

Fryčer, Jaroslav

L'œuvre [i.e. L'oeuvre] dramatique d'Alfred de Musset

Études romanes de Brno. 1967, vol. 3, iss. 1, pp. 85-166

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113392>

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

L'OEUVRE DRAMATIQUE D'ALFRED DE MUSSET

JAROSLAV FRYČER

I. Introduction

De toute l'œuvre littéraire d'Alfred de Musset, le théâtre reste aujourd'hui le plus vivant. A l'heure actuelle, Musset est considéré comme le plus grand, sinon le seul véritable dramaturge de l'époque romantique en France. Pour ses contemporains, c'était d'abord un poète dont la poésie rendait fidèlement certains tons pessimistes et sceptiques et en même temps passionnés, typiques pour l'atmosphère intellectuelle de l'époque romantique et de ce qu'on appelle le mal du siècle. Musset dramaturge, ou plutôt auteur dramatique joué, ne fut découvert, comme on sait, que beaucoup plus tard. Ses pièces, tout en ayant leur place dans le théâtre et la poésie romantiques, différaient sensiblement de la production dramatique contemporaine par leurs sujets, par leur langue aussi bien que par leur composition et par leur tonalité de base qui rappelle, dans le contexte de la musique sonore du théâtre de Hugo ou de Dumas, plutôt des morceaux de musique de chambre, parfois mélancoliques ou tragiques, mais toujours brillants et poétiques.

Cependant avec le recul de plus d'un siècle, on voit bien que s'il existe un genre dans lequel Musset a été un novateur, c'était à coup sûr le drame. C'est pourquoi l'attention des historiens de la littérature française se concentre, en ces dernières années, sur son théâtre. En approfondissant l'étude des sujets de ses pièces, on voit qu'elles ne sont pas seulement l'expression des idées qui, sur le plan individuel, préoccupaient l'auteur lui-même. On découvre en même temps que certains problèmes sociaux et politiques y trouvaient un écho sensible. Souvent les critiques analysent aussi la vision du monde de Musset, les personnages de ses drames et certains aspects de leur composition.

Pour la connaissance de l'évolution des idées et de l'art de Musset, le théâtre est le champ le plus susceptible de fournir des données fondamentales. Musset écrivait ses pièces au cours de toute sa carrière littéraire. La première fut composée en 1829, la dernière en 1855. Rappelons que sauf quelques poésies de circonstance, l'œuvre poétique de Musset se termine à peu près vers 1845 et que le premier ouvrage narratif important en prose, *la Confession d'un enfant du siècle*, ne date que de 1835.

Dans la présente étude, nous voulons suivre l'évolution de l'art, et à travers elle l'évolution des idées d'Alfred de Musset en examinant toute sa production dramatique. Au fond, nous nous sommes posé deux questions qui nous ont semblé essentielles: 1° peut-on découvrir dans le théâtre de Musset, à première vue si varié et où se donne libre cours la fantaisie de l'auteur, une évolution

organique, une sorte d'„unité dans la diversité“? 2° peut-on retrouver dans ce théâtre, à côté des éléments qui le rattachent au drame romantique et à la littérature du XVIII^e siècle, des idées ou des procédés qui préfigurent l'évolution du drame français à l'époque post-romantique? Pour pouvoir y répondre, nous avons cru que la méthode la plus efficace était la recherche du thème central, du principe organisateur autour duquel les pièces sont ordonnées. Les études récentes ont réussi à les trouver dans les drames écrits en 1833 et 1834 où l'unité se fait voir le plus clairement. C'est pourquoi nous avons décidé d'analyser avant tout les premières et les dernières pièces de Musset qui, jusqu'ici, n'ont pas été soumises à une enquête détaillée à partir du point de vue indiqué. On peut découvrir le thème central d'une pièce et de toute une œuvre littéraire le plus facilement par l'analyse du sujet, des personnages et par la lecture du sens à travers sa forme. C'est pourquoi l'examen des sujets, des caractères (types) et de certains aspects de la composition des drames se place au centre de notre attention.

