

Article original

Syntaxe poétique et chanson : De la musicalité chez Alfred de Musset

ADJASSOH Christian et KOUASSI Oswald Hermann*

Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

***Auteur correspondant**, E-mail : adjassohchristian@yahoo.fr

Article soumis le 23/05/2020, accepté le 17/12/2020 et publié le 31/12/2020

Résumé : Cet article se charge de prospecter le texte poétique de Musset lié à la structure de la chanson, à ses effets et sa forme. L'expression poétique comme moyen de communication des affects chez l'homme, s'accommode de tous les facteurs de la musicalité à même de servir de vecteur au lyrisme du poète. A cet effet, la musique comme le canal des sentiments est mobilisée par Musset pour traduire ses émois dans sa poésie. Avec lui, le texte poétique, sous l'emprise du lyrisme, devient un creuset où s'écoulent la douleur et l'amour. Le poète fait de la syntaxe de la chanson, par son apport mélodique, le substrat de ces vers dans lesquels la musicalité se mue en instrument thérapeutique pour résorber les meurtrissures de son âme dont la chanson s'est fait l'écho.

Mots-clés : Chanson, Poésie, Musicalité, Lyrisme, Syntaxe.

Abstract: This article is responsible for exploring Musset's poetic text linked to the structure of the song, its effects and its form. Poetic expression as a means of communicating affects in humans, accommodates all the factors of musicality capable of serving as a vector for the poet's lyricism. To this end, music as the channel of feelings is mobilized by Musset to translate his emotions into his poetry. With him, the poetic text, under the influence of lyricism, becomes a crucible through which pain and love flow. The poet makes the syntax of the song, by its melodic contribution, the substrate of these verses in which musicality turns into a therapeutic instrument to absorb the bruises of his soul whose song has echoed.

Keywords: Song, Poetry, Musicality, Lyricism, Syntax.

Introduction

Le XIX^e siècle est la période des mutations sociales et littéraires en France. Sous l'égide du lyrisme, les romantiques confèrent à la forme de leurs poèmes toute structure qui effleure leur imagination pour en faire un vecteur de signification. Dans cette perspective, la musicalité devient l'un des ferments de l'expression poétique. Certains poètes, comme Musset, captent la structure de la chanson qu'ils investissent dans la forme de leurs textes poétiques. Par cette intrication de la chanson et de la poésie, ils inaugurent la mélodie comme vecteur du langage poétique. A l'observation, cette pratique commande un ensemble d'interrogations qui est de savoir comment la chanson infiltre les textes poétiques de Musset ? Quel effet confère-t-il à son expression poétique ? Et quel sens revêt cette infusion massive de la chanson par le biais de ces effets et de sa structure dans l'expression poétique mussetienne ? Ce réseau de questions tel qu'articulé constitue la problématique du sujet. Il énonce l'infusion de la forme de la chanson dans les poèmes de Musset comme un moyen de renouvellement de l'expression poétique. La trajectoire analytique de notre réflexion se structure à partir de la déclinaison des interrogations qui fondent la problématique supra. L'analyse du sujet se fera à la lumière de la stylistique. L'analyse stylistique s'appuiera sur l'approche de Gorges Molinié. Pour lui, la caractérisation et l'actualisation déjoue l'information pour créer des valeurs¹ et de la sociocritique². L'appropriation efficiente du mode d'insertion des formes des chansons dans le langage poétique nécessite la définition des termes chanson, syntaxe et langage pour mieux cerner l'approche formelle de la poésie de Musset.

¹ La caractérisation se fera à partir du décryptage toute variation des règles liées au sens et à la syntaxe, tandis que l'actualisation s'intéressera au sens dénotatif du mot pour construire le sens.

² La sociocritique est une méthode de lecture qui s'attache au social pour féconder le sens du texte. Selon Claude Duchet, elle part du texte pour détecter tout indice de la société qui participe à la construction du sens de celui-ci et à travers lequel l'auteur véhicule certaines valeurs. Elles sont liées à la société qui voit émerger le texte ou qui détermine l'auteur dans son édification.

