] P. 835.

[1880] Maurice Allem, *op. cit.* p. 1208, précise en note que « la solidité des fonds espagnols était compromise par le fait des luttes politiques en Espagne entre carlistes et libéraux ».

que pour enfler la chose »[1881]À l'ironie contre la mode romantique des préfaces (en particulier contre celle de *Cromwell*), lieu commun de la critique antiromantique Musset ajoute l'ironie contre ses épistoliers : « Nous ne sommes pas de Falaise » est proche du sens de « nous ne sommes pas Béotiens », mais nous n'avons pas trouvé d'autres attestations de l'expression[1882]. Si la connivence avec le destinataire ne fonctionnait pas non plus pour un lecteur du XIX^e^ siècle, on pourrait supposer ici une malice supplémentaire de Musset contre des personnages qui n'emploieraient pas le bon code pour se faire comprendre. La phrase suivante poursuit l'éreintement : « À vous dire vrai, dans ce pays-ci, on est badaud jusqu'aux oreilles ». Musset joue cette fois sur la syllepse : le « badaud » est dans *Le Grand Larousse du XIX^e^ siècle* : « Celui qui s'étonne de tout, qui admire tout, passe son temps à regarder naïvement tout ce qui se rencontre », mais aussi une « Personne qui croit tout ce qu'on lui dit, qui ajoute foi à tout ». Dupuis et Cotonet sont-ils juste naïfs ? sont-ils résolument niais ? Leur ridicule s'affirme à la suite de leurs premières déconvenues dans leur quête du sens du mot *romantisme*. Après avoir cru pendant deux ans que le romantisme se limitait au théâtre et se définissait comme l'absence des trois unités, les voilà tout à coup bouleversés d'apprendre que la notion s'applique à tous les genres :

> Quand nous reçûmes cette nouvelle, nous ne pûmes fermer l'œil de la nuit. Deux ans de paisible conviction venaient de s'évanouir comme un songe. Toutes nos idées étaient bouleversées ; car si les règles d'Aristote n'étaient plus la ligne de démarcation qui séparait les camps littéraires, où se retrouver et sur quoi s'appuyer ? Par quel moyen, en lisant un ouvrage, savoir à quelle école il appartenait ?[1883]

Les hyperboles (« nous ne pûmes fermer l'œil de la nuit », « toutes nos idées étaient bouleversées »), les clichés (« paisibles convictions », « s'évanouir comme un songe »), les interrogations moquent leur réaction : il suffit qu'une seule certitude soit réfutée pour que nos deux critiques néophytes aient le sentiment d'avoir perdu tous leurs repères ; on croirait presque entendre l'Octave de la *Confession* ou le narrateur du *Poète déchu* après la première trahison amoureuse[1884]. Dupuis et Cotonet s'imaginaient justement le monde littéraire comme un espace polémique traditionnel, strictement binaire et manichéen comme le montre le choix d'un lexique guerrier où les règles d'Aristote sont « la ligne de démarcation qui séparait les camps littéraires ». En bon classiques ils voient leur foi en la *Poétique* d'Aristote ébranlée et vont bientôt adopter comme Bible nouvelle la Préface de *Cromwell* dont ils célèbrent l'apparition (« Heureusement, dans la même année, parut une illustre préface ») et dont ils

[1881] P. 836.

[1882] Même perplexité dans l'édition de la Pléiade, *op.cit*., p. 1208.

[1883] Page 838.

[1884] Voir notamment cette proposition p. 327 : « je n'y retrouvais plus le sens accoutumé. »

louent l'« air d'assurance […] fait pour tranquilliser ». Leur naïveté se tourne effectivement en crédulité comme le montre l'emploi récurrent du verbe « croire » (« nous crûmes »), *leitmotiv* qui jalonne chaque étape de la narration, c'est-à-dire chaque nouvelle définition du romantisme découverte année après année.

Musset dirige aussi son ironie contre ses épistoliers en leur attribuant un vocabulaire trivial, constitué de mots familiers et d'expressions populaires, de clichés langagiers : par ces procédés lexicaux Dupuis et Cotonet apparaissent comme « deux cuistres campagnards » (nous empruntons l'expression à M. Viegnes) prisonniers de la *doxa*. Ce procédé d'ironie est très subtil, puisqu'il permet à la fois d'accréditer la fiction épistolaire en prêtant aux deux habitants de La Ferté-sous-Jouarre, notaires de surcroît[1885], un sociolecte conforme à leur milieu, mais aussi à montrer leur méconnaissance des codes de la communication épistolaire. En effet, selon Marie-Claire Grassi seul le style simple s'impose pour « les lettres adressées aux supérieurs ou aux plus qualifiés que nous »[1886] et la consultation des manuels épistolaires confirme que tout provincialisme est banni du style épistolaire. Pour Philippon de La Madeleine, par exemple, « Cet abus de locutions populaires et triviales […] annoncent, ou le défaut de goût, ou le manque d'éducation ».[1887] En d'autres termes le lexique est un facteur de discrimination sociale et intellectuelle qui révèle l'être et l'*éthos.* Dans la lettre 1 on trouve: « Nous avons dans la rue Marchande un gros cabinet de lecture, où il nous vient des cloyères de livres. » La phrase vient juste après le paragraphe dans lequel Dupuis insiste sur leur culture livresque ; par conséquent tout amène à croire que ce cabinet de lecture est le lieu où nos apprentis-chercheurs vont chercher leurs sources. Le mot *cloyères* crée un décalage avec cette posture sérieuse d'intellectuels que Dupuis et Cotonet veulent afficher. Formé sur l'ancienne forme du nom « claie », ce terme désigne, d'après *Le Grand dictionnaire Larousse du XIX*e siècle « un panier à mettre les huîtres, pouvant en contenir vingt-cinq douzaines » et plus largement « un panier dans lequel on met un assortiment de poissons pour une famille ». Le mot est donc marqué par des sèmes connotant la trivialité et l'univers populaire, plus

[1885] Le notaire est une cible de choix chez les auteurs du XIXe siècle, de Balzac à Flaubert. Le premier lui a consacré une physiologie dans le tome 2 des *Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du XIXe siècle* (1840-1842) qui commence ainsi : « Vous voyez un homme gros et court, bien portant, vêtu de noir, sûr de lui, presque toujours empesé, doctoral, important surtout ! Son masque bouffi d'une niaiserie papelarde qui d'abord jouée, a fini par rentrer sous l'épiderme, offre l'immobilité du diplomate, mais sans la finesse, et vous allez savoir pourquoi. Vous admirez surtout un certain crâne couleur beurre frais qui accuse de longs travaux, de l'ennui, des débats intérieurs, les orages de la jeunesse et l'absence de toute passion. Vous dites : Ce monsieur ressemble extraordinairement à un notaire. ». Le notaire incarne par excellence « le bourgeois, qui semble seulement se définir par deux types de discours contradictoires, d'une part l'aphorisme sentencieux à prétention universelle, le cliché, le stéréotype, d'autre part le rire bête et collectif devant les tableaux de l'artiste au Salon », Ph. Hamon, *op. cit*. p. 139. Quelques mois avant les *Lettres*, Musset avait déjà ridiculisé un notaire dans *Le Chandelier,* avec son personnage de mari cocu, Maître André.

[1886] *Op. cit.* p.150.

[1887] *Op.cit*. p. 45.

précisément celui des pêcheurs ou des poissonniers, alors méprisés par la bonne société. Il assimile les livres à des poissons, préparant ainsi la description péjorative qui suit d'ouvrages sales, lus « à la gamelle » par les portières et sentant la « crotte. » Le TLF précise par ailleurs que le mot a par extension une valeur péjorative lorsqu'il désigne « un panier contenant des objets en vrac » et cite la phrase de *Dupuis et Cotonet.* C'est aussi un mot rare – seulement quatre occurrences dont une en 1881 chez Victor Hugo, dont on sait le goût pour les lexies populaires – et récent à l'époque de Musset puisqu'il n'apparaît la première fois qu'en 1771 dans *Le Dictionnaire de Trévoux.* Par ailleurs il est répertorié par Marcel Lachiver dans son *Dictionnaire du monde rural,* ce qui confirme sa coloration provinciale[1888]. Par l'emploi de terme rare et marqué, aux connotations populaires et péjoratives, l'ironie de Musset attribue à Dupuis un mépris quasi aristocratique envers les cabinets de lecture – le sien même s'il faut en croire les paroles que lui prête son frère[1889] – qui favoriseraient une « littérature de portières », tout en discréditant une telle posture par l'emploi d'un mot qui jure avec elle.

La fiction des épistoliers provinciaux et petit-bourgeois est accréditée également par le recours fréquent aux clichés, catachrèses et dictons populaires, expressions du « bon sens » parfois, mais toujours de la *doxa*. Or là encore il s'agit d'une marque de dérision signalant leur incompétence en matière d'écriture épistolaire. Philippon de La Madeleine précise en effet qu'il faut « être infiniment réservé dans l'usage qu'on fait des proverbes et des locutions proverbiales » car « leur application déplacée est toujours une sottise »[1890]. Les locutions stéréotypées, le plus souvent imagées, participent du style familier et d'une écriture provinciale. C'est le cas par exemple de *lire à la gamelle* [1891], utilisée à propos du cabinet de lecture, qui associe de façon burlesque littérature et nourriture. *Manger à la gamelle* évoquait la punition infligée dans la marine aux matelots de manger à plusieurs dans la même écuelle, puis signifie, par extension « vivre à l'ordinaire des matelots ». *Lire à la gamelle* révèle la prétention de Dupuis et Cotonet, qui se prennent pour des hommes d'élite, offusqués de devoir lire dans les mêmes conditions que le bas peuple. Elle allie aussi trivialité et littérature, ce qui rejoint la satire des « romans », considéré par Dupuis et Cotonet comme un genre bas et

[1888] Marcel Lachiver, *Dictionnaire du monde rural*, *les mots du passé*, Fayard, Paris, 1997.

[1889] Voici ce que lui aurait dit Alfred à propos des romans feuilletons qui encombrent les cabinets de lecture : « Eh ! ne vois-tu pas, me répondit-il, que cette littérature de portières va faire sortir de terre tout un monde nouveau de lecteurs ignorants et à demi barbares ? », *Biographie, op. cit*. p. 192.

[1890] *Op. cit*, p. 45.

[1891] Il s'agit encore du passage de la lettre I où Dupuis évoque le cabinet de lecture de La Ferté-sous-Jouarre et les portières qui salissent les pages des romans de leurs mains sales : « il n'y aurait pas à se plaindre, si les portières se lavaient les mains ; mais depuis qu'il n'y a plus de loterie, elles dévorent les romans, que Dieu leur pardonne ! c'est à ne pas savoir par où y toucher. Mais peu importe ; nous autres Français, nous ne regardons pas à la marge. En Angleterre, les gens qui sont propres aiment à lire dans des livres propres. En France, on lit à la gamelle ; c'est notre manière d'encourager les arts. », p. 836.

populaire. La lettre III propose d'emblée la locution « nous sommes ronds en affaire ». Outre son appartenance à l'univers bourgeois, elle paraît sans rapport avec « on nous appelle *journalistes* dans le pays ». Mais le tour conclusif « voilà le fait » et les deux points créent un phénomène de méta-énonciation. Dupuis veut dire par là qu'il déclare directement, sans tergiverser, le sujet de sa lettre. Or on a vu que leur style est loin d'être direct et ils ont pris maintes précautions oratoires en exorde avant d'en venir au fait dans la lettre III. Musset fait donc ici un emploi ironique de la locution figée contre ceux qui y recourent. Non seulement Dupuis et Cotonet font une application maladroite et malencontreuse d'une locution figée, ce qui est une faute de style, mais cet emploi s'avère décalé ou fautif, ce qui révèle l'ironie de Musset derrière et contre ses personnages épistoliers.

Enfin le lexique de Dupuis est souvent émaillé de catachrèses resémantisées qui renvoient à des réalités triviales comme la nourriture et l'argent, voire à une certaine scatologie. La lecture et l'écriture (pour les journalistes) sont assimilées aux actes de nutrition et de digestion, métaphore banale depuis la Renaissance : non seulement « elles dévorent les romans », « une illustre préface que nous dévorâmes aussitôt », mais « cette mélancolie inconnue aux anciens ne nous fut pas d'une digestion facile », et « De quoi enfin, qu'ils ne digèrent ». La trivialité peut même devenir grossièreté sous la forme de mots crus ou vulgaires, de sous-entendus orduriers, pourtant proscrits par tous les manuels épistolaires puisqu'écrire une lettre c'est avant tout faire acte de civilité ; par ailleurs, dans un courrier de lecteurs, celui qui s'y risque est automatiquement censuré. Or Dupuis et Cotonet poussent souvent la connivence avec le directeur de la sérieuse *Revue des Deux-Mondes* jusqu'à la familiarité la plus crue, oubliant là encore à qui ils s'adressent, et risquant de choquer et leur destinataire principal, et l'ensemble du lectorat, et de ruiner leur image de sérieux et d'érudition. Ce sont de nombreux interjections et jurons : « Malepeste ! » (lettre II), « Et que diable ? » (lettre III), « Bon Dieu » (lettre III p. 867), dans un discours direct : « Ventrebleu » (lettre I). Il arrive même que la phrase soit interrompue par une aposiopèse[1892] lourde de sous-entendus érotiques ou scatologiques :

> Nos petites-maîtresses ne souffriraient pas une mouche de crotte sur un bas qui n'a affaire qu'à leur pied ; mais elles ouvrent très délicatement, de leur main blanche, un volume banal qui sent la cuisine et porte la marque du pouce de leur cocher. Il me semble pourtant que si j'étais femme [...] je n'aimerais pas que, au parfum poétique d'une page, il se mêlât ... je reviens à mon sujet.[1893]

> On dirait que l'humanité marche ; c'est possible, mais dans quoi, bon Dieu ![1894]

[1892] « Interruption du déroulement syntaxique attendu, typographiquement marquée par des points de suspensions : la phrase reste inachevée. », C. Fromilhague, *Les Figures de style, op. cit*. p. 35.

[1893] P. 836.

[1894] P. 870.

L'évocation d'une lectrice dans la première citation autorise l'interprétation érotique de la lecture proposée par Valentina Ponzetto :

> Dans ce petit tableau esquissé il y a comme un souvenir de la longue tradition libertine qui fait du livre un objet de boudoir ou d'oreiller, témoin ou conseiller de plaisirs érotiques. Encore une fois les trois points de suspension laissent à qui lit le soin d'achever le sens du texte, complétant l'illusion d'un échange croisé entre lectrice et auteur.[1895]

Dès lors on peut y voir une trace d'auto-ironie de la part de Musset mais aussi une ironie contre ses provinciaux qui en viennent à se fantasmer en petits-maîtres, ce qui va dans le sens du mépris tout aristocratique qu'ils affichent pour la « démocratisation » de la lecture. Dans le second exemple, c'est le pronom interrogatif, au sens opaque, « quoi » qui pointe l'allusion grossière à la faveur du changement de valence du verbe *marcher* (de « marcher » intransitif à « marcher *dans* », aux connotations scatologiques) et de la syllepse qu'il induit. Un tel masquage, en révélant la vulgarité tapie derrière la bienséance de langage, remet en cause une fois de plus le prétendu sérieux des lettres et peint les épistoliers en grotesques.

Très souvent nos deux provinciaux, analysent « bourgeoisement » les sujets qu'ils traitent sous un angle bassement matériel, mais là encore l'interprétation de l'ironie est incertaine. La lettre I, où ils se proposent de parler de sujets nobles (« s'occuper des beaux-arts ») se conclut ainsi :

> notre opinion concluante est que si on rayait tous les adjectifs des livres qu'on fait aujourd'hui, il n'y aurait qu'un volume au lieu de deux, et donc il n'en coûterait que sept livres dix sous au lieu de quinze francs, ce qui mérite considération.

Le point de départ, purement esthétique, « rayer les adjectifs », aboutit à une conclusion violemment prosaïque comme l'indique la mention des prix. Pareil dénivellement burlesque semble remettre en cause tout le contenu littéraire de la lettre, comme pour nous rappeler que cette « dissertation » sur des questions de style n'était que le fait de deux petit-bourgeois provinciaux. En même temps le grotesque vient établir une distanciation avec la thèse défendue par Dupuis et Cotonet (la critique de l'abus des adjectifs), qui rend l'argumentation encore plus problématique : on se met à douter de l'implication de Musset dans cette thèse dans la mesure où il ressent le besoin de la tourner en dérision par de telles considérations matérielles. En même temps, est-ce vraiment la thèse qui est raillée ? Ne sont-ce pas plutôt les personnages de Musset, comme si leur prosaïsme les empêchait de saisir l'essence même du romantisme ? Musset avertirait ainsi le lecteur qu'il n'y aucune identification possible entre

[1895] *La Nostalgie libertine, op. cit.* p. 355.

Dupuis et Cotonet et lui-même. Ailleurs dans la lettre I il s'amuse à associer romantisme et prosaïsme pour tourner en dérision les idéaux romantiques, en montrer le caractère fallacieux, par exemple lorsque Dupuis et Cotonet décrivent la mélancolie du Clerc :

Nous le trouvâmes en bonnet de nuit, fort triste, et mangeant une omelette. Il se disait dégoûté de la vie et blasé sur l'amour ; comme nous étions au mois de janvier, nous pensâmes que c'était qu'il n'avait pas eu de gratification cette année, et ne lui en sûmes pas mauvais gré.

La mélancolie du clerc romantique est annulée par l'évocation de réalités triviales : le « bonnet de nuit », « l'omelette » (qui rappelle la scène hautement carnavalesque des jets d'œufs sur madame Javart) donnent un caractère bouffon à la tristesse du clerc, d'autant plus que « il se disait » et les clichés romantiques « dégoûté de la vie et blasé sur l'amour » signalent cette mélancolie comme une pure pose romantique. Mais surtout cet état d'âme est interprété par Dupuis et Cotonet selon des critères fort prosaïques : « comme nous étions au mois de janvier, nous pensâmes que c'était qu'il n'avait pas eu de gratification cette année ». L'ironie peut soit confirmer la part d'affectation du romantique, soit railler Dupuis et Cotonet et leur analyse comptable du sentiment. Vue sous cet angle, la critique du Clerc adressée à Cotonet : « Que vous êtes grossier, monsieur ! quelle épaisseur dans vos paroles ! », bien que dévaluée par son galimatias, prend une résonance plus sérieuse qu'ironique. Comme le note Michel Veignes, « il est difficile de ne pas être d'accord avec lui »[1896]. On retrouve la même ambiguïté lorsque les deux provinciaux expliquent les causes qui les ont finalement détournés de leur quête du sens du mot « romantique » :

L'année d'après, nous ne crûmes rien, Cotonet ayant fait un petit voyage pour une succession dans le Midi, et me trouvant moi-même très occupé à faire réparer une grange que les grandes pluies m'avaient endommagée.

L'enquête littéraire se dissout dans les préoccupations matérielles (« une succession », « réparer une grange »). Mais on peut aussi y voir une nouvelle critique du romantisme et de la vanité d'en chercher le sens : ainsi Dupuis et Cotonet démontreraient par là que l'idéalisme romantique n'est qu'une chimère à laquelle il est impossible de « croire » et qu'il vaut mieux revenir à « la vraie vie ».

Ainsi, bien que les signaux d'ironie de Musset à l'encontre de Dupuis et Cotonet soient nombreux, interdisant de fait une lecture univoque (du type Dupuis et Cotonet sont les porte-parole d'un Musset polémiquant contre le romantisme), l'ambigüité demeure puisque la satire du romantisme y est bien présente. Dès lors la question reste ouverte comme le précise Michel Viegnes :

[1896] *Op. cit.* p. 154.

Cette ironie mutidirectionnelle est telle que l'on ne sait plus trop bien par quel bout prendre le texte : faut-il y voir la satire d'une mode littéraire parisienne, à travers le bon sens terrien de deux bourgeois de la France profonde, ou bien est-ce au contraire la satire de l'esprit de clocher, à travers deux cuistres campagnards qui veulent se mêler de critique littéraire ? Il est clair que Dupuis et Cotonet sont les cousins germains de Homais, ou de Bouvard et Pécuchet. Ils appartiennent au type littéraire de la bêtise bourgeoise, qui culminera, à la fin du siècle, en un Tribulat Bonhommet, chez qui la grossièreté mentale se double de grossièreté morale. Dès lors, les *Lettres de Dupuis et Cotonet* pourraient se prêter à un véritable renversement de lecture : l'ironie de ce texte serait dirigée, non plus vers le romantisme, mais vers la lourdeur de l'esprit provincial, qui entre par effraction dans le monde de la culture supérieure et s'y meut comme un éléphant dans un magasin de porcelaine. Est-ce pousser trop loin le paradoxe ? Je propose de n'exclure aucune de ces deux lectures, et même de les faire coopérer, malgré leur apparente incompatibilité.[1897]

Les deux lectures ne peuvent s'exclure dans la mesure où l'ironie déployée par Musset est une ironie romantique et qu'à ce titre elle érige l'ambigüité énonciative et le paradoxe en principe :

L'ironie romantique n'est pas la simple distance de l'auteur par rapport à son œuvre […] elle forme un cycle de sens contradictoire, elle est un perpétuel défi au principe de non-contradiction : pour elle une chose est à la fois ce qu'elle est et ce qu'elle n'est pas ; elle affirme simultanément la nullité de l'œuvre qu'elle suscite et sa valeur transcendentale.[1898]

Il y a bien la possibilité d'une interprétation sérieuse concomitante à la lecture ironique.

Dupuis et Cotonet, porte-parole de Musset polémiste?

On sait que Musset a trouvé le nom de ses épistoliers chez Stendhal, qui l'utilisait parfois comme pseudonyme pour ses articles, choix qui atteste le désir de se placer sous le patronage de ce maître de l'ironie romantique. En effet, le style de Stendhal n'est pas sans affinité avec celui qu'adopte Musset : mélange d'identification et de distanciation ironique à l'égard de ses personnages, dérision à l'égard du style emphatique des romantiques, choix du genre épistolaire pour lancer une polémique autour de questions esthétiques, tout cela rappelle l'auteur de *Racine et Shakespeare.* Et comme chez Stendhal, il se pourrait que Musset ait mis un peu du sien dans ses personnages, aussi grotesques soient-ils parfois. Pour Pierre Gastinel, les *Lettres de Dupuis et Cotonet* méritent une lecture autobiographique ; à propos de la lettre sur le romantisme, il écrit :

Pourtant, croit-on que Musset puisse aborder ce sujet : en quoi consiste le romantisme ; en quoi s'est-il montré original et créateur, sans que son cœur et son esprit s'y soit intéressé ? Les idées qu'il défend réveillent en lui un monde de souvenirs [...] toute son évolution intellectuelle de six années [...] Il faut faire, en sens inverse, le même effort que le poète, dégager la thèse de toutes les plaisanteries où il l'a enveloppée, oublier la Ferté-sous-Jouarre et la candeur matoise de Dupuis et Cotonet. À travers eux, c'est Musset qui parle.[1899]

[1897] *Op. cit.* p. 154-155.

[1898] R. Bourgeois, *op. cit,* p. 33-34.

[1899] Pierre Gastinel, *Le Romantisme d'Alfred de Musset,* Thèse, Rouen, 1933, p. 550-51.

En effet, la trajectoire des deux provinciaux, de la découverte enthousiaste du romantisme, à la prise de distance progressive à l'égard de cette esthétique littéraire, finalement aussi sclérosée et codifiée que le classicisme, n'est-ce pas l'histoire du jeune Alfred de Musset lors de sa « formation » au Cénacle entre 1827 et 1830, puis de son évolution, après avoir définitivement quitté les « hugolâtres » ? Par ailleurs, les références érudites, si lourdes soient-elles pour un courrier des lecteurs, correspondent au bagage culturel de Musset, dont l'œuvre, tous genres confondus, est riche en références littéraires ou picturales, anciennes ou modernes. Mieux, Musset prête ses goûts personnels à Dupuis et Cotonet, pour Aristophane par exemple. On sait que les six volumes apportés par Cotonet se trouvaient mentionnés sous le numéro 97 dans le catalogue des livres composant la bibliothèque de Musset[1900]. Si on relit le passage où Dupuis fait la critique d'Aristophane[1901], comment ne pas reconnaître le sentiment sincère et authentique de Musset derrière le masque ? Cette page réunit les traits de style par lesquels s'exprime l'enthousiasme de Musset : adjectifs mélioratifs (« l'admirable dispute du juste et de l'injuste »), superlatifs (« la plus grave et la plus noble scène que jamais théâtre ait entendue »), rythmes ternaires (« ce style énergique, ces pensées sublimes, cette simple éloquence » ; « quoi de plus » répété trois fois), questions rhétoriques (« Quel écrivain s'est jamais levé plus haut qu'Aristophane ? », « Quoi de plus sérieux, quoi de plus imposant …»). L'argumentation devient lyrique lorsque Dupuis, ajoutant : « et au fond de tout cela, pour qui sait comprendre, assurément il est mélancolique », fait preuve d'une certaine sensibilité littéraire, qui semble appartenir plutôt à son créateur. Car Dupuis n'est pas « celui qui sait comprendre », on l'a constaté maintes fois ; ici, indirectement, Musset parle de lui.

Par ailleurs, *Les Lettres de Dupuis et Cotonet* constituent un résumé complet des grandes idées chères à Musset, en particulier sa méfiance à l'égard de tout phénomène de mode ou de progrès, qu'il soit littéraire (le romantisme), philosophique (le saint-simonisme) ou social (le journalisme). Dans *La Révolte dans l'œuvre d'Alfred de Musset*, Afifa Marzouki cite de nombreux passages des lettres des deux provinciaux pour illustrer les grands thèmes auxquels se consacre la polémique de Musset : selon un paradoxe plaisant, c'est justement par le truchement de deux bourgeois des plus médiocres que Musset condamne tout ce qui constitue la société et la morale bourgeoises : « Certes, les deux personnages (il s'agit de Dupont et Durand) sont ridiculisés par Musset, mais il n'en demeure pas moins que par leur truchement, il s'en prend parfois aux tares de son siècle… »[1902]. Or, les dévoiements

[1900] Voir annexe, *infra* p. 665.

[1901] P. 840.

[1902] *Op.cit.*, p.122.

« *industriels* »[1903] du romantisme (à travers les excès du drame, la publication des « romans nouveaux » et des « feuilletons »), l'essor de la presse et la foi des humanitaires envers le progrès, la « perfectibilité », représentent précisément la société capitaliste en plein développement sous Louis-Philippe, considérée par Musset comme une ère de décadence, le règne du médiocre et de l'argent en littérature : c'est ainsi qu'il faut comprendre la pirouette finale, bien prosaïque, analysée ci-dessus[1904]. Dénonçant ainsi la logique commerciale dans laquelle la littérature s'est engouffrée, Musset met le romantisme sur le même plan que le roman-feuilleton [1905]: les auteurs ne cherchent qu'à produire une littérature quantitative pour vendre plus. Il faut d'ailleurs rappeler que Nisard déjà, en 1833, voyait dans les épithètes convenues l'un des signes de la décadence de la littérature dont il accusait la « littérature facile »:

> On ne veut plus de ce style qui est à tout le monde, et qui n'est à personne, de cette langue sacramentelle où les mots s'appellent les uns les autres, où *œil* appelle *bleu*, *front* appelle *pur*, *doigt* appelle *effilé* et *long*, *âme* appelle *profonde*, et ainsi de suite …[1906]

Aussi nombreux sont les critiques à assimiler le point de vue de Dupuis avec celui de Musset lorsqu'ils citent les *Lettres*. Par exemple, dans l'introduction de « Musset un romantique né classique », Sylvain Ledda et Frank Lestringant citent *Les Lettres de Dupuis et Cotonet* et *Le Poète déchu* pour montrer la méfiance de Musset à l'égard des « nouveautés » de son temps[1907]. De la même façon, dans *L'Esthétique de Musset*, Alain Heyvaert s'appuie fréquemment sur elles pour définir le cœur de la poétique mussétienne en opérant une synthèse entre les lettres I et IV. La lettre IV, dont la thèse est que « la forme » du « beau » et du « vrai » « doit être simple », « le simple réduit à sa dernière expression »[1908] serait l'exposé d'une doctrine toute classique à l'opposé de celle que fustige la lettre I:

> Aussi, dans cette langue qui sera celle du vrai (vraiment senti) et du beau (art), la déperdition de l'émotion sera évitée à condition d'opposer à l'inflation romantique une déflation stylistique dont Dupuis et Cotonet (ce n'est

[1903] La polémique développée par Musset, répétons-le, est à situer dans la lignée des pamphlets de Nisard (*Manifeste contre la littérature facile*, 1833), de Planche (contre le drame hugolien), de Balzac (exorde de l'article sur la *Biographie Michaud* paru dans *La Quotidienne* le 22/08/1833, « Lettre adressée aux écrivains français du XIX^e^ siècle » parue le 2 novembre 1834 dans la *Revue de Paris*) et de Sainte-Beuve (*De la littérature industrielle*, 1839).