Bien sûr, l'évolution du théâtre de Musset et les changements successifs qui s'y opéraient ont modifié toute la structure des drames, non seulement sur le plan des sujets, des caractères et de la composition, mais encore sur d'autres. Cependant, nous n'avons pas analysé ceux-ci (p. e. le plan stylistique, etc.), de même que nous n'avons pas examiné les problèmes concernant les sources, les origines, la genèse des pièces. etc. Vu le but de notre travail, qui est de donner une interprétation de l'œuvre dramatique de Musset tout entière et de retracer les grandes lignes de son évolution, nous avons été obligé de recourir à des éléments, dont l'analyse dévoile cette évolution avec le maximum de clarté et d'évidence.

Les drames de Musset sont donc étudiés en tant que textes littéraires. Les différents problèmes scénographiques et ceux de la mise en scène ne sont abordés qu'en marge. Au cours de notre travail, il a été nécessaire de citer parfois des textes bien connus et, à n'en pas douter, commentés par trop souvent. C'est qu'il fallait relire ces textes sous un point de vue différent. celui que nous avons indiqué plus haut.

II. Les idées d'Alfred de Musset sur l'art et sur le théâtre

Examiner les idées de Musset sur le théâtre, sur le drame et sur l'art en général, est-ce que ce n'est pas un travail inutile et infructueux? Est-ce que nous ne courons pas le risque de chercher en vain une conception explicite de l'art dramatique et une doctrine systématique chez un auteur qui considérait toute discussion et tout raisonnement sur l'art comme stériles et qui raillait à plusieurs reprises dans ses œuvres les auteurs des préfaces et des traités théoriques sur l'art?

En relisant l'œuvre de Musset, nous trouvons beaucoup d'exemples qui semblent confirmer le bien-fondé de tels doutes. On reconnaît aisément les opinions de l'auteur lui-même quand il fait dire à André del Sarto: „Ah! ah! déjà en train de discuter? La discussion, mes bons amis, est une terre stérile, croyez-moi; c'est elle qui tue tout: moins de préfaces et plus de livres.“ (II, 13)¹ Mais

¹ Toutes les citations des œuvres de Musset renvoient à l'édition de Maurice Allem et de Paul-Courant dans la Bibliothèque de la Pléiade: I. *Poésies complètes*, II. *Théâtre complet*, III. *Œuvres complètes en prose*.

si nous revenons à l'œuvre de Musset, nous constatons bientôt un désaccord apparent entre son contenu réel et les notes sur l'inutilité des raisonnements et des réflexions sur l'art. En abordant le sujet du présent chapitre, il nous faut évidemment tenir compte d'un fait, notoire pour tous ceux qui s'intéressent à la littérature: qu'on doit toujours vérifier ce que les auteurs disent d'eux-mêmes, par une analyse de tous les documents disponibles et surtout de toutes leurs œuvres. En fait, Musset, au cours de sa vie, s'intéressait vivement aux problèmes de l'art. Il leur a consacré non seulement des remarques et des observations occasionnelles qu'on peut glaner dans toute son œuvre, mais aussi des articles et des ouvrages spéciaux dont on peut facilement tirer un système relativement complet et cohérent.

La liste des œuvres qui présentent, à ce sujet, le plus grand nombre de documents,² fait voir que c'était surtout à deux époques que Musset était attiré par les problèmes théoriques de l'art: dans les années 1830—1832 et 1838—1839. Par les textes cités écrits entre 1830 et 1832, Musset prit part aux discussions sur l'art romantique pendant leur dernière étape en précisant en même temps sa position personnelle en face de la théorie nouvelle. Le deuxième groupe des ouvrages mentionnés reflète le retour de Musset aux problèmes de l'art. Son activité littéraire abondante des années précédentes (dès 1840, son œuvre dramatique peut être considérée en principe comme achevée et tous ses thèmes principaux comme épuisés) lui permit de dégager une formule plus précise et plus nuancée de l'art et de sa fonction, basée sur sa pratique littéraire.