1. Chanson, musicalité et syntaxe : approche notionnelle

La notion de chanson est imprécise tant elle réfère à plusieurs domaines. Toute approche de cette notion doit la circonscrire, car « récapituler toutes les significations du terme « chanson » revient à établir un rapport à « la musique, aux lettres, à la philosophie, à la sociologie, à l'ethnologie, à l'histoire. »³ La notion de chanson a évolué dans l'espace et dans le temps. « Le terme « chanson » a connu diverses acceptions, parfois fort éloignées de la nôtre. Il apparaît pour la première fois au XI^e siècle, avec un sens particulier dans l'appellation « chanson de geste ». Dans ce cas de figure, il réfère à un « poème épique en décasyllabes ou en alexandrins, plus généralement désigné à l'époque par le mot geste seul »⁴. Opérer des rapprochements avec le sens du mot actuel est inadéquat. Cela provient du fait que la notion du terme chanson relevant du Moyen Age, est caractérisée premièrement par son extrême longueur, qui en fait un texte psalmodié au lieu d'être lu et, deuxièmement, par absence de musique car elle est accompagnée sur un ton monocorde par un instrument à corde, la vielle. Bien plus tard au XIX^e siècle, « La chanson désigne [...] une forme d'expression consistant en un texte en vers mis en musique [...] »⁵.

En effet, originellement, propriété d'une communauté, et transmis de génération en génération par les peuples, les poètes romantiques transmettent l'art de la chanson en une œuvre individuelle structurée selon l'inspiration. Ce qui naturellement fait évoluer sa signification mais n'altère pas son caractère populaire lié à sa formation et à sa transmission dans le milieu culturel qui le voit émerger. En cela, Littré approche la chanson comme une « petite composition chantée, de caractère populaire, d'inspiration sentimentale ou satirique, divisée en couplets souvent séparés par un refrain. »⁶ Au-delà de son origine populaire, la caractéristique principale de la chanson est l'émission de sons musicaux par la voix humaines. Selon Louis-Jean

³https://www.universalis.fr/encyclopedie/chanson/#i_0, consulté le 11/04/2020.

⁴https://www.universalis.fr/encyclopedie/chanson/#i_0, consulté le 11/04/2020.

⁵https://www.universalis.fr/encyclopedie/chanson/#i_0, consulté le 11/04/2020

⁶<https://www.cnrtl.fr/definition/chanson>, consulté le 11/04/2020

Calvet, conservant ses principes formels émanant de la période classique, « une chanson est composée le plus souvent d'une introduction, d'un couplet, d'un refrain, d'un pont et d'une fin. »⁷

Le couplet est l'un des passages mélodiques qui structurent la chanson. Sa caractéristique est de porter des paroles et un épisode nouveau à chaque exposition. Sa fonction est de faire évoluer la trame du récit de la chanson. Quant au refrain, c'est la répétition d'un ou de plusieurs mots, d'un ou de plusieurs vers à la fin de chaque couplet. En règle générale, il reproduit à l'identique les paroles musicales qui la constituent et alterne avec le deuxième pendant constitutif de la chanson qui est le couplet. Le pont est une partie distincte de la chanson qui se différencie du couplet ou du refrain. Il sert à dénommer la partie du chant dont les accords se différencient des accords principaux. Il ne contient pas de parole et fonctionne comme un interlude.

De ce qui précède, nous définissons la chanson comme l'émission de sons musicaux et de paroles qui se structurent autour d'un couplet, d'un refrain d'un pont et d'une fin. Le XIX^e siècle intégrant la chanson comme un facteur de poéticité, en rupture avec l'époque classique dans une volonté de modernisation du langage poétique, se réapproprie la chanson. En effet, avec les poètes romantiques, « la notion de chant ramène à un poème à chanter composé de stances égales appelées couplets, séparées généralement par un leitmotiv, le refrain. Le poème est destiné ou non à être chanté »⁸

A quoi ramène la notion de la musicalité ? Ce mot émane du mot musique. En réalité, il provient du mot latin *musica* signifiant la musique. Littré (1963 : 788) appréhende la musique comme la « science ou emploi des sons qui entrent dans une échelle dite gamme ». Il est défini aussi comme l'art de combiner des sons mélodiques. Du point de vue de sa conception pratique, la musique consiste à produire des sons harmonieux à l'aide de la voix ou d'un instrument de musique en vue de plaire au mélomane. Dès lors, la

⁷ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Chanson>, consulté le 11/04/2020

⁸ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Chanson>, consulté le 11/04/2020

musicalité s'apparente à toute production en rapport avec la musique pour traduire « l'insenti » dans la perspective de Pierre Brunel (2007 : 148). En réalité, la musicalité en rapport avec la création poétique provient de la manière dont le poète configure l'espace du poème et y articule les mots pour engendrer de la mélodie. A cet effet, parlant de la présence de la musique chez les poètes, Flore Estang énonce que :

La musique des mots et la musique des instruments se mêlent spontanément à leurs oreilles, et ils traduisent presque automatiquement l'une par l'autre. La musique devient narration, se mêle à l'esprit et à la lettre du poème « traduit » musicalement. [...] Elle la sert en enrichissant les émotions [des poètes] et du lecteur potentiel par la beauté des instruments et de leur jeu [...].⁹

L'observation de Flore Estang révèle toute démarche scripturale qui participe à l'infusion de la musique dans l'espace du poème. A cet effet, chez Musset, la chanson par sa forme et les effets qu'elle provoque sur l'imaginaire du mélomane, devient, structurellement, à travers son assimilation dans le texte poétique un condensé mélodique. Qu'est-ce alors que la notion de syntaxe ?

