

Laëtitia Bertrand

École normale supérieure de Lyon

La « curiosité bizarre » de Baudelaire et Musset : explorations, interrogations et subversions

« Croque-mort langoureux » (1975a, p. 235), « paresseux à effusions gracieuses » (1975d, p. 110), « *maître des gandins* »¹ (1973a, p. 675) et « Mauvais poète » (1975a, p. 234) : les célèbres invectives de Baudelaire contre Musset laissent supposer une incompatibilité fondamentale entre les deux auteurs. Le cadet déplore l'*ethos* frivole, la veine doloriste et l'esthétique joueuse de son aîné, qui incarnerait selon lui l'exact contraire de la « *vraie poésie* »² (1973b, p. 610). L'histoire littéraire a longtemps entériné cette légende en faisant de 1857, année de la mort de Musset et de la première parution des *Fleurs du Mal*, le moment de rupture symbolique entre le romantisme et la modernité poétique. Paul Bénichou (2004) ainsi que, plus récemment, José-Luis Diaz (2010, p. 3-12) et Alain Vaillant (2016 et 2005) ont néanmoins montré la porosité entre la génération de 1830 et celle de 1848, pareillement traversées d'un rire mélancolique qui interroge les valeurs du premier romantisme à l'aune des enjeux historiques, politiques, métaphysiques, esthétiques et poétiques contemporains. Une continuité s'observe en effet entre le « mal du siècle » mussétien et le *spleen* baudelairien, ainsi qu'entre la fantaisie triste d'un Fantasio et l'ironie grinçante du *Spleen de Paris* ; les deux poètes partagent en outre un même goût pour l'originalité qui révèle, par-delà la construction d'une posture provocatrice, la recherche d'une identité auctoriale en marge des écoles contemporaines. Les anathèmes de Baudelaire ne parviennent donc plus à occulter les points communs qui le rapprochent de son aîné

■ Laëtitia Bertrand – normalienne, agrégée de lettres modernes et docteure en littérature française, chercheuse associée à l'IHRIM (ENS de Lyon). Adresse de correspondance : IHRIM (UMR 5317), ENS de Lyon, 15 parvis René Descartes, BP 7000 69342 Lyon Cedex 07, France ; e-mail : laetitia.ab.bertrand@gmail.com

ORCID iD : <https://orcid.org/0009-0008-2151-7064>

1. L'expression figure dans la lettre à Armand Fraisse du 18 février 1860.

2. Comme il l'écrit à Narcisse Ancelle le 18 février 1866.

et que la critique universitaire étudie de manière croissante depuis le double centenaire de 1957³ : aujourd'hui, ce n'est plus aussi contre-intuitif ou, pour reprendre le vocabulaire baudelairien, ce n'est plus aussi « bizarre » de mettre en regard le poète des *Fleurs du Mal* et celui des « Nuits ».

En l'occurrence, leur intérêt commun pour le bizarre s'avère constituer un angle d'approche particulièrement révélateur de leurs similitudes. Il se fonde en effet sur l'impression de décalage entre la norme et l'anomalie, entretenant une tension entre ces deux pôles sans la résoudre ; or, Musset et Baudelaire s'appuient sur cette frontière indistincte pour subvertir, interroger puis explorer les conventions et les certitudes de leurs contemporains, montrant ainsi la fertilité d'une poétique et d'une posture ambivalentes. Prenant la forme d'un dandysme personnel, le bizarre est au cœur de leur scénographie auctoriale⁴ : surprenant, mystificateur et provocateur, il leur permet d'affirmer leur singularité de poètes indépendants et insaisissables. Le bizarre est également un motif récurrent dans leurs œuvres : marqueur de la mélancolie, il évalue et redéfinit leur rapport au monde en interrogeant la porosité entre l'idéal et le réel, mais aussi entre le Moi et l'autre, malmenée par la remise en question des absolus romantiques dans un monde désillusionné. Décliné sous un prisme esthétique, le bizarre constitue enfin un nouveau critère d'appréciation artistique et d'exploration poétique : il invite les deux poètes à bouleverser les codes génériques et l'horizon d'attente contemporains à l'aune de leur curiosité pour l'étrange. Nous proposons donc de suivre ces trois perspectives afin de voir en quoi, de part et d'autre du siècle, la bizarrerie permet de faire dialoguer Musset et Baudelaire.

1. Le bizarre, moyen de subversion et d'affirmation auctoriale

Par son extravagance et son regard surplombant, le dandysme symbolise selon Nathalie Heinich la « conscience générationnelle commune » (2005, p. 40) d'une nouvelle classe sociale unifiée non seulement contre la bourgeoisie, mais aussi contre certains scénarios auctoriaux. Musset s'inspire ainsi de la mode byronienne pour accentuer la rupture générationnelle qui le sépare des « poètes mourants » et des « apôtres de l'art engagé » (Heinich, 2005, p. 41) : son apparence de *fashionable*, ses fréquentations mondaines et ses mœurs dissolues répliquent avec nonchalance aux postures du premier romantisme. Entre pastiche et parodie, il se moque dans ses recueils des partisans de l'« Humanitairement »⁵ (Musset, 2006c, p. 472) comme Hugo, mais aussi des « pleurards », des « rêveurs à nacelles » et des « amants de la nuit, des lacs, des cascates »⁶ (2006e, p. 222) qu'il admire et qu'il imite par ailleurs.

3. Voir en particulier Pommier (1954, p. 353-364) et (1957, p. 5) ; Labarthe (1995, p. 299-323).

4. Nous empruntons ce terme à Diaz (2007).

5. L'expression se trouve dans « Dupont et Durand », réplique de Dupont, v. 146.

6. Ces deux dernières formules figurent dans la « Dédicace » de « La Coupe et les lèvres », v. 142 et v. 143 respectivement.

Fantaisiste et insaisissable, le dandysme de Musset est donc fondamentalement ambivalent : il reprend et détourne les codes inhérents à chaque posture, y compris celle que le poète met en scène en société et dans ses textes, comme le montre l'autodérision perceptible dans les personnages d'Hassan, Mardoche, Rafaël, Octave, Valentin ou du merle blanc. D'autres avatars tels que Rolla, Octave ou Lorenzo incarnent le visage sombre de ce dandysme bifrons et révèlent, en se réfugiant dans la débauche et le scepticisme, le désenchantement et la solitude d'une génération.

