

Poésie du corps et poétique du cœur chez Alfred de Musset

Julien COMTE
Université de Rouen Normandie
CÉRÉDI – UR 3229

Dès 1850, Sainte-Beuve a donné leurs lettres de noblesse aux poèmes des *Nuits* (1835-1837), chefs-d'œuvre lyriques où s'exhalent des accents de « passion pure¹ », aux dépens des recueils de jeunesse. En 1907, la publication d'un *Musset des familles*² entérine la spiritualisation d'un poète dont la liberté de ton, voire le libertinage des premiers poèmes avaient fait scandale³. Musset est définitivement rattaché à la tendance élégiaque du romantisme à la suite d'André Chénier et de Lamartine. Selon certains illustres détracteurs, il devient à son tour le type accompli de cette poésie « à effusions gracieuses⁴ », d'après le mot de Baudelaire, tout juste bonne pour « les consolations du cœur⁵ », de l'avis de Flaubert. Il y a là une certaine injustice au regard de l'originalité des *Premières Poésies*⁶ où la part élégiaque est minoritaire et où, loin de toute idéalisation mièvre, l'inspiration se caractérise par une vigoureuse incarnation. Lamartine lui-même, dans ses entretiens du *Cours familier de littérature*, a vivement critiqué cette « poésie légère » : il fait de Musset le « poète de la chair et des nerfs⁷ » et regrette qu'il ne se soit pas plus engagé dans la voie du cœur. En somme, Musset est réduit à être ou le chantre pour jeunes filles du cœur larmoyant, ou, inversement, un poète libertin célébrant la vie facile et les jouissances du corps. La scission entre la poésie du corps des *Premières Poésies* et celle du cœur des *Nouvelles* est d'ailleurs à nuancer : la tonalité élégiaque n'est ni absente dans les *Premières* ni exclusive dans les *Nouvelles*, et la présence du corps caractérise l'ensemble de sa production, même si le thème des souffrances du cœur gagne

¹ Sainte-Beuve, « Poésies nouvelles de M. A. de Musset », *Le Constitutionnel*, 28 janvier 1850, dans *Causeries du Lundi*, Paris, Garnier frères, t. I, XV volumes, 4^e édition, p. 305.

² Alfred de Musset, *Le Musset des familles*, édition d'Émile Faguet, Librairie du Gaulois, 1907.

³ Rémy de Gourmont écrit : « Il vaut mieux, en somme, ignorer Musset que de croire que c'était un Lamartine un peu plus fiévreux et un peu moins correct, mais qui a traité à peu près les mêmes sujets, et qui avait pareillement l'âme enrobée de moralisme et religiosité. » Dans *Promenades littéraires, Troisième série*, Paris, Le Mercure de France, VII volumes, 1924, 10^e édition (1^{re} en 1909), p. 76.

⁴ Charles Baudelaire, « Théophile Gautier », dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 110.

⁵ Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet du 6 juillet 1852, dans *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1980, p. 126.

⁶ Du vivant de Musset, l'édition de 1852, considérée comme définitive, organise l'œuvre poétique en diptyque : constituées des recueils des *Contes d'Espagne et d'Italie* (1829) et du *Spectacle dans un fauteuil* (1832) entre lesquelles s'insèrent les « Poésies diverses » de 1830 et 1831, les *Premières Poésies* s'achèvent sur « Namouna » ; pour leur part, les *Poésies nouvelles* s'ouvrent sur « Rolla » (15 août 1833). Pour l'histoire éditoriale de l'œuvre poétique de Musset, nous renvoyons aux précisions de Frank Lestringant données dans la « note sur l'établissement du texte » qui accompagne son édition des *Poésies complètes*, Paris, LGF, Le Livre de Poche, 2006, p. 52-57.

⁷ Alphonse de Lamartine, « XIX^e Entretien – Littérature légère. Alfred de Musset (suite) », dans *Cours familier de littérature*, juillet 1857, p. 8.

indiscutablement en importance. Ainsi cette « poétique du cœur⁸ » qui se trouverait surtout dans les *Nouvelles Poésies* conserve le bénéfice de la dimension organique des *Premières* : nous faisons même l'hypothèse que c'est cette articulation du corps et du cœur qui explique l'impact des œuvres lyriques sur les lecteurs. Autrement dit, en quoi l'efficacité de la poétique du cœur propre à Musset dépend-elle justement d'une constante présence du corps ? Il est à ce titre frappant de relever le soin qu'a Musset d'incarner son œuvre poétique, de littéralement lui donner corps ; c'est d'ailleurs cette particularité qui en fait toute sa puissance d'impact, et qui rend possible l'avènement du cœur en tant que figure poétique à part entière. La bipartition schématique de son œuvre, admise par les contemporains et les générations qui lui succèdent immédiatement, occulte en partie l'originalité de son lyrisme : l'auscultation minutieuse de son cœur souffrant conduit en réalité le poète à une exploration des profondeurs du moi et contribue, malgré ce que suggèrent ceux qui voient en lui le tenant d'un lyrisme subjectif facile, à une réflexion ambitieuse sur les enjeux et les limites de la parole lyrique.

Le corps en avant

Des poèmes dramatiques⁹

Musset fait son entrée en littérature par une lecture publique des *Contes d'Espagne et d'Italie* lors de laquelle ses « jets de verve¹⁰ » associent d'emblée poésie et corps. Toutefois, cette composante se traduit surtout par des choix formels, en l'occurrence génériques.