[1904] P. 852, voir *supra* p. 621.

[1905] L'écriture des *Lettres* est contemporaine de la création de *La Presse* de Girardin et de la querelle à propos du roman-feuilleton qui s'en suivit.

[1906] « D'un commencement de réaction contre la littérature facile », *Revue de Paris* (déc. 1833), cité en note par Maurice Allem et Paul Courant, p. 1208. Pour le rapprochement entre les idées de Nisard et celles de Musset voir S. Ledda, « Désiré Nisard contre la littérature facile », *op. cit*. p. 59-71.

[1907] *Op. cit*. p. 11.

[1908] P. 874.

pas pour rien que leurs noms sont empruntés à Stendhal) sont les champions [...] La caractérisation par l'adjectif est souvent liée à la reprise de clichés qui pourrait expliquer la méfiance de Musset. [1909]

On a d'ailleurs pu constater que le point de vue, dans cette lettre, était celui du Musset désenchanté du chapitre II de *La Confession d'un enfant du siècle*. Il semble bien possible en effet de lire avec certitude la thèse de la lettre IV comme appartenant à Musset dans la mesure où le style maladroit et les balourdises des deux habitants de La Ferté-sous-Jouarre y disparaissent, la satire se limitant aux pastiches de La Bruyère. Mais qu'en est-il des autres lettres, et tout particulièrement de la lettre sur le romantisme ? En y cherchant Musset à travers Dupuis et Cotonet, on est forcé de s'interroger une fois de plus sur la relation toujours problématique et contradictoire de Musset au romantisme.

Dans la lettre II, la dérision contre les épistoliers se manifeste surtout au début dans le portrait du muscadin humanitaire, au cours duquel la parlure de Dupuis se trouve contaminée par le sociolecte du personnage, pareil manque de distance traduisant l'admiration stupide des épistoliers envers le charlatan[1910]. La satire des humanitaires, déjà menée par Musset dans maints textes[1911], s'affirme ensuite plus explicitement et la pointe finale peut tout à fait lui être attribuée, comme le pense Paul Bénichou[1912]. La satire de la « *perfectibilité* », du mot comme de la chose, a d'ailleurs déjà été faite par Nodier[1913] et par Gautier dans la Préface de *Mademoiselle de Maupin*[1914]. Dans la lettre III les choses s'avèrent un peu plus complexes. Les remerciements ampoulés de Dupuis et Cotonet à Buloz dans l'exorde et la façon dont ils le prennent à parti donnent l'impression qu'ils se croient parvenus à la rédaction de *La Revue des Deux Mondes* et autorisés à traiter avec son directeur d'égal à égal ; les sarcasmes de leurs voisins les tournent en dérision (Cotonet ne sait même pas jouer au piquet et ose se mêler de littérature). De même leurs réactions apeurées face aux dangers du journalisme et leur désir d'une liberté de la presse sans polémique sont bien excessifs, mais traduisent pourtant bien – certes de façon parodique – les idées de Musset et son angoisse devant l'essor d'une presse

[1909] A. Heyvaert, *op. cit.* p. 146-147.

[1910] Voir *supra* p. 277-279.

[1911] Les *Revues fantastiques* (p. 776,781, 785, 799, 802, 811), les poésies « Dupont et Durand » et « Sur la naissance du comte de Paris », *Histoire d'un merle blanc* (chap. VII p. 85), auxquels il faut ajouter un article anonyme du *Temps* (« Doctrine de Saint-Simon », 5 nov. 1830) et la « Chronique de la Quinzaine » paru dans la *RDM* le 30 août 1832 (p. 638-639) qui ont toutes les chances d'être de Musset. Voir S. Jeune, « Musset caché », *op. cit.*, p. 433 et 438.

[1912] « le dernier mot de Dupuis et Cotonet, qui est apparemment celui de Musset », *op. cit.* p. 1612.

[1913] « Dire que l'homme est perfectible, c'est supposer qu'il peut changer de nature, c'est demander la rose à l'hysope, et l'ananas au peuplier. », *De la perfectibilité* (1832) : rapprochement effectué par A. Heyvaert, *La Transparence et l'indicible, op. cit.*, p. 58.

[1914] Très proche des sarcasmes de Dupuis sont ceux de Gautier à propos du fouriérisme. Voir l'édition de Michel Crouzet, Gallimard-Folio classique, 1973, p. 57-58.

devenue toute puissante[1915]. Plus profondément, leur interrogation angoissée (« s'il était vrai que nous fussions réellement devenus journalistes »[1916]) est aussi celle d'un écrivain contraint par les circonstances socio-économiques de se commettre avec le journalisme et désireux de maintenir une limite. L'avertissement sur le sérieux de la question (« Ceci, je vous en avertis, est moins une baliverne qu'on ne pense ») peut être imputé à Musset, comme le commentaire métalittéraire d'un auteur précisant que derrière l'apparente bouffonnerie du propos se cache un énoncé sérieux. En outre le style évolue sensiblement entre le début et la fin de la lettre : Musset abandonne peu à peu le style pataud des deux provinciaux pour imposer une écriture plus agressive : la dérision, la fausse naïveté de la lettre I s'estompe, le ton de la polémique se fait de plus en plus passionné et de moins en moins ironique, la dérision cède la place à l'indignation à travers un style plus oratoire :

Marotte du temps, fabrique de controverse ! […] Parlez-moi de ces gens de goût qui savent les distinctions des choses ! Ils ont le grand art de l'à-propos, se choquent de tout, jamais ne pardonnent, ne laissent rien passer sans riposte. Toujours prêts, toujours alertes, il en pleut. Seraient-ils par hasard éloignés ? rassurez-vous ; vous les offenserez à cinquante lieues de distance en louant quelqu'un qu'ils n'ont jamais vu : voilà des ennemis implacables.

[…]

Non, pauvres gens, honnêtes gobes mouches ; d'opinion vous n'en eûtes jamais, mais voulez parfois en avoir. Ayez donc du moins celle-ci qui est plus vieille que l'imprimerie, c'est que, quand on se laisse berner, on ne doit jamais s'étonner si on retombe à terre pile ou face.

Mais même la lettre I, la plus ironique envers Dupuis et Cotonet, peut être lue avec sérieux : si l'on en croit Pierre Gastinel il est nécessaire, pour le lecteur, de ne pas s'y arrêter à la dérision: il faut, comme pour *Gargantua*, en « extraire la substantifique moelle » et considérer le sérieux, voire l'amertume ou la gravité de la polémique derrière l'ironie :

Relisons avec attention la première lettre de Dupuis et Cotonet. Je dis avec attention, car la boutade y affleure sans cesse, le ton y reste primesautier ; il n'en faut pas davantage pour qu'on traite l'ouvrage en badinage sans portée [...] Mais, pour Alfred, la critique doit mettre sa coquetterie à faire oublier, sous la légèreté du ton, la gravité de la pensée. S'arrêter ici au badinage serait donc commettre une lourde erreur.[1917]

Le critique interprète le choix de ce truchement comme le signe d'une évolution de Musset vers un certain conservatisme, loin de la révolte romantique des débuts, notamment lorsqu'il évoque le passage de la lettre II, où Dupuis et Cotonet célèbrent les joies paisibles du foyer et du mariage dans les classes rurales : « Aux yeux de Musset, la société n'est plus l'adversaire obligée de l'amour. Aussi, les ironies qu'il décochait naguère contre elle, il les réserve à ceux

[1915] Voir A. Marzouki, *op.cit.* p. 130-140, qui conclut : « En prenant conscience de l'impulsion donnée par la bourgeoisie à la presse et en mettant l'accent, à une époque où l'on pensait volontiers que cet essor servait la cause de la liberté et contribuait au progrès humain, sur les contradictions et les dangers qui s'y laissaient déjà deviner (règne de la prose facile, pouvoir d'inertie, intoxication de l'opinion publique), l'auteur annonce la mis en cause contemporaine des *mass-media*. »

[1916] P. 866.

[1917] *Op.cit.* p.550-551.

qui la combattent »[1918]. Ce choix des provinciaux français, à la parlure naïve, amateurs de dictons populaires et de truismes, représente peut-être la préférence de Musset pour ce qu'il appelle « le bon sens français » et qu'il loue chez Mathurin Régnier, Molière et La Fontaine[1919]. D'où ses sarcasmes à l'égard de la manie romantique de copier les étrangers dans la lettre I. Parfois, les épistoliers deviennent la voix du bon sens face aux extravagances romantiques et à la violence des journaux : ils mettent en lumière le « chaos » du siècle, celui des paroles et opinions contradictoires, représenté dans le style par l'omniprésence du dialogisme. À certains moments, le ton de l'étonnement, de la naïveté, est utilisé pour énoncer ce qui devrait être la norme, le comportement de la raison ; par exemple dans la lettre III (p. 871) :

> Quoi ! parmi tant d'hommes assemblés, ayant cœur et tête, puissance et parole, pas un qui se lève, et dise simplement : « Je ne suis ni pour ni contre personne, mais pour le bien ; voilà ce que je blâme et ce que j'approuve, ma pensée, mes motifs ; examinez !

La tournure exclamative, la phrase averbale expriment un mélange d'étonnement et d'indignation : le polémiste se fait naïf pour rétablir un idéal de modération. En insérant un discours direct il illustre concrètement ce qui devrait être le juste comportement des journaux, reprenant les catégories du genre épidictique de l'ancienne rhétorique : « le bien », qui seul doit justifier l'emploi de l'éloge ou du blâme.

De même, le discours de Ducoudray, accusant les romantiques d'opportunisme politique dans la lettre I, paraît bien conservateur (sur le plan littéraire cette fois) mais il invite plutôt à la méfiance comme le suggère Paul Bénichou pour lequel

> Il n'est pas question de voir en M. Ducoudray, magistrat, le porte-parole de Musset. Cette page pourrait passer plutôt pour un pastiche des discours d'une « perruque », ce qu'elle est d'une certaine façon, si le sérieux et le mordant de son ton, et son exacte conformité aux diatribes du libéralisme antiromantique, ne donnaient à penser que cette façon de juger le romantisme a été sympathiquement connue de Musset, avant comme après les *Contes d'Espagne et d'Italie* ; tout en refusant la perpétuité des formes classiques, il a pu partager l'antipathie libérale pour certains aspects « rétrogrades » de la littérature nouvelle.[1920]

L'interprétation de Paul Bénichou, on le voit dans ses nuances, est toute aussi paradoxale que le texte de Musset : Doucoudray ne serait pas le porte-parole de l'auteur, mais les idées qu'il défend, celles d'un certain libéralisme antiromantique, Musset les partagerait aussi. Pour Alain Heyvaert cette explication du romantisme est à prendre au sérieux parce que le magistrat Ducoudray est à rapprocher de l'oncle Stephen Guyot-Desherbier qui a incité

[1918] *Ibid.*

[1919] Voir dans *Poésies Nouvelles* : « Silvia » à propos « du sobre et franc langage » de La Fontaine, « le seul français » et à propos de Mathurin Régnier « Sur la Paresse », épître adressée justement à Buloz, où Régnier, « de l'immortel Molière immortel devancier », représente « l'éternel bon sens, lequel est né français ». Chez Molière, enfin, Musset admire dans « Une Soirée Perdue » «comme le bon sens fait parler le génie ».

[1920] *Op. cit.*, p. 1665.

Musset, à l'époque des *Contes d'Espagne*, à prendre ses distances avec les dogmes du Cénacle[1921]. Dans un article récent « Musset, les romantiques et le Moyen Âge : les enjeux d'une querelle », Gilles Castagnès va dans le même sens en apportant des éléments de contextualisation qui éclairent la satire d'un jour nouveau : après avoir montré dans le reste de l'œuvre qu'il y avait chez Musset une nostalgie d'un Moyen Âge plus littéraire que réel, celui du Dante et du Tasse notamment, et moins extérieur que celui des romantiques « gothiques » et « troubadours », il nous apprend qu'après la révolution de Juillet l'idéologie « germaniste »[1922] par laquelle la monarchie et l'aristocratie défendaient leurs prérogatives est récupérée par les intellectuels libéraux comme Augustin Thierry, et que les romantiques suivent le mouvement, témoin *Notre-Dame de Paris* :

> Car il ne faut pas s'y tromper : l'argumentation paradoxale, qui fait de la nouvelle école une école du passé, n'en est pas moins convaincante. Le recours au Moyen Âge, de la part d'une jeunesse royaliste, fut sous la Restauration le signe le plus visible de ce que l'on pourrait qualifier en effet d'attitude réactionnaire. Que se passa-t-il ensuite ? Au moment où le romantisme amorce son virage républicain, il devrait, logiquement, abandonner aussi son goût du « gothique ». Or, il n'en est rien : les romantiques, une fois encore, sont emportés par le vent de l'idéologie du moment. Tandis que le « germanisme » réinterprété cautionne les aspirations libérales et que Michelet inclut le Moyen Âge dans sa vision progressiste de l'histoire, Hugo publie en 1831 *Notre-Dame de Paris*, roman de la « réflexion philosophique sur la transition en histoire » […] le Moyen Âge de Hugo est une étape de « la marche irréversible de l'Humanité vers la liberté et la démocratie. » Avec Hugo, ce sont de nombreux romantiques qui effectuent leur conversion politique tout en gardant le Moyen Âge comme époque de référence. L'attitude d'Aloysius Bertrand, par exemple, est tout aussi caractéristique.[1923]

Selon Gilles Castagnès c'est cette instrumentalisation à des fins idéologiques que Musset condamne à travers la satire du romantisme gothique. Pour identifier les endroits où c'est bien Musset qui parle derrière le masque, il convient d'observer aussi la progression de la lettre, où il apparaît qu'une fois de plus c'est le rapport douloureux de Musset au langage, aux signes, qui se manifeste derrière le grotesque des épistoliers. La dérision et la bouffonnerie du style ironique recèlent en effet une réflexion des plus sérieuses sur le problème du signifié (lettre I, lettre II) et de l'être (lettre III, lettre IV) : tandis que la lettre I véhicule une quête du sens d'un mot complexe et que la lettre II interroge la notion de « perfectibilité », la lettre III pose la question de l'identité des épistoliers devenus pour un temps les correspondants d'une revue (« s'il était vrai que nous fussions réellement devenus journalistes ? ») tandis que la lettre IV, vaste synthèse de tout le corpus, interroge le divorce entre l'être et le paraître, le

[1921] *L'Esthétique de Musset, op. cit*. p. 107.

[1922] C'est une théorie répandue en 1727 par l'*Histoire de l'ancien gouvernement de la France* du comte de Boulainvilliers justifiant les privilèges de la noblesse par la victoire de Clovis sur les Gaulois en vertu des origines franques de la noblesse française. Au début du XIX^{e} siècle cette théorie se trouve confisquée, à la suite notamment de M^{me} de Staël et de Benjamin Constant, par l'idéologie bourgeoise et les défenseurs d'une république modérée ou d'une monarchie constitutionnelle.

[1923] *Études littéraires*, vol. 37, n° 2, printemps 2006, p. 54. Les citations sont empruntées à l'ouvrage de Christian Amalvi, *Le Goût du Moyen Âge*, Paris, La boutique de l'Histoire, 2002.

simple et l'exagération, le passé héroïque et le présent désenchanté par l'influence de Voltaire et de la Révolution. *Les Lettres de Dupuis et Cotonet* invitent aussi à s'interroger sur les méfaits de l'écriture sur les lecteurs dans les deux lettres : comment parvenir à lire les signes dans la mesure où le signifié est sans cesse parasité par des énoncés contradictoires qui rentrent en conflit et faussent le langage, voire le manipulent pour leur seul intérêt ? Le sens du « romantisme » échappe à cause des diverses théories et polémiques entre les écrivains et les critiques : comme le dit Alain Heyvaert, « le signifié excède le signifiant »[1924] au point de devenir un pur signifiant sans signifié : « nous en vînmes à croire que ce mot de *romantisme* n'était qu'un mot ; nous le trouvions beau, et il nous semblait que c'était dommage qu'il ne voulût rien dire ». La déception de Musset face aux théories du romantisme n'est-elle pas sensible ici derrière l'ironie ? Certes, comme le dit Heyvaert, en ridiculisant les définitions et théories « Musset choisit la facilité en refusant de considérer les enjeux réels. Il ne retient que des phénomènes de modes se propageant dans l'opinion par le biais de slogans qui permettent à chacun de se distinguer ». Mais il ne faut pas oublier que Musset s'attaque non au romantisme dans sa totalité mais aux théories véhiculées par Hugo, M[me] de Staël et consorts, et, du point de vue stylistique, à un romantisme qui se limite à la forme. Dans cette optique il se situe dans la ligne éditoriale de la *Revue*, qui amorce avec Sainte-Beuve, Sand et Planche une attaque du romantisme hugolien, accusé de matérialisme, au profit d'un romantisme intérieur, celui de l'intimité[1925]. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'on trouve dans la même livraison que les *Lettres de Dupuis et Cotonet* la dixième des *Lettres d'un voyageur* de George Sand où la romancière s'en prend avec une ironie comparable à celle de Musset au culte romantique de la métaphore[1926]. De plus, ce n'est pas Musset, mais bien les deux provinciaux qui réduisent le romantisme à des définitions successives, avant d'abandonner la voix d'autrui pour trouver par eux-mêmes leur propre théorie. De la sorte, ils prétendent « approfondir la chose » et à la fin de la lettre I, au moment des pastiches de style romantique, Dupuis précise que « Cotonet recherchait l'effet, quelle que pût être la cause » : Dupuis et Cotonet se conduisent comme tous les autres théoriciens du romantisme, et leur « opinion concluante »

[1924] *Op.cit.*, p.106.

[1925]Qui certes n'échappe pas lui non plus à l'ironie de Dupuis et Cotonet. p. 844 : « De 1831 à l'année suivante, voyant le genre historique discrédité, et le romantisme toujours en vie, nous pensâmes que c'était le genre intime, dont on parlait fort. Mais quelque peine que nous ayons prise, nous n'avons jamais pu découvrir ce que c'était que le genre intime ». Il faut sans doute voir ici une pique contre son principal théoricien, Sainte-Beuve, en même temps qu'une marque de distanciation à l'égard de la ligne de la *Revue*, comparable à ce qu'effectuait Musset dans les *Revues fantastiques* de 1831 à l'égard du *Temps*. C'est sans doute aussi une forme d'auto-ironie puisque la production récente de Musset était « intime » (La *Confession*, les *Nuits*). Sur le romantisme de l'intimité dans la *RDM*, voir Nelly Furman, *La Revue des Deux Mondes et le romantisme,* Droz, Genève, 1975.

[1926] Voir à ce sujet Olivier Bara, « Musset et Sand ironistes, deux romantismes critiques? », *in Musset, un romantique né classique*, *op. cit.* p. 29-45, qui cite deux extraits de la lettre. On ajoutera seulement que celle-ci étant écrite à la 1[ère] personne, il y a sans doute aussi une forme d'autodérision, comme chez Musset l'ironie contre le romantisme est une auto-ironie.

sur « l'abus des adjectifs » est tout aussi risible que les autres définitions. L'ironie de Musset n'épargne jamais totalement ses masques. Toujours est-il que Dupuis et Cotonet parviennent à mener le lecteur vers une réflexion qui va au-delà de la simple polémique : ils ne se contentent pas de prendre position dans la lettre I, ils « approfondissent la question » (p. 838) afin de remettre en cause les idées reçues sur le romantisme. Ils ne se contentent pas de reprendre, comme des perroquets, chaque nouvelle définition du romantisme à leur compte ; dans un second mouvement ils évaluent de façon critique la thèse : de naïfs, Dupuis et Cotonet deviennent peu à peu lucides et polémiques. Dans la lettre I, on distingue une évolution, comme si les naïfs apprenaient à se méfier des signes et à adopter une attitude de distance critique vis-à-vis des informations qu'ils reçoivent. D'abord ils répètent obstinément la leçon de la Préface de *Cromwell* :

Mais passons ; l'important pour nous était de répondre aux questionneurs : « Le romantisme est l'alliance de la comédie et de la tragédie, ou, de quelque autre genre d'ouvrage qu'il s'agisse, le mélange du bouffon et du sérieux. » Voilà qui allait à merveille, et nous dormions tranquille là-dessus.

Puis ils adhèrent immédiatement aux théories de Madame de Staël, sur la foi d'un article sur le romantisme, ce qui les rend encore ridicules :

Il nous arriva sur ces entrefaites un journal qui contenait ces mots : « André Chénier et madame de Staël sont les deux sources du fleuve immense qui nous entraîne vers l'avenir [...]. « Mon ami, dis-je à Cotonet, je crois que voilà notre affaire ; le romantisme, c'est la poésie allemande ; madame de Staël est la première qui nous ait fait connaître cette littérature, et de l'apparition de son livre date la rage qui nous a pris. Achetons Goethe, Schiller et Wieland ; nous sommes sauvés, tout est venu de là. ». Nous crûmes, jusqu'en 1830, que le romantisme était l'imitation des Allemands, et nous y ajoutâmes les Anglais, sur le conseil qu'on nous en donna.

Mais ils commencent à réfléchir : ils remettre en cause l'idée d' « imitation des étrangers ». Il faut en convenir, la réfutation est ici particulièrement retorse du fait de la naïveté provinciale prêtée par Musset à ses « porte-parole » : ils ne réfutent pas que le romantisme est original, mais que « le romantisme est l'imitation des allemands », version caricaturale et simpliste des idées de madame de Staël : ils refusent d'accepter cette hypothèse car alors, tous les discours théoriques et les préfaces seraient vains. Musset les tourne ainsi en dérision, faisant entendre sa voix propre derrière l'ironie : pour lui tous les préceptes sur Boileau et Aristote ne sont que paroles creuses puisque comme le reconnaîtra plus tard Cotonet face au clerc romantique, une fois qu'il aura renoncé à chercher le sens d'un romantisme qui échappe toujours, « le romantisme n'est qu'un plagiat »[1927]. Touefois, à un second niveau, l'interrogation rhétorique exprime certes la naïveté des épistoliers mais permet aussi la mise en place d'un raisonnement dialectique qui remet en cause les idées reçues : c'est une arme essentielle de l'ironie socratique et Musset renoue ici avec cette tradition dialectique :

[1927] P. 845.

Le classique ne serait-il donc que l'imitation de la poésie grecque, et le romantique que l'imitation des poésies allemande, anglaise et espagnoles ? Diable ! que deviendraient alors tant de beaux discours sur Boileau et sur Aristote, sur l'antiquité et le christianisme, sur le génie et la liberté, sur le passé et sur l'avenir, etc... ? C'est impossible ; quelque chose nous criait que ce ne pouvait être là le résultat de recherches si curieuses et si empressées. Ne serait-ce pas, pensâmes-nous, seulement affaire de forme?

L'évolution de la naïveté vers la lucidité est ici très nette : si l'interrogation de la première phrase se contente de mettre en suspens les définitions « officielles » inspirées de M^me^ de Staël, la suivante met en évidence la contradiction entre ce postulat initial et tous les écrits polémiques (taxés ironiquement de « beaux discours ») dans le cadre de la querelle des classiques et des romantiques, ce qui équivaut à en affirmer l'inanité. La question finale formule de façon apparemment naïve ce qui sera la conclusion même de la lettre : « le romantisme n'est qu'affaire de forme » puisque c'est l'emploi excessif des adjectifs ! La naïveté pourrait bien déboucher sur la vérité. Comme dans le cas des *Lettres Persanes*, les *Lettres de Dupuis et Cotonet* illustrent ce que Roger Caillois nomme « la révolution sociologique, c'est à dire la démarche qui consiste à se feindre étranger à la société où l'on vit, à la regarder du dehors et comme si on la voyait pour la première fois »[1928]. C'est en découvrant le « romantisme » et en cherchant naïvement son essence que Dupuis et Cotonet parviennent à le remettre en cause et à se défaire des discours convenus et obsolètes qui recouvraient le mot. La naïveté des épistoliers donne aussi une leçon : apprendre à lire correctement les signes, les discours officiels (littéraires ou journalistiques) pour ne plus en être la dupe. Cette prise de conscience des limites du langage à « dire les choses », se retrouve dans l'importance de l'autonymie. Dans la lettre I, le constat de la vacuité sémantique des mots mène Dupuis et Cotonet à la prise en compte du signifiant à défaut de signifié. L'autonymie, d'ironique, devient véritablement réflexion linguistique :

Las d'examiner et de peser, trouvant toujours des phrases vides et des professions de foi incompréhensibles, nous en vînmes à croire que ce mot de *romantisme* n'était qu'un mot ; nous le trouvions beau, et il nous semblait que c'était dommage qu'il ne voulût rien dire. Il ressemble à *Rome* et à *Romain*, à *roman* et à *romanesque* ; peut-être est-ce la même chose que *romanesque* ?[1929]

Envisageant l'absence de signifié, Dupuis et Cotonet renoncent à employer le mot en usage et se limitent à l'autonymie. Du coup ils cherchent à trouver du sens au mot en ne prenant en compte que son signifiant, à partir duquel ils établissent des relations d'analogie avec d'autres signifiants. Ce faisant ils apprennent à lire les signes et trouvent la voie (voix) de la lucidité qui sera la leur dans la dernière lettre où leur point de vue pourra coïncider pleinement avec celui de leur auteur.

[1928] *Rencontres*, Paris, PUF, p. 92.

[1929] P. 841.

Ainsi l'ironie des *Lettres de Dupuis et Cotonet*, en particulier de la lettre I, apparaît indécise, « multidirectionnelle » selon l'expression de Michel Veignes ; elle suscite une lecture brouillée, dans la mesure où elle invite le lecteur au doute et au renversement des points de vue. Dupuis n'est pas absolument un porte-parole de Musset, mais on ne peut pas non plus conclure à une totale distance entre le masque et son auteur. Il semble plutôt que la voix mussétienne se situe dans un entre-deux – c'est la « voix funambulesque » dont parle Heyvaert –, comme si Musset s'était peu à peu pris au jeu de l'écriture satirique ; comme Lorenzo, le masque qu'il s'est mis sur le visage a fini par lui coller à la peau. La polémique est donc réversible et en cela l'ironie romantique est une troisième voie qui incite le lecteur à dépasser thèse et antithèse par leur brouillage et leur inversion perpétuelle. Celle-ci constitue en définitive un moyen de contester les certitudes et les démarcations trop marquées des polémistes, d'en finir avec le dualisme manichéen que présuppose la polémique, dualisme rendu impossible dans le monde désenchanté où tous les repères, en particulier ceux du *logos* (le langage et la raison), de l'*éthos* (la morale et la vertu) et du *pathos* (les sentiments) sont devenus illisibles pour le Moi. D'où, également, la création de personnages comme le Valentin des *Deux Maîtresses* qui, à l'instar de Musset, sont et ne sont pas romantiques, sont et ne sont pas libertins, qui trahissent le refus de leur créateur de se situer dans quelque camp ou parti que ce soit ou d'investir une posture dès lors qu'elle est une pose. Ironie romantique à l'égard du romantisme qui est aussi chez Musset une auto-ironie, voire une polémique contre soi-même, c'est-à-dire le signe d'une conscience *schizée*, comme le remarque Michel Veignes lorsqu'il justifie une double lecture concomitante des *Lettres de Dupuis et Cotonet* :

> Pourquoi ? parce que cette ironie déroutante, qui s'attaque en même temps à la thèse et à l'antithèse, est un miroir très fidèle de cette subjectivité fragmentée, contradictoire, décentrée qu'est la persona littéraire de Musset.[1930]

[1930] *Op. cit*. p. 155.

