

## D'Octave à Fantasio : le(s) romantisme(s) d'Alfred de Musset

Samir Patrice EL MAAROUF  
Université de Rouen  
CÉRÉdI

Les œuvres d'Alfred de Musset ont ceci de particulier qu'elles figurent sans doute parmi les plus mal comprises de la littérature romantique française. L'histoire littéraire a bien souvent retenu des images partielles, injustes et caricaturales du romantisme mussétien : c'est le désespoir excessif de Rolla, c'est le dolorisme outrancier de la *Nuit de Mai*, c'est la facile et gracieuse rhapsodie théâtrale des *Caprices de Marianne*. Toutes ces images, qui frôlent le contresens, ont concouru à faire de Musset un auteur à la fois paresseux, inconsistant et *pathétique*, et ce dans le plus mauvais sens des termes. Les jugements à l'emporte-pièce d'Arthur Rimbaud, qui met poétiquement à mort l'auteur des *Nuits* dans sa *Lettre du voyant*, ainsi que les appréciations fielleuses et cyniques de Baudelaire à son égard, ne sont pas étrangers à la grimace doloriste qui colle encore à la peau de Musset. Pour Rimbaud, Musset est « quatorze fois exécration », ses *Nuits* sont « haïssable[s] au suprême degré », ses « contes et [s]es proverbes [sont] fadasses » et son *Rolla* est tissu de vers dignes d'un « collégien » ou d'un « séminariste<sup>1</sup> » ; pour Baudelaire, le poète est « un paresseux à effusions gracieuses », et – comble du méprisable – ce mol écrivain a l'affront d'être « féminin et sans doctrine<sup>2</sup> ». On voit bien, à la faveur de ces rejets violents, comment la poésie dite « moderne » a si bien déformé le visage de Musset qu'il en est devenu méconnaissable : le désenchantement est devenu effusion sirupeuse et débordante, la fantaisie s'est changée en une paresse que Rimbaud et Baudelaire jugent détestable parce que désinvolté. Plus encore, les charmes par trop complaisants de la poésie de Musset – et c'est là le coup de grâce – trahiraient, selon ses détracteurs, une absence manifeste de construction philosophique et de pensée poétique. Le poète des *Nuits* souffrirait d'une incapacité malade à faire œuvre profonde. En d'autres termes, pour Rimbaud et Baudelaire, Musset est l'anti-moderne et l'*anti-voyant*<sup>3</sup>.

Quand il n'est pas radicalement déformé par les préjugés, le romantisme d'Alfred de Musset est minoré ou circonscrit dans le temps, à tel point que l'appartenance du poète au romantisme en tant que mouvement est très souvent remise en cause. Ainsi, Pierre Gastinel, dans *Le Romantisme d'Alfred de Musset*<sup>4</sup>, affirme que toute sa carrière consiste en un passage progressif du romantisme au classicisme. Gastinel présente donc la poétique de Musset comme une poétique évolutive, qui connaît trois étapes

---

<sup>1</sup> Arthur Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny*, 15 mai 1871, dans *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 347.

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, « Théophile Gautier » (1), III, dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 110.

<sup>3</sup> « Musset n'a rien su faire : il y avait des visions derrière la gaze des rideaux : il a fermé les yeux. » (Arthur Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny*, 15 mai 1871, *op. cit.*, p. 347-348).

<sup>4</sup> Pierre Gastinel, *Le Romantisme d'Alfred de Musset*, Paris, Librairie Hachette, 1931.

