

Alfred de Musset et le développement d'une poésie personnelle

In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1987, N°39. pp. 237-250.

Citer ce document / Cite this document :

Gamble Donald R. Alfred de Musset et le développement d'une poésie personnelle. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1987, N°39. pp. 237-250.

doi : 10.3406/caief.1987.2437

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1987_num_39_1_2437

ALFRED DE MUSSET ET LE DEVELOPPEMENT D'UNE POESIE PERSONNELLE

Communication de M. Donald R. GAMBLE

(Terre-Neuve)

au XXXVIII^e Congrès de l'Association, le 24 juillet 1986

Dans un bel essai sur Hugo von Hofmannsthal, le critique allemand Richard Alewyn a observé que l'œuvre de tout écrivain, même le plus grand, se divise à la longue en deux parties, la mortelle et l'immortelle : celle qui n'appartient plus qu'à son époque, et celle, toujours vivante, qui intéresse les lecteurs modernes (1). Il n'est guère besoin d'ajouter que, de l'œuvre d'Alfred de Musset, c'est surtout le théâtre qu'on apprécie aujourd'hui, tandis que ses vers, qui ont tant plu à ses contemporains, se trouvent relégués dans les anthologies. Dans les meilleures, on trouve un choix de poèmes — ou d'extraits — assez judicieux pour pouvoir se faire une idée de la grande variété des vers qu'il a faits, des tons qu'il a adoptés, des formes poétiques qu'il a si bien maniées : le conte en vers, la chanson, le sonnet, le madrigal, le rondeau... sans parler de ses sujets, moins nombreux peut-être, mais tout aussi divers. Que tous ces poèmes si différents soient l'œuvre d'un seul poète, voire d'un poète romantique toujours réputé pour son lyrisme effréné et ses négligences de style, peut paraître surprenant ; cela l'est bien moins, cependant, si on comprend la raison de cette diversité, si on comprend la façon dont la poésie de Musset a évolué : et c'est ce dont je voudrais parler ici.

(1) Richard Alewyn, « Hofmannsthal und diese Zeit », *Über Hugo von Hofmannsthal* (Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1963), p. 12-13.

Il faut dire dès le début que décrire l'évolution de la poésie de Musset, c'est dans une large mesure expliquer le développement de ses thèmes principaux. Evidemment, la question de son style n'est pas sans importance, surtout quand on pense à la réputation que Musset s'est acquise parmi ses contemporains, mais c'est presque toujours le fond de sa poésie qui en a déterminé la forme. A cet égard, ce qu'il a écrit en 1831 sur Jean-Paul est significatif, car ses remarques sur l'écrivain allemand caractérisent sa propre manière :

Il écrivait comme il sentait, 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 (2).

Mais il est également important de comprendre que le fond des poèmes dépend à son tour de la conception intensément personnelle que Musset se faisait de la poésie. Toutes les voix du poète, tous les changements de ses vers s'enchaînent et s'expliquent par cette conception et par les efforts qu'il a faits pour la réaliser. Il va sans dire qu'elle soutient la poétique que Musset a élaborée dans ses œuvres littéraires, ses articles critiques et ses lettres (3) ; puisqu'il n'a pas toujours pu la suivre, cependant, cette poétique à elle seule explique mal le développement de son œuvre, surtout vers la fin de sa vie, où il y avait un décalage croissant entre ce qu'il rêvait d'écrire et ce qu'il était capable de faire. C'est pour cette raison qu'une partie importante de cet exposé portera sur les différentes manières dont Musset a essayé de traduire son idée de la poésie dans les vers qu'il

(2) Alfred de Musset, *Œuvres complètes*, éd. Philippe Van Tieghem, Collection l'Intégrale (Paris, Le Seuil, 1966), p. 849.

(3) Pour un examen critique de l'art poétique de Musset, voir : Philippe Van Tieghem, *Musset, l'homme et l'œuvre* (Paris, Boivin, 1944), et D.R. Gamble, « The Evolution of the Poetry of Alfred de Musset », thèse de doctorat, Université d'Oxford, 1977.

composait. Pour faire bref, je me limiterai aux transformations successives des contes en vers, où les tendances principales se dégagent le plus nettement.