Chapitre 4

Autodérision et ironie romantique

Auto-ironie : le syndrome « Octave et Coelio »

Et si la polémique de Musset était aussi polémique contre soi-même ? Guerre d'un *Je* lucide contre les tendances romantiques, libertines, voire journalistiques, de son *Moi* ? L'idée que l'ironie romantique est d'abord auto-ironie et auto-parodie revient chez tous les théoriciens de la notion :

> Toute œuvre ironique s'affirme non parodique, mais auto-parodique. La parodie simple n'est ironique qu'au sens rhétorique du mot, parce qu'elle utilise la forme qu'elle conteste et dont elle veut se moquer. L'ironie romantique détermine un rapport plus complexe : l'œuvre se parodie elle-même en utilisant une forme « sérieuse » – roman, conte ou théâtre – dont elle met en doute la valeur en soulignant son caractère arbitraire, mais qu'elle considère comme la seule possible. […] Cette attitude d'auto-parodie fait que l'auteur a pleinement conscience d'être aussi son premier lecteur, et ne se prive pas de commenter et de juger ce qu'il écrit.[1931]

L'énonciation se dédouble pour mettre à distance son propre énoncé, ce qui induit un recours constant au métadiscours et à la parabase ou rupture d'illusion référentielle, deux procédés que nous avons maintes fois rencontrés sous la plume de Musset, quels que soient la forme ou le genre adoptés. Cette tendance caractérise aussi « l'esprit » de Gautier selon Françoise Court-Pérez qui le rapproche souvent de celui de Musset :

> Cependant, si l'humour peut bien consister à retourner l'esprit contre soi (« L'humour, écrit Jean-Paul, c'est le moi parodié »), il ne le fait qu'avec un souci de préservation du moi, ou de légitimation du moi, comme l'attestent les nombreuses interventions du narrateur dans les récits ou le léger persiflage envers des héros qui sont aussi des doubles (légèrement inférieurs). […] La distance amène la notion de dédoublement qui rejoint le thème du double, si fréquent dans la littérature romantique, et qui excède le genre fantastique. […] Il ne saurait y avoir d'esprit sans duplicité.[1932]

On sait à quel point Musset a utilisé, avec de subtiles variations, le thème du *doppelganger* dans son œuvre[1933], dédoublement du *Je* qui témoigne d'une obsession bien avérée à en croire George Sand et sa gouvernante Adèle Colin[1934]. Ce dédoublement prend souvent l'aspect du mélange entre une instance sérieuse, lyrique voire tragique, et une instance ironique, railleuse

[1931] René Bourgeois, ici en référence aux théoriciens allemands, *op. cit*. p.32.

[1932] *Op. cit*., p. 48-50.

[1933] *La Nuit de décembre*, *Lorenzaccio*, *La Coupe et les Lèvres*, *Les Caprices de Marianne*, *La Confession d'un enfant du siècle*, *Les Deux Maîtresses, Les frères Van Buck*, pour ne citer que les plus représentatives.

et libertine, aspect illustré notamment par les héros Coelio et Octave dans *Les Caprices de Marianne*, et qui caractérise le style duel, entre lyrisme et sarcasme, de Musset dès les *Contes d'Espagne et d'Italie*. Cette dualité est parfois installée au cœur d'un même personnage tel Fantasio[1935], ou encore Octave de T** tour à tour amoureux trahi se livrant à la débauche malgré lui, amoureux aimé de Brigitte mais nostalgique des orgies, et bien sûr Valentin, tour à tour riche et pauvre, « devenu double », vivant « en perpétuelle contradiction avec lui-même », qui « au lieu de choisir, pr[end] les deux partis »[1936].

Enfin c'est aussi une tendance de tout le romantisme ironique estampillé 1830 et particulièrement des « Petits-Romantiques », comme le rappelle Matthieu Liouville à la suite de Claude Duchet, dans la mesure où le romantisme, pour s'affirmer en tant que mouvement fondé sur la rupture, est condamné à se redéfinir sans cesse par sa propre ironie s'il veut échapper à la sclérose, menacé qu'il est par le poncif, la stéréotypie :

> Le principe de rupture, qui anime le romantisme l'amène à rire de lui-même, précisément pour se démarquer en permanence de cette image figée véhiculée depuis le début des années 1820. L'auto-satire est un facteur de redéfinition perpétuelle du romantisme.[1937]

La démarche polémique de Musset dans la première des *Lettres de Dupuis et Cotonet* apparaît ici clairement orientée. Bien qu'il reprenne, à travers ses deux bourgeois épistoliers, un argumentaire proche des partisans du néoclassicisme, il raisonne en romantique critique à l'égard du romantisme, parce que son ironie vise aussi les énonciateurs avec lesquels on ne peut le confondre, mais aussi parce qu'il se parodie lui-même, s'inclut parmi les cibles. C'est presque un *éthos* de modestie. C'est le cas dans la longue rêverie exaltée et parodique du Clerc : le style romantique est parodié et raillé, mais Musset se cite lui aussi, ne s'épargne pas non plus :

> Le romantisme, mon cher monsieur ! Non, à coup sûr, ce n'est ni le mépris des unités, ni l'alliance du comique et du tragique, ni rien au monde que vous puissiez dire ; vous saisiriez vainement l'aile du papillon, la poussière qui

[1934] Musset aurait été sujet à des crises d'autoscopie à plusieurs reprises dans sa vie. Le récit le plus connu se trouve dans *Elle et Lui* de Sand, autobiographie romancée de sa liaison avec Musset. Lors d'une escapade nocturne à la forêt de Fontainebleau (début août 1833), l'idylle romantique fut perturbée par une hallucination dans laquelle Musset crut voir son double, vieilli et usé par la débauche. Voir George Sand, *Elle et Lui*, éd. Thierry Bodin, Gallimard Folio, 2008, p. 114-116, et Frank Lestringant, *Musset*, *op. cit.* p. 178-182. Quant à Adèle Martelet (née Colin), elle a raconté plusieurs scènes de ce genre dans un ouvrage pourtant favorable à Musset, *Dix ans chez Alfred de Musset*. Voir Pierre Odoul, *Le Drame intime d'Alfred de Musset, op. cit.* p. 38-40.

[1935] Qui a « le mois de mai sur les joues et le mois de janvier dans le cœur », I, 2, *Théâtre complet*, p. 107.

[1936] *Les Deux Maîtresses*, *Nouvelles*, p. 122.

[1937] « Romantisme et auto-satire », *in Mauvais genre, op. cit*. p. 94. Voir aussi C. Duchet, « Aspects et fonctions de la parodie chez les petits romantiques », *Le Singe à la porte, op. cit*. p. 135.

le colore vous resterait dans les doigts. Le romantisme, c'est l'étoile qui pleure, c'est le vent qui vagit, c'est la nuit qui frissonne, la fleur qui vole et l'oiseau qui embaume.[1938]

L'expression « la nuit qui frissonne », dans ce « galimatias » ridicule, est en fait une autocitation, extraite de *Rolla* : « Les épaules d'argent de la Nuit qui frissonne[1939] ». Plus largement, on retrouve dans ce passage maints éléments qui appartiennent aux descriptions idylliques des poètes romantiques, mais aussi à l'univers poétique de Musset : celui des grandes pièces lyriques comme *Rolla,* mais aussi *Le Saule* ou *Les Nuits*[1940] : on y retrouve les poncifs du *locus amoenus* : la « nuit », chargée de sensualité, une nature féminine et personnifiée par des verbes de sentiment et de sensation (« pleure », « frissonne »). On pourrait à la limite se prendre à douter de la position défendue par Musset ici, et être tenté de prendre le passage au sérieux comme une revendication d'un romantisme spirituel, essentialiste et poétique, de cette écriture que le narrateur du *Poète déchu* appelle « le jet de l'âme », un style inaccessible au commun des perruques et des bourgeois. Le *topos* est simplement détruit par l'interversion ridicule des verbes (la fleur « vole », l'oiseau « embaume »), par l'intrusion possible d'une animalisation (« vagit »), par l'allitération en [v], comme pour parodier la recherche d'euphonie des romantiques, par l'énumération appuyée.

De même, dans la troisième lettre, la satire de l'écriture feuilletonnesque présentée dans la recette pour écrire un feuilleton, est peut-être un trait d'auto-ironie : Dupuis propose à un interlocuteur fictif d'ouvrir « au hasard » le *Dictionnaire de la Fable* de Noël :

> Bien. Sur quel passage êtes-vous tombé ? « Charadrius, oiseau fabuleux, dont le regard seul guérit la jaunisse ; mais il faut que le malade le regarde, et que l'oiseau lui renvoie ses regards assez fixement ; car, s'il détournait la vue, le malade mourrait infailliblement. » À merveille ! Maintenant, dites-moi, quel sujet avez-vous à traiter ? Vous avez à rendre compte, n'est-il pas vrai, de la *Norma* du maestro Bellini ? Voyez ce que c'est que la Providence, et comme le ciel vous favorise ! Vite, écrivez, ne perdez point l'occasion ; voilà votre oiseau tout logé. Comment, dites-vous, par quelle façon ? Eh ! par la façon des feuilletons. Écrivez :
>
> « Les décorations du premier acte laissent beaucoup à désirer ; on a tenté vainement de nous rendre cette nature large, antique, nébuleuse, des vieilles forêts consacrées. Ces tons sont mesquins, ces horizons vides ; on voudrait frissonner au murmure de ces chênes centenaires, on voudrait y voir voltiger autour de la prêtresse l'oiseau Charadrius, dont le regard seul, etc, etc. »[1941]

[1938] P. 846.

[1939] *Poésies complètes, op. cit*. p. 287.

[1940] Voir par exemple la section III de *Rolla* («Le zéphyr/…/ ses ailes embaumées/Sous les baisers ardents de ses fleurs bien aimées ») ou l'invocation à la « Pâle étoile du soir » dans *Le Saule* (« La forêt qui frémit, pleure sur la bruyère » ou « Triste larme d'argent du manteau de la Nuit »), *ibid.* pages 278 et 139.

[1941] Pages 873-874.

Dupuis fait la satire des références érudites qui émaillent les feuilletons (on songe à Janin et Gautier[1942]) et y voit des pièces rapportées au hasard et artificiellement ficelées à l'article. Or on a pu constater à quel point les références érudites et intertextuelles étaient fréquentes aussi dans la prose journalistique de Musset, et tout particulièrement dans ses *Revues fantastiques*. Dès lors, n'y aurait-il pas ici un peu d'auto-ironie également ? Le nom de Charadrius, avec sa désinence latine, rappelle un peu celui d'Anselmus, le héros du *Pot d'or* d'Hoffmann mentionné dans une digression de la sixième revue :

> Il ne faut point douter que ces seules considérations ne suffisent pour rendre un homme misanthrope et morose. Ah ! qu'il est aisé à un des favoris du hasard de sourire à ce sujet ! Non, il n'est pas besoin qu'un être sensé les sente par lui-même pour en convenir ; il n'est pas besoin pour cela de ressembler à l'étudiant Anselmus, qui laissait toujours tomber ses tartines du côté du beurre, et ne saluait jamais une personne de distinction sans renverser une chaise.[1943]

La référence se justifie sans doute comme hommage à Hoffmann, inspirateur de ces revues « fantastiques ». Mais est-elle bien nécessaire pour la démonstration sur les « malignes ironies de dame nature » que représentent le dégel et le choléra-morbus ? En moquant un procédé artificiel de l'écriture feuilletonnesque, Musset (derrière Dupuis) fait aussi son propre procès en dévoilant l'une de ses ficelles d'auteur. Conformément aux craintes exprimées par Dupuis et Cotonet, l'auto-ironie montre ici que le *Je* ne peut échapper au conformisme d'un journalisme dont il se moque certes, mais dont il fait aussi un peu partie.

La satire du romantisme : une auto-satire

A propos de sa poésie Lloyd Bishop concluait que l'on ne pouvait pas parler d'ironie romantique parce que selon lui, lorsque Musset raille certaines tendances du romantisme, il ne se rangeait pas parmi les cibles de ses sarcasmes[1944]. Il nous semble au contraire que l'autodérision est une constante de son œuvre, en vers comme en prose, au théâtre comme dans ses récits, et qu'il s'en prend souvent à des postures (romantiques mais aussi libertines ou dandies par exemple) qu'il a lui aussi endossées, voire qu'il endosse encore au moment de l'énonciation.

[1942] Voir l'article de Raymond Pouillart, « Jules Janin critique. Les articles du *Journal des Débats* », *Jules Janin et son temps : un moment de romantisme, op. cit.* pp. 155-179 : il y montre combien la culture de Janin est large, embrassant tous les siècles de la littérature, avec une prédilection pour les classiques. Quant à Gautier, il suffit de feuilleter l'index fourni par Patrick Berthier à la fin de son édition de *Gautier journaliste*, G.F. pp. 409-43, pour se rendre compte de l'érudition qu'il déploie dans ses articles.

[1943] Page 789.

[1944] « When the irony is directed at certain tendencies of the romantic movement, this, of course, is not romantic irony since the author is not identifying in the least with what he is mocking », *The Poetry of Alfred de Musset*, *Styles and genres*, New York, Bern, Frankfurt, Peter Lang Verlag, 1987, p. 93.

Il est vrai qu'il faut distinguer deux cas, selon la chronologie : ceux où un Musset vieillissant et devenu académicien prend ses distances avec le jeune romantique qu'il a été ; et ceux où Musset dirige ses piques contre le romantisme de l'intérieur même du mouvement. La distance ironique du dernier Musset à l'égard du jeune poète désinvolte et romantique de 1830 apparaît dans le fragment *Sur les voleurs de noms*, texte le plus tardif de notre corpus (1857) mais aussi dès *Le Poète déchu* en 1839, soit au moment où Musset, amoureux de Rachel, prône un retour à la tragédie. Dans les deux cas, comme l'a montré Sylvain Ledda, la posture polémique s'affirme à travers le mot « fantaisie ». Dans le récit inachevé de 1839, Musset revient sur ses débuts au Cénacle et ironise sur la posture qu'il adopta dans les *Contes d'Espagne et d'Italie* : « fantaisie apparaît d'abord comme un synonyme de forfanterie et peint les déportements d'un byronet insolent, en qui on peut voir un double d'Alfred »[1945] :

> Il arriva un jour que, devant une assez nombreuse assemblée, on me fit réciter un morceau de ma façon. Les louanges me furent prodiguées et la vanité me monta au cerveau. J'étais paresseux et insouciant ; il me parut agréable d'être un génie en herbe, par boutades, à ma fantaisie, et sans avoir l'air d'y penser. Je jouais d'un air d'indifférence avec ma petite gloire naissante ; je me fis une muse de mon caprice, et les femmes trouvèrent que j'avais raison. Je devins bientôt le héros d'un cercle dans lequel je brillais à mon aise ; dans ce temps- là vous y êtes peut-être venu un jour, et vous m'avez peut-être applaudi au lieu de me frapper sur l'épaule et de me demander à quoi je pensais. […] ma poésie, ou, pour mieux dire, ma versification s'adressait aux femmes ; n'aimant point, et par conséquent ne pouvant être aimé, je m'essayais à plaire ; j'ai encore quelque part, dans une vieille armoire, les manuscrits de cette comédie, qui dura deux ans.[1946]

L'autodérision repose ici sur la forme du roman à la 1ère personne qui permet au *Je* narrant de manifester sa distance à l'égard du *Je* narré en soulignant son manque d'expérience. Musset joue à s'auto-déprécier comme l'indique le choix d'un vocabulaire ironique qui minore toute grandeur : « ma petite gloire naissante », les expansions qui réduisent le sublime attaché au nom qu'ils encadrent ; « un génie en herbe », « le héros d'un cercle dans lequel je brillais à mon aise » [1947]. La distance ironique s'affiche aussi à travers les modalisateurs (« il me parut agréable de »), l'épanorthose (« ou pour mieux dire »), l'isotopie du jeu (« je jouais d'un air d'indifférence avec »), la tournure factitive (« je me fis une muse de mon caprice »), la métaphore finale de la « comédie », qui signalent la part d'affectation du jeune poète. Or le blâme, sensible pourtant dans l'emploi d'axiologiques moraux (« la vanité », « paresseux », « insouciant ») est parasité par cette description d'un poète joueur, qui ne prend pas son succès et son génie au sérieux. L'ironie est encore une fois ambigüe : frappe-t-elle vraiment le poète désinvolte des *Contes d'Espagne* (puisque c'est bien de lui que Musset parle ici) ou

[1945] *L'Eventail et le dandy, op. cit*. p. 71.

[1946] P. 323-324.

[1947] S. Ledda commente ce passage ainsi : « la littérature pour les femmes dévirilise la performance et affaiblit l'œuvre », *op. cit*. p. 71. On peut aussi y voir une affirmation de donjuanisme : nulle fonction de la poésie ici sinon de charmer les oreilles et les sens du plus grand nombre possible de femmes.

bien le narrateur, poète déchu au point d'avoir perdu toute ironie à l'égard des poses et des mythes du premier romantisme (le Génie, l'Art, la Gloire …) ? L'ambigüité se confirme dans le passage suivant où Musset revient au *je* après avoir fait la satire des polémiques littéraires qui agitaient le Cénacle en 1829 :

> J'imaginais de mordre à cette fantaisie. 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 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 ; peu m'importait le reste, et quand la pensée arrivait, étonnée de se trouver là, il fallait bien qu'elle eût l'air d'y être. Ce métier m'amusait ; j'y montrai de l'audace ; il va sans dire qu'on m'encouragea.

S'il y a condamnation par le Musset d'âge mûr du Musset poète adolescent, c'est parce que celui-ci, comme les autres romantiques du Cénacle, ne s'attache qu'à la forme[1948], ce que supposait déjà l'épanorthose rectifiant, plus haut, « poésie » en « versification » : il recherche le son, la bizarrerie, bref l'effet du mot, et non la pensée. Il ignore encore que les mots sont des « symboles » représentant les passions, les êtres et les choses, ce que seule l'expérience d'un amour douloureux lui apprendra. Toutefois l'attitude ludique du jeune poète révèle déjà une posture polémique à l'égard d'une poétique (celle du Cénacle) qu'il vide de sens comme l'a bien vu Sylvain Ledda :

> L'âcreté, en laquelle on pourrait lire une critique sans nuance, peut s'interpréter à deux niveaux : certes il s'agit d'une stigmatisation de la mode romantique, mais la diatribe cache une approche plus réflexive. Une méditation ? La métaphore filée du jeu qui accompagne la désignation générale *fantaisie* et décrit la nouveauté littéraire des années 1829, a des allures de contre-théorie. Elle dévoile ainsi un art poétique. « Mordre à la fantaisie » – l'image cocasse traduit une pulsion violente -, c'est d'entrer dans l'arène, considérer l'acte littéraire comme ludique et agonique.[1949]

Dans le fragment critique de 1857 la distance ironique de Musset envers le poète iconoclaste des *Contes d'Espagne* s'exprime à travers une autocitation. Dans ce dialogue entre plusieurs personnages, dont « un vieux journaliste » et « un jeune homme doux et poli », le débat, après avoir porté sur le roman historique, critiqué pour son abus des noms et des notations réalistes, se déplace vers le mot *fantaisiste* :

> – Oui, à coup sûr, s'il ne désigne que les extravagances des écoliers, ou s'il détourne les apprentis. Il a fait du mal, il en fait encore. Il a le tort de flatter la paresse, d'étourdir les bons sentiments et d'encourager l'ignorance. Il a le malheur d'être séduisant. Qu'un enfant de dix-neuf ans, *botté, éperonné*, le chapeau sur l'oreille,

[1948] C'est l'idée de la « lettre sur l'abus des adjectifs », mais aussi déjà de la lettre à son oncle Stephen Guyot Desherbiers du 7 janvier 1830 dans laquelle le poète de dix-neuf ans justifie ses rimes faibles par la volonté de se « distinguer de cette *école rimeuse*, qui a voulu reconstruire et ne s'est adressée qu'à la forme, croyant rebâtir en replâtrant. », *Correspondance d'Alfred de Musset, op. cit.* p. 35

[1949] *Ibid*. p. 72. « agonique » est ici employé au sens d'« agonistique », lié à l'*agon*.

amoureux comme Chérubin, s'y laisse prendre, ce n'est qu'une fanfaronnade ; mais à vingt-cinq ans, halte-là ![1950]

Musset – si l'on accepte l'hypothèse que c'est lui qui parle à travers l'ancien journaliste – peint l'écrivain fantaisiste de la même manière qu'il a mis en scène son *Moi* dans son premier recueil, d'ailleurs paru lorsqu'il avait dix-neuf ans[1951]. Surtout les expressions soulignées (« botté et éperonné ») évoquent l' « Avis au lecteur » placé en tête du recueil à sa parution : dans cet avant-texte désinvolte, sorte d'anti-préface, Musset esquissait sa posture d'auteur en se comparant au comte d'Essex pour justifier son refus de se soumettre à la *captatio benevolentiae* : « Me permettra-t-on d'imiter le comte d'Essex, qui arriva dans le conseil de la Reine, crotté et éperonné ? »[1952] Ces expressions avaient d'ailleurs fait florès dans la critique[1953], particulièrement dans les articles hostiles à Musset, ce qui prouve que le jeune poète avait réussi à imposer cette image de lui, « cavalier Lara[1954] ». La comparaison avec Chérubin rappelle aussi la tonalité des « Chansons et fragments à mettre en musique », section placée sous l'« autorité » du personnage de Beaumarchais[1955]. La posture fantaisiste est dénoncée (« fanfaronnade », « la paresse », « l'extravagance », « l'ignorance ») comme une posture d'auteur acceptable à dix-neuf ans mais ridicule à vingt-cinq. Là encore le choix du nombre n'est pas anodin si l'on se souvient que c'est l'âge de Musset à l'époque des premières *Lettres de Dupuis et Cotonet*. Le lecteur est invité à voir dans les œuvres écrites en 1836 une rupture définitive avec le romantisme de ses débuts. En même temps il faut rappeler que la polémique esquissée dans *Les voleurs de noms* (mais resté hélas inachevée, on ne saura jamais ce qu'en bonne part signifie *fantaisie* pour l'ancien journaliste) est ancrée dans l'actualité : Musset fait référence à l'apparition officielle dans le vocabulaire de la critique d'une école *fantaisiste* (depuis la fin des années 1840[1956]) et manifeste, par ce retour ironique à ses débuts, son désir de ne pas être assimilé à une école qui voudrait bien se réclamer de lui.

[1950] P. 962. C'est nous qui soulignons.

[1951] Paru en décembre 1829 mais daté de janvier 1830 selon les normes de l'édition à l'époque. Musset est né le 11 décembre 1810.

[1952] *Poésies complètes*, p. 604. Musset l'avait retiré des éditions ultérieures (*Poésies complètes* de 1840 et de 1852).

[1953] Qu'on se rappelle par exemple la réponse agressive de Janin à l'article « Reprise de Bajazet » : « On arrive ainsi à la hâte et généralement en habit, tout éperonné, et avec la première chose, une allumette, un cure-dents, on écrit sa petite critique au hasard. » « Botté et éperonné » tend à devenir sous la plume de la critique des années 1830 un cliché pour décrire les dandies. Dans une physiologie satirique Capo de Feuillide écrit : « Tout bottés, tout éperonnés, tout entilburysés », dans « Le Café de Paris », *L'Europe littéraire*, 15 juillet 1833, p. 502.

[1954] C'est ainsi qu'Edmond Texier appelle Musset et ses imitateurs dans sa *Physiologie du poète* (parue sous le pseudonyme de Sylvius en 1842). Voir José-Luis Diaz, « La satire du poète à l'âge du sacre de l'écrivain », *op. cit*., p. 88-89.

[1955] *Poésies complètes*, p. 73. Musset avait placé en tête de cette section l'épigraphe « Allons, bel oiseau bleu, chantez la romance à madame », citation du *Mariage de Figaro*.

> Associé à l'école fantaisiste, Musset s'insurge de la même manière qu'il refusait, en 1830, l'étiquette romantique. Il récuse le mouvement fantaisiste et fait ainsi basculer le dialogue esthétique portant sur les caractères vers la réalité littéraire de son temps. Ici apparaît la seule occurrence du terme fantaisiste dans toute l'œuvre, et à cet égard, elle occupe un statut particulier. Le mot, stigmatisé, signale la volonté de Musset de ne pas être lié à une mouvance de la littérature alors en plein essor, et que la presse promeut, comme le suggère timidement le jeune journaliste. Pas plus qu'il n'avait souhaité être estampillé « romantique chevelu », Musset ne souhaite être « récupéré » par l'école fantaisiste.[1957]

Ainsi l'autodérision envers le *Moi* du passé prend appui sur une polémique contemporaine et sur une affirmation répétée d'indépendance à l'égard des écoles. Polémique contre soi et polémique contre autrui sont ici liées.

L'idée d'une polémique contre soi apparaît plus nettement encore, dans *Le Discours de réception à l'Académie française* que Musset (qui parle en son nom propre du fait de la scène d'énonciation « officielle » requise par une telle investiture) se présente comme ayant rompu avec le romantisme du Cénacle :

> Ici se présente, pour moi, une difficulté. On ne veut pas qu'ayant appartenu à ce qu'on appelait l'école romantique, j'aie le droit d'aimer ce qui est aimable, et l'on m'en fait une école opposée, décidant par mes premiers pas, d'une route que je n'ai point suivie. Ce n'est pas que je veuille faire une inutile palinodie, ni renier mes anciens maîtres, qui sont encore mes amis ; car je ne me suis jamais brouillé qu'avec moi-même. Mais je proteste de toutes mes forces contre ces condamnations inexorables, contre ces jugements formulés d'avance, qui font expier à l'homme les fautes de l'enfant, qui vous défendent, au nom du passé, d'avoir jamais le sens commun, et qui profitent des torts que vous n'avez plus pour vous punir de ceux que vous n'avez pas.[1958]

Musset ne s'en prend pas ici à ses « anciens maîtres » mais à lui-même, à son *Moi* passé (« les fautes de l'enfant »). Cette polémique contre soi éclaire toute la posture de Musset polémiste : « je ne me suis jamais brouillé qu'avec moi-même ». La négation, « ne […] jamais […] que » donne à l'énoncé un caractère général, invitant à voir dans cette polémique avec et contre soi une tendance profonde de Musset polémiste. On trouve d'ailleurs déjà le même blâme contre l'ancien *Moi* romantique exprimé dans le *Salon de 1836* à propos du peintre Henri Decaisne. Musset voit dans *L'Ange gardien* du peintre un moment décisif de son art, une émancipation par rapport au romantisme matérialiste car selon lui Decaisne s'est souvenu du principe de Raphaël : « se servir du réel pour aller à l'idéal ». Ainsi il invite le peintre à poursuivre dans cette voie et à se détourner définitivement des excès coloristes auxquels il a sacrifié en s'identifiant à lui ou plutôt en se revoyant en lui tel qu'il était à ses débuts :

[1956] C'est pourquoi Sylvain Ledda propose de le dater plutôt du début des années 1850. Voir *L'Eventail et le dandy, op. cit*. p. 73.

[1957] *Ibid*., p. 75.

[1958] P. 937.