La notion de syntaxe renvoie objectivement à la grammaire. Elle énonce l'ensemble des normes qui régissent la construction correcte des phrases qui structurent le discours dans une langue donnée. Spécifiant la notion de syntaxe dans son approche grammaticale, selon Jean Dubois *et al* (2002 : 468),

On appelle syntaxe la partie de la grammaire décrivant les règles par lesquelles se combinent en phrases les unités significatives. La syntaxe qui traite des fonctions, se distingue traditionnellement par la morphologie, étude des formes ou des parties du discours de leur flexion et de la formation des mots ou dérivation. La syntaxe a été parfois confondue avec la grammaire elle-même.

⁹ Flore Estang,
https://www.musicologie.org/publire/m/naissance_de_la_musique_moderne,
2013, consulté le 11 /04/2020

Pour eux, en effet, « la syntaxe [constitue] la base de la grammaire, le centre du mécanisme » (Dubois et al, 1989 : 13) de l'édification d'une phrase grammaticalement correcte car, « la langue est un mécanisme dont toutes les parties concourent au bon fonctionnement du langage » (Dubois et al, 1989 :13). Ce faisant, il faut noter que l'observation scrupuleuse de la syntaxe est déterminante pour la clarté du sens du discours. La connexité de la syntaxe à la grammaire est établie par l'origine de ce morphème qui prend sa source dans l'histoire de cette discipline. Il n'en demeure pas moins que la notion de syntaxe, par extrapolation analogique, tend à évoquer tout facteur d'écriture en rapport avec le mode de structuration d'un genre littéraire chez un auteur donné.

Dans cette perspective, nous percevons la syntaxe, dans le domaine du genre poétique, à la manière dont un poète structure ses poèmes par le truchement de différents facteurs scripturaux qui participent à la configuration de la forme de ses textes en vue de produire du sens. Dès lors, par quel mécanisme la chanson, par sa forme, affecte-t-elle le texte poétique mussetien ?

2. De la syntaxe de la chanson au poème de Musset

Le mode d'articulation de la musique à la poésie mussetienne où affleure le lyrisme, opère à partir de deux mécanismes. Le premier procède par l'insertion des indices qui infèrent l'univers de la chanson, tandis que le second tient de l'appropriation de la structure formelle de la chanson populaire que Musset emprunte à la chanson classique.

2.1. Les indices de la chanson dans la poésie de Musset

La sphère poétique de Musset fait cohabiter chanson et poème. Ainsi, par moment, la chanson imprègne le poème de ses effluves à partir d'un ensemble de lexèmes propre à l'univers mélodique. La propension de Musset à lier la chanson à la poésie provient de sa volonté de faire de la chanson l'un des vecteurs de l'expression de ses sentiments. Ceux-ci sont souvent liés à des déflections amoureuses qui provoquent en lui mélancolie et solitude. En effet, pour Musset, la chanson est l'un des arts les plus aptes à traduire les affects qui

gravitent dans son âme. A cet effet, Alain Vaillant (1995 :129) souligne qu'en empruntant les effets de la chanson « avec ses innombrables répétitions, l'art de Musset se rapproche de la chanson ou de la litanie, et le lamento amoureux s'y prête particulièrement bien ». Ainsi, Musset imprègne son art poétique d'indices relevant de la chanson pour traduire ses sentiments. Cela se perçoit au regard des titres de certains de ses poèmes dans lesquels l'on note la présence de l'univers de la chanson : « Chanson de Barberine, », « Chanson de Fortunio », « Chanson : J'ai dit mon cœur... », « Chanson : A Saint-Blaise... », « Le chant des amis... » ou « Ballade à la lune ».