Comme le remarque Andrea Schellino (2021, p. 188), le dandysme de Baudelaire constitue également une réponse « artistique et morale face au déclin de la civilisation » ; à la différence de Musset cependant, le poète des *Fleurs du Mal* théorise sa pratique dans ses textes de critique d'art et dans ses notes personnelles. Néanmoins, sa posture joue un rôle semblable de singularisation auctoriale, notamment grâce à la mise en scène d'une apparence physique étonnante et subversive : celle-ci a pour rôle de lui assurer une « distinction » à même de refléter la « supériorité aristocratique de son esprit » (Baudelaire, 1976d, p. 710), mais également de « détruire la trivialité » (1976d, p. 711) du monde moderne en l'esthétisant. Pour ce faire, Baudelaire détourne les tenues contemporaines à l'aide d'un accessoire ou d'un détail inattendus : son col immaculé et son habit noir, symboliques de l'élégance brummellienne et de « l'héroïsme de la vie moderne » (1976e, p. 494) qui caractérisent le « héros romantique [...] mélancolique » (Schellino, 2021, p. 184), contrastent avec son paletot sac d'ouvrier, sa « cravate rouge à nœud quelque peu lâché »⁷ (Toubin, 1925, cité dans Kopp, 2004, p. 131) selon la mode bohème, et ses cheveux teints en vert pour ne ressembler à personne (Du Camp, 1892, p. 63). Associant des codes vestimentaires opposés, le poète des *Fleurs du Mal* brouille les grilles de lecture propres à chaque coterie, et rend ainsi visible son indépendance hors de toute affiliation. Par ailleurs, son intérêt pour les stupéfiants, associé à sa consommation médicale de laudanum, contribue à dessiner la double silhouette d'un dandy libertin et d'un poète souffrant. Cette facette ambivalente, qu'il partage avec son aîné, fait paradoxalement des émules : en 1862, Jules Vallès constate ainsi que la nouvelle mode auprès de la jeunesse « n'est plus l'absinthe de Musset », mais « l'opium de Baudelaire » (1862, p. 4).

Les deux auteurs sont parvenus à une telle réputation notamment grâce à leur « besoin ardent de se faire une originalité » fondé, comme le précise Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne*, sur « le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné » (1976d, p. 710). Ils mesurent ainsi l'absurdité de leur siècle à l'aune de leurs mystifications, faisant de leur bizarrerie aussi bien l'instrument de leur singularité qu'une forme d'expérience artistique dans la réalité spleenétique contemporaine. Baudelaire confie par exemple à Narcisse Ancelle le 13 octobre 1864 qu'il remarque « une confusion comique entre l'auteur et le sujet » (1973a, p. 409) de la part de certains lecteurs ; ceux-ci, trompés par le personnage que le poète a créé

7. Ce détail provient des « Souvenirs d'un septuagénaire » publiés par Charles Toubin dans *Revue de Paris* le 1^{er} mars 1925.

en société et dans ses textes, l'auraient pris pour un « loup-garou ». Baudelaire entretient cette réputation en Belgique et multiplie les affabulations le concernant pour évaluer l'esprit critique de son public, confiant à M^{me} Paul Meurice le 3 janvier 1865 :

J'ai passé ici pour un *agent de police* (*c'est bien fait !*) [...], – pour *pédéraste* (c'est moi-même qui ai répandu ce bruit, et *on m'a cru !*), ensuite j'ai passé pour un *correcteur d'épreuves*, envoyé de Paris pour corriger des épreuves *d'ouvrages infâmes*. *Exaspéré d'être toujours cru*, j'ai répandu le bruit que j'avais *tué* mon père, et que *je l'avais mangé* ; que, d'ailleurs, si on m'avait permis de me sauver de France, c'était à cause des services que je rendais à la police française, ET ON M'A CRU ! *Je nage dans le déshonneur comme un poisson dans l'eau*. (1973c, p. 437)

Ce goût de la provocation est à la mesure du « titre pétard »⁸ (1973c, p. 219) des *Fleurs du Mal* : il incarne la bizarrerie des écrits baudelairiens, faisant de cette fierté ironique pour le « *déshonneur* » une caractéristique de son moralisme moderne. En effet, comme l'instance lyrique du *Spleen de Paris*, Baudelaire provoque ses contemporains autant pour bouleverser leurs préjugés que pour éprouver sa propre résistance face à leur bêtise ; ses poèmes en prose se nourrissent de la misanthropie spleenétique et de l'inspiration créatrice qui résultent de ces expériences vécues.

Si Musset pratique un humour moins noir que son cadet, ses mystifications reflètent aussi l'*ethos* qu'il déploie dans ses textes et contribuent pareillement à dessiner son image de poète-dandy en marge des conventions sociales. Ainsi, certains de ses comportements s'apparentent à ceux de ses avatars après une nuit enivrée de carnaval : selon Juste Olivier dans *Paris en 1830. Journal*, texte paru au Mercure de France, le poète aurait un jour fixé une « tête de mort » sur sa tête, puis serait descendu dans la rue pour asperger « avec une énorme seringue » des « gamins du voisinage » (Juste Olivier, 1951, cité dans Ledda, 2010, p. 116-117), comme auraient pu le faire Octave, Lorenzo ou Fantasio. Paul de Musset raconte aussi comment, lors d'un dîner chez Gustave Planche, son frère se travestit en jeune servante, « un beau brin de fille pas trop dégourdie » (2010, p. 107), renverse une carafe d'eau sur la tête d'un invité qui parlait trop longuement de politique et, sans ôter son déguisement pour révéler son identité, s'assied pour manger « sa part du dîner qu'il avait si mal servi » (2010, p. 108). En mettant ainsi à l'épreuve le flegme de son public, Musset cultive le bizarre à travers l'humour de comédie et les boutades carnalesques ; le dramaturge se confond avec ses propres personnages de bouffons, au même titre que Baudelaire se plaît à superposer sa posture en société et l'instance lyrique de ses « fleurs malades » (1975a, p. 3).

Dès lors, le comportement subversif et mystificateur des deux poètes-dandys sert autant à promouvoir leur singularité qu'à révéler les écueils de leur siècle : les farces

8. La formule figure dans la lettre à Sainte-Beuve du 24 janvier 1862.

d'un Fantasio comme les « plaisanteries nerveuses »⁹ (Baudelaire, 1975d, p. 287) mises en scène dans *Le Spleen de Paris* traduisent une tentative d'échapper à la mélancolie par la dérision. Identité artificielle et réponse par l'absurde aux angoisses générées par le monde moderne, le bizarre permet donc également d'interroger les absolus défendus par le premier romantisme.