Qu'il saisisse cette phase de son talent ; qu'il renonce à ces cliquetis de couleurs, à ces petits effets mesquins qu'il a cherchés, naguère encore, dans ses portraits : qu'il prenne confiance en son cœur, et, en même temps, qu'il se défie de sa main. Que les yeux calmes de son ange lui apprennent qu'il n'y a de beau que ce qui est simple. Qu'il ne veuille pas faire plus qu'il ne peut, mais qu'il soit ce qu'il doit être. Puisse-t-il trouver souvent une inspiration aussi heureuse ! S'il voit des gens qui passent devant sa toile, et qui se contentent de ne pas dédaigner, qu'il laisse ceux-là aller à leurs affaires, et se pâmer devant le bric-à-brac. Le temps n'est pas loin où le romantisme ne peindra plus que des enseignes. Si j'adresse à M. Decaisne, que je ne connais pas, ces conseils, peut-être un peu francs, c'est que j'ai été, sur une autre route, assurément plus dans le faux que lui ; je n'ai pas fait son *Ange gardien*, mais je le sens peut-être mieux qu'un autre.[1959]

La critique est plus sévère contre Musset lui-même : la référence au coloris romantique (« cliquetis de couleurs », « petits effets mesquins », « bric à brac ») renvoie aussi au pittoresque et à l'exotisme de convention pratiqués par le jeune poète des *Contes d'Espagne* sous la houlette du Hugo des *Orientales*. Le rejet de cette poésie et de cette peinture « pour les yeux »[1960] est justifié par la revendication d'un romantisme de l'intériorité et de l'originalité comme le montrent les injonctions typiquement mussétiennes « qu'il soit ce qu'il doit être » et « qu'il prenne confiance en son cœur » : l'opposition entre le « cœur » et la « main » symbolise la primauté du génie et des sentiments sur la technique et le métier. Stéphane Guégan voit en outre dans cet éloge de *L'Ange gardien* de Decaisne une promotion du modèle lamartinien (« un de nos poètes, […] le premier de tous »[1961]) au détriment du romantisme hugolien :

Comme pour se mettre à distance d'un goût que Victor Hugo incarnerait, à tort ou à raison, Musset fait alors entrer Lamartine dans sa recension, sans le démasquer, mais de façon suffisamment claire et blessante pour ses rivaux. Représentant une belle Calabraise, accablée par l'état de son enfant, et l'Ange qui veille sur tous deux, le tableau de Decaisne n'était pas sans évoquer le poème qui ouvrait en 1834 la nouvelle édition des *Œuvres complètes* du grand poète. On se souvient que Musset, le 1er mars 1836, jour d'ouverture du Salon, fit paraître dans la *Revue des deux mondes* la *Lettre à M. de Lamartine*, un long et beau poème qui enchaînait l'auteur et son destinataire au byronisme de leur jeunesse amoureuse et souffrante. Ainsi en soutenant Decaisne, Musset saluait aussi le portraitiste de Lamartine.[1962]

Le poème évoqué par Stéphane Guégan est la traduction d'une chanson populaire chantée par une jeune Calabraise citée par Lamartine dans son essai liminaire, « Destinées de la poésie » : on y trouve ce refrain « C'était vous ! c'était vous, ô mon Ange gardien,/C'était vous dont le cœur déjà parlait au mien ! », qui illustre l'argument selon lequel « la poésie est l'Ange gardien de l'humanité à tous ses âges »[1963]. En outre l'épouse de Lamartine avait fait réaliser une copie du tableau de Decaisne pour son château de Saint-Point. Cependant, il s'agit moins

[1959] P. 978-979.

[1960] Telles étaient les critiques formulées en 1829 contre les *Orientales* de Hugo.

[1961] « Durant les premiers jours où je visitais le Musée, je consultai l'un de nos poètes, et, si je ne craignais pas de le nommer, j'ajouterais que c'est le premier de tous. Après Robert, *L'Ange gardien* l'avait surtout frappé. "Dites hardiment, me dit-il, que c'est un des plus beaux tableaux du Salon." », p. 978.

[1962] « Infortune du *Salon de 1836* », *in Fortunes de Musset*, *op. cit*., p. 155.

[1963] Lamartine, *Œuvres complètes*, vol. 1, édition de Charles Gosselin et Furne, 1834, p. 63-65.

ici pour Musset de « blesser ses rivaux », Hugo notamment, que de s'en prendre à son ancien *Moi* et mettre en valeur son évolution poétique et personnelle, marquée en 1836 par la satire de la première des *Lettres de Dupuis et Cotonet* et le lyrisme « lamartinien » des *Nuits* et de la *Lettre à M. de Lamartine*. Non que Musset ait troqué un maître contre un autre, mais il reconnaît dans le chantre d'Elvire un romantisme authentique, qui part du cœur.

Si l'auto-ironie, dans ces trois derniers textes, se justifie par la distance temporelle et intellectuelle entre l'ancien *Moi* et le *Je* actuel, tel n'est pas le cas dans les piques contre le romantisme qui parcourent maintes *Revues fantastiques*. Dans ces articles de 1831, en une époque où le jeune romantique, tout en prenant ses distances avec le Cénacle, se cherche encore, il semble bien que la polémique de Musset contre le romantisme parte de l'intérieur même du mouvement. En effet l'étude des occurrences des mots « romantique » et « romantisme » dans les *Revues* montre tantôt une prise de distance ironique, à l'égard des postures et des clichés mis à la mode par la nouvelle école notamment, tantôt une affirmation d'appartenance au mouvement de la part du *Je*, même dans l'ironie. Pour la satire des postures romantiques, citons l'obscurité importée d'Allemagne[1964], le poncif ossianique[1965], le goût des soleils couchants[1966] et autres méditations contemplatives[1967], le regard foudroyant façon Byron[1968], le goût hugolien des ogives et des tours de Notre-Dame[1969], le *look* romantique, « barbe » et « habit fleur de pensée et gilet de satin »[1970]. Si l'énonciateur se distancie parfois nettement « contre l'usage de cette douce obscurité que le romantisme importa d'Allemagne, nous allons de notre mieux nous expliquer », poncif de la critique néo-classique qui est peut-être aussi visée, Musset se compte encore parmi les romantiques, ainsi dans cet extrait de la revue XV à propos de Versailles :

> La première fois que je vis Versailles, comme je n'étais pas encore romantique, je trouvai le palais, l'escalier et les jardins dignes d'un roi [1971]

[1964] Revue III, p. 779.

[1965] Revue IV, p. 782 : il y est question d'« un barde soucieusement suspendu sur la pointe d'un décor pittoresque ».

[1966] Revue V, p. 786 : « l'effet du soleil couchant est forcément de rendre mélancolique qui le contemple ».

[1967] Revue VI, p. 789 : la rêverie du « bon Ludovic » devant le coucher du soleil se dégrade en chute burlesque : « du haut des plus sublimes méditations et du séjour séraphique de l'empyrée » Ludovic se voit précipité « misérablement dans un fossé ». Revue XIV, p. 816 : il s'agit de méditer, « par un beau clair de lune », « assis sur le bord d'un fleuve », cliché auquel s'associe l'exotisme alors mis à la mode par le Cénacle, « (peu importe que vous soyez Italien, Turc ou romantique, et que le lieu de vos méditations soit un toit, une natte ou un clocher) ».

[1968] Revue VI p. 789 : « Ceux-là, je les regarderais en face, de ce regard dont un romantique foudroie celui qui n'est pas à sa portée ».

[1969] Revue IV, p. 800.

[1970] Revue X p. 805.

La satire du conformisme d'un certain romantisme militant n'épargne pas le *Je* lui-même, forcé de s'y conformer dès lors qu'il adhère, libre de penser par lui-même lorsqu'il n'est pas encore (ou plus) de la « boutique romantique ». De même, la satire du regard foudroyant à la Byron dans la revue VI, d'autant plus absurde qu'il « foudroie celui qui n'est pas à sa portée », englobe le *Je* puisque l'énoncé est à la 1ère personne, présenté comme une éventualité (« Ceux-là, je les regarderais en face, de ce regard dont un romantique … ») : s'il y a dissociation, dans la syntaxe, entre le *Je* et « un romantique », le désir d'imitation tourne aussi en dérision un *Moi* attiré par les poses romantiques et l'ironie mine aussi de l'intérieur le projet polémique de l'énonciateur puisque ce regard qui tue de loin est une image de la polémique attaquant ses cibles lointaines. La contemplation au clair de lune évoquée à l'exorde de la revue XIV est aussi une discrète autodérision comme l'indique la parenthèse « (j'ai un faible pour la lune) », allusion à la fameuse *Ballade à la lune* – poème à la fois ironique envers un cliché romantique et encomiastique de la Diane antique – et manière provocante de subvertir l'anonymat en signant subtilement sa chronique. Une fois de plus Musset dénonce le cliché romantique tout en confessant être de ceux qui y ont sacrifié, et qui y sacrifient encore. On peut aussi se demander si le poète « au manteau vert » de la neuvième revue, celui qui escalade, à l'instar de Hugo, les tours de Notre-Dame, ne contient pas un peu de Musset. En effet, sa célébration lyrique de la beauté de Paris

> – Beau ciel, s'écria le poète qui s'était retourné, ma poitrine s'élargit en te voyant ! Quel panorama se déroule à mes pieds ! que tu es belle, ô ma chère ville ! quel aspect magnifique offrent de ces hauteurs tes ponts, tes quais, tes palais, ô Paris, toi dont les fées avaient élevé les murailles dans la plus belle vallée du plus doux pays de l'Europe ![1972]

n'est pas sans rappeler « Les Secrètes Pensées de Rafaël » et annonce l'exaltation de Lorenzo après le meurtre du duc, avec l'image de la poitrine qui s'élargit reprise mais vidée de son matérialisme – l'« âme » se substituant à la « poitrine » – dans la réplique de Scoronconcolo[1973]. L'évocation lyrique de Paris, bâtie par les fées « dans la plus belle vallée du plus doux pays de l'Europe » rappelle aussi ces vers des « Secrètes pensées de Rafaël » parus huit mois plus tôt dans la *Revue de Paris* :

> Ce ne sont plus les fils d'une terre étrangère
> Que je veux célébrer, ô ma belle cité !
> Je ne sortirai pas de ce bord enchanté
> Où, près de ton palais, sur ton fleuve penchée,

[1971] P. 819.

[1972] P. 800-801.

[1973] *Lorenzaccio*, IV, 11, *Théâtre complet, op. cit*. p. 236.

Plus largement, le personnage énonce les idées maîtresses qui parcourent toute la série des *Revues fantastiques* ; en premier lieu la condamnation des émeutes, manifestation la plus visible d'un présent où la politique occulte la littérature :

> Comment ton enceinte, jadis réservée aux plaisirs et à toutes les jouissances de la paix, est-elle devenue l'ardent foyer de toutes les passions ? Hélas ! lorsque jadis une voiture attelée de huit chevaux traversait le Pont-Royal, tous les curieux accouraient, et l'on parlait comme d'un évènement du passage du roi, qui allait à la messe. Lorsqu'un abbé allait faire un sonnet, on s'en occupait pendant quinze jours dans tous les salons ; c'étaient alors d'heureux oisifs qui peuplaient les promenades ! Aujourd'hui le roi va en char à bancs, et douze volumes in-octavo ne sauraient attirer l'attention de trois personnes !

Typiquement mussétienne, cette nostalgie pour l'Ancien Régime (le dix-septième ici) où les évènements littéraires étaient aussi importants à Paris que les évènements politiques (le passage d'un roi allant à la messe), célébration d'un monde où s'unissaient harmonieusement la politique, la religion, la littérature et la mondanité (« les salons »), dans un Paris placé sous le signe de la joie. Plus loin, le « romantique », amant des balustrades et des ogives gothiques, fustige « les caricatures politiques », les saint-simoniens et le bavardage des représentants de la France, ce qui constitue au total un résumé complet de la satire politique de Musset dans les *Revues*. Ainsi on ne saurait interpréter ce personnage simplement comme une caricature de Victor Hugo ; il s'agit aussi d'un porte-parole du Musset satiriste et polémiste dans ces billets d'humeur, mais aussi auto-ironiste envers ce « romantique obligé d'aller le long des balustrades, lorgnant les piliers et flairant les ogives »[1975].

Portraits de l'artiste en « jeune étourdi »

Il en va de même lorsque Musset met en scène des personnages de jeunes rêveurs romanesques qui confondent leurs désirs, livresques, de libertinage ou de romantisme avec la réalité. C'est le cas avec le Valentin des *Deux Maîtresses*,[1976], mais aussi avec ce jeune étudiant tourné en dérision dans la onzième revue :

[1974] *Poésies complètes, op. cit*. p. 121.

[1975] P. 800.

[1976] Musset lui prête son caractère double et son goût des doubles amours, ou encore certaines de ses attitudes de dandy hautain et méprisant (par exemple au chapitre V il essuie son rasoir sur le billet de la marquise de Parnes comme Musset l'a fait avec l'article de Sandeau publié dans les *Débats* sur le *Spectacle dans un fauteuil* en vers – voir la lettre à Sand du 28 juillet 1833, *Correspondance, op. cit*. p. 74). Le narrateur joue à tantôt se distancier de son personnage, tantôt à s'identifier à lui comme dans ces citations où il feint de confondre les deux maîtresses : « Mais je vois que je fais comme mon héros : je pense à l'une quand il faut parler de l'autre », p. 136, ou encore, à la page précédente : « le portrait de Mme de Parnes ; je me trompe, je veux dire de Mme Delaunay. »

Mais le pauvre étudiant, qui, n'ayant pas d'argent, ne pouvait manquer d'être philosophe, songeait piteusement aux siècles des marquises et des mouches ; pendant dix minutes, les dix fortunées minutes qui avaient suivi son départ et précédé son entrée à Longchamp, un rêve *bien encontreux* l'avait transporté à certain chapitre d'un livre dont les demoiselles ne savent pas le titre. Il s'était vu en amoureux cavalcadour piaffant à côté du wiski de la marquise de B. Hélas ! il était parti grand seigneur, chevalier errant, paladin aristocrate ! Il s'en revenait morose, enrhumé, républicain.[1977]

Musset prête à son piteux personnage ses propres goûts littéraires et ses propres rêveries romanesques, et les exorcise ainsi grâce à l'autodérision : le roman désigné par la chaste périphrase « dont les demoiselles ne savent pas le nom » n'est autre que *Les Aventures du chevalier de Faublas* de Louvet de Couvray, l'un des romans favoris de Musset, comme le prouve le patronyme « la marquise de B. », nom d'une des belles initiatrices du héros[1978]. Même autodérision pour les portraits de l'étudiant Garnier et de Narcisse dans la quatrième des *Lettres de Dupuis et Cotonet* :

L'étudiant Garnier, qui manque de bois et qui déjeune avec des raves, a lu, pour deux sous le volume, les Mémoires de Casanova. Le siècle de Louis XV lui trotte dans la tête ; il croit voir des nonnes à demi ivres, des boudoirs où les soupers arrivent par des trappes, des bas écarlates et des paillettes. Il sort, ne sachant où aller, cherchant fortune comme faisait Casanova ; il rencontre une jolie femme, il la suit, l'accoste, c'est une fille ; il va au jeu, perd six francs qui lui restent ; à trois pas de là, il rencontre son tailleur qui se plaint qu'on ne le trouve jamais, et le menace du juge de paix ; un fiacre qui passe l'éclabousse ; il est cinq heures et il faut dîner ; alors seulement il se gratte la tête, et se souvient qu'il n' y a pas de fiacres à Venise, qu'on y sortait jadis en masque, qu'on ne payait pas son tailleur en 1750, et que Casanova trichait au jeu.[1979]

D'après Olivier Bara le nom de Garnier est peut-être une réminiscence d'un conte éponyme de George Sand écrit en 1833 sous l'influence de Musset. On y trouve en effet une satire des clichés romantiques exploités et raillés déjà par le poète des *Contes d'Espagne et d'Italie* : le héros y rêve de belles « Andalouses échevelées », se prend pour lord Byron et affirme être « l'expression du siècle, comme une préface nouvelle »[1980]. Le style coupé et la progression du texte (« alors seulement ») pointent illusions et désillusions. Musset tourne également en dérision son bovarysme dans le portrait de Narcisse, triplement exagéré :

Narcisse n'est pas seulement ainsi ; il est malade d'exagération au troisième degré. Il s'est trouvé un jour à un incendie, où il a aidé à porter de l'eau ; il sait que Napoléon en a fait autant, et il se croit un petit Napoléon. Une femme de lettres, amoureuse de lui, l'a menacé d'un coup de couteau, et comme Margarita Cogni a failli en donner un à lord Byron, il se croit un petit Byron. Ces deux personnages, qu'il résume, l'inquiètent et le tourmentent beaucoup ; mais comme il a été, d'autre part, assez bien vu d'une baronne, et qu'il lui a écrit des impertinences en se brouillant avec elle, il se croit aussi Crébillon fils. Comment arranger tout ce monde ensemble ? il est tantôt l'un, tantôt l'autre, selon le moment et l'occasion. Aujourd'hui il a une vieille redingote, boutonnée jusqu'au menton, et son chapeau lui tombe sur les yeux ; demain il a un gilet rose, et vous frappe les

[1977] P. 808-809.

[1978] Voir Valentina Ponzetto, *La Nostalgie libertine*, *op. cit*. p. 332-333. Pour l'influence de *Faublas* sur Musset voir F. Lestringant, *Musset*, p. 91-94.

[1979] P. 881.

[1980] Voir O. Bara, « Musset et Sand ironistes : deux romantismes critiques ? », *op. cit.* p. 41.

jambes, en causant avec une canne grosse comme une paille ; le surlendemain, il va au théâtre, où il garde son manteau, et, appuyé sur une colonne, il promène autour de lui des regards mornes et désenchantés ; c'est à le croire fou de le rencontrer souvent.[1981]

On retrouve là deux modèles littéraires de Musset, Byron et Crébillon fils, mais cette fois ce sont des traits biographiques et non plus seulement livresques qui sont imités. Le bovarysme est mis en évidence par la répétition des tournures causales (« il sait que Napoléon en a fait autant, et il se croit un petit Napoléon », « et comme Margarita Cogni a failli en donner un à lord Byron, il se croit un petit Byron », « comme il a été assez bien vu d'une baronne […] il se croit aussi Crébillon fils ») qui traduisent chez Narcisse le bien-nommé, qui « est tantôt l'un, tantôt l'autre », sa quête d'identité et la lutte d'influences qui est en lui. Derrière la satire à la manière de La Bruyère, il y a la thèse désenchantée selon laquelle tout prestige à l'imitation du passé est désormais inaccessible à l'homme du XIX^e^ siècle et le frappe de ridicule. Dans la mesure où la plupart des références de Musset sont de l'ordre de l'intertextualité – comment ne pas penser au chapitre 2 de la *Confession* ? –, ces portraits peuvent se prêter à une lecture métalittéraire : toute imitation de la littérature du passé, celle que Musset a aimée dans ses livres (Byron, Casanova, Faublas, Crébillon fils) lui serait interdite et le vouerait au ridicule, à moins de devancer la critique par sa propre ironie. Comme l'a montré Valentina Ponzetto, ces trois portraits sont aussi des autoportraits qui combinent satire de l'imitateur des modèles littéraires libertins en plein XIX^e^ siècle, dénonciation d'un siècle bourgeois qui rend le libertinage et le romanesque impossibles et auto-ironie :

L'exagération comique et l'effet de dépaysement du lecteur bovaryste dans ces derniers cas sont poussés à l'extrême, mais le message n'en est que plus clair : toute tentative de reconstitution fidèle du monde des romans libertins se révèle illusoire car elle est systématiquement démontée par les circonstances auxquelles elle se heurte et finit par échouer de façon pitoyable. […] Ces silhouettes multiplient comme autant de miroirs une même image dont on finit par supposer qu'elle cache bien quelque trait autobiographique. L'ironie douce-amère de Musset à l'égard de ces personnages serait donc aussi une forme d'auto-ironie, une manière de mettre en scène ses propres tentations et de s'en délivrer.[1982]

Cette auto-ironie de Musset à l'égard de son inspiration, de ses postures d'auteur et de sa tendance à imiter des modèles apparaît aussi dans *Histoire d'un merle blanc* et dans le poème « Dupont et Durand »[1983]. Exagération mise à part, dans le conte le narrateur décrit ses projets littéraires en des termes qui rappellent certaines réalités attestées par la biographie du poète :

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. Je ne manquerai pas, dans mes vers, de déplorer mon isolement ; mais ce sera de

[1981] P. 882.

[1982] *Op. cit*. p. 332-333.

[1983] Voir *supra* p. 539.

telle sorte, que les plus heureux me porteront envie. Puisque le ciel m'a refusé une femelle, je dirai un mal affreux de celles des autres. Je prouverai que tout est trop vert, hormis les raisins que je mange. Les rossignols n'ont qu'à se bien tenir ; je démontrerai, comme deux et deux font quatre, que leurs complaintes font mal au cœur, et que leur marchandise ne vaut rien. Il faut que j'aille trouver Charpentier. Je veux me créer tout d'abord une puissante position littéraire. J'entends avoir autour de moi une cour composée, non pas seulement de journalistes, mais d'auteurs véritables et même de femmes de lettres. J'écrirai un rôle pour Mlle Rachel, et, si elle refuse de le jouer, je publierai à son de trompe que son talent est bien inférieur à celui d'une vieille actrice de province. J'irai à Venise, et je louerai, sur les bords du grand canal, au milieu de cette cité féerique, le beau palais Mocenigo, qui coûte quatre livres dix sous par jour ; là, je m'inspirerai de tous les souvenirs que l'auteur de *Lara* doit y avoir laissés. Du fond de ma solitude, j'inonderai le monde d'un déluge de rimes croisées, calquées sur la strophe de Spencer, où je soulagerai ma grande âme ; je ferai soupirer toutes les mésanges, roucouler toutes les tourterelles, fondre en larmes toutes les bécasses, et hurler toutes les vieilles chouettes. Mais pour ce qui regarde ma personne, je me montrerai inexorable et inaccessible à l'amour. En vain me pressera-t-on, me suppliera-t-on d'avoir pitié des infortunées qu'auront séduites mes chants sublimes ; à tout cela je répondrai : « Foin ! » Ô excès de gloire ! mes manuscrits se vendront au poids de l'or, mes livres traverseront les mers ; la renommée, la fortune, me suivront partout ; seul, je semblerai indifférent aux murmures de la foule qui m'environnera. En un mot, je serai un parfait merle blanc, un véritable écrivain excentrique, fêté, choyé, admiré, envié, mais complètement grognon et insupportable.[1984]

La satire des manigances auxquelles se livrent les hommes de lettres ambitieux se mêle ici à l'autodérision dans la mesure où Musset intègre aux projets de son merle blanc des éléments de sa propre biographie. C'est l'imitation de Byron, aussi bien pour la forme de ses poèmes (« la strophe de Spencer », reprise par le poète anglais dans son *Childe Harold* mais jamais imitée par Musset, rappelle toutefois les jeux formels du temps de *Mardoche* et de *Namouna*), pour sa posture (« déplorer mon isolement de sorte que les plus heureux me porteront envie », « inexorable et inaccessible à l'amour », « indifférent à la foule », « un véritable écrivain excentrique […] complètement grognon et insupportable », caractéristiques conformes au tempérament de Musset comme le précise la note de Sylvain Ledda), pour ses voyages (louer le palais Mocenigo à Venise, comme Musset voulut le faire en 1834). C'est l'écriture d'un rôle pour Rachel (Musset règle ainsi ses comptes avec la tragédienne qui s'était désintéressé de *La Servante du Roi*) et le choix de Charpentier comme éditeur. C'est le choix, pour sa première œuvre, de renchérir sur l'écriture hugolienne (le poème en quarante-huit chants, comme les *Contes d'Espagne* exagéraient les stylèmes hugoliens) et de dénoncer l'idéalisme sentimental des rossignols romantiques. Ce passage illustre la nécessité pour tout nouvel écrivain romantique, mise en lumière par José-Luis Diaz, de se créer un scénario auctorial afin de se faire une place parmi les auteurs existants[1985] : comme le premier Musset le merle blanc se fera désenchanté, sarcastique, excentrique, exhibant son originalité et sa solitude. Comme lorsqu'il raille Hugo et Sand à travers Kacatogan et la fausse merlette blanche, Musset prend des éléments de sa propre personne et en grossit les traits.

C'est que l'auto-ironie se glisse le plus souvent à l'intérieur même de la satire d'autrui, parce que, en tant qu'« enfant du siècle », donc produit de son temps, Musset ne peut

[1984] *Contes*, p. 83-84.

[1985] *L'Ecrivain imaginaire, op. cit*. p. 105 *et sqq*.

échapper à la dénonciation des vices de son époque. Telle est la signification de la *Confession d'un enfant du siècle* qui s'ouvre sur la polémique contre le siècle et se ferme sur l'auto-blâme du narrateur coupable d'avoir profané l'amour. La satire des pamphlétaires-« sycophantes » énoncée par Octave dans la cinquième partie[1986], est révélatrice : Octave les injurie tout en les lisant, ce qui montre l'impossibilité pour l'homme du siècle – Musset comme tout polémiste du temps – de sortir du cliché ou du conformisme ; dès lors la polémique appelle aussi l'auto-polémique. Même chose lorsqu'il s'agit de fustiger les excès du romantisme : dans la mesure où Musset y a participé, voire y participe encore, il ne peut que s'intégrer aux cibles qu'il blâme. C'est un *nous* qui déplore la décadence apportée par la dramaturgie romantique, dans des articles comme *Un mot sur l'art moderne* (« nous ne créons que des fantômes »)[1987], ou à propos de la tentative de remplacer la littérature qu'il nomme « théâtrale », c'est-à-dire classique (« que nous ayons voulu la remplacer, voilà la faute »[1988]) ou lorsqu'il fait le point sur les apports du drame romantique, ses limites et son avenir dans *De la tragédie* :

> Aujourd'hui le drame est naturalisé français ; nous comprenons Goethe et Shakespeare aussi bien que Mme de Staël ; l'école nouvelle n'a encore, il est vrai, produit que des essais, et son ardeur révolutionnaire l'a emportée, comme dirait Molière, un peu loin ; mais nous ferons mieux plus tard, et le fait reste accompli.[1989]

Cette dernière citation montre à quel point Musset, au moment même où il passe pour rejoindre les néoclassiques en proposant une nouvelle forme de tragédie et se réjouit des succès de Rachel dans les rôles classiques, se compte encore parmi « l'école nouvelle » puisque le *nous* l'inclut parmi les membres de cette école. Ainsi la polémique contre le romantisme, et plus largement contre tous les phénomènes et les clichés du siècle[1990], atteint aussi le *Je*, consubstantiel au siècle puisqu'il en est l'enfant.

En définitive, dans ses articles critiques, dans ses *Revues fantastiques*, et plus encore dans ses *Lettres de Dupuis et Cotonet*, la polémique mussétienne s'en prend aux clichés, ceux d'un certain romantisme, mais aussi plus largement, aux composants du « prêt à penser » du siècle (philosophies humanitaires, pratiques journalistiques, idées politiques), y compris ceux auxquels Musset lui-même sacrifie (discours nostalgiques, nostalgie libertine, dandysme, mal du siècle, lyrisme, mythe napoléonien …). Cependant, même si cette tendance à l'auto-ironie

[1986] P. 347 : « c'était une page d'un livre, quand toutefois il m'arrivait d'en prendre d'autres que ceux de ces sycophantes modernes qu'on appelle des pamphlétaires, et à qui on devrait défendre, par simple mesure de salubrité publique, de dépecer et de philosophailler. »

[1987] P. 901.

[1988] P. 902.

[1989] P. 916.

[1990] À l'exception toutefois des humanitaires dont Musset se distingue toujours dans ses écrits satiriques.

est un fait d'époque, celui d'une génération (le « second romantisme ») plus critique à l'égard du romantisme mis en place sous la Restauration par ses aînés (Chateaubriand, Lamartine, Hugo), il prend une résonance toute particulière chez un auteur dont on sait qu'il s'est souvent affirmé comme une conscience *schizée*. La satire des clichés peut être interprétée comme une « lutte d'influences » chez Musset, que Frank Lestringant[1991] met au jour aussi bien dans son écriture (à travers l'intertextualité notamment, « cette confusion des références et des nostalgies ») que dans sa *psychè*, l'une étant le miroir de l'autre. L'idée soulevée par Françoise Court-Pérez de l'auto-ironie comme moyen de préservation du *moi* prend une signification toute particulière, appliquée à un auteur qui affirme être à la fois Cœlio, l'amoureux romantique, et Octave, le libertin cynique, à un poète qui aurait maintes fois fait l'expérience réelle du dédoublement de sa personnalité – dans son étude psychanalytique de l'œuvre et de l'homme, Pierre Odoul diagnostique un « déséquilibre psychique » favorisé par

la faiblesse de sa personnalité, de son « moi », incapable de résister aux exigences d'un surmoi » vertueux, fortement imprégné de principes religieux. Aussi fut-il sans cesse tiraillé par l'un et l'autre, écartelé entre le vice et la vertu, l'idéal et la réalité ; de là cette dualité si marquée chez Musset qui est à la fois Octave le débauché et Cœlio l'amoureux idéaliste, Irus le dandy qui se vante sans cesse de ses bonnes fortunes, et Silvio le jeune homme timide au cœur pur. Autant dire que Musset n'arriva jamais à trouver sa vraie personnalité. Cette dualité, cette ambivalence, comme dirait un psychologue, s'étend à tous les domaines : le problème de l'existence de Dieu, celui de l'âme et de son immortalité, les femmes, Voltaire, Napoléon, les Grecs … tout enfin. Nous le voyons dans *Rolla* osciller sans cesse entre le vice et la pureté, dans *L'Espoir en Dieu*, entre la foi et le doute. Position inconfortable, très asthéniante, et qui présente l'inconvénient de paraître frivole : « Se moque-t-il de nous ou de lui-même? Est-ce son Dieu, est-ce le nôtre qu'il méprise et trahit ? » s'interroge George Sand dans sa première *Lettre d'un voyageur.*[1992]

C'est ainsi que l'on peut aussi interpréter la dualité, voire la duplicité, de l'écriture polémique mussétienne : ironique contre le romantisme tout en se sachant appartenir de plein droit à ce romantisme ; indignée contre les pamphlétaires et consciente d'en être un peu aussi. D'où une paratopie nécessaire pour se préserver : n'être d'aucun parti, polémiquer depuis un lieu insituable, mais au-delà des deux camps en présence sur le champ clos de la bataille.