Une intention visible de bousculer les cloisonnements de la littérature classique caractérise un premier recueil poétique dont le titre annonce des textes narratifs qui se distinguent en fait par leurs spécificités dramatiques. « Don Paez » commence comme un conte en vers avant de se transformer en dialogue théâtral une première fois au cours de la troisième section, puis une seconde au cours de la quatrième ; « Les Marrons du feu » est une véritable pièce de théâtre qui possède toutes les caractéristiques du genre ; « Portia » enfin, sans sortir formellement des codes de la poésie narrative, donne aux dialogues une part conséquente. Son second recueil de vers, *Un spectacle dans un fauteuil*, confirme cette désinvolture générique : la scène de ce théâtre à lire n'est pas niée

⁸ Alain Heyvaert, notamment, utilise l'expression dans *La transparence et l'indicible dans l'œuvre d'Alfred de Musset*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 291 et 204 par exemple. Il émet toutefois une réserve de taille : même s'il concède que le projet existe chez Musset, il n'en déclare pas moins qu'« une poétique du cœur est une absurdité au même titre qu'une poétique de l'inconscient » tant l'écart est insoluble entre les potentialités de la vie et les limites du langage, p. 204. Pierre Laforgue l'utilise aussi en prouvant que « La Nuit de mai » en illustre l'efficacité poétique. Voir l'article « Luth, églantier et pélican. Quelques remarques sur le "poétique" dans la *Nuit de mai* », dans *Alfred de Musset, « Premières Poésies », « Poésies nouvelles » : actes de la Journée d'étude*, dir. Pierre Brunel et Michel Crouzet, Mont-de-Marsan, Éditions interuniversitaires, 1995, p. 210.

⁹ Comme l'observe Olivier Bara, avec cet « intitulé générique conféré par Musset à "La Coupe et les Lèvres" », le poète trouve la « résolution momentanée » d'un conflit générique qui caractérisait déjà, trois ans plus tôt, *Les Contes d'Espagne et d'Italie*. Voir son article « Poèmes dramatiques, dialogue et vérité dans les deux premiers recueils de Musset » qui étudie précisément le « phénomène d'hybridation » propre à l'esthétique des *Contes d'Espagne et d'Italie* et d'*Un spectacle dans un fauteuil*, dans *Musset. Poésie et vérité*, dir. Gisèle Séginger, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 235-249. Sylvain Ledda dans sa présentation d'*Un spectacle dans un fauteuil* (Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2019) montre l'intérêt synthétique de cette étiquette qui inscrit ce morceau à la fois dans une tradition classique que Corneille incarne avec son *Discours sur le poème dramatique* (1660) et dans une production moderne portée par Schiller ou Byron : le *Guillaume Tell* du premier et le *Manfred* du second se présentent aussi sous cette appellation.

¹⁰ Sainte-Beuve, « Alfred de Musset », *Le Moniteur universel*, 11 mai 1857, dans *Causeries du Lundi*, Paris, Garnier frères, t. XIII, XV volumes, 3^e édition, p. 365.

mais intériorisée, et le lecteur, « spectateur virtuel » constamment déconcerté, est placé *ipso facto* « dans la posture du metteur en scène¹¹ ».

Ce tropisme de l'incarnation se prolonge dans les *Poésies nouvelles*, où Musset donne corps à ses idées, voire à ses contradictions internes dans des poèmes dialogués : dans « Idylle » (1839), deux amis conversant « le verre en main¹² » incarnent cette ambivalence de Musset par rapport à l'amour, l'un étant un jouisseur extraverti, l'autre un amoureux transi. Les poèmes du cycle des *Nuits* reposent aussi sur des situations de dialogue entre deux instances : le Poète et la Muse dans celles de mai, d'août et d'octobre, le Poète et la Vision dans celle de décembre. La poésie s'incarne, devient vivante : dans des situations énonciatives plus traditionnelles, le poète, ou plus exactement le sujet lyrique, voire le « narrateur » quand les poèmes sont narratifs, interpelle son lecteur et l'invite à pénétrer physiquement dans l'espace diégétique par des apostrophes explicites ; de même ce « narrateur » s'invite à son tour dans la fiction pour prendre à partie son personnage en cours de récit¹³. Enfin, pris de cette « fièvre du discours à autrui¹⁴ » qu'a relevée Nathalie Preiss, Musset fait du poème un mode de communication avec des interlocuteurs du monde réel comme dans « Silvia » (1840) où, revendiquant cette fois une exacte coïncidence entre sujet lyrique et moi social, il s'adresse à Caroline Jaubert, ex-maîtresse et amie qu'il appelle plaisamment sa « marraine¹⁵ ».

Par cette obsession de l'incarnation, Musset engage la poésie dans une démarche d'extériorisation. Lorgnant du côté des personnages de théâtre, ses figures poétiques échappent à l'abstraction et bénéficient d'un corps organique.

Des personnages incarnés

Pour Musset, l'homme étant condamné à vivre dans un monde concret, et non dans la « rêverie¹⁶ », il ne peut être vraiment touché que par ce qui a un corps. Le narrateur de « Namouna » préfère ainsi l'incarnation de Manon Lescaut à l'abstraction de Julie, l'héroïne de Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse* :

Pourquoi Manon Lescaut, dès la première scène,
Est-elle si vivante et si vraiment humaine,
Qu'il semble qu'on l'a 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 ?
Ah ! rêveurs, ah ! rêveurs, que vous avons-nous fait ?

Pourquoi promenez-vous ces spectres de lumière
Devant le rideau noir de nos nuits sans sommeil,
Puisqu'il faut qu'ici-bas tout songe ait son réveil,
Et puisque le désir se sent cloué sur terre,
Comme un aigle blessé qui meurt dans la poussière,
L'aile ouverte, et les yeux fixés sur le soleil¹⁷ !