2. Le bizarre, source d'interrogations philosophiques et lyriques

Musset et Baudelaire thématisent ces questionnements dans leurs œuvres littéraires en donnant une place centrale aux personnages qui inspirent de la répulsion au plus grand nombre mais qui fascinent au contraire l'instance lyrique. *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris* regorgent d'un bestiaire varié où les animaux comme les humains incarnent un réel mêlé de sublime et de grotesque : le cygne, l'albatros, le bouffon Fancioulle, les saltimbanques, les prostituées, les veuves, les personnes âgées, les aveugles sont à la fois un reflet très visuel de l'altérité que retranscrit le poète, mais aussi une projection de sa propre bizarrerie inadaptée à cette réalité moderne. L'œuvre mussétienne fait apparaître moins de marginaux, mais chacun sert à illustrer le décalage de la jeunesse romantique, et donc du poète, avec la société qui l'entoure. L'Octave de *La Confession d'un enfant du siècle* et celui des *Caprices de Marianne*, Pippo dans *Le Fils du Titien*, Perdican dans *On ne badine pas avec l'amour*, Fantasio et Lorenzaccio dans les pièces homonymes partagent avec les avatars baudelairiens une mélancolie qui les rend simultanément sublimes et grotesques, à l'image de leur comportement alternant entre les crises de folie et les tirades philosophiques. La bizarrerie de ces personnages rend visibles les problématiques de l'instance lyrique, tiraillée entre la vision d'une réalité désenchantée et des idéaux auxquels elle aimerait encore croire, tout en permettant d'interroger les valeurs du lecteur. Ainsi, les difformités des petites vieilles comme la pâleur malade de Lorenzo remettent en question la nuance classique entre le Beau et le Laid ; le cynisme d'Octave comme les méfaits ironiques du *je* lyrique dans *Le Spleen de Paris* balayent toute notion de Bien et de Mal ; et les mystifications des deux Bénédicta dans « L'Idéal et le Réel » comme de Fantasio dans la ville de Munich brouillent la frontière entre le Vrai et le Faux. Le bizarre est le stigmate d'un éveil, d'un regard critique sur le Moi comme sur les autres, mais aussi le catalyseur d'une réflexion ontologique sur ce que sont le Réel et l'Idéal.

Donnant un bon exemple de cette problématique toute baudelairienne, la deuxième partie de *La confession d'un enfant du siècle* illustre le moment où Octave choisit d'abandonner ses croyances morales et métaphysiques pour embrasser la réalité prosaïque de la modernité. En s'éloignant de l'Idéal pour découvrir le Réel, Octave fait preuve d'une « curiosité bizarre, triste et profonde » (Musset, 2010, p. 148) envers ce « monde si nouveau » qui se révèle à lui et qu'incarne Desgenais, un avocat

9. L'expression apparaît dans « Le Mauvais Vitrier ».

« qui ne croit à rien, ne craint rien, qui n'a ni un souci, ni un ennui peut-être » (2010, p. 150). Incapable de ressentir une émotion amoureuse ou esthétique, Desgenais s'oppose au poète romantique, sensible et vertueux, auquel s'identifiait le jeune Octave, et que représente aussi Coelio dans *Les caprices de Marianne*. Mais le premier est trompé par sa maîtresse et son meilleur ami, et le second est tué par l'égoïsme des orgueilleux ; leurs destins symbolisent l'impossibilité de l'amour et de l'innocence dans un siècle corrompu par le scepticisme. Dès lors, bien que Desgenais lui semble dépourvu de toute humanité, le jeune protagoniste de *La confession d'un enfant du siècle* se convertit au mode de vie de son mentor afin d'obtenir des réponses et des consolations que ses lectures n'ont su lui apporter :

Eh bien ! ni le travail ni l'étude n'ont pu te guérir, mon ami. Oublie et apprends, voilà ta devise. Tu feuilletais des livres morts ; tu es trop jeune pour les ruines. Regarde autour de toi ; le pâle troupeau des hommes t'environne. Les yeux des Sphinx étincellent au milieu des divins hiéroglyphes ; déchiffre le livre de vie ! Courage, écolier, lance-toi dans le Styx, le fleuve invulnérable, et que ses flots en deuil te mènent à la mort ou à Dieu. (2010, p. 152)

Défendant une philosophie de l'action, cette profession de foi libertine rompt avec une approche abstraite, livresque, idéaliste du savoir pour une éthique de la recherche et du dévoilement, fondée sur l'expérience et le déchiffrement. Le « livre de vie » supprime les discours des « livres morts », suggérant ainsi que l'écriture et la lecture ne peuvent autant soulager le mélancolique que le monde vivant qui l'entoure. L'« écolier » n'est donc plus l'enfant qui répète la parole de ses aînés, mais celui qui descend dans un gouffre infernal pour découvrir une vérité nouvelle, moderne, perceptible uniquement pour qui sait décoder un langage symbolique. Bien que le narrateur de *La confession d'un enfant du siècle* déplore ce choix du jeune homme, ce n'est qu'à ce prix qu'il est possible, d'un point de vue métalittéraire, de saisir puis de traduire poétiquement une vie libertine apoétique ; le roman commence véritablement quand Octave et son lecteur entament ce récit initiatique qui définit le mal du siècle par l'exemple. Cette philosophie défend en outre un mode opératoire baudelairien : elle encourage à s'imprégner de la vie humaine contemporaine plutôt que de la fuir dans les écrits passés, malgré l'empreinte que ceux-ci imposent encore dans le présent et qu'il faut parvenir à déchiffrer à l'aune des enjeux contemporains. En l'occurrence, la mention du « Sphinx », créature emblématique du deuxième « Spleen », et des « divins hiéroglyphes », frères des « rêves hiéroglyphiques » (Baudelaire, 1975b, p. 408), font écho à l'herméneutique baudelairienne, qui actualise les référents passés avec une grille d'analyse personnelle pour tenter de trouver « quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, – d'absolu et de particulier » (1976e, p. 493), dans la bizarrerie du monde moderne.

