

Rôles et enjeux de l'accessoire dans la mise en scène par Alfred de Musset et George Sand de leur couple d'amants-écrivains

Janis NASSAR
Université Toulouse -Jean Jaurès

Dès sa naissance, la passion de Musset et de Sand se trouve sous les projecteurs de la scène publique : la rencontre improbable du poète dandy et de l' « écrivaine » à la mode venue du Berri, qui vit recluse dans sa « mansarde bleue » du quai Malaquais, fait d'emblée l'objet de toutes les curiosités. Ce que ces deux écrivains si différents ont en commun avant même de se rencontrer, c'est leur lien avec la *Revue des Deux Mondes* dirigée par François Buloz, spectateur privilégié de leur passion, dont il financera les déboires (notamment lors du séjour des amants à Venise) et dont il récoltera les fruits littéraires (*La Confession d'un enfant du siècle*, les *Lettres d'un voyageur*, *Elle et lui*). Ils ont aussi un ami commun, Sainte-Beuve, qui n'est autre que le père de l'expression « roman intime ».

Nous avons choisi de nous intéresser à quatre œuvres autobiographiques où Musset et George Sand relatent leur histoire pour comprendre comment la mise en scène de leur passion permet aux deux écrivains de revendiquer des valeurs éthiques et esthétiques et de prendre ainsi position dans le monde littéraire de leur temps. Deux de ces œuvres ont été composées au cœur de leur histoire : il s'agit d'une part des deux premières *Lettres d'un voyageur*, que George Sand adresse à Musset depuis Venise après leur première rupture amoureuse, et qu'elle fait publier dans la *Revue des deux Mondes* en mai et juillet 1834. La troisième de ces *Lettres d'un voyageur*, publiée en septembre 1834, est également adressée à Musset mais ce dernier y devient une figure si secondaire que nous l'avons exclue de notre corpus. La seconde œuvre écrite sur le vif est *La Confession d'un enfant du siècle*, dont Musset entreprend l'écriture dès le printemps 1834, à son retour de Venise, et qui sera publiée en février 1836. Les deux autres écrits que nous avons retenus sont plus tardifs et nous permettront de mesurer l'évolution du premier scénario sous la plume de chacun : il s'agit du conte de Musset intitulé *Histoire d'un merle blanc* composé en 1841 et du roman autobiographique de George Sand, *Elle et lui*, publié en 1859, qui fit scandale et donna lieu à des réponses polémiques, de la part de Paul de Musset (dans son roman *Lui et Elle*) et de Louise Colet (dans son roman *Lui*) notamment.

Quel ethos d'amants et d'écrivains Musset et George Sand construisent-ils à travers cette mise en scène de leur passion ? Quels accessoires, au sens théâtral du terme, Musset et George Sand prêtent-ils à leurs doubles fictifs dans ces œuvres autobiographiques, où la fiction se mêle au vécu ? Quelle fonction assignent-ils à ces

accessoires ? Leur traitement au sein des récits nous semble révélateur d'un certain rapport à l'art et d'une certaine esthétique propre à chacun.

Dans un premier temps nous verrons comment et pourquoi Musset et George Sand, dans leurs premiers écrits autobiographiques, vouent à la passion amoureuse un véritable culte qui emprunte à la religion chrétienne ses accessoires et sa rhétorique. Quelles postures d'écrivain se dessinent à travers ce scénario amoureux ? Comment parviennent-ils à concilier le culte de la passion avec ce statut d'écrivain ? Nous nous pencherons, dans un second temps, sur les deux ethos auctoriaux distincts que construisent Musset et George Sand dans leur quête commune d'authenticité. La femme de lettres, qui doit écrire pour acheter son indépendance, ne saurait adopter la même pose que le poète du beau monde : elle travaille quand il est inspiré. Nous examinerons, dans un troisième et dernier temps, ce que recouvrent ces deux notions ambivalentes de travail et d'inspiration, qui sont à la fois complémentaires et antinomiques et dont la valeur évolue du début des années 30 à la fin des années 50. Car comment comprendre que les accessoires du christianisme disparaissent quand Musset et George Sand posent un regard rétrospectif sur leur passion ? Des deux amants, il ne reste plus alors que deux écrivains qui n'ont pas la même conception de la littérature.

Les cultes de la passion : pour une écriture de l'intime

L'expression « roman intime », lancée par Sainte-Beuve en 1832 dans un article de la *Revue des Deux Mondes*¹, initie une lutte d'école, entre le romantisme intime, promu par lui-même et par George Sand dans la *Revue des Deux Mondes*, et le romantisme artiste, dont les organes de publication sont la *Revue de Paris* et *L'Artiste*. Or cette dernière revue est celle-là même qui encourage les débuts du jeune Musset, dont l'ethos auctorial est, avant sa rencontre avec George Sand, celui d'un rêveur fantasque qui écrit et qui vit avec une égale désinvolture. Nous verrons comment cet ethos auctorial évolue au contact de l'auteur de *Lélia*. Les enfants du siècle se rencontrent donc dans un contexte où le culte de l'intimité favorise la publication de la vie privée tout en exposant ses adeptes aux railleries et anathèmes de ceux pour qui la littérature doit être un jeu, sa gratuité fantasque assurant son anticonformisme.

L'authenticité : entre souci et mépris du qu'en dira-t-on

Le sonnet adressé à George Sand que Musset compose au mois d'août ou de septembre 1833, autrement dit au début de leur liaison, exprime bien les enjeux de cette écriture de l'intime dont relèvent leurs premiers écrits autobiographiques. Dans les quatrains, le poète, renonçant à jouer les Don Quichotte, tourne le dos à la société – une société perçue comme un lieu de spectacle, d'artifices : « Puisque votre moulin tourne avec tous les vents, / Allez, braves humains, où le vent vous entraîne - / Jouez en bons bouffons la comédie humaine² ». Il quitte donc la société pour vivre « à l'ombre » auprès de sa maîtresse : « Et nous, vivons à l'ombre, ô ma belle maîtresse³ ! ». Cependant la société ne disparaît pas des tercets. En effet, elle devient spectatrice des amours du poète, qui s'épanouissent sur cette scène de l'intime que représente cet espace à l'ombre, c'est elle qui en assure la postérité : « Que l'on dise de nous quand

1. Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Du roman intime et de Mlle de Liron », RDM, 15 juillet 1832.