fondamentales. La première, qu'il intitule le « romantisme flamboyant<sup>5</sup> », s'étend de 1829 à 1832 : elle correspond aux débuts de Musset dans le monde littéraire, à ses premiers pas dans le Cénacle de Hugo, au temps des impertinents et fantaisistes *Contes d'Espagne et d'Italie*. La seconde séquence, qu'il baptise « romantisme assagi<sup>6</sup> », est un moment d'« équilibre progressif<sup>7</sup> » entre romantisme et classicisme, un moment-clé où « vis-à-vis du Cénacle, Musset se sent parfois secoué de sursauts d'ironie<sup>8</sup> » : c'est la rupture marquée des *Secrètes pensées de Rafaël* (1832), où le poète raille les prétentions esthétiques des « Romantiques barbus<sup>9</sup> » et se réconcilie avec Racine et Boileau. La troisième et dernière étape de ce parcours, qui commence en 1840 et s'étend jusqu'à la mort de Musset, consisterait, d'après le critique, en une déprise complète du romantisme permettant à l'auteur de s'élancer en une franche échappée qui va le guider « vers un idéal plus classique<sup>10</sup> » : c'est à cette occasion, selon Pierre Gastinel, que Musset, « épris d'harmonie », atteint le pinacle de son art et de son originalité ; c'est à cette occasion qu'il trouve dans les valeurs de « mesure », de « vérité<sup>11</sup> » et d'« unité<sup>12</sup> » les fins mots de sa vocation poétique. L'ensemble de la carrière de Musset formerait donc un tracé cohérent et progressif « depuis le romantisme militant jusqu'aux frontières d'un classicisme presque orthodoxe<sup>13</sup> ». L'inconvénient majeur de la vision de Pierre Gastinel est de considérer le romantisme d'Alfred de Musset comme une sorte d'incartade de jeunesse, de geste d'immatunité, de laisser-aller fantasque et irréfléchi, dont le poète se serait amendé à l'âge de la sagesse, par le biais de retrouvailles nostalgiques avec l'esthétique classique. On passe nettement, dans la perspective positiviste du critique, de l'esthétique flamboyante et fantasque à la sagesse mesurée des dernières œuvres. Dans le parcours de Musset, Gastinel fait de son romantisme un des moments et une des variables de sa carrière et non le socle principal de son esthétique. Bref, dans la carrière du poète, le romantisme ferait moins figure de temple que de marchepied.

Qu'en est-il ? L'originalité de Musset ne serait-elle donc à comprendre *qu'envers et contre* tous les romantiques ? Faut-il faire de l'auteur de *Fantasio*, comme le suggère Frank Lestringant, un « romantique né classique<sup>14</sup> » ? N'y aurait-il pas de conciliation possible entre les sensibilités différentes énumérées et historicisées par Pierre Gastinel ? Loin d'être monolithique ou temporaire, son romantisme ne serait-il pas complexe, pluriel, protéiforme ? Autrement dit, doit-on parler, comme ce critique, *du* romantisme d'Alfred de Musset, ou bien plutôt, pour le paraphraser et pour le nuancer, de *ses* romantismes ?

L'idée sera ici d'explorer les pôles d'attraction du romantisme mussétien à travers l'étude de deux personnages en particulier : l'Octave de la *Confession d'un enfant du siècle* et le personnage de *Fantasio*, dans la pièce éponyme de 1834. L'enjeu sera de montrer, notamment, comment ces deux figures, différentes mais complémentaires, peuvent être érigées au rang de *personae*, c'est-à-dire de *masques*, non seulement de

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 1 et p. 666

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 667.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 661

<sup>9</sup> Musset, *Les Secrètes Pensées de Rafaël*, v. 37, dans *Poésies complètes*, édition de Frank Lestringant, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2006, p. 204.

<sup>10</sup> Pierre Gastinel, *op. cit.*, p. 666.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 662.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 663.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Voir Frank Lestringant et Sylvain Ledda, *Littératures*, n° 61/2009 : *Musset : Un romantique né classique*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2009.

leur créateur mais aussi de sa poétique, voire de ses poétiques. Ce couple d'avatars, ce duo de masques, plus ou moins transparents, plus ou moins grimaçants, mais jamais inconciliables, semblent en effet endosser respectivement les rôles esthétiques du désenchantement et de la fantaisie, à la manière d'un couple de bal masqué qui avancerait main dans la main, dans la beauté même de son contraste.