Le choix d'Octave montre le désir inhérent au mélancolique de comprendre l'origine de sa souffrance en explorant les tréfonds de la nature humaine. Si les person-

nages de marginaux allégorisent divers aspects du *spleen*, ils n'en révèlent pas autant la source qu'une expérience intime de l'étrange : le bizarre ne doit pas seulement être observé, il doit aussi être vécu, pour offrir des clés d'interprétation du monde. Le narrateur de *La Confession d'un enfant du siècle* métaphorise cette quête de vérité en évoquant la plongée du libertin au fond des abysses du réel :

La vérité, squelette des apparences, veut que tout homme, quel qu'il soit, vienne à son jour et à son heure toucher ses ossements éternels au fond de quelque plaie passagère. Cela s'appelle connaître le monde, et l'expérience est à ce prix. [...] Mais certains hommes, à coup sûr malheureux, ne reculent ni ne chancellent, ne meurent ni n'oublient ; quand leur tour vient de toucher au malheur, autrement dit à la vérité, ils s'en approchent d'un pas ferme, étendent la main, et, chose horrible ! se prennent d'amour pour le noyé livide qu'ils ont senti au fond des eaux. Ils le saisissent, le palpent, l'étreignent ; les voilà ivres du désir de connaître ; ils ne regardent plus les choses que pour voir à travers ; ils ne font plus que douter et tenter ; ils fouillent le monde comme des espions de Dieu ; leurs pensées s'aiguissent en flèches, et il leur naît un lynx dans les entrailles. (Musset, 2010, p. 299)

La réalité, incarnée par les « ossements éternels » de ceux qui se risquent à l'appréhender, s'oppose aux « apparences » trompeuses des idéaux. Comme le spleenétique baudelairien, assez fort pour apprécier les « charmes de l'horreur »¹⁰ (Baudelaire, 1975a, p. 97), le débauché mussétien se repaît de ces plongées terrifiantes et douloureuses qui révèlent la véritable nature humaine ; Lorenzo se vante par ailleurs d'avoir osé s'enfoncer dans « l'océan des hommes » pour faire face aux « Léviathans » (Musset, 2008, p. 139) qui le peuplent. Baudelaire reprend la même isotopie dans la première section de « L'Irrémédiable » pour illustrer la descente dans les tréfonds de la conscience :

Un Ange, imprudent voyageur
Qu'a tenté l'amour du difforme,
Au fond d'un cauchemar énorme
Se débattant comme un nageur,

Et luttant, angoisses unèbres !
Contre un gigantesque remous
Qui va chantant comme les fous
Et pirouettant dans les ténèbres. (1975a, p. 79)

La fin du poème donne la clé d'interprétation de ce voyage allégorique, qui est autant une exploration de la nature humaine qu'une introspection du Moi. En effet, bien que la première personne du singulier soit remarquable par son absence, elle se

10. Le poète emploie l'expression dans « Danse macabre », v. 36.

devine dans l'ombre de chaque emblème, et particulièrement au sein du vers conclusif où triomphe « La conscience dans le Mal » :

Tête-à-tête sombre et limpide
Qu'un cœur devenu son miroir !
Puits de Vérité, clair et noir,
Où tremble une étoile livide,

Un phare ironique, infernal,
Flambeau des grâces sataniques,
Soulagement et gloire uniques,
– La conscience dans le Mal ! (Baudelaire, 1975a, p. 80)

Octave et Lorenzo, comme l'instance lyrique de « L'Irrémédiable », plongent donc au fond de leur intériorité pour non seulement connaître la « Vérité » sur leur Moi, mais aussi ressentir le « Soulagement » et la « gloire » induits par une telle révélation. Simultanément violente et consolatrice, cette descente aux Enfers permet au spleenétique de trouver la source de ses accès de folie : partagé entre « l'amour du difforme » et celui pour des idéaux impossibles, il est intrinsèquement divisé en deux instances contradictoires mais inaliénables. Néanmoins, la conscience de sa dualité aide paradoxalement le mélancolique à définir son identité, et donc à affirmer sa singularité, à l'aune de cette bizarrerie fondamentale : Lorenzo déclare ainsi, dans la célèbre tirade de la scène 3 de l'acte III, que le meurtre d'Alexandre est « tout ce qui reste de [sa] vertu » (Musset, 2008, p. 145). Il réconcilie alors par ce geste Lorenzino et Lorenzaccio, prouvant qu'il n'est possible de trouver d'unité que dans la pluralité. Le jeune Médicis est comparable à l'instance lyrique de « L'héautontimorouménos », dont l'autoportrait est fondé sur la superposition fertile des contraires : « Je suis le soufflet et la joue ! » (Baudelaire, 1975a, p. 79), pourrait-il dire à Philippe lorsqu'il annonce que, une fois son sacrifice accompli, « l'Humanité gardera sur sa joue le soufflet de [son] épée marqué en traits de sang » (Musset, 2008, p. 146).

Ces quelques exemples de quêtes identitaires permettent également de voir comment, en occultant la présence de l'instance lyrique derrière une parole indéfinie, plurielle et ambivalente, Musset et Baudelaire interrogent les modes de représentation et d'expression poétique. Il faudrait dédier une étude entière à cette question ; la critique a déjà pu souligner le lien entre la thématization de la mélancolie et certains procédés énonciatifs chez l'un et l'autre poète. Gisèle Séginger (2015) et Anne-Céline Michel (2019) ont ainsi montré comment les paires de personnages et les dialogues intérieurs mis en scène par Musset transforment la polyphonie en nouvelle expression lyrique, et reconstruisent par conséquent une parole poétique mise à mal par le mal du siècle. De même, Philippe Hamon (2001), Alain Vaillant (2007, 2010 et 2016a), Samy Coppola (2012) et Sylvain Ledda (2018) ont mis en lumière le potentiel lyrique de l'ironie et du rire, qui sont pourtant la marque d'un double discours

et de la désolidarisation de l'énonciateur avec son énoncé. Hugo Friedrich (1999) a par ailleurs étudié la dépersonnalisation à l'œuvre dans la poésie baudelairienne comme l'origine d'un lyrisme moderne fondateur pour les générations poétiques suivantes. En représentant la quête identitaire d'un Moi en proie au dédoublement, Musset et Baudelaire interrogent donc les conventions lyriques instaurées par le premier romantisme, répondant ainsi à leur volonté d'explorer de nouveaux horizons littéraires.