[1991] *Musset, op.cit*. p. 29 ; Frank Lestringant reprend l'idée de Pierre Odoul, *op. cit*. p. 300-301.

[1992] *Op. cit*. p. 37.

CONCLUSION

OCTAVE : Veux-tu des conseils ? je suis ivre.
Veux-tu mon épée ; voilà une batte d'Arlequin.
Les caprices de Marianne, acte I scène 1.

LORENZO : Que les hommes me comprennent ou non, qu'ils agissent ou n'agissent pas, j'aurai dit tout ce que j'ai à dire ; je leur ferai tailler leurs plumes, si je ne leur fais pas nettoyer leurs piques, et l'Humanité gardera sur sa joue le soufflet de mon épée marquée en trait de sang. […]les hommes comparaîtront devant le tribunal de ma volonté.
Lorenzaccio, acte III scène 3.

L'écriture agonistique est bien présente dans les œuvres en prose de Musset et ce, malgré son refus maintes fois affirmé de prendre parti dans les querelles de son temps, ou de s'engager politiquement. Elle y figure en quelque sorte naturellement, en particulier parce que le romantisme se pose en rupture avec les siècles passés, mais aussi parce que Musset prend ses distances par rapport à lui. Elle apparaît partout dans l'œuvre, et il faudra s'intéresser aux formes particulières qu'elle prend dans le cadre des contraintes poétiques ou de l'énonciation et de la représentation théâtrales. Dans sa prose, il s'agit d'une écriture polémique particulière qui avance souvent masquée et prend les chemins détournés de l'ironie et de la polyphonie énonciative, ainsi que le masque plus souriant que véritablement agressif de la satire et de l'humour. En effet, Musset a généralement tendance à atténuer la part du blâme, dans ses articles critiques notamment, et se montre soucieux d'adopter un *éthos* conciliant et une parlure courtoise en vicomte et en dilettante des lettres qu'il est ou veut paraître. Il dénonce fréquemment la violence des pamphlétaires et le caractère intéressé de leurs philippiques et refuse d'apparaître comme un critique ou un journaliste de métier parce qu'il voit là non l'authenticité d'une parole sincère et affranchie dans sa véhémence[1993], mais un verbe vicié et inutile. Un verbe vicié parce que motivé par la haine et le plaisir de blesser son adversaire gratuitement : or c'est « un métier qu'[il] n'aime pas »[1994]. Un verbe inutile parce qu'il ne croit pas aux pouvoirs d'une parole performative, d'une parole qui puisse être aussi une action, et puisse persuader véritablement et changer le monde[1995]. Ce scepticisme à l'égard du verbe performatif et de la parole politique, deux avatars du polémique, différencie Musset des « mages romantiques » et amène à définir son écriture polémique, même s'il s'agit d'un style plus comique – ou plus humoresque – qu'indigné et tragique, comme une écriture du désenchantement.

Musset est en effet plus satiriste que véritablement polémiste : lorsqu'il veut manifester son désaccord ou son opposition il préfère tourner sa cible en dérision, la regarder avec une distance amusée et mettre les rieurs de son côté, la satire ayant l'immense avantage sur le polémique d'accomplir une persuasion plus intime du lecteur au moyen de la connivence suscitée par le comique et l'ironie. Musset est toujours soucieux de se concilier les bonnes grâces de son lecteur, de s'en faire un complice, ce que révèle l'importance du

[1993] Comme le « juron gaulois » de Mathurin Régnier, qui allie « franchise » et « sauvagerie » (« Sur la paresse », *Poésies*, p. 412) ou bien la « mâle gaieté » de Molière (« Une soirée perdue », *ibid.* p. 389) ou encore le langage affranchi d'Aristophane qui « nommait par leur nom les choses et les hommes » et dont les vers « de dures vérités n'étaient point économes » (« La loi sur la presse, *ibid.* p. 476).

[1994] *Concert de mademoiselle Pauline Garcia*, p. 1005.

[1995] Vaines polémiques comme celles qui occupent la jeunesse désenchantée de la Restauration dans le chapitre 2 de La *Confession* (éd. Lestringant p. 69) ou encore comme celle des romantiques et des classiques qui dégénère en « querelle de paroles » en 1829 selon le narrateur du *Poète déchu* p. 324.

dialogisme dans sa prose, quel que soit le genre adopté. Il semble nostalgique d'un temps (celui des salons d'Ancien Régime ?) où la conversation était reine et non la polémique des journaux et le jeu des camaraderies ; comme Albert Camus il aurait pu déplorer que « le dialogue, relation des personnes, a été remplacé par la propagande ou la polémique, qui sont deux sortes de monologue »[1996]. Cette prédilection pour le dialogue témoigne aussi du scepticisme de Musset envers l'idée d'une énonciation polémique de chef de file ou de parti notamment, parole souveraine, olympienne, représentative d'une collectivité ou d'une religion (fût-elle littéraire) et destinée à opérer une communion. Ainsi, après avoir conclu que pour Musset il est « une violence sacrée qui a perdu son sens »[1997], Esther Pinon donne de la notion de communion chez Musset une définition proche de celle de connivence :

> La communion n'est en effet retrouvée que dans une relative solitude : elle est un tête-à-tête intime et non un élan universel et fédérateur, elle ne s'accomplit plus à l'échelle des foules mais seulement à celle du couple (couple fusionnel des amants ou couple fraternel de l'artiste et de son semblable : lecteur, auditeur ou spectateur privilégié). La communauté, si elle n'a pas tout à fait cessé d'exister, a perdu chez Musset les valeurs qui pouvaient grandir la plèbe en peuple […].[1998]

De la même manière l'écriture polémique est envisagée par Musset comme un « tête-à-tête » avec un lecteur idéal, dandy et sceptique comme lui, qui partage ses références culturelles, ses goûts et ses mépris, et même peut-être un lexique commun[1999]. Elle n'est pas une parole incandescente au service d'une collectivité et contre un groupe adverse, mais une parole tantôt persifleuse, tantôt passionnée, qui communie avec une élite (plus sociale qu'intellectuelle) dans le culte de la vérité, du « bon sens » et du bon goût, et exclut ceux qui se fourvoient et se couvrent de ridicule à la face du monde.

[1996] *L'Homme révolté*, [1951], Albert Camus, *Essais*, éd. Louis Faucon et Roger Quilliot, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 642.

[1997] *Le Mal du ciel, op. cit*. p. 655.

[1998] *Ibid*. p. 663.

[1999] Pour analyser la connivence chez des auteurs « dandies » comme Musset, Balzac ou Gautier ou encore chez les membres des cénacles romantiques (nous pensons notamment aux Jeunes-France), on pourrait recourir au concept de « langue du village » emprunté à l'ethnométhodologie. Isabelle Garnier-Mathez a démontré dans sa thèse *L'épithète et la connivence* qu'une étude stylistique de la connivence chez un groupe d'auteurs d'une époque donnée (en l'occurrence les écrivains évangéliques français du groupe de Marguerite de Navarre) pouvait obtenir des résultats féconds grâce à cette notion qu'elle définit ainsi : « Les ethnométhodologues posent la validité du langage en tant qu'instrument premier du déchiffrage et de l'interprétation de la « compétence propre » d'un groupe partageant un vécu commun, d'ordre social, culturel, rituel, etc. Les spécificités de la langue du village – ainsi distinguée de la langue commune – sont analysées en tant qu'elles reflètent les pratiques et les croyances de ses membres, et rendent compte de la communication établie entre eux. », *L'Epithète et la connivence. Ecriture concertée chez les Evangélistes français (1523-1534),* Droz, Genève, 2005, p. 14. Ce qui est intéressant, aussi bien chez Musset que chez Gautier ou Balzac et plus largement chez tous les romantiques ironiques, c'est la façon dont ils s'approprient une langue du village qu'ils ont pu cultiver (celle du romantisme, du dandysme, etc) tout en la tournant en dérision. Voir notamment la « faribole » du Clerc dans la première des *Lettres de Dupuis et Cotonet*, p. 846.

On peut même parler de connivence polémique au sujet de Musset. Dans sa typologie des catégories de l'humour, Patrick Charaudeau distingue plusieurs effets de connivence : la connivence ludique, la connivence critique, la connivence cynique et la connivence de dérision. Il donne de la connivence critique la définition suivante :

> La connivence critique propose au destinataire une dénonciation du faux-semblant de vertu qui cache des valeurs négatives. Elle est donc polémique (ce que n'est pas la connivence ludique), comme s'il y avait une contre-argumentation implicite, car elle cherche à faire partager l'attaque d'un ordre établi en dénonçant de fausses valeurs. Contrairement à la connivence ludique, la critique a une portée particularisante pouvant devenir agressive à l'endroit de la cible. Cela correspond peut-être à la catégorie d'« hostilité » que propose Freud.[2000]

Puis il ajoute qu'« on la trouve abondamment dans les caricatures de presse » (or nous avons pu constater la proximité de certains portraits et procédés satiriques mis en œuvre par Musset, notamment dans ses *Revues fantastiques*, avec des caricatures de l'époque), « ou dans les interactions polémiques des débats politiques ». On retiendra de cette définition la possibilité que la polémique puisse donner lieu à une connivence avec le destinataire et pas seulement à une opposition frontale ; en revanche l'idée que la connivence ludique ne puisse être elle aussi polémique paraît discutable, du moins dans le cas de Musset : la définition qu'en propose Patrick Charaudeau semble correspondre à la fantaisie mussétienne telle que l'a définie Sylvain Ledda (« un regard décalé ») et telle que Musset l'exploite dans ses *Revues fantastiques* notamment :

> La connivence ludique est un enjouement pour lui-même dans une fusion émotionnelle de l'auteur et du destinataire, libre de tout esprit de critique, produite et consommée dans une gratuité du jugement comme si tout était possible. Elle peut même aller jusqu'à susciter un « pourquoi pas ? », une autre façon de voir le monde et les comportements sociaux comme libération d'une fatalité. Elle cherche à faire partager un regard décalé sur les bizarreries du monde et les normes du jugement social, sans qu'elle suppose un engagement moral, même si, comme pour tout acte humoristique, une mise en cause des normes sociales se trouve en sous-jacence. C'est un plaisir dans la gratuité, dans la fantaisie, qui correspond peut-être à la catégorie du « sceptique » de Freud.[2001]

En effet, plusieurs fois la « revue fantastique » mussétienne, du fait de la fictionnalisation du réel et du double point de vue qu'elle suppose, amène à se demander « pourquoi pas ? ». Et si la révolution de Juillet n'était due qu'à la canicule ? Et si Pantagruel était sorti hier de sa tombe ? Mais il ne s'agit pas seulement d'un « plaisir dans la gratuité », semble-t-il, parce que dans ces deux cas comme dans tous les autres la fantaisie cèle une prise de position critique sur la politique, et plus largement sur les mœurs du temps[2002], mais également sur l'écriture

[2000] P. Charaudeau, « Des catégories pour l'humour ? », *Questions de communication*, 2006, n°10, p. 36.

[2001] *Ibid.*

[2002] Outre nos analyses nous renvoyons aux « Notes sur les *Revues fantastiques* » de S. Ledda dans son essai *L'Eventail et le dandy*.

journalistique elle-même[2003]. De la même façon la connivence cynique, qui émane d'un esprit « destructeur et simultanément autodestructeur »[2004], est présente chez le Musset désespéré (celui du *Poète déchu* par exemple ou chez Lorenzo) lorsqu'il manie l'humour noir et le sarcasme, tout comme est présente la connivence de dérision que Patrick Charaudeau définit en des termes proches de la définition de la satire selon Marc Angenot[2005]. C'est qu'avec Musset les catégories de l'humour, de la satire et de la polémique sont poreuses et réversibles.

A son époque cette tendance à l'ironie et à l'insolence était reçue comme une parole frondeuse, polémique, comme le prouvent les attentes déçues lors du *Discours de réception à l'Académie française* ; elle divisait l'opinion, irritant les uns (scandalisant aussi bien les perruques classiques que les romantiques les plus « vertueux »[2006]) et séduisant les autres, comme le montrent les réactions de la critique à la parution des *Contes d'Espagne et d'Italie*[2007]. Elle avait su créer un cercle restreint certes, mais fidèles d'*happy few* qui se reconnaissaient dans les dédains de ce polémiste vêtu en dandy. Il nous semble toutefois que malgré le caractère dépassé des polémiques agitées dans ces textes elle ne peut que séduire le lecteur contemporain, conquis d'avance par cette façon de manier idées et concepts sans en avoir l'air, et de tout railler. C'est ainsi d'ailleurs que Zola justifie l'amour que lui et les jeunes de sa génération vouent à Musset et leur préférence pour ce romantique « railleur » plutôt que pour Hugo. Certes le passage oppose les deux romantiques en tant que poètes et versificateurs mais il semble que l'opinion de Zola peut aussi bien s'appliquer au style et à la rhétorique des deux prosateurs :

> Pendant une année, Victor Hugo régna sur nous en monarque absolu. Il nous avait conquis avec ses fortes allures de géant, il nous ravissait par sa rhétorique puissante. […] Puis un matin, un de nous apporta un volume de Musset. […] Notre culte pour Victor Hugo reçut un coup terrible ; peu à peu, nous nous sentîmes pris de froideur […] Alfred de Musset seul trônait dans nos carniers. […]
>
> Aujourd'hui, lorsque je tâche d'analyser mes sensations de cette époque, je crois que Musset nous séduisit d'abord par sa crânerie de gamin de génie. Les *Contes d'Espagne et d'Italie* nous transportèrent dans un

[2003] Outre notre travail nous renvoyons à ceux de Marie-Eve Thérenty.

[2004] « Des catégories pour l'humour ? », *op. cit*. p. 37.

[2005] « La dérision vise à disqualifier la cible en la rabaissant, c'est-à-dire en la faisant descendre du piédestal sur lequel elle était. D'après les dictionnaires, se dégagent deux idées ; l'une est que la dérision s'accompagnerait de mépris […] L'autre est que la cible de l'acte de dérision est insignifiante, minime, piètre […] On dira donc que la connivence de dérision cherche à faire partager cette insignifiance de la cible lorsque celle-ci se croit importante (ou lorsqu'on croit qu'elle se croit importante). Plus généralement, elle cherche à faire partager une mise à distance – parfois même un certain mépris – vis-à-vis de ce qui, d'une façon ou d'une autre, est survalorisé. […] La connivence de dérision a en commun avec celle de critique la disqualification d'une personne ou d'une idée, mais à la différence de la critique, elle ne procède ni n'appelle aucun développement argumentatif. », *ibid*. p. 37-38. Dans le cas de Musset on trouve néanmoins de l'argumentation, même implicite.

[2006] Voir les jugements de Lamartine cités en introduction.

[2007] Nous renvoyons à l'article de Marie-Eve Thérenty, « Du scandale (1830) au silence (1840) : dix ans de réception critique d'Alfred de Musset », *in Op. cit. Revue des littératures françaises et comparées*, Publications de l'université de Pau, 1995, n°5, pp. 155-163.

romantisme railleur, qui nous reposa, sans que nous nous en doutions, du romantisme convaincu de Victor Hugo.[2008]

L'esprit de dérision, le recours à la fantaisie, à la disparate, à l'incongru, l'affectation de « bizarrerie » que Musset loue chez Jean-Paul et reprend à son compte, ressortissent en partie à un refus d'une écriture polémique traditionnelle, c'est-à-dire d'une écriture clivante, qui attaque les uns et met les autres de son côté, mais aussi d'une rhétorique entièrement fondée sur les certitudes du tour gnomique et le binarisme agonistique de l'antithèse[2009]. Musset, conscient de l'instabilité de la polémique, éphémère parce que liée à une actualité par nature passagère, inutile puisque les opinions sont un « moulin [qui]tourne avec tous les vents »[2010], risquée puisqu'elle peut perdre ses partisans par excès de violence verbale, privilégie les détours de l'ironie et les pirouettes de la fantaisie plus aptes à séduire les lecteurs et sans doute plus conformes à son tempérament et à l'*éthos* de dandy, voire de bouffon, qu'il cherche à se constituer. On a pu constater à quel point Musset reprend aussi bien types, schèmes et *stylèmes* d'une tradition satirique qui va de l'Antiquité[2011] à la satire

[2008] « Alfred de Musset », article paru dans *Le Messager de l'Europe* (Saint-Pétersbourg) en mai 1877 et repris dans *Alfred de Musset*, dir. Loïc Chotard, André Guyaux *et alii*, *op. cit*. p. 172-173. Voir François-Marie Mourad, « « Un fidèle de Musset » : Emile Zola », *Poétique de Musset, op. cit.* pp. 293-306.

[2009] Esther Pinon remarque toutefois un style étrangement proche de celui des manifestes hugoliens dans le dernier fragment du *Poète déchu*, celui qui oppose le vers et la prose. Mais elle a soin de rappeler que l'énonciateur n'est pas Musset, mais bien le « poète déchu », narrateur du roman éponyme : « Etayée par la force d'un ton de certitude et par la rigueur des antithèses, la démonstration est puissante, brillante, et ne laisse guère de place au doute. Mais en cela précisément, elle détone quelque peu dans l'œuvre de Musset qui, on le sait, est bien moins familier que Hugo des affirmations dogmatiques et des couleurs tranchées de l'antithèse. Au cœur même de son propos, il semble d'ailleurs reculer face à la clarté presque didactique de sa propre parole : « Il ne s'agit pas d'un cours de littérature », précise-t-il. Est-ce bien Musset qui construit cette mécanique si strictement binaire ? La nature même du texte incite à le croire : parce qu'il est resté inédit du vivant de son auteur, *Le Poète déchu* est paré de l'aura de véridicité des confidences que l'on soustrait aux regards du public : et parce qu'il est fragmentaire, le texte tend à faire oublier que le morceau théorique et rhétorique qui oppose prose et poésie est sans doute à mettre au compte d'un personnage-narrateur, et non de l'auteur lui-même. Certes, les convictions que professe ce personnage sont de celles que l'on a rencontrées dans toute l'œuvre, éparses mais sans cesse réaffirmées : mais si le poète déchu ressemble « comme un frère » à Musset, il n'est pas tout à fait lui », *Le Mal du ciel, op. cit.* p. 534. On retrouve ici en effet le choix d'argumenter au moyen d'un genre (le roman autobiographique) qui rend la posture de l'énonciateur ambigüe. Par ailleurs, lorsque Musset recourt à l'antithèse à dessein polémique, notamment entre classicisme et romantisme, drame et tragédie (dans ce que nous avons appelé ses « articles-manifestes » comme *De la tragédie*, *Un mot sur l'art moderne*, ceux consacrés à Pauline Garcia) il se montre toujours soucieux d'établir des nuances et de proposer une troisième voie, celle de la synthèse qui dépasse l'opposition strictement binaire.

[2010] « Sonnet à George Sand III », *Poésies*, p. 521.

[2011] Avec des références à Horace (le fameux *servus pecum* notamment) et à Aristophane, ainsi que la reprise de schèmes qui remontent à la satire ménippée dans les *Revues fantastiques*.

journalistique de son époque[2012] en passant bien sûr par Rabelais[2013], le classicisme[2014], Sterne[2015] et les Lumières[2016] : bien que le poète de *Rolla* s'acharne à tuer une deuxième fois le squelette du « vieil Arouet » à coup d'apostrophes vengeresses et qu'il taxe ses sarcasmes de « hideux sourire », il retrouve bien souvent une ironie toute voltairienne, tout particulièrement dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet*. Mais chez lui la satire et l'ironie se font indécises, ambigües et multidirectionnelles : affectée d'une polyphonie énonciative parfois complexe, l'ironie de Musset rend son site d'élocution indécis en même temps que sa portée réversible ; elle peut frapper deux cibles[2017] à la fois et d'un même élan l'énoncé et l'énonciation, se retournant ainsi contre l'énonciateur lui-même. Cette indécision de l'ironie est à l'œuvre notamment dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet*, sans doute le chef d'œuvre de Musset polémiste, dans la mesure où la raillerie vise à la fois les cibles désignées dans l'énoncé (le romantisme, l'humanitarisme, le journalisme, les exagérés) et l'énonciation épistolaire (bien souvent maladroite, lourde, peu conforme aux règles des manuels épistolaires qui reflètent un art du bien dire autant qu'un art de la mondanité) et par conséquent leurs énonciateurs provinciaux ; ainsi le débat reste ouvert : peut-être même que la lettre « Sur l'abus des adjectifs » n'est pas tant une satire du romantisme que de l'image que s'en font deux perruques bourgeoises de la Ferté-sous-Jouarre[2018]. Par ce choix d'une écriture ambigüe, d'une polémique qui ne se réduit pas au manichéisme tranché des certitudes partisanes, Musset est bien de son temps : il pratique une ironie romantique, une « ironie dix-neuvièmiste » telle que l'a définie Philippe Hamon : « posture d'énonciation « nouvelle »[…] d'un écrivain dont le « site d'énonciation » se fait beaucoup moins localisable que celui de

[2012] Même art de la caricature et structures qui font écho aux physiologies de l'époque (promenades parisiennes, posture du flâneur, descriptions de types représentatifs de la société sous la monarchie de Juillet).

[2013] Dans la revue X, pp. 803-806.

[2014] A travers le goût des fables et des apologues dans ses *Revues*, des portraits en actes dans ses *Nouvelles* et ses *Contes*, la reprise de types classiques (la coquette, le Tartuffe au féminin dans *Margot*), le pastiche de La Bruyère dans la dernière des *Lettres de Dupuis et Cotonet* et la reprise du t*opos* du repas ridicule dans la première, la forme épistolaire au service de l'ironie (les *Lettres* mais aussi la revue XII) et maintes citations ou allusions à Molière et La Fontaine.

[2015] Auquel doivent aussi bien les *Revues* que les *Nouvelles,* ainsi que l'*Histoire d'un merle blanc*.

[2016] Voltaire, Montesquieu et les libertins tout particulièrement dans les *Nouvelles* et les *Contes*.

[2017] C'est fréquent notamment dans les *Revues* : par exemple dans la revue IX Musset vise le poète romantique habitué à gravir les tours de Notre-Dame (Hugo) mais il en fait aussi son porte-parole pour fustiger les politiques et les saint-simoniens et déplorer la ruine de la librairie. Ou encore, dans la revue XIII, il s'en prend aussi bien au vaudevilliste (Scribe) qu'à l'illustre pair (Chateaubriand).

[2018] Par exemple lorsque Dupuis condamne le vers brisé p. 843 : « le vers brisé, d'ailleurs, est horrible ; il faut dire plus, il est impie ; c'est un sacrilège envers les dieux, une offense à la muse. » Les images hyperboliques empruntées au domaine religieux invitent au doute. Comme le remarque Esther Pinon : « Musset n'a cure de ce culte littéraire qui réifie en déifiant. Il s'en rit dans la première *Lettre de Dupuis et Cotonet* lorsqu'il parodie l'effroi des thuriféraires du classicisme. », *Le Mal du ciel, op. cit*. p. 666.

l'écrivain classique », une ironie marquée par des moyens privilégiés – le discours indirect libre, l'intertextualité – capables « de brouiller cette origine de la parole dans le texte littéraire.[2019]

Ecriture brouillée aussi que cette écriture polémique parce qu'elle s'immisce dans des genres et des formes *a priori* non polémiques conventionnellement (romans autobiographiques, nouvelles, contes) ou qu'elle choisit, parmi les formes journalistiques aptes à l'accueillir, celles qui, mêlant la fiction et même la fantaisie au discours de réalité, lui permettent de polémiquer sans en avoir l'air : tel est le cas des *Revues fantastiques* dont l'esthétique bigarrée, ouverte aux digressions, aux dialogues et polylogues, aux micro-récits (contes, apologues, correspondances de l'étranger, nouvelle fantastique ou fantaisiste, promenades dans la ville[2020]ou dans l'imaginaire[2021] voire jusqu'à Pékin[2022]) subvertit subtilement le contrat référentiel d'une écriture journalistique qui refuse de se plier aux règles du feuilleton et de la chronique, deux genres bien souvent polémiques, et *polémise* pourtant fortement le journal par d'incessants effets de mises en abyme et de contrastes ironiques avec les discours « sérieux » et politique du haut de page. Les énoncés polémiques s'affichent comme en passant, au hasard d'une digression, d'une parenthèse ou d'une incidente, ils sont souvent vidés de toute violence, de toute gravité ou de toute urgence par l'emploi d'un ton volontiers badin, voire burlesque, mais ils n'en sont pas moins présents. De la même manière, lorsque Musset adopte les formes plus conventionnelles de la critique journalistique, des formes généralement plus polémiques (compte-rendu d'une lecture[2023] ou d'un spectacle[2024], essai ou dissertation sur un point de littérature[2025], salon[2026]) il refuse à la fois d'adopter les procédures du manifeste et sait masquer la part de prescription de ses énoncés par des atténuations, par l'affichage d'un *éthos* connivent qui le place en position d'amateur et non de critique, de simple artiste et non de chef d'école, dans une relation d'égal et non de supérieur envers son lecteur[2027]. Son style n'est pas celui des certitudes rassurantes, des maximes et des injonctions, mais plutôt celui des propositions, des interrogations rhétoriques[2028], des énoncés modalisés. De même lorsqu'il se sent contraint au blâme, dans le *Salon de 1836* notamment, il

[2019] *Op. cit.* p. 62 et p. 132.

[2020] Comme dans les revues V et XI.

[2021] Comme dans les revues X et XIX, les plus « fantastiques ».

[2022] Voir la revue XII.

[2023] *Mémoires de Casanova*, *Pensées de Jean-Paul*.

[2024] *Compte-rendu de Gustave III*, articles consacrés aux premiers concerts de Pauline Garcia.

[2025] *Un mot sur l'art moderne, De la tragédie*.

[2026] *Salon de 1836*.

tâche toujours d'atténuer le fiel de ses restrictions par le miel de la courtoisie et des encouragements.

Pourtant Musset ne résiste pas toujours à la violence du verbe polémique : il connaît les techniques de la réfutation comme de l'attaque, des plus rhétoriques aux plus perfides (celles de la mauvaise foi ou de l'autophagie, celles des arguments quasi-logiques ou de la falsification du contre-discours) ; il recourt volontiers à l'apostrophe et à l'imprécation[2029], au sarcasme, au persiflage, aux tropes dégradants et sait faire de sa phrase, ductile et souple, une arme redoutable, tour à tour oratoire, dense, lyrique, parfois volontairement lourde même, ou au contraire sèche, coupante, coupée. Mais en parfait gentilhomme il rejette l'attaque *ad personam*, préférant débattre à propos des faits, des idées, des genres littéraires notamment plutôt que d'offenser les personnes. D'où sa prédilection pour le pastiche et la parodie, deux moyens de s'en prendre au style, aux mots, plutôt qu'aux êtres, tout en se situant dans une zone ambigüe entre hommage et subversion. Néanmoins, il existe bien une certaine tentation de la parole polémique chez Musset, à l'état de violence fantasmée : comme Hugo[2030], bien souvent dans ses œuvres il se rêve en Tyrtée[2031] et se prend à désirer que sa plume se tourne en épée meurtrière et que son verbe se grave en lettres de sang [2032]. Mais ce fantasme d'une parole guerrière et même meurtrière, ce désir de manier « le fouet de la satire »[2033], est rejeté dans un passé édénique, celui de l'Antiquité grecque et de la Renaissance notamment, où véritablement la parole affranchie ou « sauvage » coïncidait avec un *éthos* héroïque, alors que l'enfant du siècle ne peut qu'assister à des polémiques omniprésentes – dans les cénacles, au parlement, dans les journaux – mais vaines, vides de sens, stériles et dérisoires. « Fabriques de controverse. Marottes du temps ! ».

[2027] C'est le cas lorsqu'il s'adresse à la jeunesse pour fustiger les « maîtres d'école » dès l'exorde d'*Un mot sur l'art moderne* (p. 897) ou encore lorsqu'il se pose en spectateur et non en critique professionnel pour défendre Rachel dans *Reprise de Bajazet* (« *nous*, public, *nous* qui payons nos stalles, *nous* que *vous* avez avertis hier d'aller voir *Andromaque* », p. 923). Nous soulignons l'opposition entre le « nous » du public parmi lequel se compte Musset et le « vous » du critique, sans doute Janin qui le premier a parlé du talent de Rachel. Voir aussi les articles consacrés à la musique où il cite Joseph de Maistre pour dire qu'il ne connait rien à la musique.