¹¹ Selon Sylvain Ledda (*op. cit.*), dans ce recueil, comme chez Mérimée avec son *Théâtre de Clara Gazul*, « la scène est toujours à fleur de dialogue, parce que la langue [...] construit un théâtre en attente de scène. »

¹² *Poésies complètes*, éd. Frank Lestringant, Paris, LGF, Le Livre de Poche, 2006, p. 480, v. 2.

¹³ Marianne Bury, dans son article « Musset, poète de la jeunesse : lyrisme du cœur ou passion du corps ? », voit par là des procédés permettant « une relation de communication émotive avec son lecteur », dans *Alfred de Musset*, « *Premières Poésies* », « *Poésies nouvelles* » : *actes de la Journée d'étude*, *op. cit.*, p. 73.

¹⁴ Nathalie Preiss, « Musset, poète à “toutes voix” ? », dans *ibid.*, p. 130. Dans le même ordre d'idée, Olivier Bara parle de « pulsion dialogique » et d'« une véritable efflorescence des voix », art. cité, p. 239.

¹⁵ *Poésies complètes*, éd. citée, p. 485, v. 16.

¹⁶ *Ibid.*, p. 340, v. 331.

¹⁷ *Ibid.*, strophes LVII-LVIII, p. 340.

Donner corps aux personnages, c'est permettre au lecteur de croire en leur vérité : « Comme je crois en toi ! que je t'aime et te hais¹⁸ ! », s'exclame le sujet lyrique de « Namouna » à propos de l'héroïne de l'abbé Prévost. Les descriptions de corps, souvent par touches, sont ainsi nombreuses, notamment dans les *Premières Poésies*. Dans « Portia », la vieille messagère qui informe Dalti illustre bien l'importance du corps dans ce souci de vraisemblance : « Ce fut une femme tremblante / De vieillesse sans doute ou de froid (car la nuit / Était froide), qui vint à lui¹⁹. » Cette volonté ne disparaît pas des *Poésies nouvelles*, et la Muse de « La Nuit de mai » entérine son incarnation dramaturgique, son humanité :

Mon sein est inquiet ; la volupté l'opresse,
Et les vents altérés m'ont mis la lèvre en feu.
Ô paresseux enfant, regarde, je suis belle.
Notre premier baiser, ne t'en souviens-tu pas²⁰ [...]

Le poète ne se soustrait pas à ce processus d'incarnation et se présente en interlocuteur de chair et d'os. Dans « Les Vœux stériles » (1830), interrompant sa méditation, il se considère comme corps au travail : « Des pleurs, [...] / Tandis que j'écrivais, ont baigné mon visage²¹. » Cette quête de vérité se décline dans une tonalité comique par une forme de suspicion à l'égard de l'idéalisation romanesque ou poétique. Ainsi dans « Mardoche », le portrait de Rosine, la jeune femme convoitée par le héros devient réaliste par un détail physique qui surprend :

Lecteur, remarquez bien cependant que Rosine
Était blonde, l'œil noir, avait la jambe fine
Même, hormis les pieds, qu'elle avait un peu forts,
Joignait les qualités de l'esprit et du corps²².

Le corps rend donc *vrais* les personnages et nous informe sur leur vérité nue, pourrait-on dire. Dans le conte en vers « Simone » (1840), le corps de la jeune Toscane reflète sincèrement la pureté de ses sentiments, et à la fin du conte, après la mort accidentelle de son amant, ce sont ses larmes qui contribuent à la disculper aux yeux du juge²³.

Ces personnages de poésie se caractérisent par un corps autant que par leurs pensées et leurs sentiments. Le corps est aussi l'une des sources de l'imaginaire poétique mussétien.

Une poétique du corps

L'imaginaire du corps féconde l'œuvre de Musset et nourrit en profondeur son style. En ce sens, on peut parler d'une poétique du corps qui s'illustre à travers les personnifications ou les allégories qui donnent littéralement corps à l'univers des poésies, mais aussi par le recours à l'hypotypose²⁴ qui montre les corps, ou à l'*ekphrasis* qui décrit ceux intégrés à une œuvre préexistante. Enfin, le corps peut accéder au statut de symbole : la nudité de Hassan, le dandy séduisant et inconstant de « Namouna », renvoie certes à l'imaginaire du libertinage et favorise une confusion des sexes, mais elle peut aussi

¹⁸ *Ibid.*, p. 341, v. 356.

¹⁹ *Ibid.*, p. 137, v. 160-162.

²⁰ *Ibid.*, p. 411, v. 36-39.

²¹ *Ibid.*, p. 200, v. 164-165.

²² *Ibid.*, p. 190, v. 551-554.

²³ *Ibid.*, p. 558, v. 291-293.

²⁴ On relèvera un exemple d'hypotypose dans « Octave » (*Poésies complètes*, éd. citée, p. 200, v. 9-11) et d'*ekphrasis* dans « Le Lever » (*ibid.*, p. 151, v. 19-30) qui, par son érotisme, peut évoquer, par exemple, « La Toilette » de François Boucher.

souligner, au niveau métatextuel, la nudité d'un récit en majeure partie escamoté au profit de constantes digressions...

On peut donc parler d'une poésie du corps à trois niveaux : tout d'abord par sa coloration théâtrale, puis parce que les personnages existent dans une matérialité organique et enfin parce que le corps est pour Musset un matériau poétique fécond. Une telle importance de l'incarnation permet à sa poésie d'émouvoir au sens propre le lecteur, de le remuer intimement.