### **Octave ou le masque scellé du désenchantement**

Le texte le plus souvent convoqué pour définir le romantisme de Musset, celui qui inonde tous les manuels d'histoire littéraire, est, sans contredit, le fameux chapitre II de la première partie de *La Confession d'un enfant du siècle*. À la faveur de raccourcis biographiques bien peu sérieux, l'Octave de la *Confession* va jusqu'à être considéré, parfois, comme la copie conforme du poète en son vivant. Or, c'est entre autres à travers l'étude de passages de cette *Confession* que Paul Bénichou construit la notion de *désenchantement mussétien*, dans son ouvrage *L'École du désenchantement*<sup>15</sup>, où il évoque également les cas de Nerval, de Gautier et de Sainte-Beuve. C'est dire l'importance de cette notion et de cet extrait dans la construction d'une *imago* d'auteur et dans la réception complexe du poète. Nous proposons donc de relire ce trop célèbre passage pour mieux analyser et redéfinir le désenchantement mussétien.

Après avoir dressé un tableau épico-mythique du début du XIX<sup>e</sup> siècle à la gloire de Napoléon, le narrateur de *La Confession* dresse le portrait de la jeunesse de la Restauration en utilisant force préfixes négatifs : « Ce fut comme une dénégation de toutes choses du ciel et de la terre, qu'on peut nommer désenchantement, ou si l'on veut *désespérance*, comme si l'humanité en léthargie avait été crue morte par ceux qui lui tâtaient le pouls. De même que ce soldat à qui l'on demanda jadis : À quoi crois-tu ? et qui le premier répondit : À moi ; ainsi la jeunesse de France, entendant cette question, répondit la première : À rien<sup>16</sup>. » La récurrence des substantifs négatifs (*dénégation*, *désenchantement*, *désespérance*) montre à quel point la naissance de cette génération moribonde du désenchantement se définit avant tout comme une expérience du néant de toutes choses. Toute croyance est niée jusqu'à la négation de la vertu théologale de l'espérance, qui se double d'une blasphématoire « dénégation [...] du ciel ». Nihilisme et athéisme – ou du moins, fantasme de la mort de Dieu – se conjuguent pour construire l'horizon morne et vide du spiritualisme désenchanté.

Cette expérience philosophique du désenchantement se double, en outre, d'un ancrage historique ; ou, pour mieux dire, la première est la conséquence même du second. En utilisant l'expression « enfant *du siècle* », Musset et le narrateur montrent moins un rapport de métonymie qu'un rapport de filiation charnelle entre le siècle et ses enfants : ainsi, le complément du nom *du siècle* ne signifie pas tant « enfant né durant la période du XIX<sup>e</sup> siècle » que « fils légitime de ce siècle », « fils de l'histoire », fils du XIX<sup>e</sup> siècle lui-même, qui est pour les romantiques, le siècle par excellence. Mais l'histoire est elle-même faillible et les enfants désenchantés sont les dignes fils d'un moment historique qui ne charrie dans son sillage que des promesses d'avenir déçues. La construction identitaire de la génération d'Octave est donc forgée à partir d'une crise

<sup>15</sup> Voir Paul Bénichou, *L'École du désenchantement : Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, 1992.

<sup>16</sup> Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, éd. Sylvain Ledda, Paris, GF Flammarion, 2010, p. 74.

historique qui donne directement naissance à la désespérance et au désenchantement romantiques.

Mais il n'est pas inintéressant de souligner, en outre, que ce constat de déchéance spirituelle suit de près, dans le texte de *La Confession*, une malédiction proférée à l'encontre de Byron et de Goethe, que le narrateur rend responsables de l'incroyance et de la mélancolie de ces moribonds enfants du siècle qui composent la génération d'Octave<sup>17</sup>. Dans une apostrophe qui prend des allures de malédiction, le narrateur accuse Goethe et Byron, « colosses de douleur » d'avoir empoisonné l'espérance lyrique d'un « dégoût morne et silencieux », de n'avoir pas su trouver les voix consolatrices à même de chasser le vide et la mort<sup>18</sup>.