3. Le bizarre, mode d'exploration esthétique et poétique

Fidèles à leur goût pour le bizarre, Musset et Baudelaire placent leur poétique sous le signe de la bigarrure ; en mélangeant les genres et les codes, ils exploitent les nombreuses possibilités offertes par la tradition poétique comme par les formes littéraires les plus récentes. Selon Baudelaire, « *le beau est toujours bizarre* » (1976a, p. 578), donc contraire aux canons et aux attentes construits par un patrimoine culturel ; seul un individu qui accepte d'être heurté par une œuvre surprenante saurait jouir du choc esthétique induit par sa beauté atypique. L'auteur des *Fleurs du Mal*, qui applique la théorie élaborée dans sa critique d'art, propose cette expérience à son lecteur en insérant, dans un recueil versifié, des sujets et un lexique alors jugés apoétiques. Cette exploration des limites du genre fait dire à Sainte-Beuve, dans une formule restée célèbre, que Baudelaire s'est rendu à la « pointe extrême du Kamtchatka romantique » pour répondre à son projet d'aller « par-delà les confins du monde romantique connu »¹¹ (Sainte-Beuve, 1862, recueilli dans Guyaux, 2007, p. 347). Le critique évoque la singularité de l'univers baudelairien en le comparant à « un kiosque bizarre [...] d'une originalité concertée et composite » : semblable à la posture auctoriale du dandy, cette « *folie Baudelaire* » se distinguerait par sa bigarrure aux frontières du mauvais goût. En mêlant poésie et prose, et surtout en s'inspirant du style journalistique, le poète va plus loin encore dans *Le Spleen de Paris* : comme l'ont montré Corinne Bayle (2014) et Constance Cagnat-Deboeuf (2012), l'influence des faits divers, l'esthétique de la pointe et du bon mot, l'usage d'un vocabulaire populaire et moderne, la présence de certains idiolectes et les jeux typographiques subvertissent les canons du genre. Le plaisir du défi et de l'expérimentation littéraire paraît guider Baudelaire autant que sa théorie esthétique sur le Beau bizarre ; il déclare ainsi au sujet des *Fleurs du Mal* que le recueil « n'a pas été fait dans un autre but que de [le] divertir et d'exercer [son] goût passionné de l'obstacle » (1975c, p. 181).

En présentant dans un « Avant-propos » son *Spectacle dans un fauteuil* en prose comme une « étude » ou une « fantaisie » (1990, p. 7), Musset revendique la même liberté créatrice : à l'instar des improvisations sur un thème musical, cette méthode

11. Ces expressions figurent dans son article « Des prochaines élections de l'Académie » paru dans *Le Constitutionnel* le 20 janvier 1862.

promeut une exploration sans limites au fil de la créativité du poète et du lecteur, le théâtre à lire s'appuyant sur l'imagination de l'un et de l'autre. Son geste n'est pour autant pas celui d'un artiste sûr de son génie ; le poète clôture son paragraphe par la sobre formule « j'essaye », revendiquant ainsi un *ethos* de modestie qui souligne le caractère expérimental de sa démarche. Dans un esprit similaire, ses comédies-proverbes exploitent la spontanéité et la fantaisie¹² d'un genre mineur issu du XVIII^e siècle alors que la mode est au drame romantique ; paradoxalement, cet esprit d'Ancien Régime permet autant à Musset de renouveler son écriture dramaturgique que de rendre les problématiques propres à sa génération. Le théâtre n'est cependant pas l'unique terrain d'expérimentation du poète qui, dès ses *Contes d'Espagne et d'Italie*, détourne le mélange des genres et des tons qu'affectionnent les romantiques en jouant avec les formes, les titres et les codes. Ayant sous les yeux des « contes » en vers, des dialogues de théâtre, des « chansons à mettre en musique », une « Ballade », des « Stances » et un « Sonnet », le lecteur ne sait s'il lit un texte narratif, une pièce dramatique, un parolier ou des poèmes à forme fixe.

Une telle bigarrure a probablement inspiré à Baudelaire ses critiques négatives sur l'œuvre mussétienne : le poète reproche à son aîné d'être « sans doctrine » (1976f, p. 110), et donc de n'avoir ni poétique définie, ni rigueur formelle. Pourtant, comme cela a été démontré au fil de plusieurs analyses de son esthétique¹³ et de ses poèmes¹⁴, cette désinvolture est non seulement voulue, mais préparée et étudiée. Le 7 janvier 1830, avant même la publication de son premier recueil, le jeune poète dit à son oncle Stephen Guyot-Desherbiers, à propos des *Contes d'Espagne et d'Italie* :

Je te demande grâce pour des phrases contournées, je m'en crois revenu ; tu verras des rimes faibles. J'ai eu un but en les faisant, et sais à quoi m'en tenir sur leur compte. Mais il était important de se distinguer de cette école *rimeuse*, qui a voulu reconstruire et ne s'est adressée qu'à la forme, croyant rebâtir en replâtrant. [...] Quant aux rythmes brisés des vers, je pense là-dessus qu'ils ne nuisent pas dans ce qu'on peut appeler le récitatif, c'est-à-dire la *transition* des sentiments ou des actions. [...] Je te demanderai de t'attacher plus aux compositions qu'aux détails ; car je suis loin d'avoir une manière arrêtée. J'en changerai probablement plusieurs fois encore. (Musset, 1985, p. 35-36)

Alors que les adeptes du Cénacle travaillent la richesse de la rime, Musset cherche plutôt à déjouer les contraintes formelles. Il fait également preuve de recul critique au sujet de sa poétique, qu'il sait vouée à évoluer au gré de ses expérimentations : précisément parce qu'elle est désirée et contrôlée, l'imperfection est donc partie prenante de sa dynamique créatrice. Plus d'une décennie après la lettre qu'il envoie à son oncle, dans le poème « Après une lecture » (v. 100-102), Musset tient le même discours :

12. Voir notamment Ledda (2012).

13. Voir Vaillant (2012) ; Ledda et Pinon (2022).

14. Voir Galdi (1964) ; Bony (1996) ; Murphy (2005).

J'ai fait de mauvais vers, c'est vrai ; mais, Dieu merci,
Lorsque je les ai faits, je les voulais ainsi,
Et de Wailly ni Boiste, au moins, n'en sont la cause. (2006d, p. 594)