2. Musset, *Poésies complètes*, Paris, Le Livre de Poche, 2006, p. 678.

3. *Op. cit.*

nous mourrons tous deux : / Ils n'ont jamais connu la crainte ni l'envie ; / Voilà le sentier vert où, durant cette vie, / En se parlant tout bas, ils souriaient entr'eux⁴. »). Le poème s'achève donc sur un paradoxe : l'espace intime est défini comme un hors-scène coupé de la société mais il n'existe qu'en tant que scène placée sous le regard de cette même société. Ce qui se passe dans cet espace intime est d'ailleurs exprimé par des négations (« Ils n'ont jamais connu la crainte ni l'envie ») ou par des expressions traduisant le minime, l'infime (« en se parlant tout bas », « ils souriaient ») et ce que disent les amants est passé sous silence : dans une société placée sous le signe de la futilité et de la versatilité, comment dire, comment publier l'intime, ce qui, précisément, est « le plus au-dedans et le plus essentiel » pour reprendre la définition du Littré ? Comment faire entrer sur la scène littéraire ce qui se définit comme un hors-scène ? Autrement dit, comment traduire l'essentiel, l'intime, par ce qui relève de l'accessoire, ostensible et superflu ? Tel est bien l'enjeu des premières *Lettres d'un voyageur* et de la *Confession d'un enfant du siècle* où Musset et George Sand relatent leur passion.

La correspondance entre Musset et George Sand, dont José-Luis Diaz a donné une publication enrichie par des écrits complémentaires⁵, montre que les amants de Venise, au moment de rendre publique leur passion, se sentent par avance incompris. On les voit hésiter entre le souci et le mépris du qu'en dira-t-on :

Je voudrais te bâtir un autel, fût-ce avec mes os [...] j'ai peur qu'on croie que je n'ai voulu que me défendre du ridicule, tout en te défendant du blâme. Je voudrais cependant écrire, le public n'y comprendrait rien, mais ceux qui devineraient sauraient qu'au milieu de tant de calomnies stupides, il y a une voix pour toi, et que c'est celle d'un homme qui t'a connue pendant un an, précisément peut-être celle d'un homme que tu as quitté⁶.

Voici ce qu'écrit Musset à George Sand le 30 avril 1834 alors qu'il projette d'écrire *La Confession d'un enfant du siècle*. Un jour plus tôt, à Venise, George Sand lui écrivait à propos de la première des *Lettres d'un voyageur* qu'elle lui envoyait pour qu'il la transmette à la *Revue des deux mondes* :

Je t'envoie la lettre dont je t'ai parlé. Je l'ai écrite comme elle m'est venue, et sans songer à tous ceux qui devaient la lire. Je n'y ai vu qu'un cadre et un prétexte pour parler tout haut de ma tendresse pour toi, et pour fermer la gueule à ceux qui ne manqueront pas de dire que tu m'as ruinée et abandonnée. En la relisant, j'ai craint pourtant qu'elle ne semblât ridicule. Le monde que tu as recommencé à fréquenter ne comprend rien à ces sortes de choses et peut-être te dira-t-on que cet amour imprimé est comique et antimériméen⁷.

L'authenticité de la passion amoureuse ne pourrait donc être perçue que par les amants eux-mêmes : elle résiderait dans cette adresse à un « tu » singulier qui s'oppose à eux, le « public », le « monde », les calomniateurs. Ceux-ci feraient jouer aux amants un rôle qui n'est pas le leur. Ce qui motive dès lors la publication de leur intimité, c'est le rétablissement de la vérité, la réhabilitation de leur passion souillée par la calomnie⁸.

4. *Op. cit.*

5. Sand et Musset. *Le Roman de Venise*, Paris, Acte Sud, 1999.

6. *Ibid.*, p. 234-35.

7. *Op. cit.*, p. 227.

8. Musset et George Sand prétendent chacun vouloir réhabiliter l'autre, comme si la calomnie importait peu quand elle attaquait leur seul individu mais leur devenait insupportable quand elle s'en prenait à leur âme sœur. Leur souci du qu'en dira-t-on est décidément mal assumé...

La Confession et les *Lettres* mettent en place une poétique de l'authenticité qui détermine certains choix d'accessoires sur lesquels nous allons nous pencher.

Les amants Christ

Le scénario auctorial de la première des *Lettres d'un voyageur* et celui de la *Confession* se font écho. En effet, tous deux empruntent au christianisme ses accessoires pour associer l'être aimé au Christ :

Je pensais à la veillée du Christ dans le jardin des Olives, et je me rappelai que nous avons parlé tout un soir de ce chant du poème divin. C'était un triste soir que celui-là, une de ces sombres veillées où nous avons bu ensemble *le calice d'amertume*. Et toi aussi, tu as souffert un martyre inexorable ; toi aussi tu as été *cloué sur une croix*. Avais-tu donc quelque grand péché à racheter pour servir de victime sur l'autel de la douleur ? qu'avais-tu fait pour être châtié ainsi ? Est-on coupable à ton âge ? Sait-on ce que c'est que le bien et le mal ? Tu te sentais jeune, tu croyais que le plaisir et la vie ne doivent faire qu'un. Tu te fatiguais à jouir de tout, vite et sans réflexion. Tu méconnaissais ta grandeur et laissais aller ta vie au gré des passions qui devaient l'user et l'éteindre, comme les autres hommes ont le droit de le faire. Tu t'arrogas ce droit sur toi-même, et tu oublias que tu es de ceux qui ne s'appartiennent pas. Tu voulus vivre pour ton compte, et suicider ta gloire par mépris de toutes les choses humaines. Tu jetas pêle-mêle dans l'abîme *les pierres précieuses de la couronne que Dieu t'avait mise au front*, la force, la beauté, le génie, et jusqu'à l'innocence de ton âge, que tu voulus fouler aux pieds, enfant superbe⁹ !