À relire le discours du narrateur Octave, l'on se rend compte que les causes profondes du désenchantement mussétien sont non seulement d'ordre historique (la chute de l'Empire), mais aussi d'ordre littéraire (la mort de l'épique au profit d'un lyrisme mélancolique et désespéré) et d'ordre philosophique (les disciples des pensées goethéennes et byroniennes faisant l'apprentissage et l'expérience du néant de toutes choses). Tout est l'objet du doute, tout est mis en défaut : l'Histoire, Dieu, l'Espérance, le Sens.

Or, c'est précisément cette généralisation du *défait de sens* que met en lumière Pierre Laforgue, dans *Romanticoco*<sup>19</sup>. Cet ouvrage est l'occasion pour le critique d'analyser la célèbre fresque historique brossée par Octave et de souligner l'*anachronisme* sur lequel repose le dispositif narratif. L'intrigue se déroule pendant la Restauration, mais la période d'écriture (1835) se situe sous la monarchie de Juillet : ce qui fait que ce panorama désenchanté appartient autant à la jeunesse de la Restauration qu'à la jeunesse dorée de la monarchie juilletiste, dont Musset fait partie. Il en ressort, pour Pierre Laforgue, la conséquence suivante : en passant par-dessus la révolution de Juillet pour créer une passerelle entre l'avant-Révolution et l'après-Révolution, l'auteur nie par là même la Révolution, en l'escamotant, en la reléguant dans les limbes oubliées de l'anecdote. « [D']une part, 1830 se trouve purement et simplement évacué du texte ; d'autre part, le Waterloo de 1815 continue après Juillet à servir de repoussoir à toute idée d'une positivité de l'histoire. Le résultat, c'est donc qu'entre la désolation de 1815 et l'après 1830 il n'y a pas eu de modification historique notable, et que pour penser 1830 on est contraint de se reporter quinze ans en arrière : l'histoire est toujours en défaut<sup>20</sup>. » Cet anachronisme nous dit énormément sur le rapport à l'histoire du romantisme mussétien, à savoir que toute idée de progrès historique est niée par cet enjambement mélancolique. Nous tenons donc là, à travers l'idée de la défection du sens historique, une des clés essentielles du romantisme de Musset. Ce dernier n'est donc pas simplement une crise existentielle ou une mélancolie caractéristique de la génération 1810 ; il est aussi et surtout une mise en crise de l'Histoire.

Mais en quoi exactement y a-t-il mise en crise de l'Histoire ? En recevant, sur les fonts baptismaux du XIX<sup>e</sup> siècle, l'eau noire, bilieuse et épaisse de la mélancolie européenne, l'enfant du siècle Octave – et le lecteur avec lui – fait, dans le même temps l'expérience du défaut de *sens* de l'histoire, le terme de *sens* étant à comprendre ici à la fois dans sa dimension vectorielle (l'orientation de l'axe historique vers un avenir meilleur) et dans sa dimension sémantique (l'existence d'un signifié). Plus de direction,

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 73-74.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Pierre Laforgue. *Romanticoco. Fantaisie, chimère et mélancolie (1830-1860)*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du Texte », 2001.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 25.

plus de signification, plus de transcendance : le désenchantement mussétien se conjugue à tous les niveaux de définition de l'existence humaine.

C'est peut-être là l'un des éléments qui distinguent les « mages romantiques » des « enfants du siècle ». Le poète-torche, le poète-flambeau-de-la-foule est un mythe absent de l'œuvre de Musset. Alors qu'un Hugo croit encore à une vectorialisation positiviste et providentielle de l'Histoire, un Musset, au contraire, ne se définit que dans une Histoire en crise, sans direction, sans vecteur, sans orientation, voire sans cycle ; bref, une sorte d'Histoire à la dérive. Musset ne croit guère à la vocation prophétique du *poeta vates*. Ni prophète, ni mage, Musset se conçoit comme un poète libre, amoureux de la vérité nue et de la souffrance authentique. Le romantisme de l'espérance historique, laisse donc place, avec Musset, au romantisme de la désespérance globale et universelle.