Il faut donc considérer ces deux époques comme les plus importantes pour la formation des idées esthétiques de Musset. C'est aussi sur elles que s'est concentrée à bon droit l'attention de tous ceux qui jusqu'à présent ont traité le problème en question. Parmi les études consacrées à Musset et à son œuvre, il y en a peu qui examinent spécialement ses idées sur le théâtre. Les monographies d'Arvède Barine, Maurice Donnay, John Charpentier, Emile Henriot, Marthe de Hedouville, etc.³ sont des ouvrages qui traitent de l'œuvre de Musset en général sans en approfondir ses aspects particuliers. Les auteurs s'intéressent plutôt à la biographie de Musset, à l'interprétation et à l'explication de son œuvre, aux sources de celle-ci, etc. *Le Théâtre d'Alfred de Musset* de Léon Lafocade⁴ est un livre précieux pour la connaissance du drame mussetien, surtout à cause des analyses détaillées de sa composition, de ses techniques, de ses personnages, etc. Les études de Jean Pommier⁵ n'examinent pas non plus spécialement la conception de l'art chez Musset; leur importance et leur rapport con-

² *Les secrètes pensées de Rafaël* (1830), *Les Vœux stériles* (1830), „Revue fantastique“ (1830—1831), „Pensées de Jean-Paul“ (1831), *A mon ami Edouard B.* (1832), „Un Mot sur l'art moderne“ (1833), *Les Nuits* (1835—1836), *Lettres de Dupuis et Cotonet* (1836—1837), „Salon de 1836“ (1836), *Dupont et Durand* (1838), *Le Fils du Titien* (1838), „De la tragédie“ (1838), „Reprise de Bajazet“ (1838), „Concert de Mademoiselle Garcia au Théâtre-Italien“ (1839), *Une Soirée perdue* (1840), *Sur la paresse* (1840), *Après une lecture* (1842), „Discours de réception à l'Académie Française“ (1852), „De la peinture des caractères“ (?).

³ *Alfred de Musset*, Paris, Hachette 1893; *Alfred de Musset*, Paris, Hachette 1914; *Alfred de Musset*, Paris, Tallandier 1938; *L'Enfant du siècle Alfred de Musset*, Paris, Amiot-Dupont 1953; *Alfred de Musset*, Paris, Apostolat de la Presse 1958.

⁴ Paris, Hachette 1901.

⁵ *Variétés sur Alfred de Musset et son théâtre*, Paris, Nizet 1944; *Autour du drame de Venise*, Paris, Nizet 1958.

sistent en l'éclaircissement d'autres aspects, à savoir de la chronologie et de l'interprétation de ses drames. Henri Lefebvre⁶ applique la méthode de la critique sociologique à l'examen d'une partie seulement du théâtre de Musset.

Parmi les monographistes, il ne reste que deux qui se préoccupent plus ou moins en détail de notre problème, Pierre Gastinel et Philippe Van Tieghem.⁷ Van Tieghem examine et résume sommairement, mais d'une façon nuancée, la conception du théâtre chez Musset et replace ses idées dans le contexte historique de la littérature française contemporaine.

Ce n'est que la monographie de Pierre Gastinel qui analyse les idées de Musset sur l'art de la façon la plus détaillée. L'intention de l'auteur était de traiter le „romantisme“ de Musset, c'est-à-dire avant tout sa première période créatrice. Ses analyses s'arrêtent à peu près à l'année 1835; la dernière partie du livre ne résume que rapidement quelques traits généraux de l'évolution ultérieure des idées de Musset. P. Gastinel a examiné presque à fond la conception de l'art chez Musset au début des années trente du siècle passé. Il recherchait ses traits distinctifs par rapport à la doctrine classique (plus précisément celle des épigones du classicisme) d'avant 1830, et par rapport aux idées romantiques d'après 1832. Suivant P. Gastinel, la doctrine de Musset résulte de son indépendance en matière artistique et diffère considérablement du système classique aussi bien que du système romantique tout en restant liée avec eux par ses origines et par ses sources. Quant à l'évolution de cette doctrine après 1836, Gastinel n'y a consacré que des remarques détachées.