Dans cet extrait George Sand revient sur la fièvre nerveuse qui faillit emporter Musset à Venise et qu'elle attribue à la vie de débauche qu'il avait menée jusque là : avec le « calice d'amertume », la « croix », la « couronne », elle fait de son amant un Christ refusant sa vocation. Il s'agit bien sûr de sa vocation de poète à laquelle George Sand se donne pour mission de le rappeler comme à sa seule chance de salut. La rémission de Musset, qu'elle a veillé nuit et jour pendant plus d'une semaine, apparaît dans les *Lettres* comme une résurrection miraculeuse que l'accessoire du linceul associe à celle du Christ : « Elle t'a sauvé, cette puissance inconnue, elle a arraché le linceul qui s'étendait déjà sur toi¹⁰ », dit-elle plus loin.

Tous les accessoires chrétiens que George Sand évoque sont attribués à Musset comme ils seront, dans la *Confession*, attribués par Musset à Brigitte Pierson, double fictif de George Sand. À la fin du roman, lors de la nuit qui précède leur séparation, Octave de T, *alias* Musset, contemple Brigitte endormie et la description s'attache à identifier la jeune femme au Christ durant son calvaire :

Qu'elle était pâle ! Ses longues paupières, entourées d'un cercle bleuâtre, brillaient encore, humides de larmes ; sa taille, autrefois si légère, était courbée comme sous un fardeau ; sa joue, amaigrie et plombée, reposait dans sa main fluette, sur son bras faible et chancelant ; son front semblait porter l'empreinte de ce *diadème d'épines sanglantes* dont se couronne la résignation¹¹.

9. George Sand, *Lettres d'un voyageur in Œuvres autobiographiques*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1993, p. 660-661.

10. *Op. cit.*, p. 664. C'est moi qui souligne, comme dans toutes les citations ultérieures.

11. Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, in Œuvres complètes en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1960, p. 272.

Ce passage est inspiré d'un rêve que Musset raconte à George Sand dans une lettre de février 1835, comme le rappelle une note de l'édition *La Pléiade*¹² : dans ce rêve, l'auteur de la *Confession* remet une couronne d'épines et un linceul à sa maîtresse en pensant lui apporter une couronne de fleurs et un voile de fiancée. Or la couronne de fleurs et le voile, accessoires eux-mêmes chargés de signification religieuse, se trouvent eux aussi dans le roman : quand Brigitte apparaît pour la première fois à Octave, elle est voilée, et on la voit déchirer sa couronne de rosière dans le chapitre 5 de la quatrième partie¹³. Au voile et à la couronne de rosière, symboles de virginité et d'innocence, il faut ajouter le chevreau blanc lors de la scène de première rencontre : ce dernier n'ose pas manger la branche de mûrier que lui tend Octave et ne se décide à le faire que lorsque Brigitte associe sa main à celle du jeune homme. Ce chevreau blanc évoque bien sûr l'agneau pascal et rattache à nouveau le personnage de Brigitte à la figure du Christ. Elle est celle qui donne à Octave une foi par procuration, ce qui se confirme à la fin du roman. En effet, lors de la nuit qui précède leur séparation, au moment où Octave est tenté de tuer Brigitte endormie, celle-ci est sauvée par un petit crucifix d'ébène qui, apparaissant aux yeux de son amant, lui fait lâcher son arme : « J'étais comme ivre et insensé quand je vis le Christ sur le sein de Brigitte ; mais, bien que n'y croyant pas moi-même, je reculai, sachant qu'elle y croyait¹⁴. » Ce passage apparaît comme le moment d'une conversion : s'adressant à Brigitte, puis au Christ, Octave renonce à sa bien-aimée qu'il ne peut que détruire, il se sépare d'elle pour lui permettre de vivre heureuse avec Schmitt, devenant lui-même une figure christique dans les dernières lignes du roman¹⁵.

La symbolique religieuse détermine donc le choix des accessoires que Musset et George Sand se prêtent mutuellement dans les écrits où ils évoquent leur histoire, le Christ apparaissant comme une figure tutélaire : tous deux associent leur passion à sa Passion. C'est ainsi qu'ils confèrent à l'amour un caractère transcendant. Mais ce dolorisme est aussi et surtout une manière d'assurer l'authenticité de leur œuvre. N'est-ce pas leur statut d'auteurs que Musset et George Sand cherchent à faire oublier quand ils se présentent comme des figures christiques ? En effet, en faisant de leur passion l'œuvre de la Providence, ils abdiquent leur statut d'auteurs pour devenir les protagonistes d'une histoire dont ils ne détiennent pas le sens. Ils réalisent ainsi le rêve romantique de libérer la littérature de toute convention et même de toute intention, faisant fusionner l'art et la vie.

Ambivalence de l'accessoire ou comment être amants ET écrivains

12. *Œuvres complètes en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1960, p. 1083.
13. Son nom de rosière, Brigitte la Rose, rappelle la Rosette de *Badine*, sœur de lait de Camille, les deux personnages s'inspirant de la figure de George Sand.
14. Alfred de Musset, Musset, *op. cit.*, p. 283.
15. « Il regarda une dernière fois sa ville natale dans l'éloignement et remercia Dieu d'avoir permis que, de trois êtres qui avaient souffert par sa faute, il ne restât qu'un malheureux. », *Op. cit.*, p. 288. Nous pouvons remarquer qu'Octave endosse le même rôle que Rosette dans le dénouement de *Badine* mais tout laisse à penser à la fin du roman que son sacrifice ne sera pas vain comme celui de l'innocente jeune fille.
15. *L'Invention du XIX^e siècle. Le XIX^e siècle par lui-même (littérature, histoire, société)*, textes réunis et publiés par Alain Corbin, Pierre Georget, Stéphane Guégan, Stéphane Michaud, Max Milner et Nicole

Cette recherche commune de l'authenticité explique la primauté de l'amour sur l'art que ne cessent d'affirmer les amants de Venise dans leur correspondance. En effet, le statut d'amant et celui d'écrivain sont difficilement compatibles : nous allons voir à présent comment George Sand contourne cette difficulté en réservant ce statut d'artiste à Musset dans ses *Lettres* et comment ce dernier fait de cette antinomie entre l'art et l'amour le sujet même de ses œuvres.