Le perfectionnisme inversé de Musset est tel que le poète aurait, aux dires de Sainte-Beuve, escamoté volontairement une rime suffisante d'un poème des *Contes d'Espagne et d'Italie* pour en faire une rime pauvre. Dans « L'Andalouse » (v. 5), il aurait choisi de nommer le personnage de la marquise « Amaëgui » (2006a, p. 149) et non « Améoni », qui aurait rimé trop harmonieusement avec l'adjectif « bruni », deux vers plus tôt¹⁵. Sainte-Beuve affirme dans son *Cahier vert* et ses « Notes et pensées » (cités dans Chotard, Guyaux, Jourde et Tortonese, 1995, p. 56), que Musset aurait « l'affectation et la prétention de la négligence » en « rimant mal exprès », et aurait « dérimé » sa ballade « de peur de montrer le bout de la cocarde » romantique. Si cet effort d'imperfection constitue en effet une manière de redoubler son *ethos* de dandy en marge des écoles, Sainte-Beuve ne semble pas percevoir que ce procédé était le fruit d'une réflexion sérieuse sur la poétique que voulait construire le jeune auteur. Paradoxalement, c'est donc en choisissant de ressembler à un « mauvais poète » (1976b, p. 234) que Musset rejoint le plus la pensée baudelairienne : son refus de « cheviller », comme il l'écrit dans la « Dédicace » (v. 183) de « La coupe et les lèvres » (2006e, p. 223), lui permet de se détacher de ses aînés romantiques, ses jeux formels et génériques exercent son « goût passionné de l'obstacle » (1975c, p. 181), et sa fantaisie répond aux « immortels besoins de monotonie, de symétrie et de surprise » (1975c, p. 182) que Baudelaire appelle de ses vœux. Un an après la parution des *Contes d'Espagne et d'Italie*, Musset entérine cette posture singulière en déclarant, dans « Les secrètes pensées de Rafaël » (v. 35-44), qu'il est le fruit d'une union impossible entre les classiques et les romantiques :

Salut, jeunes champions d'une cause un peu vieille,
Classiques bien rasés, à la face vermeille,
Romantiques barbus, aux visages blêmis !
Vous qui des Grecs défunts balayez le rivage,
Ou d'un poignard sanglant fouillez le moyen âge,

Salut ! – J'ai combattu dans vos camps ennemis.
Par cent coups meurtriers devenu respectable,
Vétéran, je m'assois sur mon tambour crevé.
Racine, rencontrant Shakspeare sur ma table,
S'endort près de Boileau, qui leur a pardonné. (Musset, 2006b, p. 204 [sic])

15. Voir Robb (1993, p. 281).

Comme son cadet, l'impertinent poète des *Contes d'Espagne et d'Italie* est à la fois l'héritier et le renégat du romantisme ; il en reprend des codes, les détourne, les imprègne d'une culture classique et des nouveaux genres modernes pour faire naître une œuvre dont la bigarrure permet la singularité.

En guise de conclusion, rappelons que l'intérêt de Musset et Baudelaire pour le bizarre ne nourrit pas seulement leurs expérimentations poétiques, mais dessine également une esthétique de l'étrange qui reflète leurs explorations de mondes intérieurs. Expressions littérales de ce « feu personnel » (« Rêve parisien »), les textes oniriques sont peut-être ceux qui donnent le plus à voir la curiosité d'une imagination visitant les limites du représentable. Le « Rêve parisien » s'inspire ainsi des hallucinations visuelles présentes dans les architectures impossibles d'un Piranèse pour exploiter le pouvoir d'évocation de la langue poétique. Plus encore, les récits de rêve permettent de refléter l'étrangeté du monde réel et d'en comprendre les arcanes : Baudelaire prolonge ses expériences fantasmagoriques et littéraires en partageant ses « Onéirocrities » dans sa correspondance (1973a, p. 338-341) comme dans ses œuvres poétiques – il envisage par ailleurs d'intituler ainsi une section du *Spleen de Paris* (1976c, p. 367). « Chacun sa chimère », « L'Invitation au voyage », « Les Dons des fées », « Les Tentations », « Le Joueur généreux », « Les Bienfaits de la lune », « Laquelle est la vraie ? » ou « Mademoiselle Bistouri » (Baudelaire, 1975d, p. 282-283, p. 301-303, p. 305-307, p. 307-310, p. 325-328, p. 341-342, p. 342, p. 353-356 respectivement) transportent le lecteur dans un univers aux portes du surnaturel dans lequel chaque personnage interroge le sens du réel, comme les « Tableaux parisiens » qui transforment la « cité pleine de rêves » (selon l'incipit des « Sept Vieillards ») (1975a, p. 87) en creuset d'inspiration et de création poétiques.

Musset partage l'attrait de Baudelaire pour les visions fantastiques oscillant entre le rêve et le cauchemar, voire entre l'hallucination et la réalité ; ce même goût pour le bizarre reflète leur intérêt commun pour De Quincey qui leur a à tous deux inspiré, au début de leurs carrières respectives, une traduction des *Confessions d'un mangeur d'opium anglais*. Le souvenir de cette lecture est présent dans la dix-neuvième des *Revue fantastiques* de Musset, dont le récit à la fois sombre et burlesque se double d'un discours critique sur la littérature contemporaine. En utilisant les codes de l'esthétique qu'il fustige, Musset fait la satire du romantisme macabre et de ses poncifs, et défend par conséquent une poétique indépendante de tout « système » (1960, p. 818). Un paragraphe écarté de *La confession d'un enfant du siècle* prolonge les enjeux de cette *Revue fantastique*, tout en affirmant précisément une esthétique beaucoup plus personnelle :