[2028] Voir la fin de l'article *De la tragédie* où Musset énonce sa poétique d'une tragédie moderne comme une simple suggestion, au conditionnel et sous forme d'interro-négations, p. 916-917.

[2029] Une forme aussi très classique, utilisée dans les tragédies.

[2030] Voir le premier vers de l' « Ode à mon père »*:* « Quoi ! toujours une lyre et jamais une épée ! », cité *supra* p. 553.

[2031] Voir *Un mot sur l'art moderne*, p. 902. Cité *supra* p. 555.

[2032] La violence du *polemos* est inscrite au cœur de la poétique mussétienne, vers ou prose : la Muse de *La Nuit de mai* dit des poètes lyriques que : « Leurs déclamations sont comme des épées : /Elles tracent dans l'air un cercle éblouissant,/Mais il y pend toujours quelque goutte de sang. », *Poésies*, p. 309.

[2033] A travers Aristophane ou Régnier, dans *Les Vœux stériles* aussi, ou comme Molière dans « Une soirée perdue », *ibid*. p. 390.

Ainsi l'écriture agonistique de Musset est-elle double, hésitant entre l'épée de Lorenzo et la batte d'Arlequin, cette épée dégradée et dérisoire que, faute de mieux, Octave tend généreusement à Coelio. Puisque l'écriture polémique est viciée et vicieuse, et qu'elle implique d'être d'un parti et par conséquent de renoncer à un individualisme trop cher à Musset[2034], la satire et la parodie sont bien préférables. Puisque tout discours sérieux est dérisoire, vide de sens, « mot sonore et orgueil qui se bat les flancs »[2035], poncif, cliché, stéréotype, le meilleur moyen de polémiquer est de subvertir les discours et de mettre à distance les mots de la tribu. D'où le recours fréquent à l'ironie, au discours rapporté, à la connotation autonymique, à la reprise interprétative (« c'est-à-dire »), aux divers procédés du métadiscours, au pastiche et à la parodie. Il nous semble que la principale originalité de Musset polémiste est la dimension polyphonique et métadiscursive d'une écriture qui, toute sceptique qu'elle est envers les prestiges du langage, prend en compte le langage des autres, en un « équilibre précaire entre mimésis et distanciation »[2036]. Le débat d'idées passe d'abord chez Musset par la mise en débat des mots, comme signifiants et comme signifiés, pour mettre au jour les clichés du temps, qu'ils soient littéraires ou purement idéologiques.

Mais plus largement, son écriture polémique sait s'adapter et varier selon les genres et les formes qu'elle investit. Excentrique dans les *Revues fantastiques*, elle se moule dans un idéal hybride de style conversationnel en même temps très littéraire (le recours au fictif, au fantastique à la manière d'Hoffmann) qui caractérise le journalisme des années 1830 comme l'a montré Marie-Eve Thérenty. Dissimulée sous la scénographie épistolaire dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet*, elle en explore les possibilités de polyphonie et renoue avec la tradition de l'ironie à la façon des *Provinciales* et des *Lettres Persanes*, mais ajoute un niveau supplémentaire de subversion : la polémisation d'un genre, le courrier des lecteurs, tourne l'ironie de Musset à la fois contre l'énoncé, contre l'énonciation (ou la forme épistolaire) et contre les énonciateurs. Souriante ou mi-ironique mi-attristée dans les *Nouvelles* et les *Contes*, où elle joue sur les commentaires métadiscursifs d'un narrateur ironique à la manière d'un Sterne ou d'un Diderot, elle se fait plus angoissée, plus oratoire et plus véhémente, voire pamphlétaire à certains moments, dans les amers sarcasmes du *Poète déchu*, les blasphèmes du *Tableau d'Eglise* et les imprécations de la *Confession d'un enfant du siècle,* roman du Moi et du désenchantement du Moi. Elle peut même prendre plusieurs aspects dans une seule et même œuvre : dans le *Roman par Lettres*, qui associe caricature hoffmannienne, cynisme du

[2034] « Pour être d'un parti j'aime trop la paresse », *La loi sur la presse*, *Poésies*, p. 473. Voir aussi ce sarcasme de la *Lettre sur les journaux* : « tout le monde répète qu'il faut être d'un parti, ce doit être bon (apparemment pour ne pas rester derrière, si d'aventure le chef de file arrive en haut de la bascule) », p. 871.

[2035] Tel le mot « romantisme » selon Cotonet p. 846.

[2036] J. Rey-Debove, *Le Métalangage*, cité *supra* p. 483.

désenchantement et lyrisme sentimental d'un roman épistolaire dix-huitième, la satire de la cour, à coup de grossissements et de réifications, voisine avec les imprécations romantiques contre les « analys[eurs] de cailloux »[2037], et Prévan adopte envers son destinataire Henri un ton mêlé de sarcasme et de complicité. Il paraît difficile de parler d'évolution menant Musset du romantisme flamboyant et provocant de ses débuts à un classicisme de plus en plus affirmé à partir de 1835 (c'est la thèse de Gastinel) ou encore d'un *éthos* de dandy insolent à celui d'un poète du défi et de l'énergie puis du désenchantement à partir de 1833 (thèse de José-Luis Diaz). Cette évolution a d'ailleurs récemment été nuancée par Esther Pinon :

> Certes, Musset ne conserve pas tout au long de son œuvre la virulence blasphématoire de ses débuts, mais il ne se départit jamais de sa prudence à l'égard des adorateurs du passé guettés par l'immobilisme et, pour tout dire (et c'est sans doute le plus grave et le plus redoutable aux yeux du nostalgique qu'il est lui-même), menacés de sénescence.[2038]

A première vue on pourrait opposer – du côté des œuvres journalistiques – les *Revues* fantastiques des débuts, ce « journalisme dandy », sorte de pendant des *Contes d'Espagne et d'Italie*, et les articles sur Rachel et Pauline Garcia qui semblent adopter une *dispositio* et une *elocutio* plus conformes à la rhétorique classique, et dont les thèses, lues trop rapidement, paraissent laisser entendre que Musset prône un retour au classicisme. Mais une telle conclusion tombe rapidement face à l'analyse : la forme très rhétorique se trouve dans les revues les plus enthymématiques, celles qui n'intègrent aucune narration (comme la revue II) ; on la retrouve en 1833 dans *Un mot sur l'art moderne* ; en outre même un exorde excentrique comme celui de l'article sur les *Mémoires* de Casanova de 1830 reste fidèle à la *captatio benevolentiae* : chez Musset les acquis de la tradition rhétorique et les fantaisies du style désinvolte ne sont pas concurrents mais complémentaires. Enfin les deux fragments datés de 1857 attestent qu'à la fin de sa vie Musset n'avait pas abandonné l'ironie. Même chose pour les idées : *De la tragédie* n'est pas un manifeste néoclassique, et *Un mot sur l'art moderne* ne saurait être défini comme un manifeste romantique ; Musset adopte toujours une position nuancée dans le débat littéraire : il rend hommage à la fois à Corneille et à Hugo dans l'article de 1838 et dans celui de 1833 il montre que la littérature vraiment « moderne » n'a pas encore été tentée et que seule existe pour le moment « la littérature théâtrale », c'est-à-dire classique. De la même façon, le *Discours à l'académie* ne fait que répéter sur un mode moins polémique les déclarations tonitruantes des *Secrètes pensées de Rafaël*, ce qu'ont ignoré les contemporains qui s'ingéniaient à y voir une palinodie, un reniement du romantisme. Selon Anne-Céline Michel,

[2037] P. 312.

[2038] *Le Mal du Ciel, op. cit.* p. 666.

L'écriture satirique de Musset s'attaque régulièrement aux mêmes cibles, aussi bien en début qu'en fin de carrière. Ce qui change, c'est le « degré » d'ironie, d'humour, de sarcasme et de cynisme, non selon les cibles, mais selon l'époque. Le désespoir est patent au début, tandis qu'il s'atténue au fil du temps. Musset, encore jeune lors de l'écriture de la *Confession*, est révolté, il exulte. Mais, en vieillissant, même si le désespoir reste intrinsèque au poète, l'attaque est plus subtile et détournée.[2039]

Cette analyse ne prend en compte que quelques œuvres de fiction (la *Confession*, *Histoire d'un merle blanc*). Effectivement ce qui change c'est bien le « degré » d'ironie, mais l'attaque détournée, brouillée même par la polyphonie et la parodie est présente dès les *Contes d'Espagne* et les *Revues*. Là aussi l'attaque, d'indirecte qu'elle était, peut brusquement éclater en imprécations violentes. Quant aux derniers contes ils disent l'éviction du contemporain, congédié par la voie de l'évasion hors du siècle, mais non le mépris ou la déploration.

Au vu de l'étude stylistique et rhétorique, il apparaît que dans les œuvres en prose l'écriture polémique (et satirique) évolue non en fonction de la diachronie mais en fonction du genre investi. Toutefois, cette écriture polymorphe n'en est pas moins une écriture instable, qui n'est pas exempte de contradictions : Musset a beau affirmer son incrédulité envers une parole qui coïncide avec l'action, les formules performatives (« je dis », « j'affirme ») sont courantes dans ses énoncés enthymématiques et leur confèrent une certaine force illocutoire, propice à la persuasion comme au martèlement polémique des thèses. L'hybridation des genres, donc une certaine forme de modernité, contraste le plus souvent avec l'énoncé d'arguments stéréotypés et conventionnels dans la critique de son temps, la critique antiromantique notamment : décadence de l'art, rejet des effets du mélodrame (les costumes, la couleur locale, les coups de théâtre, la grandiloquence, les scènes violentes), du bariolage des coloristes, des cris d'un art lyrique trop emphatique, du bruit des cuivres dans l'orchestre, mépris envers le roman considéré comme un genre mineur, rejet du romantisme frénétique, du genre historique, sarcasmes envers le « jargon » et l'obscurité romantiques. Enfin les genres adoptés par Musset (la chronique mi-journalistique mi-fictionnelle), et même certains procédés stylistiques (notamment les digressions, le dialogisme, les citations érudites dans ses articles) ou certaines expressions et métaphores (*in petto*, *fashionable*, *servus pecum*, l'ornière-tradition, la critique-mouche) sont parfaitement conformes à l'usage qu'en font les feuilletonistes de son temps : bien des passages de Musset sont stylistiquement et idéologiquement proches des articles de Gautier ou de Janin notamment. De même, lorsqu'il prend ses distances à l'égard des dogmes du romantisme il appuie fréquemment son argumentation sur ce que l'on pourrait appeler des lieux communs, au sens aristotélicien, du

[2039] « La satire mussétienne comme préfiguration de la désespérance », *Acta iassyensia comparationis*, n° 7, 2009, p. 151. Nos conclusions rejoignent celles de cet article : « Entre la lamentation d'un poète désespéré de vivre dans une telle époque et le comique grinçant, il choisit la seconde solution, plus efficace et moins larmoyante, cependant que la désespérance se lit en filigrane », *ibid*. p. 154. Il faut cependant nuancer ce jugement dans la mesure où chez Musset la lamentation (dans ses poésies lyriques notamment) cohabite avec la dérision.

romantisme : ses arguments se ressentent de la lecture des textes fondateurs de la doctrine, ceux de M^me^ de Staël, de Chateaubriand, de Stendhal et même de la Préface de *Cromwell* qu'il tourne si plaisamment en dérision dans la première des *Lettres de Dupuis et Cotonet*. Car pour polémiquer il faut avoir des prémisses communes avec l'adversaire et tout discours polémique s'inscrit dans une intertextualité comme l'affirme Dominique Maingueneau. A cet égard l'article de presse, l'article de critique notamment, apparaît comme un genre essentiellement polyphonique et intertextuel. Ainsi, bien que Musset raille et dénonce les clichés de son temps, il n'ignore pas qu'il manie lui aussi le cliché et, qu'appartenant à son siècle, il en partage les tares et les torts ; c'est pourquoi il retourne aussi son ironie contre lui-même. Si polémique il y a dans son écriture c'est tout autant une polémique contre soi que contre les autres, contre son temps et contre la littérature de son temps aussi. Adopter la posture du bouffon plutôt que celle du pamphlétaire permet de ne point trop sombrer dans le désespoir, de faire semblant de s'en accommoder, car le polémiste-bouffon mussétien est aussi un funambule, ce danseur de corde dont l'Octave des *Caprices de Marianne* fait son emblème :

> OCTAVE : Figure-toi un danseur de corde, en brodequins d'argent, le balancier au poing, suspendu entre le ciel et la terre ; à droite et à gauche, de vieilles petites figures racornies, de maigres et pâles fantômes, des créanciers agiles, des parents et des courtisanes, toute une légion de monstres se suspendent à son manteau et le tiraillent de tous côtés pour lui faire perdre l'équilibre ; des phrases redondantes, de grands mots enchâssés cavalcadent autour de lui ; une nuée de prédictions sinistres l'aveugle de ses ailes noires. Il continue sa course légère de l'orient à l'occident. S'il regarde en bas, la tête lui tourne ; s'il regarde en haut, le pied lui manque. Il va plus vite que le vent, et toutes les mains tendues autour de lui ne lui feront pas renverser une goutte de la coupe joyeuse qu'il porte à la sienne.[2040]

Toujours en équilibre, sur l'entre-deux, ni tout à fait d'un côté, ni tout à fait de l'autre, le polémiste ironique est sans cesse menacé de tomber d'un côté ou de l'autre et de se laisser prendre, en même temps que son lecteur, à ces « phrases redondantes » et à ces « grands mots enchâssés » que sont aussi les polémiques et leurs cortèges de clichés, à ces « prédictions sinistres » également, si semblables à celles des journaux et des paroles des sycophantes. Mais de même que le pamphlétaire, le dandy ou le bouffon a conscience de l'usure des mots qu'il emploie[2041]; c'est pourquoi il s'en fait des « calembours » comme Fantasio pour qui « un calembour console de bien des chagrins ; et jouer avec les mots est un moyen comme un autre de jouer avec les pensées, les actions et les êtres »[2042]. L'écriture polémique mussétienne n'est donc pas entièrement placée sous le signe du ludique puisque Musset est conscient que ce

[2040] Acte I scène 1, *Théâtre*, p. 74.

[2041] « Le pamphlétaire est quelqu'un à qui on a « volé » son langage. », écrit Marc Angenot, *op. cit*. p. 41. De la même façon l'écriture dandy met à distance son écriture par l'ironie et la parodie, consciente qu'elle est de ne pas toujours parvenir à éviter le cliché.

[2042] *Fantasio*, acte II scène 1, *Théâtre,* p. 121.

n'est qu'« une guerre pour rire », mais que, comme le pamphlétaire, bien que sa parole soit plus séduisante, le dandy-bouffon est seul, en marge, par rapport à une société qu'il méprise. C'est pourquoi il ne peut adopter la posture polémique de l'homme de parti et l'écriture du manifeste : contrairement à un Hugo ou à un Lamartine il ne se croit investi d'aucune mission et ne croit pas en la vertu de la foule comme le rappelle Gilles Castagnès :

> On ne saurait comprendre exactement ce qu'il reproche à Hugo – et ainsi à toute l'école romantique – si l'on perd de vue que l'auteur de « Rolla » n'a jamais cru, en définitive, que l'art puisse être autre chose que l'expression d'un moment et d'une sensibilité individuelle. Le temps n'est plus où l'artiste remplissait son rôle de médiateur entre Dieu et les hommes. Nulle valeur transcendantale de l'art chez Musset, nulle « mission du poète », nulle quête religieuse dans la création littéraire.[2043]

Aussi pour Musset l'écriture polémique, parole action, voire parole meurtre, qui place la violence du langage au service d'une cause juste et collective, est-elle condamnée à l'échec dans une société où seule règne l'indifférence d'une foule blasée, égoïste et versatile ; le polémiste mussétien, enfant du siècle crépusculaire, ressemble « comme un frère » au pamphlétaire défini par Angenot. Tel Lorenzo, dont le coup d'épée sanglant, coup solitaire et sans espoir de salut, pourrait emblématiser l'écriture pamphlétaire : les Florentins élisent un nouveau tyran et Lorenzo se voit condamné à mort pour avoir libéré la ville d'un duc cruel, et finit jeté dans la lagune par un peuple attiré par la récompense offerte pour le meurtre du tyrannicide. Au contraire, la posture de bouffon ou de dandy, railleur et ne prenant rien au sérieux, permet de faire du polémique sans en avoir l'air, sans déroger en cédant à une parole mercenaire et plébéienne marquée par une violence peu honorable, voire vulgaire : c'est en effet un masque, au même titre que les énonciateurs fictifs (Dupuis et Cotonet, les nombreux énonciateurs relais des *Revues fantastiques*) ou les personnages de ses récits et de ses pièces. Un masque souvent *bifrons* comme le montre le *Projet d'une Revue fantastique* : mi-sérieux comme Werther, mi-railleur comme Figaro. C'est pourquoi le style passe parfois brusquement de l'imprécation ou de la désolation à la dérision, ou inversement de la légèreté amusée au sarcasme cruel. C'est aussi un masque qui démasque les fausses grandeurs et cette fois on peut trouver en Fantasio le meilleur répondant allégorique de Musset polémiste : le discours et l'*éthos* sérieux, désenchanté, inquiet de la décadence de son époque[2044], se muent en une espièglerie bouffonne à visée plus satirique que polémique puisque Musset, comme Fantasio, recourt à la parodie et à l'ironie, ces paroles masquées à l'image de la défroque du bouffon, pour enlever les perruques et ainsi révéler les ridicules et les mensonges, les vices cachés et

[2043] «Musset, les romantiques et le Moyen Age : les enjeux d'une querelle », *op. cit.* p. 57. On peut toutefois nuancer l'idée qu'il n'y a « nulle quête religieuse dans la création littéraire » chez Musset : certaines œuvres poétiques (« Les Nuits », « La Lettre à M. de Lamartine », « L'Espoir en Dieu »), telles réflexion critique (dans le *Poète déchu*) prouvent le contraire. Esther Pinon a montré récemment que dans le domaine du sacré comme ailleurs Musset adoptait une position ambivalente.

les fausses gloires. Mais la frontière entre le satiriste, le pamphlétaire et le polémiste n'est pas étanche chez Musset : contrairement à la satire classique la satire mussétienne ne vise pas à réformer les mœurs dans la mesure où elle ne postule aucune valeur morale :

> Musset atténue souvent la violence de la satire et l'agressivité des fantoches en introduisant une légère ironie et parfois de l'humour. Il n'est pas le satiriste « agent moral », comme le définit George Meredith, dans l'*Essai sur la comédie. De l'idée de la comédie et des exemples de l'expression comique* (1897). Il n'a jamais été dans les ambitions de Musset d'imposer une quelconque norme morale rigide qui dicterait le droit chemin à suivre. L'auteur fait preuve d'un certain relativisme dans son jugement. Ce n'est plus à la littérature de dicter des préceptes, idée forte qui annonce la seconde moitié du siècle et la « cessation » de l'écrivain.[2045]

Dans le siècle accouché de Voltaire, de 1793 et de 1814 plus aucun idéal n'est possible ; seuls règnent le matérialisme et le pragmatisme ; la « liberté » elle-même est un vain mot, une parole mortifère. Il resterait la Vérité mais elle aussi est funeste et incertaine ; voilée elle se dérobe sans cesse et déçoit[2046]. La seule cause qui vaudrait encore qu'on se batte serait l'amour. C'est pourquoi Musset, plus qu'un critique, fut un amoureux des lettres et des arts, qui ne prit la plume qu'en conscience, pour faire connaître ses auteurs favoris (Jean-Paul, Hoffmann, Casanova, Léopardi) ou pour défendre et exalter ses bien-aimées (Rachel, Pauline Garcia). Car le bouffon peut aussi troquer la batte d'Arlequin contre l'épée et partir en guerre par amour ou amitié contrairement au polémiste pur « qui prend fait et cause » pour sa seule paroisse :

> FANTASIO : Aimeriez-vous mieux un mari qui prend fait et cause pour sa perruque ? Eh ! Madame, si la guerre est déclarée, nous saurons quoi faire de nos bras ; les oisifs de nos promenades mettront leurs uniformes ; moi-même je prendrai mon fusil de chasse, s'il n'est pas encore vendu. Nous irons faire un tour d'Italie, et, si vous entrez jamais à Mantoue, ce sera comme une véritable reine, sans qu'il y ait besoin pour cela d'autres cierges que nos épées.[2047]

[2044] A la scène 2 de l'acte I Spark commente les répliques désenchantées de Fantasio en ces termes : « c'est l'histoire du siècle tout entier. L'éternité est une grande aire, d'où tous les siècles, comme de jeunes aiglons, se sont envolés tout à tour pour traverser le ciel et disparaître ; le nôtre est arrivé à son tour au bord du nid ; mais on lui a coupé les ailes, et il attend la mort en regardant l'espace dans lequel il ne peut s'élancer », *op. cit*. p. 111. Peu après le héros décide de prendre la défroque de Saint-Jean, le bouffon mort, pour se désennuyer de son spleen. Quelques répliques plus haut Spark lui conseillait, comme « le plus efficace moyen […] de désopiler la misanthropie » de se faire « journaliste ou homme de lettres » : n'est-ce pas une façon pour Musset de sous-entendre que le journalisme et la littérature, deux moyens de gagner sa vie en divertissant la foule, sont métiers de bouffon ? L'analogie était déjà présente, sur un mode plus tragique, dans « Les Vœux stériles » de 1831.

[2045] Anne-Céline Michel, *op. cit*. p. 149.

[2046] « Quand j'ai connu la Vérité, /J'ai cru qu'elle était une amie ; /Quand je l'ai comprise et sentie, /J'en étais déjà dégoûté. », « Tristesse », *Poésies*, p. 402. Sur le traitement fréquent par Musset de l'allégorie de la Vérité voilée nous nous permettons de renvoyer à notre article « La Vérité dévoilée : entre allégorie et ironie » *in Musset. Poésie et vérité, op. cit.* pp. 175-191.

[2047] *Fantasio,* acte II scène 7, *T.C.* p.135.

ANNEXE :

Textes polémiques ou satiriques recensés dans le *Catalogue des livres composant la bibliothèque d'Alfred et Paul de Musset*, Paris, Adophe Labitte, 1881 :

Nous n'avons relevé que les ouvrages polémiques et satiriques, ainsi que les dictionnaires. Le catalogue ne nous donne qu'une idée partielle de ce que fut réellement la bibliothèque d'Alfred dans la mesure où il s'agit de l'état des lieux à la mort de Paul, soit vingt-quatre ans après la mort de Musset ; d'autant plus que Musset avoue dans le Poète déchu *avoir purgé ses rayons peu après son retour de Venise en 1834.*[2048] *Il faudrait aussi ajouter à cette liste les nombreux journaux et revues que Musset feuilletait. Nous donnons entre parenthèses le numéro sous lequel l'exemplaire est conservé à la Bibliothèque Nationale de France.*

Pascal, *Les Pensées* et *Les Provinciales* (n°2)

Dictionnaire historique, géographique, critique, moral, etc de la Bible (1758) (1)

Abrégé de l'origine de tous les cultes, par Dupuis, citoyen français (an IV de la Rép) (4)

Les *Essais* de Montaigne (édition de 1793) (6)

Les Maximes et réflexions du duc de La Rochefoucauld, 1784 (8)

Les Caractères de La Bruyère (1708) (10)

Essais sur la peinture de Diderot (an IV de la Rép) (28)

Dictionnaire de l'Académie française, 6ème édition, 1835 (46)

[2048] P. 327. Le récit est corroboré par Paul dans sa *Biographie, op. cit*. p. 119 : « Les livres conservés, que le malade appelait ses vieux amis, étaient les classiques français du dix-septième siècle : Sophocle, Aristophane, Horace, Shakespeare, lord Byron, Goethe, les quatre grands poètes italiens en un seul volume, Boccace, Rabelais, Mathurin Régnier, Montaigne, le Plutarque d'Amyot et André Chénier. Le petit volume de Leopardi fut ajouté plus tard à cette collection choisie. »

Dictionnaire comique, satirique, critique, burlesque, libre et proverbial par P. –J. Leroux, Pampelune, 1786 (50)

Œuvres de Régnier, éd de Londres, 2 tomes en un vol 1-12 (1750) (53)

Œuvres poétiques de Boileau, Charpentier, 1845 (58)

Œuvres complètes de Gilbert (1788), (63)

Comédies d'Aristophane, trad par M. Artaud, 1830, 6 vol. in-24 (97)

Les *Comédies* de Plaute, nouvelle trad par M. Gueudeville, 1719 (98)

Les *Comédies* de Térence, trad nouvelle avec le texte en latin par M. l'abbé Le Monnier, 3 vol. in-12, 1771 (99)

Les Œuvres de Molière, Alphonse Lemerre, 8 vol. in-12 (106)

Théâtre monacal, 8 pièces en un vol in-8, an IV (109)

Proverbes dramatiques de Carmontelle, 117-1781, 8 vol in-8 (110)

3 exemplaires de Beaumarchais (111, 112, 113)

La Satyre de Pétrone, traduite en français avec le texte latin, 1694 (138)

Les Cent Nouvelles Nouvelles, 1841 (139)

Les Œuvres de F. Rabelais, 1782 (140)

Les Nouvelles Récréations et joyeux devis de Bonaventure des Périers, 1843 (141)

Le Diable boiteux de Lesage, 1773 (145) et *Gil Blas*, 1853, édition Charpentier préfacée par Saint-Marc-Girardin (1853)

Jacques le Fataliste, an V (152) et *La Religieuse*, an V (153)

Encyclopédie, 1781, 36 vol in-4 (281)

Le Décaméron (189 et 191 en italien ; 192 trad)

Bandello en italien (192)

Les Nouvelles exemplaires de Cervantes (193 en espagnol, 194 traduites)

Œuvres choisies de Cervantes (194)

Tristam Shandy de Laurence Sterne, 1776 (198)

Collection complète des pamphlets politiques et opuscules littéraires de P-L. Courier, 1826, 2 vol in-12 (208)

Œuvres complètes de J. de La Fontaine, 1817 (213)

Œuvres de Montesquieu, 1817 (215)

Dictionnaire historique et critique par Pierre Bayle, 5è édition, Amsterdam, 1740 en 4 vol in-fol. (259)

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres d'Alfred de Musset

Editions de référence :

Œuvres complètes en prose, édition établie par Maurice Allem, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1938.

La Confession d'un enfant du siècle, édition établie et annotée par Frank Lestringant, Paris, Le livre de poche classique, 2003.

Nouvelles, édition établie et annotée par Sylvain Ledda, Paris, G-F, 2011.

Contes, édition établie et annotée par Sylvain Ledda, Paris, G-F, 2010.

Autres éditions consultées :

Œuvres complètes en prose, édition établie par Maurice Allem et Paul-Courant, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

Poésies complètes, édition établie et annotée par Maurice Allem, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

Théâtre complet, édition établie par Simon Jeune, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.

Contes, édition établie et annotée par Gilles Castagnès et Frank Lestringant, Paris, Classiques Garnier, 2009.

Correspondance, tome I (1826-1839), éd. Marie Cordroc'h, Roger Pierrot et Loïc Chotard, Paris, PUF, « Centre des Correspondances du XIX^{e} siècle », 1985.

Correspondance (1827-1857), recueillie et annotée par Léon Séché, Paris, Mercure de France, 1907, puis Genève, Slatkine Reprints, 1977.

La Confession d'un enfant du siècle, édition établie et annotée par Sylvain Ledda, Paris, G-F, 2010.

Fantasio, édition établie et annotée par Arnaud Tripet, Paris, Le livre de poche, 2008.

Fantasio, édition établie et annotée par Frank Lestringant, Paris, Gallimard, Folio théâtre, 2003.

Il ne faut jurer de rien/On ne saurait penser à tout, édition établie et annotée par Sylvain Ledda, Paris, Gallimard, Folio théâtre, 2011.

Poésies complètes, édition établie et annotée par Frank Lestringant, Paris, Le livre de poche, 2006.

2. Documents d'archives

Catalogue des livres composant la bibliothèque de M.M. Alfred et Paul de Musset, Paris, Labitte, 1881.