L'accessoire au service de la fantaisie dans les Lettres

Au lendemain du drame de Venise, George Sand fait de leur histoire celle d'une révélation destinée à Musset, la révélation de sa vocation de poète. Elle se présente comme l'instrument de la Providence dans ses *Lettres* :

Quand nous étions ensemble, je croyais au destin comme un vrai musulman. J'attribuais à des vues particulières, à des tendresses maternelles ou à des prévisions mystérieuses de cette Providence envers toi, le bien et le mal qui nous arrivaient. Je me voyais forcé à tel ou tel usage de ma volonté comme un instrument destiné à te faire agir. J'étais un des rouages de ta vie et parfois je sentais la main de Dieu qui m'imprimait ma direction. A présent que cette main s'est placée entre nous deux, je me sens inutile et abandonné. Comme une pierre détachée de la montagne, je roule au hasard, et les accidents du chemin décident seuls de mon impulsion. Cette pierre embarrassait les voies du destin, son souffle l'a balayée ; que lui importe où elle ira tomber¹⁶ ?

Se faire ainsi l'instrument de la Providence, c'est afficher qu'on n'est pas le maître du rôle que l'on joue et revendiquer, comme nous le disions, son authenticité, dans le vécu comme dans l'œuvre. Or si la majorité des lecteurs de la *Revue des deux mondes* auront reconnu le « je » autobiographique de George Sand dans ses *Lettres*, celle-ci ne pose pas moins en homme : « je » est masculin et le narrateur se présente comme un fumeur de cigares ou de cigarettes¹⁷ sensible à la beauté des jeunes femmes avec lesquelles il se montre courtois (une jeune femme du Tyrol dans la première lettre, Beppa dans la première et la seconde lettres). Cet ethos masculin apparaît donc comme un masque avec lequel George Sand joue d'ailleurs plaisamment, insistant par exemple sur sa petite taille d'homme¹⁸ ou affirmant pleurer « comme une femme¹⁹ ». Certes elle réserve à Musset la vocation poétique et se place dans l'ombre de son génie, mais elle jouit par là même de la liberté que cette posture marginale autorise : abordant des sujets éclectiques, offrant aussi bien des descriptions pittoresques de Venise que des scènes comiques ou des réflexions esthétiques et politiques, passant du lyrisme doloriste à l'humour, ses *Lettres* affichent un caractère capricant, qui n'est pas sans rappeler la manière de Musset, dans certaines *Revue fantastiques*²⁰ notamment. Les accessoires masculins (comme le cigare) sont alors aux antipodes des accessoires religieux : ils sont au service d'une pose qui s'avoue telle et participent d'une fantaisie source de gaieté. Tout se passe comme si la liberté d'écrivain de George Sand ne pouvait se développer qu'en marge du culte de la passion amoureuse. Chez l'auteur de la *Confession*, il est

16. George Sand, première des *Lettres d'un voyageur*, éd. cit., p. 657

17. « Avant de me coucher, j'allai fumer mon cigare sur la route de Bassano », « Quant au docteur, toutes ses pipes ne valent pas mes cigarettes », *Op. cit.*, p. 670 et p. 687.

18. Voir *Op. cit.*, p. 671.

19. *Op. cit.*, p. 668.

20. Celles-ci, au nombre de dix-neuf, ont été publiées au début de l'année 1831.

tout aussi difficile de concilier l'amour et l'art, autrement dit l'authenticité de la passion amoureuse et la pose de l'écrivain.

Les accessoires d'artiste dans les récits de Musset : indices de duplicité féminine

L'art est au centre du scénario sandien, aussi bien dans les *Lettres*, nous l'avons vu, que dans *Elle et lui*, où Laurent de Fauvel (double fictif de Musset) et Thérèse Jacques (double fictif de George Sand) sont des peintres. En revanche, les amants ne sont pas des artistes dans la *Confession* où Octave n'écrit pas²¹. Quand Brigitte écrit, ce sont des écrits personnels : des lettres (ou billets) et, surtout, un journal. On remarque que ces écrits ont pour effet d'alimenter les soupçons jaloux de son amant²². Les accessoires liés à l'écriture, et à l'art en général, apparaissent comme un signe de duplicité féminine dans le roman de Musset : la scène où Octave surprend sa première maîtresse en train de se parer devant son miroir, alors qu'elle vient de feindre la souffrance la plus vive à l'annonce de leur rupture, est dupliquée dans la quatrième partie du roman, où après que Brigitte lui a témoigné un vif chagrin, Octave retrouve cette dernière devant sa table en train d'écrire²³. Le journal de Brigitte se présente alors comme l'équivalent du miroir de la coquette. A la fin de cette quatrième partie, on apprendra que c'était son testament que Brigitte rédigeait ainsi et que le journal dissimulait non une trahison mais la preuve d'un amour allant jusqu'au sacrifice de sa vie. Toujours est-il qu'il apparaît d'abord comme un accessoire opaque, susceptible de dissimuler le meilleur comme le pire. Notons d'ailleurs que c'est à propos de musique qu'a lieu la première crise de jalousie d'Octave : Brigitte lui a joué un morceau en prétendant qu'il était de Stradella avant de lui révéler qu'elle en était l'auteur²⁴, mensonge innocent qui marque le début de la paranoïa de son amant.