Les premières observations qu'a faites Musset sur la poésie remontent à sa jeunesse, à l'époque, probablement, où il découvrait les vers intimes de Chénier et de Lamartine. Dans une lettre qu'il a écrite à son condisciple Paul Foucher en octobre 1827, Musset a expliqué ce que serait la source de ses vers :

La poésie chez moi est sœur de l'amour. L'une fait naître l'autre et ils viennent toujours ensemble. Quand je serai débarrassé de cette facilité que j'ai de tomber amoureux comme on s'enrhume, ces envies-là ne me reprendront plus (4).

En faisant de telles déclarations Musset suivait la mode de son temps, certes, mais il convient tout de même de noter à quel point l'inspiration du poète est déjà associée chez lui à l'émotion de l'homme. Dès alors Musset croyait que c'était le propre de la poésie d'être personnelle, révélatrice ; cet aspect fondamental de sa conception de la poésie a été fixé avant son entrée au Cénacle de Hugo (5). Non que sa fréquentation de ce Cénacle soit sans importance : s'il a fini par rejeter la plupart des réformes stylistiques qu'on y prônait, c'est de cette façon que Musset a commencé à préciser sa propre poétique ; et c'est là qu'il a appris à dépasser les règles de la prosodie classique afin de mieux pouvoir s'exprimer à sa guise.

Cette liberté est déjà évidente dans les *Contes d'Espagne et d'Italie*, qui ont paru en décembre 1829. A cause, sans doute, de l'âge de Musset — il venait d'avoir dix-neuf ans — et de son manque d'expérience, la critique a tra-

(4) Alfred de Musset, *Correspondance*, Tome 1/1826-1839, éd. Marie Cordroc'h, Roger Pierrot, Loïc Chotard (Paris, Presses Universitaires de France, 1985), p. 27-28.

(5) La date précise de son entrée au Cénacle reste inconnue, mais sur ce point voir Pierre Gastinel, *Le Romantisme d'Alfred de Musset* (Paris, Hachette, 1933), p. 27-28.

ditionnellement mis en relief l'influence exercée par d'autres écrivains dans ces vers, et l'importance des modes littéraires de l'époque. Il n'est pas difficile, en effet, de discerner l'empreinte des théories du Cénacle dans le style du jeune auteur, dans la couleur locale ou les audaces stylistiques, mais c'est surtout dans les longs passages descriptifs de *Portia*, de *Don Paez* et des *Marrons du feu* qu'on trouve des vers qui rappellent, par exemple, le Hugo des *Orientales*, le Vigny de *Dolorida* ou le jeune Byron de *Lara*, celui qui avait tant impressionné les hommes du Cénacle. Dans chaque cas, cependant, on ne peut trouver que certains vers, parfois certains passages, qui correspondent, d'une façon générale, aux vers de ses premiers maîtres. Il en est de même de son emploi du cadre exotique que lui offraient l'Espagne et l'Italie : l'image populaire de ces deux pays était à la fois si vague et si romanesque que Musset pouvait la façonner à son gré pour créer un univers idéal, un univers entièrement personnel. Un paysage est bien un état d'âme, et comme Alceste Bisi l'a observé,

les romantiques, doués d'une exquise nature d'artiste, virent l'Italie comme tels : chacun y puisa selon les besoins de son âme et les rêves de son imagination (6).

Mais cette remarque vaut aussi pour l'Espagne ; dans un long passage qu'il a ajouté lui-même à sa traduction — très libre — d'un livre de Thomas de Quincey, et qu'il a publié en octobre 1828, sous le titre de *l'Anglais mangeur d'opium*, Musset avait avoué que

l'Espagne a de tout temps été pour moi un lieu de délices où se reportaient mes pensées et mes rêves ; car, de si loin, j'écartais de ma baguette magique la funèbre Inquisition, la triste jalousie des Castillans et les embuscades des assassins de grande route (7).