Une poésie du choc sensible

La violence de l'amour physique

Pour Musset, l'amour est une affaire de corps et se vit avec une intensité dans laquelle le poète donne libre cours à un tempérament volontiers excessif²⁵. Ce tempérament se traduit dans son propre rapport à la sexualité : habitué des maisons de passe, considérant le sexe tantôt sous le jour du plaisir pur, tantôt comme objet de théâtralisation fantasque²⁶, voire comme dérivatif brutal pour évacuer une violence qui gronde en lui²⁷, Musset n'incarne en rien une conception idéalisée de l'amour²⁸, et l'épithète « fadasse²⁹ » que Rimbaud associe à son œuvre ne rend en rien justice à cette composante charnelle. Dans la « Dédicace » d'*Un spectacle dans un fauteuil*, il se démarque explicitement d'une conception élégiaque de l'amour illustrée par Lamartine, ou du moins par ses émules :

Mais je hais les pleurards, les rêveurs à nacelles,
Les amants de la nuit, des lacs, des cascates,
Cette engeance sans nom, qui ne peut faire un pas
Sans s'inonder de vers, de pleurs et d'agendas³⁰.

Les *Premières Poésies* se distinguent par leur érotisme et des descriptions sensuelles parfois violentes. Cette conception sulfureuse de l'amour procède à la fois de l'« imprégnation libertine » d'un auteur familier d'œuvres du siècle précédent comme les

²⁵ Lettre à Paul Foucher du 19 octobre 1827, *Correspondance*, t. I, 1826-1839, éd. Marie Cordroc'h, Roger Pierrot et Loïc Chotard, Paris, Centre des correspondances du XIX^e siècle, PUF, 1985, p. 28.

²⁶ Voir la biographie de Frank Lestringant, *Musset*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 1999, notamment les pages 54, 72-74 ou encore 135-136 pour l'anecdote peu glorieuse de l'« Héliogabale, nu et penaud ».

²⁷ Dans la lettre à George Sand, pour illustrer son état de désespoir, il exprime la virtualité d'une relation d'une violence absolue avec une prostituée : « Aujourd'hui, si mes sens me conduisaient chez une fille, je ne sais pas ce que je ferais ; il me semble qu'au moment de la crise, je l'étranglerai en hurlant. » *Correspondance*, t. I, *op. cit.*, p. 82. À la suite de Simon Jeune, Sylvain Ledda émet l'hypothèse que cette conception violente de l'amour charnel chez Musset traduit une anxiété sur sa propre virilité, et *Gamiani* relèverait alors d'une *catharsis* personnelle, « Les fantaisies de Dionysos : frénésie et folie chez Musset », dans *La folie : création ou destruction ?*, dir. Cécile Brochard et Esther Pinon, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2011, p. 87.

²⁸ Dans son article « Musset, poète lyrique de la désinvolture », Alain Vaillant conteste l'idée d'une « religion de l'amour » chez Musset et le démarque même des autres poètes du XIX^e siècle en le considérant, à l'aune d'un matérialisme de l'amour, comme le « poète romantique de la sexualité », dans *Musset. Poésie et vérité*, *op. cit.*, p. 216-217.

²⁹ Rappelons la célèbre invective de la « lettre du Voyant » adressée à Paul Demeny le 15 mai 1871 : « Musset est quatorze fois exécration pour nous, générations douloureuses et prises de visions, – et que sa paresse d'ange a insultées ! Ô ! les contes et les proverbes fadasses ! Ô les nuits ! Ô Rolla, ô Namouna, ô la Coupe ! » Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 347.

³⁰ *Poésies complètes*, éd. citée, « Dédicace » d'*Un spectacle dans un fauteuil*, p. 222, v. 142-145.

Mémoires de Casanova, le *Faublas* de Louvet de Couvray, etc.³¹, mais aussi de l'influence du courant frénétique dont Sylvain Ledda a montré l'importance chez le jeune Musset, véritable « Dionysos romantique³² ». Monna Belcolore, dans « La Coupe et les Lèvres » incarne particulièrement cette inspiration où le plaisir charnel associe satisfaction des sens et déperdition de l'énergie vitale. Voici comment Frank, dissimulé, décrit son ancienne maîtresse :

Voilà bien ce beau corps, cette épaule charnue,
Cette gorge superbe et toujours demi-nue, [...]
Voilà bien la sirène et la prostituée ; [...]
Deux anges destructeurs marchent à son côté ;
Doux et cruels tous deux, – la mort, – la volupté, – [...]
Toujours en l'embrassant j'ai désiré mourir³³.

Véritable bacchante moderne, la femme frénétique apparaît comme une créature maléfique, prédatrice, tout à la fois sirène, goule et vampire. Dans « Octave » (1831), Mariette, « répandant la mort sous des baisers vivaces, / [boit] avec fureur ses éléments chéris, / L'or et le sang³⁴. » Par ce *topos* de la *mors osculi* – la mort dans un baiser –, Musset s'approprie l'assimilation traditionnelle de l'amour à une *petite mort*. Ainsi, après la satisfaction du désir, les personnages semblent quasi agonisants : « C'est toi qui m'as tué, – ton beau corps est ma tombe³⁵ », déclare Frank, anéanti par l'amour de la redoutable Becolore. Le lien de l'amour et de la mort se révèle d'ailleurs dans l'assimilation inverse entre violence d'un combat à mort et acte sexuel, comme en témoigne l'issue du duel entre Don Paez et Don Etur³⁶. Cette littérature de l'excès s'exacerbe dans l'ouvrage pornographique *Gamiani, ou Deux Nuits d'excès* (1833), « exercice de style frénétique³⁷ » qui, pour reprendre les mots de Sylvain Ledda, « fait de l'indécence une gageure poétique³⁸ ».