L'association de l'art à la duplicité féminine s'accentuera dans *Histoire d'un merle blanc* où cette fois les amants sont tous deux présentés comme des écrivains : le personnage de la merlette inspirée de George Sand est « une femme de plume²⁵ » qui a soin dans ses romans « d'attaquer le gouvernement et de prêcher l'émancipation des merlettes²⁶. » Musset affiche plaisamment qu'il s'agit d'un personnage à clé. Or cette merlette s'est rapprochée du narrateur, double fictif de l'auteur, qui n'est rien moins qu'un merle blanc devenu un poète célèbre, en faisant croire qu'elle était elle-même de couleur blanche. Après leur mariage, ce dernier découvre que cette couleur blanche, qui lui faisait voir en sa femme une âme sœur, est une supercherie élaborée avec de la colle et de la farine : celle-ci voulait profiter de sa notoriété de poète. L'art est plus que jamais synonyme d'artifice dans ce conte, où il est le motif de la tromperie féminine. Autant le portrait de George Sand en simple amante dans la *Confession* est élogieux, autant son portrait en femme de lettres dans *Histoire d'un merle blanc* est satirique : c'est en effet le métier même d'écrivain que Musset fustige dans ce conte où la merlette blanche joue le jeu d'une littérature marchande qui a perdu toute noblesse.

21. Hormis un journal semblable à celui de son père après la mort de ce dernier dont il veut par là imiter les habitudes.

22. Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, éd. cit., p. 190, p. 233.

23. *Ibid.*, p. 207.

24. *Ibid.*, p. 188.

25. *Id.*, *Histoire d'un merle blanc*, in *Œuvres complètes en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1960, p. 710.

26. *Op. cit.*, p. 710.

Elle pondait ses romans avec une facilité presque égale à la mienne, choisissant toujours les sujets les plus dramatiques, des parricides, des raptus, des meurtres, et même jusqu'à des filouteries, ayant toujours soin, en passant, d'attaquer le gouvernement et de prêcher l'émancipation des merlettes. En un mot, aucun effort ne coûtait à son esprit, aucun tour de force à sa pudeur ; il ne lui arrivait jamais de rayer une ligne, ni de faire un plan avant de se mettre à l'œuvre. C'était le type de la merlette lettrée²⁷.

La misogynie de cet extrait traduit non seulement l'amertume de Musset liée à l'échec de son histoire avec George Sand mais aussi et surtout sa conception pessimiste du métier d'écrivain perçu comme une prostitution. Deux ans plus tôt, il exprimait le même désenchantement dans *Le Poète déchu*, roman inachevé qui connaîtra une publication posthume. L'écriture facile de la merlette blanche, sa prolixité, l'impudeur et les exagérations dont elle fait preuve dans ses œuvres sont les symptômes d'une littérature qui cherche à plaire au plus grand nombre et qui n'obéit plus qu'à des enjeux commerciaux. Le merle blanc, qui obtient un succès sans pareil avec un « poème en quarante-huit chants²⁸ » où il raconte dans les menus détails l'histoire de sa vie, n'apparaît pas d'ailleurs comme un personnage plus glorieux. En revanche, s'il est difficile de reconnaître l'œuvre de Musset dans celle du merle blanc, il est aisé de reconnaître celle de George Sand dans celle de la merlette, malgré la déformation caricaturale dont elle fait l'objet. En effet, ce que les récits autobiographiques des amants de Venise traduisent, c'est aussi la différence de leur conception de la littérature et, par là, de la poétique de leurs œuvres.

Deux ethos auctoriaux qui se construisent par opposition

L'accessoire fait l'objet d'un traitement très différent sous la plume de Musset et sous celle de George Sand. Il révèle ainsi la divergence de leur esthétique et de leur conception de la littérature. Entre hommage et règlement de compte, *Histoire d'un merle blanc* et *Elle et lui* proposent une réécriture ironique du premier scénario amoureux, Musset et George Sand faisant de l'histoire de leur passion l'expression d'un débat esthétique.

L'écrivaine réaliste en quête de pittoresque et le moraliste

L'accessoire sous la plume de George Sand a une fonction réaliste et pittoresque : il tend à situer le personnage socialement, fût-ce pour souligner son caractère inclassable, et il le donne à voir, à percevoir. C'est le cas du portrait de Thérèse dans *Elle et Lui* pour lequel George Sand adopte le point de vue d'un jeune marin de Porto-Venere, personnage si secondaire que la focalisation semble plus externe qu'interne :

C'était une femme qui paraissait avoir vingt-cinq à trente ans. Il ne l'avait vue qu'à une fenêtre où elle était assise, faisant de la dentelle. La grosse dentelle de coton est l'ouvrage des femmes du peuple sur toute la côte génoise. C'était autrefois une branche de commerce que les métiers ont minée mais qui sert d'occupation et de petit profit aux femmes et aux filles du littoral. Donc celle dont le jeune enseigne était épris appartenait à la classe des artisanes, non seulement par ce genre de travail, mais encore par rapport à la pauvreté du gîte

27. *Op. cit.*, p. 710.

28. *Op. cit.*, p. 705.

où il l'avait aperçue. Cependant la coupe de sa robe noire et la distinction de ses traits lui causaient du doute²⁹.

Les accessoires que sont la dentelle et la robe participent d'une esthétique réaliste. Dans cet autoportrait fictif, George Sand construit un ethos auctorial : elle revendique sa conception de l'art comme artisanat, conception qu'elle oppose à celle de Musset dans son roman, nous y reviendrons.

Dans l'œuvre de Musset, l'accessoire fait l'objet d'un tout autre traitement, aux antipodes du réalisme pittoresque : chez lui il y a un rejet de la littérature référentielle. En témoigne la lettre qu'il adresse à Listz à propos de la *Confession* : « Ces sortes d'ouvrages, intéressants ou non, sont en dehors de l'art, il me semble ; pas assez vrais pour des Mémoires à beaucoup près et pas assez faux pour des romans³⁰ ». En témoigne aussi son rejet de ce que les romantiques appelleront la « couleur locale³¹ ». De même, il fustige le genre moderne du roman, qui a l'art de diluer son propos : la longueur des descriptions réalistes ne dissimulent que du vide³². Dans la *Confession* l'accessoire ne se départit jamais de sa valeur métaphorique et symbolique, il est au service d'une réflexion morale sur l'amour et le libertinage. Aussi est-il fréquent que des accessoires connotant l'artifice et le jeu, autrement dit de purs accessoires, en viennent à symboliser des valeurs essentielles. Les larmes de Brigitte sont ainsi désignées comme des diamants : le bijou de la coquette – coquette était la première maîtresse d'Octave dont la trahison est à l'origine de l'expérience traumatisante de la débauche³³ – souligne le caractère précieux de l'authenticité de la jeune femme, dont les larmes sont la preuve : « Ah ! Brigitte, quels diamants coulaient sur tes paupières ! Dans quels trésors de charité sublime tu puisais, d'une main patiente, ton triste amour plein de pitié³⁴ ! ». De même, le bonheur est représenté comme un hochet d'enfant que le jeune Octave dans sa débauche a manipulé sans égard :

Tu jouais avec le bonheur comme un enfant avec un hochet, et tu ne réfléchissais pas combien c'était rare et fragile, ce que tu tenais dans tes mains ; tu le dédaignais, tu en souriais et tu remettais d'en jouir, et tu ne comptais pas les prières que ton bon ange faisait pendant ce temps-là pour te conserver cette ombre d'un jour³⁵ !