En dehors de l'intitulé des textes poétiques, la chanson intègre sa poésie par le biais d'une thématique relevant de la chanson populaire. En effet, il reprend dans certains de ces poèmes le thème du libertinage pratiqué dans les poèmes grivois du XVIII^e siècle. De fait, à travers les poèmes à relent lyrique de Musset, le libertinage n'est pas débridé. Il est contenu dans ses textes. Ce qui fait dire à Frank Lestringant (2007 : 6) que « derrière le scintillement de langage de bon ton se profile l'ombre du libertinage, tour à tour inquiétant et folâtre ». En effet, le poète badine avec les mœurs sans heurter frontalement la morale. En cela, il imprègne ses textes poétiques de situations amoureuses à travers lesquelles il ébauche des tableaux osés et incommodes pour les normes de son époque :

Je pars, et sur ma lèvre ardente
Brûle encore ton dernier baiser.
Entre mes bras, chère imprudente,
Ton beau front vient de reposer.
Sens-tu mon cœur, comme il palpite ?
Le tien comme il battait gaiement !
Je m'en vais pourtant, ma petite,
Bien loin, bien vite, Toujours t'aimant.
(Musset, 1951 : 468)

La description amoureuse de Musset frôle l'indécence à une période où l'Eglise règne en Maître et régit l'éducation en France sous le pouvoir de Napoléon III. Il manque de décrire un acte de copulation qui met en présence lui et son amante. Cette pratique poétique qui s'apparente au libertinage en sourdine emprunte ses thèmes aux

chansons populaires. Le libertinage dans la poésie de Musset où s'expriment des aspects de la chanson populaire, dénote de l'audace du poète de faire du lecteur un acteur majeur de sa licence. Ce procédé qui aspire les effets de la chanson populaire est souligné par Frank Lestringant (2007 : 6) en ces termes :

Du libertinage, Musset a surtout retenu, outre un répertoire de lieux, de situations et de motifs, ce que l'on a appelé la pragmatique de lecteur [...]. Musset possède l'art consommé de jouer avec son lecteur et d'établir avec lui un rapport tout à la fois de complicité et de défi. Il le prend dans les rets du langage allusif qui sollicite ses désirs et ses fantasmes, tout en lui laissant en quelque sorte la responsabilité de ses audaces les plus insolentes.

De fait, en rapport avec la chanson populaire du XVIII^e siècle, le thème du libertinage dans la poésie de Musset, dans lequel le lecteur se fait complice, consiste en l'expression d'une liberté d'opinion iconoclaste. Il badine avec les principes religieux et sociaux dans ses poèmes comme dans les chansons poétiques. Cela provient en partie de la perte de sa foi, face au clergé qui s'associe, sous le Second Empire, à la monarchie pour spolier le peuple de son pouvoir acquis avec la Révolution de 1789 à travers le coup d'état du 2 décembre 1851. En réalité, la génération de Musset, désabusée par la vision des philosophes des lumières qui prônaient un siècle avant l'égalité entre les hommes, constate que dans la société française, malgré les impulsions des mutations sociales et politiques, l'effectivité du pouvoir et la liberté du peuple sont toujours tenues par la monarchie et le clergé. Ce que confirme Sabatier de Castres (1924 :39) lorsqu'il soutient :

[...] à force d'avoir dit, crié et répété que l'homme naît libre, que sa liberté est inaliénable, que la religion et le monarchiste ne font que des esclaves, que la souveraineté de toute nation appartient de droit au peuple, les philosophes ne sont-ils pas parvenus à faire regarder par le commun des esprits ces propositions comme autant de vérités ?

Le manque de perception d'un avenir radieux dans une société embrigadée par le clergé et la monarchie plonge la génération de Musset dans un malaise permanent. Ainsi, en empruntant la thématique du libertinage dans les chansons populaires des siècles précédents, Musset moque le clergé dans ses chansons poétiques. De fait, il dérègle les bonnes mœurs dans ces poèmes comme pratiqué dans les chansons populaires grivoises du XVIII^e siècle. En effet, la subversion mussetienne consiste, par exemple, dans la trame de ses textes poétiques à aborder des écarts de conduites relativement au plan sexuel :

L'hirondelle suit le zéphyr,
Et moins légère est l'hirondelle
Que l'homme qui suit son désir.
Ah ! fugitive enchanteresse,
Sais-tu seulement ton chemin ?
Faut-il donc que le vieux Destin
Ait une si jeune maîtresse !
(Musset, 1951 : 407)

En effet, pour Musset, le cœur de tout homme doit s'attacher sans ménagement à l'objet de son désir sans tenir compte des principes de la morale qui prescrit la fidélité entre deux amoureux. Par cette thématique, comme le signifie Brigitte Buffard-Moret (2006 : 168), « Chez Musset, la chanson apparaît donc encore comme un divertissement léger, où l'on peut retrouver les allusions grivoises du siècle précédent ». Cet aspect de la chanson populaire se traduit dans son poème « Boléro » :

Lorsqu'elle danse le dimanche,
L'œil au vent, le poing sur la hanche,
Ah ! Pépita, ma Pépita,
Tes beaux yeux bleus
Comme ils sont amoureux !
Ah ! ... J'aime... j'aime
Ah ! ah ! ... J'aime cette enfant-là.
(Musset, 1951 :535)