(6) Alceste Bisi, *L'Italie et le romantisme français* (Roma, Napoli, Città del Castello, Società Editrice Dante Alighieri, 1955), p. 264.

(7) Musset, *Œuvres complètes*, p. 542.

Que révèlent ces rêves ? Tels qu'il les a exprimés dans les contes en vers et les chansons de son premier recueil, ces rêves manifestent aussi clairement que les poèmes de sa maturité ses préoccupations et ses désirs les plus intimes ; les profondes contradictions de l'homme, d'ailleurs, percent déjà dans toute une série d'oppositions binaires, d'antinomies : raison - émotion, vieillesse - jeunesse, contrainte sociale - liberté individuelle. Dans la vision de Musset, c'est la jeunesse triomphante, bien sûr, qui représente la liberté personnelle et la primauté de l'émotion dans une société mal dirigée par des vieillards et étouffée par la raison. Si je cite au hasard quelques vers de *Don Paez* :

Oh ! dans cette saison de verdure et de force,
Où la chaude jeunesse, arbre à la rude écorce,
Couvre tout de son ombre, horizon et chemin,
Heureux, heureux celui qui frappe de la main
Le col d'un étalon rétif, ou qui caresse
Les seins étincelants d'une folle maîtresse (8) ;

Ou de « Venise » :

Laissons la vieille horloge,
Au palais du vieux doge,
Lui compter de ses nuits
Les longs ennuis.
Comptons plutôt, ma belle,
Sur ta bouche rebelle
Tant de baisers donnés... (9),

l'impression est la même : dans les trois premiers contes en vers et dans les chansons qui les accompagnent, ce qui compte, c'est l'émotion, et leur sujet véritable, c'est la passion dont le jeune Musset rêvait.

Si je n'ai pas encore parlé de *Mardoche*, ajouté aux *Contes d'Espagne et d'Italie* après la composition des autres poèmes pour grossir le volume, c'est que ce conte marque une nou-

(8) *Ibid.*, p. 49.

(9) *Ibid.*, p. 73.

velle étape dans la personnalisation de ses vers. Ce développement reflète le rôle du narrateur, qui est même plus visible, plus important dans ce conte qu'il ne l'était dans les trois premiers. Le narrateur de *Portia* et de *Don Paez*, loin de rester impersonnel et omniscient, devient si indépendant au cours de son histoire qu'il finit par adresser la parole non seulement aux lecteurs, mais à ses propres personnages aussi. Le narrateur lui-même n'est alors qu'un personnage de plus dans un conte qui se dissout pour devenir de plus en plus dramatique. *Les Marrons du feu* sont déjà une pièce de théâtre en vers ; et j'ai expliqué ailleurs la façon dont la technique théâtrale de Musset provient de la structure de ces trois premiers contes. Dans *Mardoche*, par contre, il n'est plus question d'une intrigue espagnole ou italienne, mais des aventures d'un jeune homme dont l'histoire, en fin de compte, est moins importante que les remarques désinvoltes et spirituelles du narrateur qui est en train de la raconter : c'est la manière de Byron, surtout du Byron de *Don Juan*. On a déjà discuté longuement de l'apport de l'auteur anglais aux vers de Musset (10), mais, somme toute, Byron fait si grande figure dans son œuvre parce qu'il a révélé à Musset une manière de parler de lui-même, une manière qui convenait à son tempérament et qui s'accordait avec sa conception poétique. C'est l'exemple de Byron — son ton, son style, son procédé de narration surtout — qui lui a permis de s'exprimer plus facilement : en devenant le personnage central de son propre poème, Musset pouvait parler d'autant plus librement de ce qu'il avait sur le cœur.