Néanmoins, cette définition du romantisme mussétien par le simple recours à la *persona* du narrateur Octave, dans la *Confession*, reste pour le moins incomplète. Si la notion de désenchantement est bien une clé d'entrée dans l'œuvre de Musset, elle est dans le même temps une sorte de masque scellé dans lequel le visage et la poétique de l'auteur seraient irrémédiablement englués. En écrivant et prononçant les mots de *désenchantement* et de *désespérance*, Musset aura construit sa propre prison poétique. Enfermé dans le romantisme de la souffrance, l'auteur est privé, et ce, dans beaucoup d'histoires littéraires et d'ouvrages critiques, de la part positive de son désenchantement : la fantaisie.

### ***Fantasio* ou les chimères de la fantaisie romantique**

Le spectre du romantisme de Musset ne serait pas complet si l'on s'en tenait, à griffes repliées, au visage mélancolique du désenchantement. Paul Bénichou a tort de minorer l'influence de la veine espiègle et fantasque du romantisme dans l'œuvre de Musset. Ce dernier n'est pas qu'un désenchanté, il laisse très souvent sa plume exprimer *l'enchantement de la fantaisie*.

C'est dans *Fantasio*, pièce de 1834, que cette inspiration fantaisiste trouve son incarnation la plus puissante. Le personnage principal, Fantasio, est un étudiant munichois fantasque et insaisissable qui profite des obsèques du bouffon pour emprunter ses hardes et s'introduire, ainsi déguisé, à la Cour de Bavière, en tant que nouveau bouffon du roi. Il y rencontre la princesse Elsbeth avec laquelle il rivalise d'esprit, dans des dialogues aussi déroutants et légers que profonds. Ainsi, la virtuosité légère du funambule du verbe qu'est Fantasio cache très souvent des paroles de sagesse universelle. L'enquête documentaire autour de la pièce nous apprend même que le nom du personnage a d'abord été orthographié *Phantasio*, hommage visible aux *Phantasiestücke in Callots Manier* de Hoffmann, dont Musset s'inspire largement pour ce qui est du style, de la verve et de l'atmosphère<sup>21</sup>.

Mais comment définir ce masque esthétique ? En disant, tout d'abord que la fantaisie mussétienne est une aptitude à l'évasion délicieuse et à l'imagination enchantée. Évoquant la mémoire de Saint-Jean, feu le bouffon de la cour de Bavière, Elsbeth évoque l'étrangeté féconde de sa parole fantasque : « C'était un homme bizarre ; tandis qu'il me parlait, il me passait devant les yeux des tableaux délicieux ; sa

<sup>21</sup> Pour une étude approfondie de la fantaisie mussétienne ainsi que de ses parentés germaniques, voir Sylvain Ledda, *L'Éventail et le Dandy. Essai sur Musset et la fantaisie*, Genève, Droz, 2012.

parole donnait la vie, comme par enchantement, aux choses les plus étranges<sup>22</sup>. » Retenons ici l'apparition du mot *enchantement* (« comme par enchantement ») : il désigne, sous la plume de Musset, l'aptitude à la fantaisie des deux bouffons, Fantasio étant lui-même une sorte de réincarnation de Saint-Jean. La fantaisie comme enchantement ouvre des horizons étranges et baroques par le simple pouvoir de son verbe funambulesque. Voilà qui montre bien que le désenchantement n'est pas le fin mot du romantisme mussétien ou plutôt qu'Octave le désenchanté est le frère jumeau de Fantasio l'enchanteur.