Comment ressaisirais-je vos fantômes épars et comment pourrais-je donner quelque suite à ce que je raconte ? Maintenant que je pense à ce temps de ma jeunesse, je crois voir un champ plat et stérile sous un ciel orageux. Des formes flottantes se soulèvent çà

et là, puis s'effacent ; un soupir plaintif déchire les airs ; des monstres grinçants volent en rond ; ils pouffent de rire et s'engouffrent. Un cheval emporté passe comme un éclair ; le vent siffle, une flèche le suit. La nuit arrive ; les pierres tremblent de froid ; un voyageur perdu se couche dans la neige en pleurant. Une ombre paraît à l'horizon sur le sommet d'une montagne ; elle se penche sur une cascade et glisse dans la nappe immense comme une plume légère. Le cor retentit ; des chiens aboient ; des chasseurs, les bras retroussés jusqu'au coude, dépècent une biche ; ils s'essuient le front, un soleil de plomb les étouffe ; ils s'approchent d'une citerne pour y boire et ils aperçoivent au fond un crocodile mort. Silence : une rivière limpide coule là auprès des saules. Ophélia, couverte de fleurs, y flotte doucement. Longues, maigres, fluettes, des mains s'agitent sur une table ; elles coupent et donnent ; elles agitent des cartes. Des poupées mécaniques dansent autour ; elles sont transparentes et vides ; le vin qu'elles boivent colore leurs veines un instant, elles mangent de l'or. Une douce musique tremble dans les feuilles ; le tonnerre qui gronde la saisit et l'emporte comme un épervier affamé. Silence, silence ! Le jour se lève, la rosée tombe ; une alouette sort d'un sillon et s'en va mourir dans les cieux. (Musset, 2010, p. 158-159)

Écrite dans une prose poétique très différente du style romanesque qui précède cet extrait, l'atmosphère macabre de ce passage allégorise le mal du siècle et l'avenir cauchemardesque auxquels la jeune génération est condamnée. Musset mime la logique chaotique d'un rêve en faisant surgir ce paragraphe au présent au milieu d'une narration au passé ; les parataxes, les énumérations éclectiques et la répétition d'exclamations averbales achèvent de détacher cette peinture fantastique du récit-cadre pour construire un petit poème en prose. Avant Baudelaire qui annonce la fin de la civilisation moderne dans « Symptômes de ruines » et « Le monde va finir », Musset brosse un tableau d'Apocalypse qui réunit, de part et d'autre du siècle, les toiles hallucinées de William Blake et les portraits préraphaélites de John Everett Millais.

Orfèvres du bizarre, Musset et Baudelaire tentent d'opposer à leur mélancolie l'espoir d'une création artistique à leur image : prenant la forme d'un dandysme mystificateur, d'un geste introspectif ou d'explorations poétiques au cœur de l'étrange, elle renverse le *spleen* en source d'inspiration, et suggère que le remède est dans le mal du siècle.

RÉFÉRENCES

- Baudelaire, Ch. (1973a). *Correspondance*. T. I. Janvier 1832 – février 1860. C. Pichois (éd.). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1973b). *Correspondance*. T. II. Mars 1860 – mars 1866. C. Pichois (éd.). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1975a) [1861]. *Les Fleurs du Mal*. Dans *Œuvres complètes*. T. 1. C. Pichois (éd.). (p. 1-134). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1975b) [1860]. *Les paradis artificiels*. Dans *Œuvres complètes*. T. I. C. Pichois (éd.). (p. 375-517). Paris : Gallimard.

- Baudelaire, Ch. (1975c). [Projet de préface aux *Fleurs du Mal*. I]. Dans *Œuvres complètes*. T. I. C. Pichois (éd.). (p. 181-182). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1975d) [1869]. *Le Spleen de Paris*. Dans *Œuvres complètes*. T. 1. C. Pichois (éd.). (p. 273-363). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976a) [1868]. *Exposition universelle – 1855 – Beaux-arts*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 575-597). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976b). [Lettre à Jules Janin], [II]. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 233-240). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976c). [Liste de Projets. I. Reliquat du *Spleen de Paris*]. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 367-368). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976d) [1868]. *Le peintre de vie moderne*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 683-724). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976e) [1868]. *Salon de 1846*. Dans *Œuvres complètes* T. II. C. Pichois (éd.). (p. 415-496). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976f) [1868]. *Théophile Gautier* [I]. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 103-128). Paris : Gallimard.
- Bayle, C. (2014). *Nocturne de l'âme moderne. Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire*. Mont-Saint-Aignan : PURH.
- Bénichou, P. (2004). *Romantismes français*. Paris : Gallimard.
- Bony, J. (1996). Musset et les formes poétiques. *Revue d'histoire littéraire de la France*, mai-juin, 483-493.
- Cagnat-Deboeuf, C. (2012). De l'art de la mystification dans *Le Spleen de Paris* : une lecture de « La Corde ». *Romantisme*, 157, juillet-septembre, 101-115.
- Chotard, L., Guyaux, A., Jourde P. et P. Tortonese. (1995). *Musset*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Coppola, S. (2012). La Vérité dévoilée : entre allégorie et ironie. Dans G. Séginger (dir.), *Musset : poésie et vérité* (p. 175-192). Paris : Honoré Champion.
- Diaz, J.-L. (2007). *L'écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris : Honoré Champion.
- Diaz, J.-L. (2010). Génération Musset ? *Romantisme*, 147, 3-12.
- Du Camp, M. (1892). *Souvenirs littéraires*. T. II. Paris : Hachette.
- Friedrich, H. (1999). *Structure de la poésie moderne*. Paris : Librairie générale française.
- Galdi, L. (1964). Un aspect peu connu du style poétique de Musset (analyse du poème « Stances »). *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 16, 21-30.
- Guyaux, A. (2007). *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal (1855-1905)*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Hamon, Ph. (2001). *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris : Hachette.
- Heinich, N. (2005). *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris : Gallimard.
- Kopp, R. (2004). *Baudelaire. Le soleil noir de la modernité*. Paris : Gallimard.
- Michel, A.-C. (2019). Le lyrisme mussétien comme expression d'une pluralité. Comment la redistribution de la forme dialoguée conduit à l'éclatement des codes génériques (dans *La Confession d'un enfant du siècle*, *Les Caprices de Marianne* et *Les Nuits*). *La Revue des lettres modernes*, 7, 119-134.