Les *Poésies nouvelles* conservent des traces de cette inspiration sulfureuse. Le protagoniste de « Rolla », emblème du « couple volupté-agonie », « se suicide au terme d'un douloureux et voluptueux échange charnel³⁹ » ; dans « La Nuit d'août », le Poète rejetant les sollicitations de la Muse se montre prêt à sacrifier son génie pour un amour bien terrestre :

³¹ Voir la thèse de Valentina Ponzetto, *Musset ou la nostalgie libertine*, Genève, Droz, 2007. L'expression citée est de Frank Lestringant dans l'« Avant-propos » qu'il donne à cet ouvrage, p. 3.

³² Sylvain Ledda, « Les fantaisies de Dionysos : frénésie et folie chez Musset », art. cité, voir p. 77-80, et p. 84 pour la citation.

³³ *Poésies complètes*, éd. citée, p. 262-263, v. 1088-1104.

³⁴ *Ibid.*, p. 200, v. 19-21.

³⁵ *Ibid.*, p. 242, v. 677.

³⁶ *Ibid.*, p. 73-74, v. 271-282.

³⁷ Sylvain Ledda, « Les fantaisies de Dionysos : frénésie et folie chez Musset », art. cité, p. 86.

³⁸ *Ibid.*, p. 86. Dans sa thèse, Valentina Ponzetto (*op. cit.*, p. 32-35) exclut *Gamiani* de son analyse pour des raisons d'ordre argumentatif, mais aussi faute de preuves définitives sur sa paternité, malgré une argumentation très convaincante de Simon Jeune dans la préface de son édition de *Gamiani* (Paris, Ramsay et Jean-Jacques Pauvert, 1992). Elle propose du reste une synthèse très claire de l'histoire de l'attribution du roman à Musset allant de la seconde moitié du XIX^e siècle avec la préface de la troisième édition de 1864 aux années 1990 (avec la querelle entre Simon Jeune et Jean-Paul Goujon) et 2000 (avec Pierre Laforgue). Malgré ses réticences argumentatives, elle se montre néanmoins encline à attribuer l'ouvrage à Musset. Frank Lestringant soutient aussi l'hypothèse de l'attribution dans sa biographie (*op. cit.*, p. 146-151), tendance que vient confirmer Sylvain Ledda (art. cité), arguments stylistiques et génériques à l'appui.

³⁹ Sylvain Ledda, « Les fantaisies de Dionysos : frénésie et folie chez Musset », art. cité, p. 82.

J'aime, et je veux pâlir ; j'aime et je veux souffrir ;
 J'aime, et pour un baiser je donne mon génie ;
 J'aime, et je veux sentir sur ma joue amaigrie
 Ruisseler une source impossible à tarir⁴⁰.

Même « L'Espoir en Dieu » (1838) rappelle discrètement, dans une perspective métaphysique cette fois, ce lien entre amour et chair : le souvenir encore brûlant de « la matière / [...] laisse dans le cœur [du sujet lyrique] un désir plein d'effroi⁴¹ » et l'incite à se tourner vers Dieu.

Pour Musset, l'amour n'existe pas sans le corps, et les corps des amoureux sont soumis à une violence souvent destructrice, expression paroxystique de celle des sentiments.

Des personnages à fleur de peau : le corps s'exprime

La poésie du cœur telle que Musset l'illustre repose sur un lien étroit entre l'intériorité, cœur ou âme, et le corps⁴². Le corps de l'artiste vibre tout particulièrement : la « voix éplorée » de la Malibran, « [c]ette harpe vivante attachée à [s]on cœur⁴³ », apparaît chez la cantatrice récemment disparue comme le point d'intersection entre cœur et corps. C'est cette intériorité incandescente qui, selon Musset, l'a consumée de concert en concert.

Mais à travers la Malibran, Musset transpose sa propre manière d'être artiste. Les hyperboles, les interjections pathétiques et les exclamations, les apostrophes qui émaillent les longs poèmes lyriques (en somme, tout cet arsenal rhétorique que lui reprochera la postérité) sont la manifestation textuelle de ses émois intérieurs, et, quand dans « Les Vœux stériles » il se met en scène, à sa table de travail, le visage baigné de larmes, il nourrit certes le cliché d'un romantisme lacrymal, mais il traduit surtout visuellement, organiquement, l'effet d'une âme – ou d'un cœur, les deux réalités semblant à ce titre interchangeables – sur un corps devenant un instrument d'une étonnante vibratilité. Quand il s'apprête à faire le récit de sa souffrance amoureuse dans la « Lettre à Lamartine » (1836), il prévient son destinataire : « Ce ne sont pas des chants, ce ne sont que des larmes⁴⁴ ». Celles-ci nouent dès lors réussite esthétique et vérité du discours.

Toutefois, dans certains cas, même les pleurs peuvent être des artifices, des masques⁴⁵. Dans « La Nuit de décembre », le Poète, dévasté par le départ et la dissimulation de sa maîtresse, s'interroge : « Pourquoi, grand Dieu ! mentir à sa pensée ? / Pourquoi ces pleurs, cette gorge oppressée, / Ces sanglots si tu n'aimais pas⁴⁶ ? » Il semble que l'on peut distinguer les simples larmes des « larmes du cœur » qui, elles, ne mentent pas. Ce sont elles que verse le Poète de « La Nuit de décembre ». Cette origine participe au renouvellement du topos lacrymal chez Musset par leur association au sang. Toujours dans ce poème, le cœur et les yeux s'unissent dans une même source d'effusion : « J'ai lassé mon cœur et mes yeux, / Saignant d'une éternelle plaie⁴⁷. »

⁴⁰ *Poésies complètes*, éd. citée, p. 428, v. 124-127.