En réalité, avec Musset, l'espace du poème en s'accommodant à la mélodie devient le lieu de relâchement de l'esprit du poète. Il se mue en air qui égaie son âme quand celle-ci est assaillie par la

mélancolie. Ici, dans « Boléro », loin d'évoquer la meurtrissure qui étreint l'âme du poète, les paroles gaies de ce texte inspiré de la chanson poétique lui permettent de s'évader à travers l'évocation de son amour pour une jeune fille. Il apparaît que la chanson confère aux textes poétiques de Musset ses effets par le biais des titres de ses poèmes où foisonnent le lexique mélodique, la thématique en rapport avec la chanson populaire du XVIII^e siècle à travers le libertinage. En plus de ces facteurs qui induisent la chanson dans les poèmes de Musset, il faut retenir l'adoption des structures des chansons populaires.

2.2. De l'insertion de la structure de la chanson dans les textes poétiques mussetiens

Les poèmes de Musset pour s'accommoder des effets de la chanson, en dehors de la thématique, adoptent les formes des chansons populaires classiques. Ainsi, la structure du rondeau et de la ballade investissent ses textes pour traduire sa mélancolie, ses contentements et les amertumes qui parsèment son existence marquée d'échecs sentimentaux. Le rondeau est une chanson qui apparaît au Moyen Age. Il a traversé le temps et s'est adapté au goût et à la sensibilité de chaque époque. Littré (1963 : 1106) le définit comme une « petite pièce de poème qu'on met ordinairement en musique, et dont le premier vers ou les premiers vers sont répétés à la fin ». Précisant davantage l'origine du rondeau, Michèle Aquien (1993 : 247-248) postule que

Le rondeau doit son nom à la ronde que l'on dansait en chantant à l'origine. On le date du XIV^e siècle, moment où il se différencie du rondet de Carole ; la mise au point de cette nouvelle forme est attribuée à Guillaume de Michaud. Il y a eu beaucoup de variations du rondeau, aussi bien dans le nombre des vers que dans le statut du refrain. La forme la plus fréquente est celle qu'ont fixée les grands rhétoriciens et Marot : trois strophes en octosyllabes ou en décasyllabes de 5, 3 et encore 5 vers, sur deux rimes seulement, avec un refrain (appelé *rentrement*) tiré du premier hémistiche du premier vers, qui s'ajoute, isolé, à la fin des dernières strophes, hors rime.

De ce qui précède, nous définissons le rondeau comme un petit poème constitué de trois strophes et qui est mis en musique. La rime se compose de deux sonorités articulées en rimes plates. Le couplet du poème qui s'apparente à la chanson, se structure à partir du premier vers de la première strophe ou des mots tirés de l'hémistiche au premier vers du poème. Quant à la ballade, Littré (1963 : 104) la définit comme une « Chanson à danser ». Selon Michèle Aquien (2007 : 110), « la ballade (de l'ancien verbe baller, « danser ») est une forme fixe qui a connu quantité de formules d'essai depuis 1260 où on la trouve pour la première fois, dans l'œuvre d'Adam de la Hall. C'est au XIV^e siècle que la formule définitive est mise au point ». A l'origine, la ballade servait à rendre hommage à une personne. Sa structure se compose généralement de trois strophes isométriques qui ont le même schéma rimique. Chacune ainsi que l'envoi qui constitue la dédicace en vers correspond à la deuxième moitié d'une strophe, se termine par un refrain. Comment la structure de la ballade et du rondeau enrobe les poèmes de Musset pour en faire une chanson ?

L'expression poétique de Musset aspire les effets de la musicalité en vue de rendre prégnant ses émotions et affecter l'âme du lecteur. En cela, ces poèmes pour exhaler des senteurs mélodiques se structurent en calquant certaines formes de chanson que sont le rondeau et la ballade. Le rondeau, par sa structure, s'infiltré dans les poèmes de Musset et les transforme en de véritables chansons populaires. Au nombre de ces poèmes qui s'enrobent de la structure du rondeau, il y a pêle-mêle « Fut-il jamais douceur de cœur pareille », « A madame H. F. », « A Madame G. » et « Dans son assiette arrondie mollement ». Analysons maintenant la structure de son poème « Fut-il jamais douceur de cœur pareille » dans lequel affleure le rondeau :

Fut-il jamais douceur de cœur pareille
À voir Manon dans mes bras sommeiller ?
Son front coquet parfume l'oreiller ;
Dans son beau sein j'entends son cœur qui veille.
Un songe passe, et s'en vient l'égayer.