Plus encore, la parole fantasque du bouffon « donn[e] la vie<sup>23</sup> », c'est-à-dire qu'elle est créatrice et parturiente. Nous sommes bien là, grâce à la fantaisie de Fantasio et de Saint-Jean, dans une vision positive de la fécondité littéraire, dont le désenchantement, lui aussi fécond, serait l'équivalent mélancolique. La fantaisie de Fantasio est surtout à considérer comme un ailleurs exotique de la logique rationnelle, comme une virtuosité philosophique qui délivre des éclats de sagesse. Cette virtuosité culmine dans le dialogue de bravoure de l'acte II, scène I, où Elsbeth et Fantasio rivalisent d'esprit :

FANTASIO – Comment appelez-vous cette fleur-là, s'il vous plaît ?

ELSBETH – Une tulipe. Que veux-tu prouver ?

FANTASIO – Une tulipe rouge, ou une tulipe bleue ?

ELSBETH – Bleue, à ce qu'il me semble.

FANTASIO – Point du tout, c'est une tulipe rouge.

ELSBETH – Veux-tu mettre un habit neuf à une vieille sentence ? tu n'en as pas besoin pour dire que des goûts et des couleurs il n'en faut pas disputer.

FANTASIO – Je ne dispute pas ; je vous dis que cette tulipe est une tulipe rouge, et cependant je conviens qu'elle est bleue.

ELSBETH – Comment arranges-tu cela ?

FANTASIO – Comme votre contrat de mariage. Qui peut savoir sous le soleil s'il est né bleu ou rouge ? Les tulipes elles-mêmes n'en savent rien. Les jardiniers et les notaires font des greffes si extraordinaires, que les pommes deviennent citrouilles, et que les chardons sortent de la mâchoire de l'âne pour s'inonder de sauce dans le plat d'argent d'un évêque. Cette tulipe que voilà s'attendait bien à être rouge ; mais on l'a mariée, elle est tout étonnée d'être bleue ; c'est ainsi que le monde entier se métamorphose sous les mains de l'homme ; et la pauvre dame Nature doit se rire parfois au nez de bon cœur, quand elle mire dans ses lacs et dans ses mers son éternelle mascarade. Croyez-vous que ça sentît la rose dans le paradis de Moïse ? ça ne sentait que le foin vert. La rose est fille de la civilisation ; c'est une marquise comme vous et moi.

ELSBETH – La pâle fleur de l'aubépine peut devenir une rose, et un chardon peut devenir un artichaut ; mais une fleur ne peut en devenir une autre : ainsi qu'importe à la nature ? on ne la change pas, on l'embellit ou on la tue. La plus chétive violette mourrait plutôt que de céder si l'on voulait, par des moyens artificiels, altérer sa forme d'une étamine.

FANTASIO – C'est pourquoi je fais plus de cas d'une violette que d'une fille de roi.

ELSBETH – Il y a de certaines choses que les bouffons eux-mêmes n'ont pas le droit de railler ; fais-y attention<sup>24</sup>.

Concrètement et stylistiquement, la fantaisie verbale de Fantasio se traduit, dans ce passage par quatre procédés d'écriture majeurs : l'énumération incongrue, la métaphore obscure, la contradiction manifeste et l'enchaînement illogique. Fantasio procède à une *énumération incongrue* lorsqu'il écrit : « la rose [...] est une marquise comme vous et moi » (il y a non-congruence de genre entre l'un des comparés, « moi », et le comparant, « une marquise ») ; il produit *des métaphores et des comparaisons obscures* lorsqu'il compare la tulipe bleue-rouge au contrat de mariage entre Elsbeth et le prince de Mantoue ; il formule une *contradiction manifeste* lorsqu'il affirme que la tulipe en

<sup>22</sup> Alfred de Musset, *Fantasio*, acte II, sc. 1, dans *Théâtre Complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 118.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 120.

question est à la fois bleue et rouge, ce qui constitue une impossibilité rationnelle<sup>25</sup> ; il pratique enfin, *l'enchaînement illogique*, ou d'apparence illogique, lorsqu'il passe de la tulipe bleue-rouge, aux pommes, puis aux citrouilles, puis aux chardons, pour terminer sur la rose et le foin vert ; il y a là une pratique du coq-à-l'âne qui a pour vocation même de dérouter le spectateur et Elsbeth elle-même.