⁴¹ *Ibid.*, p. 455, v. 33-34.

⁴² Marianne Bury montre notamment que chez Musset « le sentiment n'est jamais séparé de la sensation », art. cité, p. 67.

⁴³ *Poésies complètes*, éd. citée, p. 449, v. 47-48.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 441, v. 103.

⁴⁵ Voir Hugues Marchal, « Vérité poétique et vérité du corps », dans *Musset. Poésie et vérité*, op. cit., p. 145-147.

⁴⁶ *Poésies complètes*, éd. citée, p. 422, v. 160-162.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 419, v. 86-87.

Le corps objective, exprime (au sens étymologique de « presser hors de », de « faire sortir quelque chose par pression ») une vie intérieure d'une douloureuse sensibilité, celle du cœur, par le canal de ces larmes hybridées de sang ; cette manifestation physique confère aux souffrances du cœur une dimension spectaculaire, en ce qu'elles s'offrent véritablement au regard.

La nécessité du corps dans la poésie lyrique

Musset veut faire de ce qui se vit dans le repli de l'intimité un objet à exhiber. Les larmes – de sang – participent de ce projet, mais plus globalement, il s'agit de donner à voir des corps souffrants, seule réalité susceptible de conférer à sa poésie une consistance, une organicité sans lesquelles elle courrait le risque de se dissoudre dans son évanescence. Dès « Les Vœux stériles », Musset se montre préoccupé par cet écueil qui menace les poètes :

Heureux, trois fois heureux, l'homme dont la pensée
Peut s'écrire au tranchant du sabre et de l'épée !
Ah ! qu'il doit mépriser ces rêveurs insensés
Qui, lorsqu'ils ont pétri d'une fange sans vie
Un vil fantôme, un songe, une froide effigie,
S'arrêtent pleins d'orgueil, et disent : C'est assez⁴⁸ !

De fait, il prend définitivement acte de l'inefficacité d'une poésie de la pure déploration : les épanchements effusifs de l'« âme [...] brisée⁴⁹ » n'ont qu'un faible impact sur le lecteur et ne suscitent pas une adhésion, une croyance. Ce qui attire l'attention et ce qui provoque l'empathie, c'est l'exhibition d'« un corps⁵⁰ » souffrant : « On croit au sang qui coule, et l'on doute des pleurs⁵¹. » Ce constat semble déterminant dans la conception et l'orientation de sa poésie.

À l'en croire, le poète connaît lui-même cette souffrance lors de la création. Dans la « Dédicace » d'*Un Spectacle dans un fauteuil*, quand il se décrit au travail, c'est une véritable *passion* au sens étymologique et christique qui se joue en réalité. « [O]n n'écrit pas un mot que tout l'être ne vibre⁵² », confie-t-il : malgré l'immobilité, l'expérience vécue est violente. Après l'état second de la création, le retour à la réalité est d'une grande brutalité pour le corps qui « [n]e se souvient de rien, sinon qu'il a souffert. »

Le livre conçu dans ces conditions, comme par un phénomène de transsubstantiation, devient lui-même un corps meurtri, un objet de douleur. Ainsi, dans « Namouna », dénonçant le travail des critiques cherchant à dégrader son œuvre, Musset invite tout lecteur suspicieux à vérifier, tel saint Thomas, l'authenticité de ce qu'il lit : « Avant de lire un livre, et de dire : "J'y crois !" / Analysez la plaie, et fourrez-y les doigts⁵³. » Ce qu'offre le poète, c'est donc son sang, sa chair, son corps, et notamment, cette partie puissamment symbolique qui lie l'âme et le corps, le cœur.

Si la poésie de Musset suscite un tel engouement, une telle dévotion auprès de la jeunesse dans la seconde moitié du XIX^e siècle⁵⁴, c'est sans doute parce qu'elle est

⁴⁸ *Ibid.*, p. 198, v. 116-121.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 199, v. 154-155.

⁵⁰ *Ibid.*, v. 147-151.

⁵¹ *Ibid.*, v. 162.

⁵² *Ibid.*, p. 218, v. 9-32.

⁵³ *Ibid.*, p. 348, v. 501-502.

⁵⁴ Émile Zola, « Alfred de Musset », dans *Le Messager de l'Europe (Saint-Petersbourg)*, mai 1877 ; recueilli dans *Documents littéraires*, Paris, Charpentier, 1881.

profondément incarnée, voire ensanglantée : le poète en homme de douleur y offre toute son humanité souffrante.

La passion du cœur saignant

Le martyr du cœur

Jouant des ressources de la syllepse, Musset orchestre constamment l'ambivalence sémantique du cœur, à la fois siège des sentiments et réalité organique : il s'agit de l'ériger en épice de la souffrance la plus authentique et en siège de la vérité profonde de l'être⁵⁵. Ce cœur double devient la cible privilégiée de violences, qui, même métaphoriques, n'en sont pas moins spectaculaires dans leur brutalité. Dans « Les Marrons du feu », pour traduire sa souffrance amoureuse, la Camargo recourt à l'image de la javeline « qu'un cheval qu'on pique à la poitrine, [...] se [...] pousse au cœur jusqu'à mourir⁵⁶ ». Le réalisme organique du cœur percé par une pointe annonce la « sainte blessure » au « fond du cœur⁵⁷ » qui précède dans « La Nuit de mai » l'allégorie du Pélican. Cette allégorie du poète⁵⁸ se donnant corps et âme à ses lecteurs⁵⁹ est aussi celle imposant l'image du cœur saignant : en effet, réduit à « ses entrailles », à « sa sanglante mamelle », le pélican n'est qu'un cœur blessé ; d'ailleurs, quand il rejoint le nid sans rien rapporter à « ses petits affamés », donc avant le « festin de mort » qu'il leur offre, la Muse nous montre déjà « le sang [qui] coule à longs flots de sa poitrine ouverte », comme si c'était là son aspect habituel. Dans cette insistance à exhiber l'aspect sanglant de l'oiseau-cœur, Musset dissipe tout malentendu sur le potentiel caractère abstrait de la « sainte blessure⁶⁰ ».