L'analyse de l'œuvre de Musset fait voir, et les études mussetistes actuelles l'ont bien accentué, qu'en suivant l'évolution de ses idées sur l'art, il faut vraiment concentrer l'attention sur les deux époques mentionnées, 1830—1832 et 1838—1839. On peut saisir ces idées le plus facilement, et en même temps le plus précisément, en recherchant leurs traits distinctifs par rapport à la doctrine classique et romantique. Tous les travaux existants sur Musset procèdent ainsi. Du point de vue méthodologique c'est sans doute correct: par là nous dévoilons les idées de Musset dans leurs sources et dans leur origine. La première étape de la formation esthétique de Musset est caractérisée le plus souvent par la négation de certaines tendances artistiques contemporaines. Dans ces années, à propos desquelles P. Gastinel parle de la première crise dans la vie de Musset,⁸ sa conception de l'art se définit presque exclusivement par ce qu'il refusait ou ce qu'il raillait. Ce n'était qu'après 1835, donc à l'époque la plus féconde de sa vie, que les idées qui se dégagent de ses pièces, de ses poésies et de ses articles se précisent et deviennent plus systématiques.

Mais un autre point de vue reste à mettre en valeur: il faudra examiner non seulement les liens qui rattachent Musset aux tendances artistiques précédentes et contemporaines, ce qui veut dire au classicisme et au romantisme, mais aussi aux idées qui annoncent l'évolution ultérieure de la littérature française. Les idées de Musset, envisagées sous ce double aspect, apparaîtront dans ce qu'elles

⁶ *Alfred de Musset dramaturge*, Paris, L'Arche 1955.

⁷ *Le Romantisme d'Alfred de Musset*, Paris, Hachette 1933; *Musset l'homme et l'oeuvre*, Paris, Boivin 1944.

⁸ Elle était le résultat des distances que prit vis-à-vis de Musset l'art romantique et de la recherche de sa place dans la littérature et dans le monde contemporains. La deuxième crise suivait, d'après P. Gastinel, l'aventure de Venise, la troisième, causée par la grave maladie du poète, date de 1839—1840.

ont de négatif et de positif, dans ce avec quoi elles renouent et dans ce qu'elles préfigurent.

Pour se faire une idée exacte de la conception du théâtre au début de sa carrière littéraire, il faut rappeler, au moins brièvement, le moment où Musset est entré dans la littérature française. Sur le plan politique et social, c'étaient les années qui précédaient et suivaient la révolution de 1830. Cette révolution, que la bourgeoisie avait attendue avec de grands espoirs, et la monarchie de Juillet étaient favorables avant tout à la mince couche de la bourgeoisie financière et aux banquiers. A cette époque, la majorité de la classe bourgeoise rentra dans l'opposition contre le régime de Louis-Philippe. L'abolition de la censure entre 1830 et 1835 rendit possible une liberté relative dans la vie politique et publique, et l'échange ouvert des idées. La société en tant que tout commença à s'intéresser à la vie contemporaine, à s'éloigner de l'histoire qui avait été pour les uns (les libéraux) un instrument efficace de la lutte politique et pour d'autres l'un des moyens de s'évader de l'époque contemporaine. La déception, la désillusion, la liberté trahie devinrent les sujets le plus souvent discutés et traités dans la politique aussi bien que dans la littérature.