Notons que les chevreaux évoqués par George Sand de manière anecdotique à la fin de la première des *Lettres d'un voyageur* – pour se rendre à Trévise, elle passe une nuit dans un camion en compagnie de chevreaux qu'un montagnard amène au marché,

29. George Sand, *Elle et Lui*, Gallimard, 2008, p. 184.

30. Sand et Musset, *Le Roman de Venise*, op. cit., p. 478.

31. Voir notamment *Le Poète déchu* (in *Œuvres complètes en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1960, p. 313-314).

32. La parodie de la description balzacienne dans *Histoire d'un merle blanc* participe de cette dénonciation (Musset, *Œuvres complètes en prose*, éd. cit., 1960, p. 705-706).

33. « Je la trouvais assise devant sa toilette, immobile et couverte de pierreries », *La Confession d'un enfant du siècle*, éd. cit., p. 84.

34. *Op. cit.*, p. 203.

35. *Op. cit.*, p. 297. Ce passage n'est pas sans rappeler la réplique de Perdican à la fin d'*On ne badine pas avec l'amour* où la perle apparaît comme un accessoire ambivalent, à la fois précieux et futile, recelant un joyau et un jouet d'enfant : « O mon Dieu, le bonheur est une perle si rare dans cet océan d'ici-bas ! Tu nous l'avais donné, pêcheur céleste, tu l'avais tiré pour nous des profondeurs de l'abîme, cet inestimable joyau ; et nous, comme des enfants gâtés que nous sommes, nous en avons fait un jouet » (Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, Paris, Gallimard, 2010, p. 126).

épisode traité avec humour³⁶ - sont peut-être à l'origine du chevreau blanc qui accompagne Brigitte Pierson et auquel Musset confère une signification symbolique et même prophétique, nous l'avons vu. De même, les habits d'homme, qui dans la lettre de George Sand sont simplement l'indice d'une posture auctoriale, servent dans la *Confession* la célébration de l'être aimé, dont le caractère protéiforme participe d'une gaieté sans apprêt qui rend à Octave son innocence :

Quand il s'agissait de ces grandes courses, elle prenait une blouse bleue et des habits d'homme, disant avec gaieté que son costume habituel n'était pas fait pour les broussailles. Elle marchait devant moi dans le sable, d'un pas déterminé et avec un mélange si charmant de délicatesse féminine et de témérité enfantine, que je m'arrêtais pour la regarder à chaque instant³⁷.

Le traitement de l'accessoire révèle l'ethos de moraliste que se donne l'auteur de la *Confession* et que nous retrouvons dans toute son œuvre, comme le montre Sylvain Ledda dans un article intitulé « Musset moraliste³⁸ ? » : lecteur fervent des auteurs du Grand Siècle, héritier de Molière et de La Fontaine, Musset partage « l'hédonisme désenchanté » des moralistes du XVII^e siècle et élève « le désenchantement au rang de morale d'un nouveau siècle », pour reprendre les termes de Sylvain Ledda. Si Musset charge des objets accessoires de valeurs essentielles, c'est pour montrer la précarité de ces valeurs dans la société postrévolutionnaire. L'accessoire devient sous sa plume le symptôme d'une crise ontologique, d'un « mal du ciel », pour reprendre l'expression dont Esther Pinon a fait le titre de sa thèse³⁹, qui caractérise son siècle : il fait signe vers une transcendance qui se dérobe sans cesse.

Alors que George Sand s'achemine, avec ses romans d'inspiration autobiographique, vers l'écriture d'une longue autobiographie, *Histoire de ma vie*, Musset suit une tout autre voie : après *La Confession d'un enfant du siècle* il ne publiera plus que des nouvelles et des contes, le plus souvent à la troisième personne, autrement dit des genres propices à la réflexion morale et qui se caractérisent par leur brièveté, par la concentration de leur propos, des genres qui n'admettent pas d'éléments accessoires.

Un débat esthétique : art et artisanat, travail et inspiration

Les récits autobiographiques de Musset et de George Sand (hormis la *Confession* où les amants ne sont pas des artistes) reflètent la différence de leur conception esthétique. Nous avons vu comment dans *Histoire d'un merle blanc* Musset rejette la prolixité sandienne à travers le personnage de la merlette blanche. Notons qu'il le fait dans le cadre d'un conte animalier qui doit beaucoup à La Fontaine, non seulement à La Fontaine en tant que moraliste (le conte a une évidente portée satirique) mais aussi à La Fontaine en tant que poète : on y retrouve cet art de la formule qui tire son efficacité de sa concision. Dans le fragment du *Poète déchu* portant sur la différence entre le poète et le prosateur, c'est bien par cette brièveté, par ce rejet du superflu que Musset définit le poète.

Il faut au poète le jet de l'âme, l'idée mère ; il s'y attache, et cependant peut-il se résoudre à perdre le fruit de sa réflexion ? S'il n'a que quatre lignes à

36. George Sand, *Lettres d'un voyageur*, éd. cit., p. 678.

37. Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, éd. cit., p. 208.