En effet, la logique de Fantasio échappe bien souvent à Elsbeth, qui ne cesse de l'interroger sur la cohérence et la direction de son propos (« Que veux-tu prouver ? », « Comment arranges-tu cela ? »). Elle échappe également au spectateur qui, dans le court moment de la représentation, n'a guère le temps d'élucider la philosophie vélocé et fantasque de Fantasio. L'intelligibilité affleure lorsque l'on rétablit les éléments clés de la métaphore filée et que l'on comprend que la tulipe est Elsbeth que le jardinier est le notaire qui établira le contrat de mariage et que la greffe elle-même désigne le mariage de raison qu'Elsbeth s'appête à réaliser avec un homme qu'elle n'aime pas. Ainsi le spectateur est-il soumis à la difficulté de l'herméneutique en temps réel, véritable défi lancé aux esprits les plus fins de l'assistance. Car l'échange entre Fantasio et Elsbeth, derrière la fantaisie florale qu'il fait triompher, cache de réels trésors philosophiques.

Méditation philosophique sur le hiatus entre réel et idéal (la tulipe s' imagine rouge, mais on l'a faite bleue), débat philosophique sur le rapport entre nature et artifice, rêverie sur le principe baroque de la métamorphose (« c'est ainsi que le monde entier se métamorphose sous les mains de l'homme ») : tout fait sens, et profondément sens, dans leur « bizarre » entretien.

Ainsi donc, dans le discours du bouffon, le bon sens se mêle à la folie et, comme le rappelle Léon Lafoscade, dans *Le Théâtre d'Alfred de Musset*, « il arrive qu'un calembour soit pour Fantasio l'occasion d'émettre une idée philosophique<sup>26</sup> ». Pour autant, il n'y a rien là d'anecdotique ou de fortuit : la fantaisie est bien une forme étrange de pensée, ou une forme de pensée étrange, qui arrive toujours à la vérité par détours et par fragments, mais jamais par hasard. L'incohérence des bouffonneries verbales produisent une nouvelle cohérence. À la faveur du masque de Fantasio, l'esprit de fantaisie lui-même devient donc une véritable *épistèmè*.

Mais ce masque n'est précisément pas incompatible avec le masque d'Octave le désenchanté. La fantaisie n'est pas la négation ou la soustraction du désenchantement, elle en est la conséquence, elle en est le strict pendant. À une réplique de son ami Hartman, qui remarque qu'il a « le mois de mai sur les joues », Fantasio répond qu'il a également « le mois de janvier dans le cœur<sup>27</sup> ». Le printemps de la fantaisie dissimule à peine un profond sentiment de désespérance et de déréliction, métaphorisé ici par l'image de l'hiver dans le cœur. Fantaisie et désenchantement vont de pair et constituent les deux faces réversibles d'un même masque : celui du bouffon et son rire doux-amer. Or, comme le rappelle Sylvain Ledda, « le masque dans l'œuvre de Musset est un puissant catalyseur de vérité poétique<sup>28</sup> ». Ici, le masque étant double, la vérité elle-même est double.

<sup>25</sup> Selon le principe aristotélien de non-contradiction, qui veut que A soit toujours égal à A, mais jamais à B.

<sup>26</sup> Léon Lafoscade, *Le Théâtre d'Alfred de Musset*, Paris, Hachette, 1901, p. 91.

<sup>27</sup> Alfred de Musset, *Fantasio*, acte I, sc. II, *op. cit.*, p. 107.

<sup>28</sup> Sylvain Ledda, *op. cit.*, p. 252.