À l'image de la Malibran, morte pour avoir livré son cœur avec une absolue sincérité, les personnages blessés au cœur sont condamnés : on meurt littéralement d'amour chez Musset. Dans « Octave », Mariette meurt par là où elle a sévi. Elle est en effet victime de la vengeance de la fiancée de Petruccio Balbi, mort lui aussi d'amour pour Mariette : se travestissant en Octave, la fiancée esseulée se fera aimer de la cruelle séductrice qu'elle laissera se consumer d'amour. Toute violence sur le cœur est définitivement chez Musset une violence sur le corps.

Le cœur comme autre en soi

Le cœur mussétien n'est pas seulement une victime meurtrie : il abrite une altérité au cœur de l'être. Dans une perspective ontologique, interrogeant l'évolution de l'homme sous l'action du temps, le cœur héberge un double en chaque homme. Réagissant au

⁵⁵ Nous renvoyons ici aux ouvrages d'Alain Heyvaert : *La transparence et l'indicible* (op. cit.) et *L'esthétique de Musset*, Paris, Sedes, coll. « Esthétique », 1996.

⁵⁶ *Poésies complètes*, éd. citée, p. 102, v. 261-263.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 415, v. 146-147.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 415-416, v. 153-181.

⁵⁹ Frank Lestringant analyse cette dimension christique de la figure du pélican dans sa préface des *Poésies complètes*, p. 48, ou de manière plus détaillée dans son article « Le mythe du Pélican de Marot à Musset, ou l'histoire d'une profanation », dans *Alfred de Musset, « Premières Poésies », « Poésies nouvelles » : actes de la Journée d'étude*, op. cit., p. 187-207.

⁶⁰ Commentant la symbolique christique de cette allégorie, Frank Lestringant associe l'aspect organique à des choix picturaux de l'époque post-révolutionnaire où les effets spectaculaires doivent contribuer à frapper les consciences pour les ramener dans le giron d'une Église en pleine reconstruction : « Le réalisme macabre et sublime de "La Nuit de mai" est l'écho littéraire direct, amplifié en une brillante hypotypose, de cette piété fraîchement reconquise et animée de toutes les exagérations du primitivisme pictural cher alors aux consciences catholiques », art. cité, p. 193.

propos d'un article de Sainte-Beuve, Musset souscrit à une réflexion du critique sur le *double corps* du poète :

Il existe souvent une certaine fleur
 Qui s'en va dans la vie et s'effeuille du cœur.
 « Il existe, en un mot, chez les trois quarts des hommes,
 Un poète mort jeune à qui l'homme survit⁶¹. »

Il précise toutefois le propos de Sainte-Beuve : « en nous il existe souvent / Un poète endormi, toujours jeune et vivant⁶². » Cet autre en soi incarnant la vitalité poétique inhérente à la jeunesse n'est pas tout à fait un inconnu, mais un hôte que le cœur accueille un temps avant de le laisser partir, ou s'endormir ! En un sens, le cœur mussétien s'émancipe du sujet. « Chanson » (1840, daté de 1831) est le récit d'un dialogue entre le sujet lyrique et son « faible cœur⁶³ » dans une forme musicale qui annonce Verlaine, mais rappelle aussi Charles d'Orléans : comme dans les ballades du prince-poète, le cœur intervenant comme interlocuteur scinde le sujet en deux instances distinctes. Comme on le lisait déjà dans « Namouna », un tel cœur semble vivre d'une vie propre :

Sachez-le, – c'est le cœur qui parle et qui soupire
 Lorsque la main écrit, – c'est le cœur qui se fond ;
 C'est le cœur qui s'étend, se découvre et respire,
 Comme un gai pèlerin sur le sommet d'un mont⁶⁴.

Cet autre dans le cœur, ou ce cœur en autre, peut révéler le sujet à lui-même ou le confronter au mystère qu'il porte en lui, à son inquiétante étrangeté. Dans « La Nuit d'octobre », sans être une figure à part entière, le cœur donne accès à une modalité d'existence encore inconnue : c'est le sens de la leçon de la Muse sur le profit de la souffrance (« c'est par là que ton cœur s'est ouvert. [...] Et nul ne se connaît tant qu'il n'a pas souffert⁶⁵ »). De même, la Muse de « La Nuit de mai » invite le Poète à chercher en son cœur la trace d'une réalité insoupçonnée : « quelque chose » peut y « gémi[r]⁶⁶ ». Et de fait, le Poète, incapable de répondre à l'injonction créatrice de la Muse, reste muet, attendant de son cœur une parole inconnue inouïe :

Je ne chante ni l'espérance,
 Ni la gloire, ni le bonheur,
 Hélas ! Pas même la souffrance.
 La bouche garde le silence,
 Pour écouter parler le cœur⁶⁷.