38. Article à paraître, que nous avons eu le privilège de lire.

39. Esther Pinon, *Le Mal du ciel. Musset et le sacré*, Paris, Honoré Champion, 2015.

écrire, il faut donc que le reste y entre ; de là ce qu'on nomme la poésie, c'est-à-dire ce qui fait penser. Dans tout vers remarquable d'un vrai poète, il y a deux ou trois fois plus que ce qui est dit ; c'est au lecteur à suppléer le reste, selon ses idées, sa force, ses goûts⁴⁰.

En cela, il est fidèle à une valeur héritée du classicisme mais qui reste vivace tout au long du XIX^e siècle, comme le montre Mariane Bury⁴¹ : la simplicité.

Cette recherche stylistique de l'épure est aux antipodes de l'abondance qui caractérise l'œuvre de George Sand, ce « grand fleuve d'Amérique » pour reprendre l'expression de Flaubert à propos d'elle et dont Béatrice Didier a fait le titre d'un ouvrage sur la romancière⁴². Dans la seconde des *Lettres d'un voyageur*, George Sand évoque cette différence dont une anecdote de son histoire avec Musset se fait l'expression :

[...] dans le vrai, quelque beau qu'il soit j'aime à bâtir encore. Cette méthode n'est ni d'un artiste ni d'un poète, je le sais ; c'est le fait d'un fou. Tu m'en as souvent raillé, toi qui aimes les grandes lignes pures, les contours hardiment dessinés, la lumière riche et splendide. [George Sand parle ensuite de sa fascination pour la lumière et les marbres de la maison de Bianca Capello se reflétant dans le canal, sous le pont des Soupîrs] [...] Je racontai à Pietro comme quoi j'avais voulu un soir te faire goûter cette illumination aquatique, et comme quoi, après m'avoir ri au nez, tu m'embarrassas beaucoup avec cette question : « En quoi cela est-il beau ? – Et qu'y trouviez-vous de beau en effet ? Me dit notre ami. – Je m'imaginai, répondis-je, voir dans le reflet de ces lumières des colonnes de feu et des cascades d'étincelles qui s'enfonçaient à perte de vue dans une grotte de cristal. La rive me paraissait soutenue et portée par ces piliers lumineux, et j'avais envie de sauter dans la rivière pour voir quelles étranges sarabandes les esprits de l'eau dansaient avec les esprits du feu dans ce palais enchanté. » Le docteur haussa les épaules, et je vis qu'il avait un profond mépris pour ce galimatias. « Je n'aime pas les idées fantastiques, dit-il ; cela nous vient des Allemands, et cela est tout à fait contraire au vrai beau que cherchaient les arts dans notre vieille Italie. [...] Pour moi, je suis comme notre ami, continua-t-il, j'aime à contempler. Amusez-vous à rêver si cela vous plaît⁴³.

Se présentant, non sans autodérision, comme une héritière des auteurs fantastiques allemands, George Sand oppose son culte de l'imagination, qui ne craint pas les excès, au classicisme de Musset en quête d'une grandeur qui va de pair avec la sobriété. Entre les lignes de ce passage, derrière la pose humble de l'auteur de *Lélia* et le respect affiché pour le génie du poète, s'esquissent la dénonciation du mépris de Musset pour la vulgaire romancière qu'elle est et le rejet de sa conception élitiste de la littérature et de l'art.

Cette dénonciation sera plus assumée quelques années après, dans *Elle et Lui* : le roman s'ouvre sur une lettre de Laurent de Fauvel, *alias* Musset, à Thérèse Jacques, *alias* George Sand, où il dit avoir refusé de dresser le portrait d'un anglais, Palmer, affichant par là son refus de la peinture marchande. Par là, il exprime son mépris pour les « faiseurs » qu'il oppose aux « grands maîtres » et, comme il vient d'envoyer

40. Alfred de Musset, *Œuvres complètes en prose*, éd. cit., p. 316.

41. *La nostalgie du simple. Essai sur les représentations de la simplicité dans le discours critique au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2004.

42. Béatrice Didier, *George Sand écrivain, « Un grand fleuve d'Amérique »*, Paris, PUF, 1998.

43. *Ibid.*, p. 686.

l'anglais à Mlle Jacques, ce qui pourrait être pris par elle comme une marque de mépris, il affirme :

Vous le savez, vous savez que pour moi vous n'êtes pas Mlle Jacques, qui fait des portraits ressemblants très en vogue, mais un homme supérieur qui s'est déguisé en femme, et qui, sans avoir jamais fait l'académie, devine et sait faire deviner tout un corps et toute une âme dans un buste, à la manière des grands sculpteurs de l'antiquité et des grands peintres de la renaissance⁴⁴.

On retrouve dans ce passage (qui s'inspire de la lettre véritable que Musset avait adressée à George Sand pour la complimenter à la parution de *Lélia*) le refus mussétien de l'art référentiel conçu comme une allégeance à la mode et aux valeurs bourgeoises ; on y retrouve aussi la fidélité à un certain classicisme et une conception élitiste de l'art. Si Laurent de Fauvel refuse de travailler ainsi sur commande, Thérèse, elle, n'y répugne pas. George Sand, en effet, devait écrire pour acheter son indépendance et donc s'adapter aux exigences du marché, ce que Musset, ne vivant pas dans la nécessité, n'a jamais pu faire sans répugnance. En outre, elle revendique une conception de l'écriture comme artisanat, ainsi que le remarque Béatrice Didier à propos des pages d'*Histoire de ma vie* où George Sand fait l'histoire de son apprentissage⁴⁵. Après le drame de Venise – que George Sand situe à Florence – et le retour de Thérèse à Paris, alors qu'entre Laurent et elle s'est établie une douce amitié, nous lisons :

Ce n'était plus le temps déplorable où Thérèse « ne s'y connaissait pas, où elle avait le jugement étroit et réaliste des peintres de portrait, où elle était incapable de comprendre une œuvre d'imagination », etc. Elle était maintenant « sa muse et sa puissante inspiratrice. Sans le secours de son divin souffle, il ne pouvait rien. Avec ses conseils et ses encouragements, son talent, à lui, tiendrait toutes ses promesses⁴⁶. »