C'est de cette façon que les préoccupations de l'homme ont fini par devenir les thèmes principaux du poète. Il y

(10) Voir surtout : Edmond Estève, *Byron et le romantisme français* (Paris, Hachette, 1907), Valentine Brunet, *Le Lyrisme d'Alfred de Musset étudié dans les « Premières Poésies », les « Poésies nouvelles » et les « Œuvres posthumes »* (Toulouse, Imprimerie Régionale, 1932) et James Hewitt, « Musset apprenti de Byron : une nouvelle conception du Moi poétique », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, LXXVI, 2 (mars-avril 1976), p. 211-218.

en a deux : l'amour, tel que nous venons de le voir dans les premiers poèmes des *Contes d'Espagne et d'Italie*, et la poésie elle-même, sa composition, sa nature, sa fonction... Déjà dans *Mardoche*, où la question de l'amour n'est guère absente, il y a des allusions littéraires à foison — « admirable matière à mettre en vers latins ! » (11). Parfois Musset arrive même à associer les deux thèmes :

Amour, mystérieux amour, douce misère !
 Et toi, lampe d'argent, pâle et fraîche lumière
 Qui fait les douces nuits plus blanches que le lait !
 — Soutenez mon haleine en ce divin couplet ! (12)

Dans ce premier recueil, donc, il y a non seulement des contes en vers et des chansons, les deux classes de poèmes qu'on trouve le plus souvent chez Musset, mais aussi, dans *Mardoche*, des vers qui annoncent le troisième groupe, les « poèmes à thèse », qui seront consacrés à l'expression de son art poétique et qui comprennent, entre autres, les *Secrètes Pensées de Rafaël, gentilhomme français* (1830), les *Vœux stériles* (1830) et la *Dédicace de la Coupe et les lèvres* (1832). Dans les poèmes à thèse, Musset s'est déclaré indépendant des classiques et des romantiques pour faire cavalier seul ; et quoique le thème de la poésie revienne de plus en plus fréquemment dans ses autres vers, c'est dans ces poèmes surtout que Musset a précisé ses idées sur la poésie qu'il écrivait. Elle est très vite devenue aussi personnelle en théorie qu'en pratique. Sa célèbre justification du lyrisme confidentiel se trouve presque au commencement des *Vœux stériles* :

Il n'existe qu'un être
 Que je puisse en entier et constamment connaître,
 Sur qui mon jugement puisse au moins faire foi,
 Un seul !... Je le méprise. — Et cet être, c'est moi (13).

(11) Musset, *Œuvres complètes*, p. 76.

(12) *Ibid.*, p. 81.

(13) *Ibid.*, p. 85.

Mais si les poèmes à thèse détaillent les divers aspects de la création poétique chez Musset, ils nous en disent long aussi sur l'imagination d'un poète qui faisait déjà des poèmes sur la poésie elle-même. La vision fougueuse et idéaliste de son premier recueil, la vision la plus détaillée et la plus complète que Musset poète allait jamais avoir, s'effaçait devant son expérience de la vie, et il avait du mal à la remplacer : l'inspiration nécessaire pour ses vers devenait déjà de plus en plus difficile à trouver. Voilà ce qu'indiquent les contes en vers que Musset a conçus après la composition des *Contes d'Espagne et d'Italie* : *Octave* (1831), qui décrit la mort d'une courtisane vénitienne, est resté inachevé ; *Suzon* (1831), l'histoire d'un abbé romain qui se sert d'une potion pour se faire aimer, lui a déplu. C'est aussi ce qu'indiquent les autres fragments qui datent de cette époque : *L'Oubli des injures* (probablement composé en 1832), *Rolla et le grand prêtre* (1832) et même *Le Saule* (1830) ; et si Musset n'a pas oublié tous ces vers, il en a gardé les meilleurs afin de les utiliser dans d'autres ouvrages. C'est ainsi que certains vers de *L'Oubli des injures* et de *Brandel* (1832) se retrouvent, par exemple, dans *La Coupe et les lèvres* (1832), que le fragment « Quand la comtesse... » (composé en 1832 ou en 1833) fait partie de *Rolla* (1833), ou que *Le Saule* constitue la base de l'élégie *Lucie* (1835). On a relevé ce manque d'inspiration même dans la structure des poèmes de Musset, où il y a beaucoup d'énumérations et de plus en plus d'apostrophes ; voici ce qu'observe son ancien ami Sainte-Beuve :