Ainsi s'endort une fleur d'églantier,

Dans son calice enfermant une abeille.
Moi, je la berce ; un plus charmant métier
Fut-il jamais ?

Mais le jour vient, et l'Aurore vermeille
Effeuille au vent son bouquet printanier.
Le peigne en main et la perle à l'oreille,
À son miroir Manon court m'oublier.
Hélas ! l'amour sans lendemain ni veille
Fut-il jamais ?

(Musset, 2010 :178)

Selon Michèle Aquien (1993 : 247-248), parlant du rondeau, elle retient que

La forme la plus fréquente est celle qu'ont fixée les grands rhétoriciens et Marot : trois strophes en octosyllabes ou en décasyllabes de 5, 3 et encore 5 vers, sur deux rimes seulement, avec un refrain (appelé *rentrement*) tiré du premier hémistiche du premier vers, qui s'ajoute, isolé, à la fin des dernières strophes, hors rime.

A la lecture de ce poème, il apparaît d'abord qu'il est composé de trois strophes. Chaque vers de ces strophes comporte chacun 10 pieds (« Fu/t-il /ja/mais/ dou/ceur/ de /cœur/ pa/reille/ »). Nous sommes donc en présence d'un décasyllabe. Ensuite, chacune de ces strophes comporte respectivement, si l'on occulte le vers « Fut-il jamais » qui fait office de « *rentrement* » 5, 3 et 5 vers. Par ailleurs, le groupe de mots « Fut-il jamais » extrait du premier vers du poème, clôture les deux strophes suivantes. En effet, comme dans une chanson, il fonctionne à la manière du refrain et sert de transition qui annonce le couplet suivant. En plus, ce *rentrement* « Fut-il jamais » dénote un élan lyrique. En réalité, comme un écho dans l'âme du poète, il répercute à l'infini le doux souvenir de l'amour de son amante nommée « Manon ». C'est une jeune fille qu'il a aimée jadis. A la lumière de ces traits formels qui caractérisent le rondeau et qu'il réinvestit dans son texte, Musset associe poésie et musique.

Parallèlement au rondeau, par moment, la structure de la ballade investit les poèmes de Musset. La présence la plus achevée de la

forme de la ballade se manifeste à travers son texte poétique intitulé « Ballade à la lune » :

C'était dans la nuit brune	(a)
Sur le clocher jauni,	(b)
La lune	(a)
Comme un point sur un i.	(b)
Lune, quel esprit sombre	(a)
Promène au bout d'un fil,	(b)
Dans l'ombre,	(a)
Ta face et ton profil ?	(b)

[...]

Je viens voir à la brune,
Sur le clocher jauni,
La lune
Comme un point sur un i.

Peut-être quand déchante
Quelque pauvre mari,
Méchant,
De loin tu lui souris.
[...]

Et c'est, dans la nuit brune,
Sur son clocher jauni,
La lune
Comme un point sur un i.

(Muset, 2010 :22)

Relevant les traits caractéristiques de la ballade, Michèle Aquien observe qu'elle est une chanson du Moyen Âge. Elle se caractérise par des strophes « [...] construites sur le même schéma rimique, et l'envoi correspond en général à la deuxième moitié d'une strophe. Chacune ainsi que l'envoi se termine par une strophe » (Aquien, 1993 : 65). Par quel mécanisme Musset transfère-t-il la forme de la ballade à son poème « Ballade à la lune » ?

A la lecture de ce poème, d'abord, l'on observe un parallélisme rimique qui provient de l'adoption de la rime croisée dans toutes les strophes du poème (abab). Ensuite, les trois derniers vers de la première strophe (« Sur son clocher jauni, / La lune / Comme un

point sur un i ») font office d'envoi en clôturant certaines strophes. Ce faisant, il faut noter que Musset ne s'approprie pas la forme de la ballade de manière systématique. Il procède à une variation dans la ballade en rapport avec la sensibilité extrême des poètes romantiques qui sont souvent coutumiers de distorsions formelles dans l'élan de la création poétique. Au demeurant, Musset capte les caractéristiques de la ballade que sont le parallélisme rimique des strophes et l'emprunt de l'envoi fonctionnant comme un refrain pour impulser la rythmique et les traits musicaux de la ballade à son poème. Ce qui place ses poèmes aux confins de la chanson à travers leur structure de composition. Quel sens peut-on conférer alors à cette pratique scripturale dans la poésie de Musset qui accommode de certains facteurs de la chanson populaire ?