Le recours aux guillemets, alors que les paroles de Laurent sont rapportées au style indirect libre, est une manière de mettre à distance ces paroles, et de souligner l'équivalente vacuité de ses deux discours contradictoires, dont l'un n'aura pas raison de l'autre, tant le personnage se montre peu fiable, incapable de fermeté et de stabilité. George Sand s'en prend non seulement à une conception élitiste de l'art qu'elle prête à Musset mais également au culte de l'inspiration qui va de pair avec un égocentrisme forcené : « son talent, à lui » met l'accent sur le mépris de Laurent pour le talent de Thérèse, mépris dont George Sand ne s'offusquait pas dans les *Lettres d'un voyageur*, où, nous l'avons vu, elle consentait et cultivait ce scénario auctorial qui faisait d'elle l'instrument de la gloire du poète. Dans *Elle et Lui*, elle met à distance ce premier scénario et oppose au culte de l'inspiration prôné par l'orgueilleux Laurent-Musset, celui du travail patient et régulier dont l'humble Thérèse-Sand est la représentante.

Des *Lettres d'un voyageur* à *Elle et Lui*, non seulement George Sand a pris de l'assurance – sous l'influence de Michel de Bourges et de Lamennais, ses idées socialistes et féministes se sont affirmées – mais en plus les valeurs esthétiques en vogue ont changé : les excès et les facilités du lyrisme romantique sont plus que jamais condamnés, et Musset, qui les a pourtant toujours dénoncés, en devient le représentant. Flaubert, qui publiera en 1857, l'année de la mort de Musset, *Madame Bovary*, ne trouve pas de mots trop durs pour parler de son rival à Louise Colet : « Musset aura été

44. George Sand, *Elle et Lui*, Paris, Gallimard, 2008, p. 40.

45. Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 21.

46. George Sand, *Elle et Lui*, éd. cit., p. 227.

un charmant jeune homme et puis un vieillard ; mais rien de planté, de rassis, de carré, de serein dans son talent ni sa personne⁴⁷ », « Personne n'a fait de plus beaux fragments que Musset, mais rien que des fragments ! pas une œuvre. Son inspiration est toujours trop personnelle, elle sent le terroir, le Parisien, le gentilhomme⁴⁸ », écrit-il en 1852. Quant à Baudelaire, il parle de son « impuissance totale à comprendre le travail par lequel une rêverie devient un objet d'art⁴⁹ », dans une lettre de 1860 à Armand Fraisse. Dans *Elle et Lui*, George Sand est donc fidèle aux valeurs prônées à cette époque où le travail a remplacé l'inspiration. Paul de Musset a considéré ce roman comme un règlement de compte. Pourtant en affirmant son refus de sacrifier son statut d'artiste à la gloire du poète, c'est surtout avec son premier ethos auctorial que George Sand prend ses distances. De plus, en se démarquant en tant qu'auteur de celui auquel son nom reste attaché, elle lui rend aussi hommage : les lettres insérées dans le roman, qui s'inspirent de leur correspondance, et l'intertextualité qui fait dialoguer *Elle et Lui* avec *La Confession d'un enfant du siècle* contribuent à la postérité de leur lien.

Si les premiers scénarios de leur histoire que donnent Musset et George Sand (dans les *Lettres* et dans la *Confession*) se ressemblent, notamment parce que tous deux recourent aux accessoires du christianisme pour donner une dimension sacrée à leur passion et pour garantir l'authenticité problématique de leurs écrits intimes, les versions plus tardives de leur histoire (dans *Histoire d'un merle blanc* et dans *Elle et lui*) révèlent leurs profondes divergences en matière d'esthétique, divergences dont le traitement de l'accessoire est un symptôme, dès leurs premières œuvres. En effet, alors que George Sand se sert de sa fonction théâtrale de représentation dans le cadre d'une esthétique réaliste et pittoresque, Musset lui attribue systématiquement une valeur métaphorique et le met au service d'une réflexion morale sur lui-même et sur son siècle. *Histoire d'un merle blanc* et *Elle et lui* sont moins pour les amants de Venise des règlements de compte qu'une manière de rompre avec le romantisme de leur premier ethos auctorial: George Sand récuse le culte du génie qui était le sien, génie dans l'ombre duquel, en tant que femme, elle ne pouvait que se tenir, pour lui substituer celui du travail et pour revendiquer une conception de l'art comme artisanat; Musset récuse quant à lui le rêve romantique de faire fusionner l'art et la vie et troque la quête de l'authenticité contre une poétique du jeu sur fond de désenchantement, une poétique très proche de celle de La Fontaine. Musset est un héritier du classicisme, ce dont témoigne, dès ses premières œuvres, le traitement qu'il fait de l'accessoire et ce qui ne fera que s'affirmer par la suite (après la *Confession* ses récits tendront de plus en plus vers l'apologue et au théâtre il passera du drame au proverbe). Il restera longtemps pour la postérité le représentant du dolorisme romantique alors qu'il en a toujours condamné les excès. Son histoire avec George Sand n'est pas étrangère à ce malentendu parce que, nous semble-t-il, Musset a partagé un temps le culte sandien du génie romantique⁵⁰ et puis parce que cette histoire a tellement fasciné le public voyeur que, pendant plus d'un siècle, on n'a

47. Gustave Flaubert, *Correspondance à Louise Colet*, 26 juin 1852.

48. *Ibid.*, 25 septembre 1852.

49. Baudelaire, lettre à Armand Fraisse, 18 février 1860, in *Correspondance*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1973.

50. C'est sous l'influence de George Sand qu'il entreprend son roman autobiographique *La Confession d'un enfant du siècle*. Les dernières lignes de l'œuvre disent d'ailleurs l'échec de cette entreprise: le récit, en passant à la troisième personne, n'affirme-t-il pas l'impossible adhésion du "moi" fictif et du "moi" réel ? La lettre à Liszt que nous avons citée confirme que Musset ne se reconnaît pas dans cette démarche autobiographique.

retenu que la part de son œuvre qui se rattachait à cette période, laissant dans l'ombre ce qui fait, selon nous, la singularité de l'auteur : sa tentative pour concilier le classicisme et la modernité.