Quand Musset sent que sa verve traîne et commence à languir, il se jette à corps perdu dans l'apostrophe. Que ce soit au Christ, que ce soit à Voltaire, que cela s'accorde ou jure, peu lui importe [...]. Cette violence de geste et de mouvement lui réussit toujours et couvre le néant du fond. Son *Rolla* n'est qu'une suite d'apostrophes ; on peut les compter (14).

(14) Sainte-Beuve, *Les Grands Ecrivains français : études des « Lundis » et des « Portraits » classées selon un ordre nouveau. Dix-neuvième siècle : les poètes*, II. éd. Maurice Allem (Paris, Garnier, 1926), p. 308-309.

Or ces apostrophes viennent du narrateur seul, et étant donné la difficulté qu'éprouve Musset à découvrir un nouvel univers poétique, à « inventer quelque part des lieux où l'on oublie » (15), il n'est pas surprenant que le rôle de ce narrateur, lequel était déjà considérable dans *Mardoche*, devienne encore plus important dans *Namouna* et les autres contes en vers que Musset a composés après 1830. C'est ce qu'on voit si on considère le nombre des vers qui correspondent à l'intervention du narrateur : dans *Mardoche*, ces vers représentent trente-trois pour cent du total, dans *Namouna* (1832), soixante-six, et dans *Rolla* (1833), où le calcul est compliqué par l'organisation extrêmement fluide, cinquante pour cent au moins. L'histoire qui est racontée, de plus en plus brève, de moins en moins significative, finit par devenir un simple prétexte aux révélations d'un narrateur qu'il n'est plus possible de distinguer du poète lui-même.

Bien avant la composition des *Nuits*, donc, le contenu de la poésie de Musset, ainsi que sa présentation, était devenu entièrement — et ouvertement — personnel. Les histoires exotiques du premier recueil ont fait place aux observations franches d'un écrivain dont les thèmes préférés sont la poésie et l'amour ; et dans ses poèmes, dans les chants de *Namouna*, par exemple, ou dans les apostrophes de *Rolla*, ces deux thèmes reviennent sans cesse.

Si le thème de la poésie semble si important, c'est que Musset n'avait pas trouvé la grande passion qu'il cherchait et qui, croyait-il, allait lui inspirer ses meilleurs vers. Ses remarques à Paul Foucher, déjà citées, montrent assez clairement l'importance qu'il accordait à l'émotion dans la composition poétique ; et des rêves d'amour, comme nous l'avons vu, sont à la base des *Contes d'Espagne et d'Italie*. Les vers suivants, extraits d'un petit poème qu'il a adressé à Edouard Bocher en 1832, prouvent que son attitude n'avait pas changé :

(15) Ce vers est tiré de la *Nuit de mai* (Musset, *Œuvres complètes*, p. 151).

Tu te frappais le front en lisant Lamartine,
 [.....]
 Ah ! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie.
 C'est là qu'est la pitié, la souffrance et l'amour ;
 C'est là qu'est le rocher du désert de la vie,
 D'où les flots d'harmonie,
 Quand Moïse viendra, jailliront quelque jour (16)

Avec George Sand, qu'il a rencontrée en juin 1833, Musset a fait l'expérience de l'amour dont il avait tant rêvé. Au début, sa passion l'a enthousiasmé, fortifié, et dans cette période, une des plus productives de sa vie, il a écrit non seulement quelques-unes de ses meilleures pièces — *Fantasio* (1833), *On ne badine pas avec l'amour* (1834), *Lorenzaccio* (1834) —, mais aussi son grand roman, *La Confession d'un enfant du siècle* (1836), entamé bien avant la rupture avec Sand. A l'exception, pourtant, de quelques petits poèmes publiés après sa mort (17), la passion de Musset n'a pas produit la grande poésie lyrique qui devait en découler.