## Conclusion

Comment donc définir le romantisme de Musset si ce n'est en effet, en recourant à l'image du double : dans *Les Caprices de Marianne*, Octave et Cœlio sont les incarnations de la dichotomie esthétique qui travaille l'œuvre mussétienne, une sorte d'hydre à deux têtes. Octave le fantasque donne la réplique à Cœlio le désenchanté, mais tous deux se sentent frères et Octave restera inconsolable à la mort de son ami. L'un est toujours boiteux sans l'autre : sans le désenchantement, la fantaisie reste gratuite ; sans la fantaisie, le désenchantement confine au dolorisme. Cette fraternité du désenchantement et de la fantaisie, chez Musset, crée donc un romantisme de l'équilibre qui évoque l'image des deux faces d'une même médaille, ou des deux côtés d'un même masque.

Il ne s'agit pas tant de se demander, comme Pierre Gastinel, si Musset est romantique ou classique, ou bien romantique *avant* d'avoir été classique, que de présenter ce classicisme supposé comme une fantaisie de plus. Tout est romantique chez Musset, et Musset fut romantique durant toute sa vie. Nous en voulons pour preuve que toutes les sources jugées « classiques » par les critiques mussétiens participent d'une forme d'esprit de fantaisie transhistorique. Qui pourrait nier qu'il y ait de la fantaisie dans les *Contes* de La Fontaine, dans le *Décameron* de Boccace, ou encore dans les romans libertins de Crébillon Fils et de Vivant-Denon, dont Musset s'inspire dans ses créations des années 1840 et 1850 ? La question du classicisme de Musset est par conséquent un faux débat, si l'on considère que l'auteur lui-même quitte moins le romantisme pour se précipiter dans les bras des classiques qu'il ne cherche plutôt ce qu'il y a de romantique – c'est-à-dire de plaisant, de rieur, de fantasque et de profond – chez les classiques.

Seule subsiste en fin de compte cette solidarité du désenchantement et de la fantaisie. On pourrait aller jusqu'à dire que chez Musset, la fantaisie est la politesse du désenchantement, comme l'humour est, pour Boris Vian, la politesse du désespoir. Il faut donc désorganiser les hiérarchies héritées de l'histoire littéraire pour repenser le romantisme en fonction de ces deux pôles.

Ainsi faut-il renoncer à faire, comme Bénichou, du romantisme hugolien le centre d'un cercle, dont l'école du désenchantement constituerait la périphérie. Cette démarche a pour effet pervers de considérer Musset comme un romantique de la marge et Hugo comme un romantique du centre et du cœur de l'essence romantique. Mieux vaudrait reconstruire notre vision du romantisme à l'aide de ces deux pôles du désenchantement et de la fantaisie, et transformant le cercle en ellipse. L'ellipse est, en effet, une image géométrique qui a pour vertu de posséder, non un centre, mais deux foyers ; et tout point situé sur la ligne courbe formée par l'ellipse est à distance régulière de ces deux foyers<sup>29</sup>. Dans le cas d'un *romantisme de l'ellipse*, chaque écrivain romantique serait, dès lors, cet électron libre se situant toujours à distance régulière des deux pôles ou des deux foyers du désenchantement et de la fantaisie, se rapprochant de l'un pour s'éloigner de l'autre, ou inversement, mais sans jamais quitter le territoire tracé et couvert par l'esthétique romantique. Voilà qui permettrait de briser la hiérarchie de l'histoire littéraire, en présentant sur un même plan des auteurs dont les poétiques, voire les œuvres à l'intérieur d'une même carrière, ne diffèrent que par le dosage de mélancolie et de fantaisie qu'elles instillent et infusent dans leur écriture.

<sup>29</sup> En mathématiques, l'ellipse est une figure formée de l'ensemble des points, dont la somme des deux distances qui séparent chacun de ces points de deux foyers fixes, est toujours constante et de même valeur.