Par cette énigme enfouie au plus profond du cœur, Musset anticipe l'intuition rimbaldienne de la « Lettre du voyant » mais aussi les expérimentations des surréalistes sur la voix de l'inconscient dont Freud leur a ouvert les stupéfiantes virtualités poétiques. En projetant de « se faire l'âme monstrueuse⁶⁸ », Rimbaud se souvient peut-être – inconsciemment ! – de la Muse qui, fustigeant l'attente passive du Poète, l'invite à laisser « s'élargir cette sainte blessure » : dans les deux cas, il s'agit de laisser proliférer en soi une puissance créatrice qui échappe au seul domaine de la pensée rationnelle et dominée. En somme, la mise en scène d'un cœur indépendant du sujet s'inscrit dans une quête de l'inconnu en soi.

⁶¹ *Poésies complètes*, éd. citée, p. 533, v. 2-5.

⁶² *Ibid.*, p. 534, v. 11-12.

⁶³ *Ibid.*, p. 208.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 347, v. 487-490.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 435, v. 215-217.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 412, v. 61.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 414, v. 134-138.

⁶⁸ Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny », *op. cit.*, p. 344.

Le cœur « victime » comme source de poésie

Le cœur est donc l'élément central d'une démarche de type heuristique : il s'agit de l'*exprimer* pour en faire jaillir tantôt une vérité qui échappe à première vue, dissimulée derrière le voile des illusions, tantôt l'essence même de l'inspiration poétique. C'est sans doute la raison pour laquelle Musset le tourmente à loisir, en fait sa « victime », selon le mot de la « Dédicace⁶⁹ ». Le cœur recèle des trésors, d'amour vrai notamment, qu'il ne peut révéler que si on le violente. Dans « Rolla », Musset en appelle ainsi aux lieux de religion désertés pour éveiller les jeunes jouisseurs impies d'un XIX^e siècle voltairien au véritable amour : « Frappez-leur donc le cœur sur vos saintes murailles, / Que la haine sanglante y fasse entrer ses clous⁷⁰ ».

Mais ces niches cachées du cœur accessibles par la douleur ont surtout un intérêt pour l'artiste. Dès 1829, Musset formule cette intuition selon laquelle la souffrance du cœur enrichit l'homme et inspire le créateur. Ainsi, dans le poème « À Ulric G », il témoigne d'une véritable fascination pour cet ami plus âgé, dont la trahison par une maîtresse l'a doté à ses yeux des « douleurs sans bornes » qui lui confèrent toute son épaisseur humaine :

Mais laisse-moi du moins regarder dans ton âme,
Comme un enfant craintif se penche sur les eaux ;
Toi si plein, front pâli sous des baisers de femme,
Moi si jeune, enviant ta blessure et tes maux⁷¹.

Avant même la relation avec George Sand (entre 1833 et 1835) et la rupture douloureuse qui y met un terme, Musset place la souffrance au fondement du geste poétique. Il va donc travailler à alimenter cette « sainte blessure⁷² » aussi providentielle qu'indispensable à sa poésie : tel est le prix du jaillissement des « flots d'harmonie ». Cette automutilation s'exprime dans la célèbre injonction formulée dans le poème « À mon ami Édouard B. » (1840, daté de 1832) :

Ah ! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie.
C'est là qu'est la pitié, la souffrance et l'amour ;
C'est là qu'est le rocher du désert de la vie,
D'où les flots d'harmonie,
Quand Moïse viendra, jailliront quelque jour⁷³.

Cette démarche fondée sur l'exploration et l'exploitation de sa souffrance à des fins poétiques annonce, l'ironie en moins, le masochisme de Baudelaire dans « L'Héautontimoroumenos », poème dans lequel flottent de troublantes (et peut-être parodiques) réminiscences musséliennes :

Je te frapperai sans colère
Et sans haine, comme un boucher,
Comme Moïse le rocher !
Et je ferai de ta paupière,

Pour abreuver mon Sahara,
Jaillir les eaux de la souffrance⁷⁴.

⁶⁹ *Poésies complètes*, éd. citée, p. 224, v. 216.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 384, v. 488-489.

⁷¹ *Ibid.*, p. 157, v. 9-12.

⁷² *Ibid.*, p. 415, v. 146.

⁷³ *Ibid.*, p. 525, v. 6-10.

⁷⁴ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 78.

Que la poésie de Musset soit une poésie du corps ne fait aucun doute. Mais le corps n'est pas célébré en tant que tel : il figure notamment comme pièce essentielle d'un programme qui le dépasse, celui d'une poétique du cœur. Musset a en effet besoin de cette constante médiation du corps, de l'incarnation, de la concrétisation qu'il permet, pour faire du cœur un objet poétique vivant et suscitant l'empathie des lecteurs. Ce cœur aux pouvoirs et aux virtualités proliférantes devient en même temps qu'il se révèle un objet qui se dérobe, qui, en tout cas, invite à l'exploration de ses secrets. Avant Rimbaud qui, dans sa « Lettre du voyant », veut travailler à découvrir les profondeurs de son âme, de son moi, Musset explore par la voie du corps celles de son cœur, et à travers lui, les profondeurs de l'âme humaine. Une telle démarche dessine donc une voie propre cheminant tour à tour aux côtés du lyrisme universel du Hugo des *Contemplations*⁷⁵, ou du projet de Rimbaud partant à la recherche de l'inconnu en lui pour réinventer un lyrisme délesté de l'illusion subjective⁷⁶.

⁷⁵ « Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! » Victor Hugo, *Les Contemplations* (préface), éd. Ludmila Charles-Wurtz, Paris, LGF, Le Livre de Poche, 2002, p. 26.

⁷⁶ « Je est un autre. » Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 343.