DE MUSSET ? *Chronique de la quinzaine du 14 août 1832 au 31 janvier 1833*, document électronique délivré par le C.N.R.S. 1ère parution dans *La Revue des deux mondes.*

Le Journal des Débats.

La Revue des deux mondes.

La Revue de Paris.

Le Temps.

3. Ouvrages et articles critiques sur Musset

Ouvrages collectifs :

Alfred de Musset, dir. André GUYAUX, avec la collaboration de Loïc CHOTARD, Pierre JOURDE et Paolo TORTONESE*, Alfred de Musset*, Paris, PUPS, « Mémoire de la critique », 1995.

Alfred de Musset. Poésie et vérité, textes réunis par Gisèle Sésinger, Paris, Champion, 2012.

Fortunes de Musset, dir. André Guyaux et Frank Lestringant, Paris, Classiques Garnier, 2011.

Génération Musset, Romantisme n°147 (1/2010), dir. José-Luis Diaz, Paris, Armand Colin.

Poétique de Musset, dir. Sylvain Ledda, Frank Lestringant et Gisèle Sésinger, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013.

Musset, numéro monographique de *L'Europe*, 55è année, n°583-584, novembre-décembre 1977.

Musset, un romantique né classique, Littératures, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, n° 61, 2009.

Alfred de Musset, Poésies. « Faire une perle d'une larme », dir. José-Luis DIAZ, Paris, Sedes, 1995.

Alfred de Musset. "Premières Poésies". "Poésies nouvelles" (*Actes du colloque de la Sorbonne*, 18 novembre 1995), éd. Pierre Brunel et Michel Crouzet, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1995.

Revue des Sciences Humaines, n°108, octobre-décembre 1962.

Revue d'Histoire littéraire de la France, n°2, mars-avril 1976.

Monographies et articles sur Alfred de Musset :

AMOSSY, Ruth et ROSEN, La comédie "romantique" et le carnaval : *la Nuit des Rois* et *les Caprices de Marianne*, *Littérature*, N°16, 1974. pp. 37-49.

BARA, Olivier, « Musset et Sand ironistes : deux romantismes critiques ? », in *Musset, un romantique né classique, Littératures*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, n° 61, 2009, pp. 29-45.

BENICHOU, Paul, *L'Ecole du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992.

BERTHIER, Patrick, « De la flamme dans du cristal ? Musset poète vu par Anatole France », in *Musset, un romantique né classique, Littératures*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, n° 61, 2009, pp.117-137.

— « Balzac face à Musset », *Poétique de Musset*, PURH, 2013.

BERTHIER, Patrick & LEDDA, Sylvain, « Fantaisies croisées ? » Balzac et Musset, *L'Année balzacienne*, 2012/1 n° 13, p. 45-60.

BISHOP, Lloyd, *The Poetry of Alfred de Musset. Styles and genres*, Bern, Peter Lang, 1987.

BONNEFOUS, Raymonde, « Paris au temps de Musset », in *Revue des sciences humaines*, janv-mars 1958, pp. 9-15.

CASTAGNES, *Les Femmes et l'esthétique de la féminité dans l'œuvre d'Alfred de Musset*, Bern, Peter Lang, 2004.

– « Alfred de Musset ou l'univers de la discontinuité », *Nineteenth-Century French Studies*, vol.32, n^{os} 1 et 2 automne-hiver 2003-2004, pp. 9-24.

– « *La Confession d'un enfant du siècle* : un romantisme de façade ?», in *Musset, un romantique né classique*, pp.87-102.

– « Musset, les romantiques et le Moyen Âge : les enjeux d'une querelle », *Études littéraires,* vol. 37, n° 2, 2006, p. 43-61.

CHAMARAT, Gabrielle, « L'esthétique de la poésie de Musset dans les textes critiques en prose », Poésie et vérité, Paris, Champion, 2012, p. 293-303.

CHARTON, Ariane, *Alfred de Musset*, Paris, Gallimard, Folio biographies, 2010.

CHOTARD, Loïc, *Approches du XIX^{e} siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000.

COLLANI, Tania, *La naissance du goût fantastique au XIX^{e} siècle : Musset chroniqueur et les arborescences romantiques*, Università degli studi di Bologna, Séminaire d'Histoire littéraire, 2004, pp.8-17. www.rilune.org/dese/tesinepdf/Collani/Collani_Litt%25E9..

DE BIASI, Pierre-Marc, « Les figures de l'avenir dans le chapitre 2 de *La Confession d'un enfant du siècle* », *Littérature*, n°17, 1975, pp.43-55.

DE MUSSET, Paul, *Biographie d'Alfred de Musset*, Paris, Points, 2010 [1ère édition : Charpentier, 1877]

DIDIER, Jean-Jacques, *L'Esprit : stylistique du mot d'esprit dans le théâtre de Musset*, Amsterdam, Rodopi, 1992.

DUCHET, Claude, « Musset et la politique. Formation des idées et des thèmes : 1823-1833 », *Revue des sciences humaines* octobre-décembre 1962, pp.515-549.

GASTINEL, Pierre*, Le Romantisme d'Alfred de Musset*, Rouen, Imprimerie commerciale du Journal de Rouen, 1933.

GIRAUD, Jean, « Alfred de Musset et trois romantiques allemands », *Revue d'histoire littéraire de la France, RHLF*, 19e année, n° 2, avril-juin 1912, p. 297-334 et 341-375.

— « Alfred de Musset prosateur : l'art dans l'imitation », *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-sept. 1923, p. 361-374.

GUEGAN, Stéphane, « Infortunes du *Salon de 1836* », in *Fortunes de Musset*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p.147-157.

HEYVAERT, Alain, *L'Esthétique de Musset*, Paris, SEDES, 1996.

— *La Transparence et l'indicible dans l'œuvre d'Alfred de Musset*, Paris, Klincksieck, 1994.

HUNT, Herbert J., « Alfred de Musset et la Révolution de Juillet. La leçon politique de *Lorenzaccio*, in *Mercure de France*, tome 251, 1er avril-1er mai 1934, pp.70-88.

IFRI, Pascal, « Les techniques narratives dans l'autobiographie et le roman autobiographique : l'exemple de Stendhal et de Musset », in *Néophilologus*, n°69, 1984, pp.335-364.

JEUNE, Simon, *Musset et sa fortune littéraire,* Bordeaux, Ducros, 1970.

— «Musset devant l'œuvre de Victor Hugo », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1987, n°39, pp. 251-267.

— « Musset caché », *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-septembre 1966, pp.419-438. [sur la collaboration de Musset au journal *Le Temps* en 1830 et 1831].

— « Une étude inconnue de Musset sur Hoffmann », *Revue de littérature comparée*, n°3, 1965, pp. 422-427[s'y trouve un article anonyme de Musset sur les *Contes nocturnes* publié dans *le Temps* le 1er décembre 1830]

LAFOSCADE, Léon*, Le Théâtre de Musset,* Paris, Nizet, 1966.

LEDDA, Sylvain, *Alfred de Musset. Les fantaisies d'un enfant du siècle*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 2010.

— *L'Eventail et le dandy. Essai sur Musset et la fantaisie*, Genève, Droz, 2012.

— « *Le Poète déchu*. Autopsie et testament d'un romantique », in *Musset, un romantique né classique, Littératures*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, n° 61, 2009, pp. 103-115.

— « Vous rendrez les artistes si heureux par votre bienveillance. » Notes sur Charles Maurice », *Médias 19* [En ligne], CARRIÈRES THÉÂTRALES ET JOURNALISTIQUES, Publications, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), Presse et scène au XIXe siècle, mis à jour le : 19/10/2012, URL : http://www.medias19.org/index.php?id=2924.

— « Flaubert lecteur de Musset relu par Louise Colet», *Flaubert* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 12 décembre 2009, URL : http://flaubert.revues.org/857.

— « Le complexe d'Octave : Musset et Chateaubriand », in *Chateaubriand et le récit de fiction : héritages, ruptures et postérités,* dir. Fabienne Bercegerol et Pierre Glaudes, Paris, Classiques Garnier, 2013 (à paraître).

— « Musset et la tragédie cornélienne », in *Corneille des Romantiques*, textes réunis par Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrette, Publications des Universités de Rouen et du Havre, Mont-Saint-Aignan, 2006, p. 47-61.

— « Musset devant ses juges (1830-1847)», *Le Miel et le fiel. La critique théâtrale en France au XIXè siècle*, dir. Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008, pp.159-170.

— « Musset et Molière », *Ombres de Molière*, dir. Martial Poirson, Paris, Armand Colin, 2012, pp.235-247.

— « Désiré Nisard contre la littérature facile », *Redécouvrir Nisard*, dir. M. Bury, Paris, Klincksieck, 2009, pp. 59-71.

LEFEBVRE, Henri, *Musset*, Paris, L'Arche, 1955.

LESTRINGANT, Frank, *Musset,* Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 1999.

— « L'orientalisme dévoilé : Musset lecteur de Hugo », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°4, juillet-août 2002, pp.563-578.

— « Musset et Rousseau », *Annales Jean-Jacques Rousseau*, n°43, 2001, p.205-240.

— « Musset et la Renaissance », *Devis d'amitié. Mélanges en l'honneur de Nicole Cazauran*, Paris, Champion, 2002, pp.919-940.

— « Musset l'incongru », *L'incongru dans la littérature et l'art*, actes du colloque d'Azay-le-Ferron, mai 1999, textes réunis par Pierre Jourde, Paris, Kimé, 2004, pp. 123-134.

— « Blasphème et parodie : deux voies d'accès détournées », *Musset. Poésie et vérité,* Paris, Champion, 2012, pp. 87-101.

MARZOUKI, Afifa, *La Révolte dans l'œuvre d'Alfred de Musset,* Université de la Manouba, Tunis, 1990.

MASSON, Bernard, *Théâtre et langage, essai sur le dialogue dans les comédies de Musset*, Paris, Minard, 1978.

— « La lecture des images dans *La Confession d'un enfant du siècle* », *Lectures de l'imaginaire*, Paris, P.U.F, 1993.

MAUZI, Robert, « Les Fantoches d'Alfred de Musset », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, avril-juin 1966, p.257-282.

MICHEL, Anne-Céline, « La satire mussétienne comme préfiguration de la désespérance », in *Acta Iassyensia Comparationis*, *Le (sou)rire*, juillet 2009, pp.147-154, www.literaturacomparata.ro/acta_site/articole/acta7/7_michel.pdf

MOREAU, Pierre, « L'ironie de Musset » *Revue des Sciences humaines*, octobre-décembre 1962, p. 501-514.MOURAD, François-Marie, *Zola critique*, Paris, Honoré Champion, 2003, pp. XXXX (chapitre « Zola critique de Musset »).

PAILLERON, Marie-Louise, *François Buloz et ses amis ; la Revue des deux mondes et la comédie française,* Paris, Fimin-Didot, 1930 [nouv. éd. revue]

PERNOT, Denis, *Etudes sur La Confession d'un enfant du siècle*, Ellipses, coll. Résonnances.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, *La Poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme,* Paris, Champion, 2000.

PIANA, Romain, « Musset et Aristophane », *Territoires de Musset,* à paraître.

PINEAU, Laure, « Mais qui êtes-vous pour oser parler des arts ? Le débat sur la légitimité de l'écrivain critique d'art au début du XIXè siècle », communication du 29 mars 2007 à La Sorbonne Paris IV, http://www.litterature20.paris4.sorbonne.fr/communications,

PINON, Esther, *Le Mal du ciel, Musset et le sacré*, Paris, Champion (à paraître).

PREISS, Nathalie, « Alfred de Musset poète à toutes voix », in *Alfred de Musset. "Premières Poésies". "Poésies nouvelles,* Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1995, pp.127-146.

PONZETTO, Valentina, *Musset ou la nostalgie libertine*, Genève, Droz, 2007.

— « Musset et Voltaire », in *Musset, un romantique né classique, Littératures*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, n° 61, 2009, p.15-27.

RENARD, Georges, « Les opinions politiques d'Alfred de Musset », *Revue politique et parlementaire*, n°100, 10 octobre 1902, pp. 327-344.

THERENTY, Marie-Eve, « Contagions : fiction et fictionnalisation dans le journal autour de 1830 » dans *Frontières de la fiction*, *Modernités*, 17, éditions nota bene, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 261-277.

— « Du scandale (1830) au silence (1840) : dix ans de réception critique d'Alfred de Musset ».

TONGE, Frédérick, *L'Art du dialogue dans les comédies en prose d'Alfred de Musset. Etude de stylistique dramatique,* Paris, Nizet, 1967.

TRIBOUILLET, Sophie, « Musset satiriste, des *Lettres de Dupuis et Cotonet* à « Dupont et Durand », in *Mauvais genre. La satire littéraire moderne, Modernités*, Presses universitaires de Bordeaux, textes réunis par Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah, n°27, 2008.
VAN TIEGHEM, Philippe, *Musset*, Paris, Hatier, coll. « Connaissance des lettres », 1969.
VIEIGNES, Michel, « Musset romantique ? Ironie et distanciation dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet* », *Dix-neuf/Vingt* n°3, mars 1997, p.141-159.
WURTZ, Ludmila, « La Figure du lecteur dans Les *Premières poésies* et les *Poésies nouvelles* de Musset », *« Faire une perle d'une larme »,* Paris, SEDES, 1995, pp. 79-89.

4. Argumentation, polémique, satire, parodie, ironie

Ouvrages collectifs :

La Parole polémique, dir. Gilles DECLERCQ, Paris, Champion, 2003.
La Polémique à l'époque romantique, dir. Frank BOWMAN, *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, Paris, 1979, n°31.
Le Singe à la porte. Vers une théorie de la parodie, textes rassemblés et édités par GROUPAR, New York-Berne-Frankfurt am Main, Peter Lang, 1984.
Le Discours polémique, dir. Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, Presses universitaires de Lyon, 1980.
Le Discours polémique, dir. Gunter NARR et Jean-Michel PLACE, éd. George ROELLENBLECH, Etudes littéraires françaises, Tubingen, 1985.
Linguistique et sémiologie, n°2, spécial « Ironie », P.U.L., 1979.
Mauvais genre. La satire littéraire moderne, Modernités, Presses universitaires de Bordeaux, textes réunis par Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah, n°27, 2008.
Poétique, n°36, Paris, Seuil, 1978. Numéro entièrement consacré à l'ironie.
Polémiques en tous genres, dir. Marie-Hélène SERVET et Pierre SERVET, *Les Cahiers du GADGES*, n°7, Genève, Droz, 2009.
Polémique et rhétorique de l'Antiquité à nos jours, dir. Luce ALBERT et Loïc NICOLAS, Bruxelle, De Boeck-Duculot, coll. « Champs linguistiques », 2010.
Polémiques médiatiques et journalistiques. Le discours polémique en question(s), dir. Ruth AMOSSY et Marcel BURGER, *Semen*, n°31, avril 2011.

Etudes :

AMOSSY, Ruth, « L'argument *ad hominem* dans l'échange polémique », *La parole polémique*, études réunies par G. Declercq, M. Murat et J. Dangel, Paris, Champion, 2002, pp. 409-423.

— « La notion d'*ethos* de la rhétorique à l'analyse de discours », *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Genève, Delachaux et Niestlé, 1999, pp.9-30.

— « Modalités argumentatives et registres discursifs : le cas du polémique », in *Les Registres : enjeux stylistiques et visées pragmatiques. Hommage à Anna Jaubert*, dir. Lucile Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan,

AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris,Nathan, coll. « 128 », 2007, Paris : Colin, coll. 128, 2007.

AMOSSY, Ruth et ROSEN, Elisheva, *Les Discours du Cliché*, Paris, CDU-SEDES, 1982.

ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1995.

ANSCOMBRE, Jean-Claude, et DUCROT, Oswald, *L'argumentation dans la langue,* Paris, Mardaga, 1983.

BAKTHINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1984.

— *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978.

— *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Age et sous la Renaissance,* Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1970.

— *La poétique de Doïstoievski*, Paris, Seuil, 1970.

BARATIN, Marc, « Figures de la véhémence chez Shakespeare et Hugo », in *La parole polémique*, dir. Gilles DECLERCQ, Paris, Champion, 200, pp. 263-281.

BERRENDONNER, Alain, *Eléments de pragmatique linguistique,* Paris, Les éditions de Minuit, 1982.

BOUILLAGUET, Annick, *L'écriture imitative : pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, coll. « Fac », 1996.

BOURGEOIS, René, *L'ironie romantique*, Presses universitaires de Grenoble, 1974.

BOURGUINAT, Elisabeth, *Le siècle du persiflage (1734-1789),* Paris, PUF, 1998.

CHARAUDEAU, Patrick, « Des catégories pour l'humour ? », *Questions de communication*, 2006, n°10, p. 19-41.

DELON, Michel, « Poésie satirique et débat idéologique à l'aube du XIX^e^ siècle », *in Romantisme*, 1983, n°39, pp. 7-24.

DEBAILLY, Pascal, *La Muse indignée*, Paris, Garnier, 2012.

— « L'éthos du poète satirique », *in Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°57, 2003, pp. 71-91.

— « Théophile de Viau et le déclin de l'éthos satirique », *La parole polémique*, dir. G. Declercq, *op. cit.* pp. 149-171.

DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1991 [3e éd. – 1e éd. 1972].

— *Le Dire et le dit*, Paris, Les éditions de Minuit, 1984.

— *Les Mots du discours,* Paris, Les éditions de Minuit, 1980.

DUISIT, Lionel, *Satire, parodie, calembour : esquisse d'une théorie des modes dévalués*, Stanford French and Italian studies, Saragota, Californie, Anna Libri and co, 1978.

DUVAL, Sophie et MARTINEZ Marc, *La satire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2000.

FELMAN, Shoshana, « Le discours polémique (propositions préliminaires pour une théorie de la polémique) », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, Paris, 1979, n°31, pp.179-191.

FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, trad. Guy Durand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré,* Paris, Seuil, 1982.

GERAUD, Violaine, « L'ironie au siècle des lumières », *L'information grammaticale*, n°83, octobre 1999, Paris, pp.3-8.

GREIVE, Arthur, « Comment fonctionne la polémique ? », *Le discours polémique*, dir. Gunter NARR et Jean-Michel PLACE, éd ; George ROELLENBLECH, Etudes littéraires françaises, Tubingen, 1985, pp. 17-30.

HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire : les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, coll. « Sup. », 1996.

HUTCHEON, Linda, « Ironie et parodie », *Poétique,* n°36, Paris, Seuil, 1978, pp. 467-477.

— « Ironie, satire et parodie », *Poétique*, n° 46, Paris, Seuil, 1981, pp. 140-155.

JANKELEVITCH, *L'ironie,* Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1964.

KERBRAT-ORECCHIONI, « La polémique et ses définitions », in *Le discours polémique*, dir. Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, Presses universitaires de Lyon, 1980, pp. 3-52.

— « L'ironie comme trope », *Poétique* n°41, février 1980, p. 108-127

— « Problèmes de l'ironie », *Linguistique et sémiologie,* n°2, spécial « Ironie », P.U.L., 1979, pp. 9-46.

KERNAN, Alvin B., *The plot of satire*, New Haven and London, Yale University Press, 1965.

LABOURET, Denis, « Le polémiste au miroir », *La parole polémique*, dir. Gilles DECLERCQ, Paris, Champion, 2003, pp. 205-220.

LYON-CAEN, Boris, « Esprit es-tu là ? Epigramme et satire en 1830 », *Etudes françaises*, volume 44, n° 3, 2008, p. 45-56.

MADELENAT, Daniel, « Enfances polémiques de l'histoire littéraire », in *Le discours polémique*, dir. Gunter NARR et Jean-Michel PLACE, éd ; George ROELLENBLECH, Etudes littéraires françaises, Tubingen, 1985, pp. 49-60.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004.

— *Les trois dimensions du polémique, Les Registres : enjeux stylistiques et visées pragmatiques. Hommage à Anna Jaubert*, dir. Lucile Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan,

— *Sémantique de la polémique*, Lausanne, L'Age d'homme, coll. « Cheminements », 1983.

MADINI, Mongi, « Le polémiste et le comique », *Semen*, n°14, 2002, http://semen.revues.org/2533.

MURAT, Michel, « Polémique et littérature », *La parole Polémique*, dir. Gilles DECLERCQ, Paris, Champion, 2003, pp. 11-15.

PAILLET-GUTH, Anne-Marie, *Ironie et paradoxe : le discours amoureux romanesque*, Paris, Champion, 1998.

PAVY, Elise, « Tonalités polémiques et critique d'art : les *Salons* de Diderot », in *Les Cahiers du GADGES, Polémiques en tous genres,* Genève, Droz, 2009, pp. 337-356.

PERELEMAN, Chaïm et OLBRECH-TYTECA, Lucie, *Traité de l'argumentation*, éditions de l'université de Bruxelles, 2008 [6è édition].

SANGSUE, Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1994.

— *La Relation parodique,* Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2007.

— « Parodie et incongruité », *L'Incongru dans la littérature et l'art*, Paris, Kimé, 2004, pp. 157-166.

— « Seuils de la parodie », *in Modern French identities*, n°55, Peter Lang, Bern, 2006.

SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur, *L'Art d'avoir toujours raison*, Paris, Mille et une nuits, 2000.

SPERBER, Dan et WILSON, David, « Les ironies comme mentions », *Poétique*, n°36, Paris, Seuil, 1978, pp. 399-412.

VOISIN-FOUGERE, Marie-Ange, « Incongru et ironie », *L'incongru dans la littérature et l'art*, actes du colloque d'Azay-le-Ferron, mai 1999, textes réunis par Pierre Jourde, Paris, Kimé, 2004, pp. 145-155.

5. La littérature, la presse et l'époque romantiques

AMBRIERE, Madeleine (dir.), *Dictionnaire du XIX^e siècle européen*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2007.

BAILBE, Jean-Jacques (dir.), *Jules Janin et son temps : un moment de romantisme*, Paris, PUF, 1974.

BERTHIER, Patrick, *La Presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de Juillet*

— et JARRETY, Michel, *Histoire de la France littéraire*, tome 3 « Modernités, XIX^e-XX^e siècles », Paris, PUF, 2006.

BERTRAND, Jean-Pierre et DURAND, Paul, *La Modernité romantique, de Lamartine à Nerval*, Paris-Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2006.

BOUILLO, Eva, *Le Salon de 1827 : classique ou romantique ?,* Presses universitaires de Rennes, coll. « Arts et société », 2009.

BRAY, René, *Chronologie du romantisme (1804-1830),* Paris, Nizet, 1963.

BURY, Mariane, *La Nostalgie du simple,* Honoré Champion, Paris,

— « Le romantisme et ses critiques », in *Littérature française du XIX^e siècle,* Paris, PUF, 1993.

— et LAPLACE-CLAVERIE Hélène (dir.), *Le Miel et le Fiel. La critique théâtrale en France au XIXè siècle,* Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008.

CHOLLET, Roland, *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983.

COURT-PEREZ, Françoise*, Gautier, un romantique ironique*. *Sur l'esprit de Gautier,* Paris, Champion, 1998.

DAUPHIN, Cécile, *Prête-moi ta plume : les manuels épistolaires au XIXè siècle*, Paris, Kimé, 2000.

DE BROGLIE, Gabriel, *La monarchie de Juillet*, Paris, Fayard, 2011.

DIAZ, José-Louis, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique,* Paris, Champion, 2007.

— « Le champ littéraire comme champ de bataille (1820-1850) », *Querelles d'écrivains (XIX^e-XX^e siècles) : de la dispute à la polémique, Contextes,* 10/12, http://contextes.revue.org/4943.

— (dir.), « Préfaces et manifestes du XIX^e siècle », *Revue des sciences humaines*, n°295, nov. 2009, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du septentrion.

DURAND-LE GUERN, Isabelle, « Louis XI, entre mythe et histoire », *Cahiers de recherches médiévales*, n°11, 2004.

DURRENMATT, Jacques, *Bien coupé, mal cousu : De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 1998.

—*Le vertige du vague. Les romantiques face à l'ambigüité*, Paris, Kimé, 2001.

EGGLI, Emond & MARTINO, Pierre, *Le débat romantique en France*, tome 1 (1813-1816), Paris, Les Belles Lettres, 1933.

FAURE, Alain, *Paris Carême-Prenant. Du Carnaval à Paris au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1978.

FRIZAINE, Jean-Claude, « Les Romantismes et la révolution de juillet », *Romantisme,* n°28-29, 1980, pp. 29-46.

FUGIER, Anne-Marie, *Les Romantiques*, Paris, Hachette, coll. « La vie quotidienne. Pluriel », 1998.

FURMAN, Nelly, *La Revue des deux mondes et le romantisme (1831-1848),* Genève, Droz, 1975.

GLINOER, Anthony, *La Querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains,* Paris, Droz, 2008.

GOURREVITCH, Jean-Paul, *Hetzel, le bon génie des livres*, Paris, Le Serpent à plumes, 2005.

GRASSI, Marie-Claire, *L'Art de la lettre au temps de* La Nouvelle Héloïse *et du romantisme*, Genève, Slatkine, 1994.

— « Les règles de la communication dans les manuels épistolaires français (XVIII^e –XIX^e siècles) », *Savoir Vivre*, n°1, Lyon, Césura, p. 85-97.

KALIFA, Dominique *et alii*, *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle,* Paris, éditions du Nouveau monde, 2011.

KLAPP, Victor, « Deux problèmes de l'art épistolaire au XIXe siècle : besoin de communication et exigence stylistique », in *L'Art épistolaire, Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n°39, mai 1987, pp. 175-190.

LAPLACE-CLAVERIE (Hélène), LEDDA (Sylvain), NAUGRETTE (Florence), *Le Théâtre français au XIX^e siècle*, Paris, L'Anthologie de l'avant-scène théâtre, 2008.

LAISNEY, Vincent, *L'Arsenal de Charles Nodier,* Paris, Champion, 2002.

LAVAUD, Martine, *Théophile Gautier militant du romantisme,* Paris, Champion, 2001.

LEDDA, Sylvain et NAUGRETTE, Florence (dir.), *Casimir Delavigne en son temps*, Paris, Eurédit, 2012.

LYON-CAEN, Boris, « Esprit es-tu là ? Epigramme et satire en 1830 », *Etudes françaises*, Volume 44, numéro 3, 2008, p. 45-56

MARSAN, Jules, *La Bataille romantique*, Paris, Hachette, 1931.

MATORE, Georges, *Le Vocabulaire et la société sous Louis-Philippe,* Genève, Slatkine reprints, 1967 [1ère éd. 1951].

MELMOUX-MAUTAUBIN, Marie-Françoise, «Autopsie d'un décès. La critique dans la presse quotidienne de 1836 à 1891 », *Romantisme*, n° 121, pp. 9-22.

MILLET, Claude, *Le Romantisme,* Paris, Le livre de poche, 2007.

— dir. *Contre le romantisme*, Paris, *Textuel,* n°61, 2010, p. 21-30.

— dir. *Politiques antiromantiques*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

MOLHO, Raphaël, *La Critique littéraire en France au XIXè siècle. Ses conceptions*, Paris, Buchet/Chastel, 1963.

MOREAU, Pierre, *Le Classicisme des romantiques*, Paris, Plon, 1932 [3è édition]

─ *La Critique littéraire en France*, Paris, Armand Colin, coll. CAC, 1960.

NATTA, Marie-Christine, *Delacroix*, Paris, Tallandier, coll. Biographies, 2010.

NORDMANN, Jean-Thomas, *La Critique littéraire au XIX^e^ siècle*, Paris, Le livre de poche, 2001.

PREISS, Nathalie, *Pour de rire. La blague au XIX^e^ siècle*, Paris, P.U.F, 2002.

PICHOIS, Claude, *L'Image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Paris, José Corti, 1963.

SABOURIN, Lise, *Alfred de Vigny et l'Académie française. Vie de l'institution (1830-1870),* Paris, Champion, 1998.

SAÏDAH, Jean-Pierre, « Mise en scène de soi et mises en pièces du récit autour de 1830 », *Les Genres littéraires émergeants*, dir. Jean-Marie Seillan, Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 167-182.

SAINTE-BEUVE, Charles, *La Littérature française des origines à 1870. Dix-neuvième siècle*, Paris, La renaissance du livre.

SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, *Le discours du journal. Rhétorique et médias au XIXè siècle (1836-1885),* Presses universitaires de Saint-Etienne, 2007.

SECHE, Léon, *Le Cénacle de Joseph Delorme (1827-1830) : Victor Hugo et les poètes,* Paris, Mercure de France, 1912.