3. Sémantique de l'intrusion de la chanson dans l'expression poétique de Musset

Dans une société meurtrie par les effets mortifères des différentes mutations politiques et sociales violentes et, par ailleurs, rythmée par les campagnes militaires incessantes de Napoléon III sur les fronts ouverts en Europe ou au Moyen Orient, l'espérance en des lendemains meilleurs s'effiloche et la mélancolie s'empare de l'âme de toute une génération. Face à cette grisaille, Musset trouve le moyen d'engendrer de la bonne humeur. De fait, il capte les effets euphorisant des chansons populaires pour animer l'espace de ces textes poétiques. Par ce mécanisme, il compte irradier cette génération imprégnée par le mal du siècle d'un brin de bonheur en attendant des lendemains meilleurs. Ainsi, certains de ses poèmes, loin de l'amertume qui rythme l'existence de la jeunesse française, en empruntant la forme de la chanson populaire « [...] finissent souvent par se transformer en sonnets, rondeaux et madrigaux : en vers de circonstance qui [...] sont poétiques surtout à cause de leur forme » (Gamble, 1987 : 248). En effet, bien souvent, les poèmes de Musset, par leur caractère succinct et leur structure ramassée, s'apparentent à des madrigaux. Ces poèmes sont constitués tout au plus de deux strophes composées tout au plus de huit vers chacune à travers lesquels Musset distille une pensée ingénieuse et galante :

« Déesse aux yeux d'azur, aux épaules d'albâtre,
Belle muse païenne au sourire adoré,
Viens, laisse-moi presser de ma lèvre idolâtre
Ton front qui resplendit sous un pampre doré.
Vois-tu ce vert sentier qui mène à la colline ?
Là, je t'embrasserai sous le clair firmament,
Et de la tiède nuit la lueur argentine
Sur tes contours divins flottera mollement. »
(Musset, 2010 : 158)

Parallèlement à la volonté d'innovation de la forme du poème, Musset en adoptant la forme des chansons populaires quête l'exacerbation de sa sensibilité comme poète romantique. La musicalité dans sa poésie, à travers l'adoption de la forme des chansons populaires tels le madrigal, la ballade ou le rondeau, apporte un supplément de lyrisme dans son langage poétique. Selon la forme et le type de la chanson à partir desquels il structure ses textes poétiques, Musset amplifie un type d'émotion particulier par le jeu narratif qu'il y opère. A cet effet, et relativement à la place de la chanson dans l'écriture poétique de Musset, Daniel Grojnowski (2001 : 81) postule que la musique donne une note chantante à ses poèmes qu'il convient de lire « [...] comme on écoute la valse de « l'Adieu » de Chopin ou celle du « Désir » de Beethoven. On entendrait alors, au-delà du raffinement du style du lyrisme délicat et des harmonies mêlées [...] sa manière sensible d'habiter le monde, malgré la blessure qu'il recèle ». L'imprégnation massive de forme de la chanson populaire dans les poèmes de Musset dénote sa volonté d'en faire un vecteur par lequel il expose ses sentiments et son rapport à l'amour qui se pose comme une réalité évanescence. C'est bien ce qu'il opère dans son poème intitulée « Adieux à Suzon » :

Adieu, Suzon, ma rose blonde,
Qui m'a aimé pendant huit jours ;
Les plus courts plaisirs de ce monde
Souvent font les meilleurs amours.
Sais-je, au moment où je te quitte,
Où m'entraîne mon astre errant ?
M'en vais pourtant, ma petite,
Bien loin, bien vite,

Toujours courant. »
(Musset, 1951 : 468)

En effet, l'aspect fugace de l'amour qui traduit la volatilité de ses sentiments est souligné par Buffard-Moret Brigitte (2006 :169) en ces termes :

Quant à la pièce Adieux à Suzon, qui ne s'intitule pas chanson mais qui comporte un refrain en vers courts avec variation, le dernier ayant un timbre rimique différent de tous les autres refrains, et dont le nom du destinataire réfère à la chanson populaire, elle fut, semble-t-il, composée en l'honneur d'une jeune fille qui inspira une passion à Musset.

Au-delà de la codification du lyrisme mussetien à travers l'adoption de la structure des chansons populaires dans son écriture poétique qui participe à amplifier ses sentiments, chez lui, la chanson révèle une fonction thérapeutique. En effet, dans une société altérée par les nombreuses crises sociales et politiques incessantes caractérisant le Second Empire en France, Musset tente tant bien que mal de panser les meurtrissures qui ont marqué des sillons profonds et douloureux dans l'existence du peuple français. En cela, venant comme un baume, la chanson en conférant sa forme aux poèmes mussetiens résorbe les douleurs qui régissent l'âme altérée du poète comme dans son poème « Chanson » :

Quand on perd, par triste occurrence,
Son espérance
Et sa gaieté
Le remède au mélancolique
C'est la musique
Et la beauté !
Plus oblige et peu davantage
Un beau visage
Qu'un homme armé,
Et rien n'est meilleur que d'entendre
Air doux et tendre
Jadis aimé !