C'est la contemplation de cette situation imprévue qui a amené Musset à la composition de la première *Nuit*, la *Nuit de mai*, au printemps de 1835, peu de temps après sa rupture définitive avec Sand. Bien que la place de l'amour devienne plus importante vers la fin du cycle, au commencement il n'est vraiment considéré que dans la mesure où il est capable d'influencer la créativité du poète : le vrai sujet des *Nuits*, c'est le rapport entre l'artiste et son expérience, et Musset les a composées en repensant le rôle de sa vie — de ses émotions — dans son art. Car son expérience de l'amour, loin de lui avoir inspiré ses plus beaux vers, l'avait accablé, anéanti : « L'homme n'écrit rien sur le sable / A l'heure où passe l'aiglon », proteste le poète dans la *Nuit de mai* (18). Le manque de confiance et l'incer-

(16) *Ibid.*, p. 90.

(17) Surtout les poèmes « A George Sand » I-VI : *ibid.*, p. 230 (I), p. 232 (« Stances burlesques à G. Sand »), p. 234 (III), p. 235 (IV, V), p. 236 (VI).

(18) *Ibid.*, p. 152.

titude qui résultent de cette prise de conscience se voient dans les questions qu'il pose dans la *Lettre à M. de Lamartine* (1836) :

Te dirai-je qu'un soir, dans la brise embaumée,
 [.....]
 J'ai cru sentir le temps s'arrêter dans mon cœur ?
 Te dirai-je qu'un soir, resté seul sur la terre,
 [.....]
 Je me suis étonné de ma propre misère,
 Et de ce qu'un enfant peut souffrir sans mourir ?
 [.....]
 Comment exprimerai-je une peine indicible ?
 Après toi, devant toi, puis-je encor le tenter ? (19)

Mais c'est dans la *Nuit d'août* (1836), la *Nuit* la plus importante sur le plan théorique, que Musset révèle, par l'entremise de la muse, le résultat de sa méditation sur la poésie et l'expérience, l'art et la vie :

De ton cœur ou de toi lequel est le poète ?
 C'est ton cœur, et ton cœur ne te répondra pas.
 L'amour l'aura brisé (20).

Ces trois poèmes, la *Nuit de mai*, la *Lettre à M. de Lamartine* et la *Nuit d'août*, sont ceux qui décrivent le mieux la réponse de Musset à la crise artistique que sa liaison avec Sand avait causée. La conséquence de cette réponse est déjà évidente dans le dernier : « J'aime, » déclare le poète dans la *Nuit d'août*, « et pour un baiser je donne mon génie » (21), et ce choix est confirmé et même expliqué dans sa nouvelle *Le Fils du Titien* (1838) — « Puisque, tout beau qu'il est, ce portrait ne vaut pas / (Crois-m'en sur ma parole) un baiser du modèle ! » (22).

Que Musset ait choisi la vie nous montre qu'il n'avait que trop bien compris ce qui était arrivé. En aimant George Sand, il a découvert les limites de son imagination, qui

(19) *Ibid.*, p. 160.

(20) *Ibid.*, p. 156.

(21) *Ibid.*, p. 156.

(22) *Ibid.*, p. 702.

n'avait guère répondu à son émotion ; en analysant les raisons de son silence, il s'est rendu compte qu'il avait eu tort de fonder son travail artistique sur sa vie personnelle, de chercher l'inspiration poétique dans l'expérience vécue ; et en décrivant cette prise de conscience dans les *Nuits*, Musset a épuisé les deux sujets qui l'avaient surtout intéressé comme poète, l'amour et la poésie. En même temps, il a poussé à l'extrême la mise en scène du narrateur en le divisant en deux pour mieux exprimer son dialogue intérieur. Pour toutes ces raisons, le cycle des *Nuits* marque la fin de l'évolution de la poésie de Musset. S'il a trouvé d'autres maîtresses après George Sand, il n'a jamais retrouvé la même passion ; et s'il a raffiné sa conception purement intime de la poésie, il ne l'a pas assez changée pour pouvoir — ou vouloir — traiter des thèmes extérieurs à lui.