SETBON, Raymond, *Libertés d'une écriture critique : Charles Nodier*, Genève, Slatkine, 1979.

SOUDAY, Paul, *Les Romantiques à l'Académie*, Paris, Flammarion, 1928.

THERENTY, Marie-Eve, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXè siècle*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.

— *Mosaïques. Etre écrivain entre presse et roman (1829-1836),* Paris, Champion, 2003.

— (dir.) « Poétiques journalistiques », *Orages* n°7, Saint-Estève, mai 2008.

— et VAILLANT, Alain, *Presse et plume : journalisme et littérature au XIXè siècle,* Paris, Nouveau monde, coll; Histoire contemporaine, 2004.

VAILLANT, Alain (dir.) *Ecriture/Parole/Discours : littérature et rhétorique au XIXè siècle*, Saint-Etienne, Printer, coll. « Lieux littéraires », 1997.

6. Genres et formes littéraires

ARON (Paul), Saint-Jacques (Denis), Viala (Alain), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF.

AUBRIT, Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2006.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture,* Paris, Seuil, coll. Poétique,

BOYER, Alain-Michel, *Formes et genres* (tome III des *Eléments de littérature comparée*), Paris, Hachette sup., « Les fondamentaux », 1996.

BRUNEL, Pierre, *Mythopoétique des genres littéraires,* Paris, PUF, 2003.

CAVE, C. et REYNAUD, D. « La fausse lettre au journal en 1793 », *La lettre et la politique,* Paris, SEDES, 1997, pp. 239-248.

CHENET-FAUGERAS, Françoise, « Lettre aux journaux : L'Univers et l'Université », *La lettre et la politique,* Paris, SEDES, 1997, pp. 249-260.

Dictionnaire des genres et notions littéraires, Encyclopaedia Universalis, Paris, Albin Michel, 2001.

DESCOTES, Maurice, *Histoire de la critique dramatique en France*, Tubingen, Narr, Paris, Place, 1980.

DUMONT, François (dir.), *Approches de l'essai*, Nota bene, coll. « Visées critiques », 2003.

FOYARD, Jean, *Stylistique et genres littéraires*, édition universitaires de Dijon, 1991.

FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient,* Paris, Nrf-Gallimard, 1988.

GASPARINI, Philippe, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, Poétique, 2004.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction,* Paris, Seuil, coll. Poétique, 2004 [3e ed. – 1ère éd. 1979]

GLEIZE, Jean-Michel, « Manifestes, préfaces : sur quelques aspects du prescriptif », *Littératures*, n°39, oct. 1980, Larousse, pp. 12-16.

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, trad. Pierre Cadiot, Paris, Seuil, poétique, 1986.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève, *L'Epistolaire,* Hachette, Sup., Paris, 1995.

KAPP, Volker, « Deux problèmes de l'art épistolaire au XIXe siècle : besoin de communication et exigence stylistique », *L'Art épistolaire au XIXe siècle, CAIEF*, n°39, 1987, pp. 175-190.

─« L'art épistolaire dans les manuels littéraires scolaires du XIXe siècle », in *L'Epistolarité à travers les siècles*, dir. Mireille BOSSIS, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1990, pp. 116-126.
KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « L'interaction épistolaire », *La lettre, entre réel et fiction*, dir. Jrgen Siess, Paris, SEDES, 1988.
LEDUC-ADINE, « Des règles d'un genre : la critique d'art », *Romantisme*, 1991, vol. 21, n° 71, pp. 93-100.
LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, Points-essais, 1996 [1ère éd. 1975]
LEMAIRE Gérard-Georges. *Histoire du salon de peinture*, Paris, Klincksieck études, 2004.
MALRIEU, Joël, *Le fantastique*, Paris, Hachette Sup. coll. « Contours littéraires, 1992.
MOREAU, Pierre, *La critique littéraire en France*, Paris, Armand Colin, 1960.
MORTIER, Daniel, *Les grands genres littéraires,* Paris, Honoré Champion, « Unichamp essentiels», 2001.
ROUSSET, Jean, *Le lecteur intime : de Balzac au journal*, Paris, J. Corti, 1986.
SABRY, Randa, *Stratégies discursives, digression, transition, suspense*, Paris, éditions de l'EHESS, 1992.
SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?,* Paris, Seuil, Poétique, 1989.
TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique,* Paris, Seuil, Points-essais,1970.
─ *Les genres du discours,* Paris, Seuil, Poétique, 1978.

7. Stylistique, rhétorique, pragmatique et analyse du discours

BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale,* tomes 1 et 2, Paris, Gallimard, 1996.
BORDAS, Eric, *Balzac, discours et détours : pour une stylistique de l'énonciation romanesque,* Champs du signe, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 1997.
BRODY, Jacques, « La Bruyère : le style d'un moraliste », in *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 1978, n°30, pp. 139-153.
BRUNOT, François, *Histoire de la langue française*, tomes VI « Le dix-huitième siècle » et XII « L'époque romantique », Paris, A. Colin, 1968.
CARTIER-BRESSON, Bernard, et MURAT Michel, « C'EST-À-DIRE ou la reprise interprétative », in *Langue française*, n°73, 1987.
CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil,

DANBLON, Emmanuelle, *La fonction persuasive, Anthropologie du discours rhétorique : origines et actualité,* Paris, Armand Colin, 2005.

— « La construction de l'autorité en rhétorique », 2006, http://alufc.univ-fcomte.fr/pdfs/791/pdf_8.pdf.

— *Rhétorique et rationalité. Essai sur l'émergence de la critique et de la persuasion*, 2002, Editions de l'Université Libre de Bruxelles.

DENIS, Delphine et SANCIER-CHÂTEAU, Anne, *Grammaire du français,* Paris, Librairie Générale Française, « Les Usuels de Poche », 1994.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, 10/18, Paris, 1984.

FONTANIER , Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977 [1ères éd. 1821-1830].

FROMILHAGUE, Catherine, *Les figures de style*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1995.

FROMILHAGUE, Catherine et SANCIER, Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Dunod, 1996.

FUMAROLI, Marc, *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950),* Paris, PUF, 1999.

GIRARD, Abbé, *Préceptes de rhétorique tirés des meilleurs auteurs anciens et modernes*, Lyon, Rusand, 1811 [4è édition]

GREVISSE Daniel, *Le bon usage*, PARIS-Gembloux, Duculot, 1986.

HELLEGOUAR'CH Jacqueline, « Quelques armes stylistiques de La Bruyère », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 1992, n°44, pp. 261-275.

HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Armand Colin, coll. « U ».

KERBRAT-ORECCHIONNI, Catherine, *La connotation*, Lyon, P.U. de Lyon, 1977.

— *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1999.

— *L'implicite,* Paris, Armand Colin, 1986.

LARTHOMAS, Pierre, « La notion de genre littéraire en stylistique », *Le Français moderne*, 1964, tome XXXII, pp. 182-193.

LE GOFFIC, *Grammaire de la phrase française,* Paris, Hachette, 1993.

LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse Université, 1973.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation,* Paris, Armand Colin, 2004.

— *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan université, 2003.

— *Pragmatique pour le discours littéraire,* Paris, Bordas, 1990.

— *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, Points essais, 2009 [1ère éd. 1996]

MAZALEYRAT, Jean et MOLINO Jean, *Vocabulaire de la stylistique,* Paris, PUF, 1989.
MOIGNET, Gérard, « Esquisse d'une théorie psycho-mécanique de la phrase interrogative », in *Langages*, 1è année, n° 3, 1966, pp. 49-66.
MOLINIE, Georges, *Dictionnaire de rhétorique,* Paris, Le livre de poche, 1992.
—*Eléments de stylistique française*, Paris, P.U.F ; coll. « Linguistique nouvelle », 1986.
MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1989.
MOUROT, Jean, *Le Génie d'un style. Chateaubriand, rythme et sonorité dans les* Mémoires d'outre-tombe, Paris, Armand Colin, 1969.
PHILIPPON de LA MADELEINE, Louis, *Manuel épistolaire à l'usage de la jeunesse*, Paris, Ferra jeune, 1804.
RAYNAUD, *Manuel du style en quarante leçons,* Paris, 1829.
REY-DEBOVE, Josette, *Le Métalangage,* coll. « L'ordre des mots », Paris, Le Robert, 1978.
RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, et RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, P.U.F, 1997 [1ère éd. 1994]
RUWET, Nicolas, « Synecdoques et métonymies », *Poétique*, n°23, 1975.
SAINT-GERAND, Jean-Pierre, « La langue française au XIXe siècle », in J. CHAURAND (dir.) *Nouvelle histoire de la langue française*, Paris, Seuil, pp. 377-504.
SEARLE, John R., *Les actes de langage,* Paris, Herman, coll. « Savoir : lettres », 1972.
SEGUIN, Jean-Pierre, « L'invention de la phrase au XVIIIe siècle », in *L'information grammaticale,* n°82, p.5-15.
SPITZER, Léo, *Etudes de style,* Paris, Gallimard, col. « Tel », 1970.
SHAPIRA, Charlotte, *Les stéréotypes en français*, Paris, Orphys, coll. « L'essentiel », 1999.

8. Dictionnaires de langue utilisés :

Dictionnaire de l'Académie française de 1835, [6ème édition].
LACHIVER, Marcel*, Dictionnaire du monde rural Les mots du passé,* Fayard, Pris, 1997.
Le Trésor de la langue française, édition du C.N.R.S. Paris, Gallimard, 1973.
Le Dictionnaire Littré
Le Robert. Dictionnaire des expressions et locutions

9. Œuvres d'autres auteurs citées ou utilisées

ARISTOPHANE, *Œuvres complètes,* trad. Hilaire Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 1995.
Bible de Jérusalem
BALZAC, *Illusions perdues,* éd. Philippe Berthier, Paris, G.F., 1990.
— *La peau de chagrin,* éd. Gabriel Chamarat, Paris, Pocket classiques, 1998.
— *Œuvres diverses, t. 2,* éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996.
BOILEAU, Nicolas, *Satires*. *Epitres*. *Art poétique,* Paris, *Nrf*-Poésies, Gallimard,
BYRON, George-Gordon, *Don Juan*, éd. Marc Porée et trad. Laurent Bury, Paris, Gallimard, Folio classique, 2006.
— *Œuvres complètes,* trad. Amédée Pichot, Paris, Garnier-frères, 1877 [15ème éd.]
— *Complete works,* vol. 3, éd. Jérôme J. Mc Gann, Oxford, Clarendon Press, 1981.
CAMUS, Albert, *L'homme révolté*, *Essais*, éd. Louis Faucon et Roger Quilliot Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.
CHATEAUBRIAND, François-René (de), *Le Génie du christianisme,* éd. Pierre Reboul, Paris, G.F,1966.
— *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, éd.
DE STAËL, Germaine (dite Madame de), *De l'Allemagne,* éd. Simone Balayé, Paris, G.F, 1968.
— *De la littérature,* éd. Gérard Gengembre et Jean Goldzink, Paris, G.F., 1991.
DUMAS, Alexandre, *Antony*, éd. Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard, Folio-théâtre, 2002.
FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet* suivi du *Dictionnaire des idées reçues*, éd. Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, Folio classique, 1979.
GAUTIER, Théophile, *Gautier journaliste*, éd. de Patrick Berthier, Paris, G-F
— *Histoire du romantisme,* éd. Adrien Goetz, Paris, Gallimard, Folio classique, 2011.
— *Les Jeunes-France*, *Romans, contes et nouvelles*, t.1, éd. Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.
— *Mademoiselle de Maupin,* éd. Michel Crouzet, Paris, Gallimard, Folio classique, 1973.
— *Salons [de 1833, 1834, 1839]* édition électronique réalisée par la Société Théophile Gautier, (http://www.llsh.univ-savoie.fr/gautier/)
HOFFMANN, *Contes,* éd. Albert Béguin, Paris, Les Libraires associés, 1964.
– *Contes*, éd. Albert Béguin avec une préface de Claude Roy, Gallimard, Folio classique, 1969.
— *Le chat Murr,* éd. Albert Béguin, Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, 1943.
HORACE, *Œuvres,* éd. et trad. François Richard, Paris, G. F., 1967.
HUGO, Victor, *Cromwell,* préface, éd. Anne Ubersfeld, Paris, G.F., 1968.

— *Les chants du crépuscule,* édition de Pierre ALBOUY, Paris, Nrf-Gallimard, 1964.
— *Marie Tudor*, préface, Théâtre complet, éd. Raymond Pouilliard, Paris, G. F., 1979.
— *Notre-Dame de Paris,* éd. Adrien Goetz, Paris, Gallimard, Folio classique, 2009.
JANIN, Jules, *Feuilletons* parus dans *Le Journal des Débats*
LA BRUYERE, *Les Caractères,* édition d'Emmanuel BURY, Paris, Le livre de poche, 1995.
MARIVAUX, *Journaux et œuvres diverses,* éd. Frédéric Deloffre et Michel Gilot, Paris, Classiques Garnier, 2001.
NODIER, *Contes,* éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Garnier Frères, 1961.
— *Histoire du roi de Bohème et de ses sept châteaux,* Paris, Delangle frères, 1830.
— *Mélanges de littérature et de critique,* 1923, Ulan press [reprint], 2011.
RABELAIS, *Gargantua*, Paris, Le livre de poche, éd. Pierre Michel, 1972.
ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions,* éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, Folio classique, 1973.
— *La Nouvelle Héloïse,* éd. Michel Launay, Paris, G. F., 1967.
REGNIER, Mathurin, *Œuvres complètes,* éd. Gabriel Raibaud revue par Pascal Debailly, Paris, Société des textes français modernes, 1995 [1ère éd., Didier, 1958].
RICHTER, Jean-Paul, *Pensées,* éd. et trad. Jean-Paul Lagrange, Paris, Levrault,1836 [2ème éd.]
— « Sur le trait d'esprit », trad. Anne-Marie Lang et Jean-Luc Nancy, *Poétique*, n° 15, Seuil, 1973, pp.365-406.
SAINTE-BEUVE, Charles, *Portraits contemporains,* éd. Michel Brix, Paris, PUPS, 2008.
— *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme,* éd. Jean-Pierre Bertrand et Anthony Glinoer, Paris, Bartillat, 2004.
— *Volupté,* éd. Raphaël Mollo, Paris, GF, 1968.
STENDHAL, *Mélanges d'art*, Gallica.bnf.fr
— *Racine et Shakespeare,* éd. Bernard Leulliot, Paris, Kimé, 2005.
STERNE, Laurence, *La Vie et les Opinions de Tristam Shandy, Gentleman,* trad. Alfred Hédouin et Alexis Tadié, Paris, Gallimard, Folio classique, 2012.
VOLTAIRE, *Micromégas, Zadig, Candide,* éd. René Pommeau, Paris, G. F., 1994.
— *Œuvres complètes,* édition sur CD- rom réalisée par l'Association Voltaire intégral et basée sur l'édition Moland, Paris, Garnier 1870.
—*Théâtre,* Paris, Furne, 1877.

INDEX DES ŒUVRES D'ALFRED DE MUSSET CITEES :

A Alfred Tattet : 12 ; 262.

A George Sand : 549, 655.

A la Pologne : 12, 15.

André del Sarto : 16, 33, 63, 306, 490, 559, 573.

Après une lecture : 11, 12, 16, 292.

Aux critiques de Chatterton : 12.

Ballade à la lune : 7, 79, 124, 340, 442-443, 469, 643.

Compte-rendu de « Gustave III » : 31, 88, 100-101, 222, 234-235, 536, 577, 593, 608, 657.

Concert de mademoiselle Pauline Garcia : 57, 90, 103, 366, 651.

Contes : 31, 32, 171, 192-194, 262, 287, 304-305, 309, 312, 316, 319, 333, 336-337, 342, 354, 407, 410, 426, 429, 451, 454, 464, 473, 484, 516, 538, 599-600, 606, 647, 656, 659, 661, 668.

Contes d'Espagne et d'Italie : 7-8, 12-13, 25, 40, 79-80, 96, 225, 291, 294, 341, 419, 423, 440, 442-443, 451, 462, 469, 507-508, 537, 570, 614, 628, 635, 638-639, 641, 646, 648, 654-655, 660-661.

Contes nocturnes *d'Hoffmann* : 10, 97, 544.

Correspondance : 8, 25, 29, 80, 94, 174, 290, 343, 389, 409, 462, 489, 522, 589, 639, 645, 668.

Croisilles : 171, 310-311, 317, 343, 559, 574, 599.

Débuts de Mademoiselle Pauline Garcia : 88, 415, 655, 657.

Dédicace de La Coupe et les lèvres : 9-10, 16, 63, 72, 121, 146, 203, 326, 388, 396, 512, 559, 573.

De la Tragédie, à propos des débuts de mademoiselle Rachel : 45-46, 55, 58, 68, 72-73, 76, 78, 226, 247, 350, 365, 368, 381, 383, 405, 415, 431, 453, 469, 482, 515-518, 524, 526, 575, 648, 655, 657, 660.

Des Réformes théâtrales : 33, 112, 154, 244.

Discours de réception à l'Académie française : 14, 487, 505-518, 520, 641, 654, 660.

Don Paez : 9, 225, 294.

Dupont et Durand : 11, 15-16, 25, 508, 534, 538, 624, 626, 647, 674.

Emmeline : 344, 454, 571, 587-590, 593.

Exposition du Luxembourg au profit des blessés : 31, 52-53, 68, 88, 222-223, 420, 540.

Faire sans dire : 554.

Fantasio : 11, 16, 49, 145, 195, 280, 288, 295, 305-306, 327, 340, 393, 435, 451, 507-508, 572, 585, 607, 635, 663-664, 668.

Faustine : 526.

Frédéric et Bernerette : 318, 375, 410, 519, 571, 607.

Histoire d'un merle blanc : 170, 192-198, 213-214, 287, 312, 319, 325, 327, 333, 426, 433, 437, 451, 607, 626, 647, 656, 661.

Il ne faut jurer de rien : 33, 290.

L'Anglais mangeur d'opium : 263.

La Confession d'un enfant du siècle : 11, 16, 28, 32-33, 170-191, 236, 262, 305, 307, 323, 343-345, 364, 373, 382, 386, 389, 396, 407, 414, 422, 430, 443, 466, 482, 533, 546, 556-559, 565, 572, 575, 577, 580, 602, 625, 648, 659, 668.

Discours prononcé le lundi 9 août 1852 : 518-521.

La loi sur la presse : 6, 12, 16, 18, 262, 394, 532, 545, 651, 658.

La Mouche : 31, 336, 341, 454, 471, 538, 600, 602.

La Nuit de mai : 261, 333, 519, 533, 535, 658.

La Nuit vénitienne : 96, 208, 327, 445, 451, 581.

La Servante du roi : 526.

Le Chandelier : 442, 618.

L'Espoir en Dieu : 649, 663.

Le Fils du Titien : 16, 33, 490, 559, 574-575.

Le Poète déchu : 24, 26, 33, 53, 172-191, 196, 201, 305, 308, 341, 343, 405, 422, 542, 550, 625, 637, 655, 663, 665.

Le Rhin allemand : 13, 545.

Le Roman par lettres : 33, 145, 196, 305-306, 382, 400, 422, 482, 659.

Le Saule : 341, 427, 636.

Le Secret de Javotte : 31, 316, 426, 466.

Le Songe du Reviewer : 11, 12.

Le Tableau d'église : 18, 31, 145, 286, 386, 564.

Les Caprices de Marianne : 117, 286, 306, 327, 400, 442, 451, 581, 585, 634-635, 651, 669.

Les Deux magnétismes : 18, 563.

Les Deux maîtresses : 14, 104, 343, 429, 484, 538, 571, 589, 593, 634-635, 645.

Les Lettres de Dupuis et Cotonet : 11, 16, 25, 33, 38, 68, 112, 115, 116, 123, 133, 134, 140, 142, 147, 158, 222, 230, 242, 247, 263, 264, 268, 276, 277, 282, 289, 293, 294, 301, 304, 319, 351, 354, 359, 407, 419, 423, 434, 435, 438, 456, 464, 470, 472, 475, 483, 519, 538, 546, 608, 614, 615, 622-625, 629-631, 656, 659.

Les Nuits : 15, 55, 630, 636, 663.

Les Secrètes pensées de Rafaël, gentil-homme français : 8, 16, 507, 512, 537, 644.

Les Vœux stériles : 552-553, 555.

Lettre à M. de Lamartine : 14, 642, 663.

Lorenzaccio : 11, 16, 26, 33, 202, 286, 304, 314, 323, 327, 341, 356, 407, 440, 444, 545, 548, 554-555, 634, 644, 651, 671.

Mardoche : 7, 12, 13, 29, 125, 280, 286, 290, 337, 351, 442, 446, 508, 537, 585, 595, 647.

Margot : 310, 331-332, 340-341, 375, 572-573, 599, 656.

Mémoires de Casanova : 31, 68, 88, 95, 97, 99, 222, 225, 468, 474, 645, 657, 660.

Mémoires d'outre-cuidance : 170, 212-213, 219-220, 224, 288, 329, 688.

Mimi Pinson : 318, 375, 454.

Namouna : 16, 29, 119, 142, 176, 272, 327, 341, 343, 435, 442, 446, 451, 537, 584-586, 595-596, 647.

Nouvelles : 11, 14, 32-33, 104, 171, 263-264, 304-305, 309-310, 319, 331, 333, 337, 341, 354, 407, 410, 429, 450, 454, 464, 473, 484, 516, 519, 571-574, 587-588, 591, 593, 599-600, 606, 635, 656-657, 659.

On ne badine pas avec l'amour : 284, 286, 296, 327, 373, 447, 554.

On ne saurait penser à tout : 33, 309, 518, 668.

Pensées de Jean-Paul : 31, 56, 68, 79, 88, 98, 222, 364, 370, 388, 404, 415, 434, 444-445, 474, 525, 657.

Premières Poésies : 80, 221, 327, 442-444, 482, 514, 537, 552, 595.

Poésies Nouvelles : 7, 11, 30, 294, 514, 627.

Reprise de Bajazet : 25, 79-86, 243, 248, 368, 373, 385, 405, 409, 415, 524, 539-540, 640, 657.

Revues fantastiques : 8, 9 20, 25, 33, 56, 69, 97, 106, 114-126, 132, 138-139, 144-145, 153, 156, 158, 166, 167, 170, 178, 198-210, 220, 227, 233-234, 261-264, 275-276, 279, 282, 285, 287, 289, 293-298, 300, 304, 318-319, 336-339, 354, 393, 396, 406-407, 417, 419, 423, 432, 437, 442-451, 454, 456, 463-465, 467, 470, 475, 482-483, 536-537, 551, 564-569, 575, 593-598, 608, 611, 637, 642, 644, 649, 653, 657, 659, 660.

Revue romantique : 11, 12, 550.

Rolla : 18, 23, 184, 323, 386, 430, 449, 482, 555, 558, 559, 565, 636, 649, 656, 662.

Salon de 1836 : 56, 58, 68, 77, 91, 93-94, 222, 402, 411, 487-514, 532-533, 543, 573, 612, 641, 657.

Satire contre l'Académie : 12, 287.

Silvia : 309, 516, 627.

Simone : 309, 516.

Sonnet au lecteur : 12.

Stances burlesques : 11, 12.

Stances à Charles Nodier : 30.

Sur la paresse : 11, 12, 16, 18, 32, 243, 262, 294, 309, 314, 508, 516, 538, 550, 559, 627, 651.

Sur les voleurs de noms : 33, 112, 131, 154, 222, 292, 637.

Un mot sur l'art moderne : 52, 54-55, 63, 68, 72-75, 142, 223, 227-228, 233, 235, 366, 373, 381, 390, 392, 394-396, 401, 404, 415, 417, 474, 490, 544, 555, 573, 575, 648, 655, 657-658, 660.

Une Soirée perdue : 11, 12, 16, 262, 309, 516, 538, 627, 651, 658.

Un Souper chez Rachel : 487, 522-531.

Table des matières

ENTREE EN POLEMIQUE.....6

PREMIÈRE PARTIE : ENONCIATIONS GENERIQUES ET SCENOGRAPHIES POLEMIQUES.....**36**

I. LES GENRES CONVENTIONNELLEMENT POLEMIQUES.....42

Chapitre 1 : Musset face aux querelles d'écoles.....44

Chapitre 2 : Polémique et critique à l'époque romantique : postures, formes et genres.....60

Chapitre 3 : Les articles de critique : typologie des scénographies polémiques chez Musset. .72

II. LES GENRES ENONCIATIVEMENT COMPLEXES : LE POLEMIQUE SUBVERTI ….108

Chapitre 1 : L'invention de nouveaux genres polémiques par la presse à l'époque de Musset 111

Chapitre 2 : Enonciation duelle et double point de vue : les *Revues fantastiques* et les *Lettres de Dupuis et Cotonet*.....116

Chapitre 3 : Polémique et polyphonie : délégations de l'instance énonciative dans les *Revues fantastiques* et les *Lettres de Dupuis et Cotonet*.....132

Chapitre 4 : Immixtions de la forme dialoguée.....145

Chapitre 5 : Le mélange des genres : digressions et apologues.....158

III. POLEMISATION ET FICTIONNALISATION DES GENRES.....170

Chapitre 1 : Polémisation des genres narratifs de forme autobiographique..... 171

Chapitre 2 : Fictionnalisation des polémiques : la posture « fantaisiste » du journaliste.....199

Chapitre 3 : Fictionnalisation de l'énonciation polémique : la parodie dans les *Mémoires d'outre-cuidance*.....212

IV. L'INSCRIPTION DU LECTEUR DANS LA PERSUASION..... 221

Chapitre 1 : La mise en scène du lecteur : personnes et dialogisme.....222

Chapitre 2 : Formes et valeurs de la connivence.....232

Chapitre 3 : Le lecteur cible de la polémique.....243

SECONDE PARTIE : SATIRE, POLEMIQUE, IRONIE : HOMMAGES, INFLUENCES ET DETOURNEMENTS..... 253

I. MUSSET ET LA TRADITION SATIRIQUE : LES TOPOÏ ET LES SOURCES

Chapitre 1 : Préliminaires : la satire comme forme du polémique.....255

Chapitre 2 : La lettre polémique, entre tradition et subversion.....265

Chapitre 3 : Les *Lettres de Dupuis et Cotonet* et les *Revues Fantastiques* : les personnages 276

Chapitre 4 : Les *Revues fantastiques* et les *Lettres de Dupuis et Cotonet* : modèles littéraires et scènes topiques..... 294

Chapitre 5 : La satire dans les récits de Musset : vers un style classique.....305

Chapitre 6 : La parodie et le pastiche : des énonciations, des styles et des genres caricaturés..... 327

*II. POLEMIQUE : TECHNIQUES DE REFUTATION ET FIGURES DE L'AGRESSION…*356

Chapitre 1 : Rhétorique de réfutation..... 357

Chapitre 2 : Le sarcasme et les figures de l'agressivité.....377

Chapitre 3 : Tropes et style polémique.....392

Chapitre 4 : La phrase polémique.....407

III. L'IRONIE MUSSETIENNE.....423

Chapitre 1 : Une ironie « dix-huitième ».....428

Chapitre 2 : L'incongruité ou l'« esprit » de l'ironie.....440

Chapitre 3 : L'érudition au service de l'ironie.....453

Chapitre 4 : Distanciation et méta-énonciation : parenthèses, italiques, connotation autonymique.....465

TROISIEME PARTIE : AMBIGUÏTES DE LA POLEMIQUE CHEZ MUSSET.....485

I. POLEMISATIONS PARADOXALES ET IMPLICITES.....487

Chapitre 1 : Le salon : un genre polémique ?.....488

Chapitre 2 : *Le Discours à l'Académie* : une polémique dépassée.....506

Chapitre 3 : *Un Souper chez Rachel* : lettre privée ou apologie mise en scène ?.....522

Chapitre 4 : Quand Musset polémique contre la polémique.....532

II. POLEMIQUE ET IRONIE ROMANTIQUE : UNE ECRITURE DU DESENCHANTEMENT.....556
Chapitre 1 : Polémiques d'un enfant du siècle : une vision crépusculaire de l'actualité 1830.....558
Chapitre 2 : L'écriture polémique chez Musset et l'ironie romantique.....583
Chapitre 3 : Une ironie indécidable.....608
Chapitre 4 : Autodérision et ironie romantique.....634

CONCLUSION.....651

ANNEXE.....665

BIBLIOGRAPHIE.....668

INDEX.....687

Table des matières.....691