(Musset, 1952 : 190)

En réalité, le poète révèle que le poème en épousant la forme de la chanson est un outil qui aide à l'ascèse qui le mène au-delà des pesanteurs de l'existence. Il ne doit pas se laisser engluer par la situation sociale délétère caractérisée par la lutte des classes entre la monarchie, les républicains et le peuple. Ainsi, la chanson poétique mussetienne par le badinage qui y affleure a un effet euphorisant. Elle contribue à rasséréner le lecteur et le poète en créant une harmonie dans leur vie intérieure. De fait, elle aide à l'élévation de l'âme de l'homme.

En réalité dans la poésie de Musset, la chanson a un effet cathartique. Si chez Aristote la catharsis a un effet uniquement thérapeutique, chez Musset, en revanche, elle se double dans la chanson pour se muer en une sonde qui permet d'ausculter l'âme de l'homme où gravitent les passions. Comme outil, la chanson est moyen pour guérir l'homme de la douleur qui se grave dans son âme. Il apparaît qu'elle participe, chez Musset, de l'innovation des formes poétiques, à l'amplification des sentiments du poète et se mue en outil thérapeutique pour guérir l'âme du poète du mal du siècle.

Conclusion

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, la poésie de Musset fait de la structure de la chanson populaire l'un de ses fondements esthétiques. En s'appropriant les formes et la thématique des chansons populaires que sont la ballade, le rondeau ou le madrigal, qu'il investit dans ses textes poétiques, Musset opère une rupture avec la poésie régie plus deux siècles durant par les principes de l'*Art poétique* de Nicolas Boileau. Les structures de la chanson populaire permettent à Musset d'innover dans la forme de ses poèmes, d'amplifier ses sentiments et de guérir des meurtrissures de son âme dans une société écartelée par plusieurs décennies de crise politique et sociale.

Bibliographie

Aquien Michèle, 1993, *Dictionnaire de poésie*, coll. « Les Usuels de Poche », Librairie Générale française.

Aquien Michèle, 2007, *La versification appliquée au textes*, Coll. « 128 », Paris, Armand Colin.

Aristote, 2010, *Les politiques*, Paris, GF-Flammarion.

Baldensperger F., 1924, *Le Mouvement des idées dans l'émigration française*, t. II, Paris, Plon.

Brunel Pierre, 2007, « Musique des sens, de Baudelaire à Huysmans » in *Revista de Filologia Románica, Anejo V*, Madrid ; pp.143-151.

Buffard-Moret Brigitte, 2006, « Entre tradition mondaine et inspiration romantique : les chansons d'Alfred de Musset », In Buffard-Moret Brigitte (dir), 2006, *La chanson poétique du XIXe siècle : Origine, statut et formes*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, pp.165-180.

Buffard-Moret Brigitte, 2006, *La chanson poétique du XIXe siècle*, coll. « Interférences », Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Dubois Jean, Giacomo Mathée, Louis Guespin, Christiane Marcellesi, Jean-Baptiste Marcellesi,

Dubois Jean, Lagane René, 1989, *La grammaire du français*, Paris, Librairie Larousse.

Etang Flore, 2013,

https://www.musicologie.org/publiem/naissance_de_la_musique_moderne, consulté le 11 /04/2020

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.

Grojnowski Daniel, 2002, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan Université,

Jean-Pierre Mével, 2002, *Dictionnaire de linguistique français*, Paris, Larousse-Bordas.

Musset Alfred de, 1951, *Poésies complètes*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition de Maurice Allem, Paris, Gallimard.

Musset Alfred de, 1962, *Poésies complètes*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard.

Musset Alfred de, 1985, *Correspondance, Tome 1/1826-1839*, coll. « Lettres SUP », éd. Marie Cordroch, Roger Pierrot, Loïc Chotard, Paris, Presses Universitaires de France.

Musset Alfred de, 2010, *si j'étais femme*, préface de Frank Lestringant, Paris, Editions Points.

Ponzeto Valentina, 2007, *Musset ou la nostalgie libertine*, Genève, Librairie Droz.

Vaillant Alain, 1995, « Musset écrivain versificateur », in José-Luis Diaz (dir.), 1995, *Alfred de Musset, Poésies : « Faire une perle d'une larme »*, coll. « Société des études romantiques », Paris, SEDES,