Dans le dernier stade de sa carrière, Musset avait de moins en moins à dire. Son manque d'inspiration se voit clairement dans les contes en vers de cette époque, dans *Silvia* (1839) et *Simone* (1840), où Musset rime du Boccace à la manière de La Fontaine, ou dans les autres longs poèmes tels qu'*Une soirée perdue* (1840), *Après une lecture* (1842) et *A Mon Frère, revenant d'Italie* (1844), où il parle, sur le mode mineur mais avec énormément de charme et de fantaisie, de ses rêveries au théâtre, de son admiration pour Leopardi, ou de son amour pour... son frère. En devenant toujours plus personnelles, les chansons de Musset suivent le même développement général que ses contes en vers ; abstraction faite de celles, tout à fait réussies, qu'il a écrites pour les personnages de ses pièces (la « Chanson de Barberine, » la « Chanson de Fortunio ») ou simplement pour lui-même (la « Chanson : Quand on perd, par triste occurrence... » « Tristesse »), dans ses dernières années les chansons proprement dites sont plus rares ; ses petits poèmes finissent souvent par se transformer en sonnets, rondeaux et madrigaux : en vers de circonstance qui sont poétiques surtout à cause de leur forme.

De toute évidence, il serait difficile d'exagérer l'influence de la conception poétique de Musset sur l'évolution de ses vers. Alors qu'elle était un stimulant au début, sa conception intensément personnelle de la poésie, comme nous venons de voir, a fini par devenir une entrave. Dans le *Poète déchu* (1839) et *l'Histoire d'un merle blanc* (1845), il a d'ailleurs laissé entendre que, même à l'époque où il s'exprimait avec facilité, cette conception n'avait pas toujours favorisé la production poétique qu'il désirait, et en dernière analyse il faut essayer d'expliquer pourquoi. Si Musset a écrit dans les *Vœux stériles* que « joie ou douleur, / Tout demande sans cesse à sortir [du] cœur [du poète] » (23), s'il tenait à se présenter lui-même dans le cadre de ses poèmes, c'est que sa conception de la poésie était essentiellement dramatique. Pour créer ses vers, Musset faisait comme le grand dramaturge, décrit dans la *Dédicace de la Coupe et les lèvres*, qui

de sa plume d'or ouvre le cœur humain.
C'est pour vous qu'il y fouille, afin de vous redire
Ce qu'il aura senti, ce qu'il aura trouvé (24).

Mais en limitant sa poésie aux « battements du cœur » (25) nés d'un moment d'inspiration, Musset en a trop souvent exclu d'avance la réflexion nécessaire pour décrire les sentiments complexes qui se trouvaient dans son for intérieur. Voilà la raison principale du nombre limité de ses thèmes poétiques. C'est donc vers le théâtre et l'objectivité délibérée d'une forme multiple qu'il a dû se tourner pour exprimer les contradictions que nous avons entrevues dans les dialogues de son premier recueil et dans ceux des *Nuits*, pour exprimer pleinement les profondes antinomies qui étaient à la base de ses tensions intérieures et de sa création artistique. Tout émouvants qu'ils sont, ce n'est pas toujours dans ses vers qu'on est sûr de retrouver le cœur fragmenté

(23) *Ibid.*, p. 85.

(24) *Ibid.*, p. 101.

(25) *Ibid.*, p. 692.

et solitaire d'Alfred de Musset ; c'est dans la dialectique de ses meilleures pièces qu'il se montre, s'acheminant vers une unité qu'il n'a jamais atteinte. Par une ironie que Musset aurait sans doute appréciée, la poétique ambitieuse qu'il estimait tant a mené, non pas seulement aux petites chansons modestes et exquisés qu'on aime surtout aujourd'hui, mais à quelques-unes des plus belles pièces du théâtre français.

Donald R. GAMBLE