- Labarthe, P. (1995). Baudelaire et Musset : les enjeux d'une haine. Dans P. Brunel et M. Crouzet (dir.) *Alfred de Musset, « Premières poésies », « Poésies nouvelles »*. Actes de la Journée d'étude (p. 299-323). Mont-de-Marsan : Éditions interuniversitaires.
- Ledda, S. (2010). *Alfred de Musset. Les fantaisies d'un enfant du siècle*. Paris : Gallimard.
- Ledda, S. (2012). *L'éventail et le dandy. Essai sur Musset et la fantaisie*. Genève : Droz.
- Ledda, S. (2018). « Une espèce d'inertie stagnante, colorée d'une joie amère... » : Musset et le cynisme. Dans P. Glaudes et J.-F. Louette (dir.). *Cynismes littéraires* (p. 109-122). Paris : Classiques Garnier.
- Ledda S. et Pinon E. (2022). Musset, de l'improvisation à l'impromptu. Dans S. Murphy (éd.), *L'aventure interprétative. Hommage à Georges Kliebenstein* (p. 179-202). Paris : Classiques Garnier.
- Murphy, S. (2005). Musset, « quatorze fois exécration » ? : Lecture méthodique d'un « Sonnet ». *Études françaises*, vol. XLI, 3, septembre-décembre, 81-95.
- Musset, A. de. (1960) [30 mai 1831], *Revue fantastique*, XIX. Dans *Œuvres complètes en prose*. M. Allem et P. Courant (éd.). (p. 814-818). Paris : Gallimard.
- Musset, A. de. (1985). *Correspondance d'Alfred de Musset*. (T. I). L. Chotard, M. Cordroch et R. Pierrot (éd.). Paris : PuF.
- Musset, A. de. (1990) [1834]. Avant-propos d'*Un spectacle dans un fauteuil* (prose). Dans *Théâtre complet*. S. Jeune (éd.). (p. 3-7). Paris : Gallimard.
- Musset, A. de. (2006a) [1840]. *Contes d'Espagne et d'Italie* (1830). Dans *Poésies complètes*. F. Lestringant (éd.). (p. 63-192). Paris : Librairie générale française.
- Musset, A. de. (2006b) [1840]. *Poésies diverses* (1831). Dans *Poésies complètes*. F. Lestringant (éd.). (p. 193-211). Paris : Librairie générale française.
- Musset, A. de. (2006c) [1840]. *Poésies nouvelles* (1835-1840). Dans *Poésies complètes*. F. Lestringant (éd.). (p. 367-495). Paris : Librairie générale française.
- Musset, A. de. (2006d) [1840]. *Poésies nouvelles* (1840-1849). Dans *Poésies complètes*. F. Lestringant (éd.). (p. 497-640). Paris : Librairie générale française.
- Musset, A. de. (2006e) [1840]. *Un spectacle dans un fauteuil* (1833). Dans *Poésies complètes*. F. Lestringant (éd.). (p. 215-366). Paris : Librairie générale française.
- Musset, A. de. (2010) [1836]. *La confession d'un enfant du siècle*. S. Ledda (éd.). Paris : Flammarion.
- Musset, A. de. (2008). *Lorenzaccio*. F. Naugrette (éd.). Paris : Flammarion.
- Musset, P. de. (2010) [1877]. *Biographie de Alfred de Musset*. Paris : Points.
- Pommier, J. (1954). Baudelaire et Musset. Dans *Mélanges d'histoire littéraire et de bibliographie offerts à Jean Bonnerot* (p. 353-364). Paris : Nizet.
- Pommier, J. (1957, 9 mai). Musset et Baudelaire. *Les Nouvelles littéraires*, 5.
- Robb, G. (1993). *La poésie de Baudelaire et la poésie française. 1838-1852*. Paris : Aubier.
- Schellino, A. (2021). Le dandysme ou « la grandeur sans conviction ». Dans J.-M. Chatelain (dir.), *Baudelaire, la modernité mélancolique* (p. 181-191). Paris : BnF Éditions.
- Séginger, G. (2015). *Un lyrisme de la finitude. Musset et la poésie*. Paris : Hermann.
- Vaillant, A. (2005). *La crise de la littérature. Romantisme et modernité*. Grenoble : ELLUG.
- Vaillant, A. (2007). *Baudelaire, poète comique*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Vaillant, A. (2010). Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale. *Romantisme*, 148, 11-25.

- Vaillant, A. (2012). Musset, poète lyrique de la désinvolture. Dans G. Séginger (dir.), *Musset : poésie et vérité* (p. 209-220). Paris : Honoré Champion.
- Vaillant, A. (2016a). *L'art de la littérature. Romantisme et modernité*. Paris : Classiques Garnier.
- Vaillant, A. (2016b). *Qu'est-ce que le romantisme ?* Paris : CNRS éditions.
- Vallès, J. (1862, 9 octobre). Les victimes du livre. Alfred de Musset. *Figaro*.

RÉSUMÉ : Alors que les violentes critiques de Baudelaire envers Musset présupposent une incompatibilité fondamentale entre ces auteurs, de nombreux points communs, dont leur intérêt pour le bizarre, révèlent une continuité entre le mal du siècle mussetien et le spleen baudelairien. Le bizarre constitue en outre une pierre de touche fondamentale dans la construction de la singularité auctoriale des deux poètes : ceux-ci le mettent en scène socialement et littérairement par leur dandysme et leurs mystifications ; dans leurs œuvres, ils le font apparaître comme un marqueur allégorique de la mélancolie et d'une instance lyrique en crise ; enfin, ils s'en inspirent pour essayer de nouvelles formes littéraires à même de bouleverser l'horizon d'attente de leur lecteur. Désireux de subvertir, interroger puis explorer les conventions et les certitudes de leurs contemporains, Musset et Baudelaire montrent, par le prisme de leur « curiosité bizarre », la fertilité d'une poétique et d'une posture ambivalentes.

Mots-clés : Musset, Baudelaire, subversion, interrogation, exploration

The “Bizarre Curiosity” of Baudelaire and Musset : Explorations, Questionings, and Subversions

ABSTRACT : While Baudelaire's harsh criticism of Musset presupposes a fundamental incompatibility between the two authors, many commonalities, including their shared interest in the bizarre, reveal a continuity between Musset's “mal du siècle” and Baudelaire's “spleen”. The bizarre also serves as a key element in constructing the literary uniqueness of both poets: they stage it both socially and literarily through their dandyism and mystifications; in their works, they present it as an allegorical marker of melancholy and a lyrical voice in crisis; finally, they draw inspiration from it to experiment with new literary forms capable of unsettling the reader's expectations. Eager to subvert, question, and explore the conventions and certainties of their contemporaries, Musset and Baudelaire demonstrate, through the lens of their “bizarre curiosity”, the fertility of an ambivalent poetics and posture.

Keywords: Musset, Baudelaire, subversion, questioning, exploration