En ce qui concerne la littérature, il s'agissait des années où la lutte entre les classiques et les romantiques, loin encore d'être complètement achevée, était en principe décidée. La première poésie de Musset a été publiée en août 1828, la plupart des *Contes d'Espagne et d'Italie* ont été écrites en 1829 et 1830, donc à une époque qui était déjà postérieure aux moments décisifs de ce qu'on appelle la bataille romantique. En 1830, au moment où Musset entra dans la littérature, les grands principes de l'art nouveau étaient plus ou moins nettement formulés et les problèmes essentiels discutés : l'imitation des modèles classiques, l'observation des règles, le mélange du comique et du tragique, les principes de la couleur locale et du théâtre historique nouveaux, la nécessité d'introduire la vérité dans la peinture des sentiments et des caractères, etc. L'étape des grandes discussions était déjà passée, il restait à prouver la légitimité de l'art nouveau par des œuvres écrites selon les principes romantiques.

La publication de *Cromwell* en 1827 est généralement considérée comme l'un des événements les plus importants de la bataille romantique ; à juste titre parce que la préface de cette pièce résume et formule d'une manière claire et rigoureuse et avec une grande force polémique les différents aspects de la querelle des classiques et de leurs adversaires. Mais toutes les fois qu'on parle de ces discussions, il faut se rendre compte de ce que les attaques n'étaient pas dirigées, comme on sait, contre les grands classiques. Les romantiques ou leurs précurseurs ne combattaient pas tellement Racine et ses œuvres qui représentaient même pour eux des valeurs incontestables. Ils visaient plutôt la pratique littéraire des imitateurs de Racine, de ceux qui tout en introduisant dans leurs œuvres quelques innovations modestes, s'asservissaient aux règles. Indispensables pour l'art français du XVII^e siècle, celles-ci étaient déjà périmées, ne correspondant plus aux besoins de celui du début du XIX^e siècle. Il ne s'agissait donc pas de Racine, mais de l'œuvre de ses imitateurs, de Raynouard, Jouy, Louis et Lucien Arnault, Lemercier, Delavigne, etc. et des traités théoriques, avant tout ceux de La Harpe, Geoffroy et Lemercier.

Presque tous les auteurs cités cherchaient à changer, dans leurs œuvres, le schéma orthodoxe de la tragédie classique. Qu'il s'agisse du choix des sujets tirés de l'histoire nationale, de la non-observation des règles des trois unités, du mé-

lange des éléments tragiques et comiques, il faut y voir toujours des tentatives d'élargir les possibilités de la tragédie par l'adoption de certains éléments du théâtre romantique. On peut considérer cette interpénétration des deux systèmes dramatiques même comme l'un des traits spécifiques du théâtre français après 1800. Mais les romantiques français n'envisageaient pas les innovations timides des épigones du classicisme comme suffisantes. Ils réclamaient des réformes qui touchent l'essence du système du théâtre classique.

Alfred de Musset entra donc dans la littérature à l'époque où les grands principes de l'art nouveau étaient, du point de vue théorique, déjà résolus et admis. C'était l'époque où commençaient à apparaître les premiers dangers de l'application stricte et mécanique des idées nouvelles qui, ayant été tout d'abord conçues comme l'expression du refus de toute règle, n'en sont pas moins devenues, à leur tour, une sorte de dogmes nouveaux. L'abondance de la couleur locale, les sujets compliqués et embrouillés, le style pathétique et boursoufflé, le sentimentalisme pleurnichard, bref tout ce que Musset lui-même critiquait et raillait, étaient des résultats de l'application conséquente des principes nouveaux.

Même avant la victoire décisive du romantisme, c'est-à-dire avant la mise en scène d'*Hernani*, il y avait déjà des auteurs qui tenaient compte des dangers nouveaux et qui, tout en prenant la doctrine romantique pour point de départ, orientaient leur art vers d'autres buts, ou tâchaient au moins d'éviter l'écueil le plus dangereux de l'art romantique dans le domaine du théâtre, le manque de vérité psychologique. L'un des premiers était Alfred de Vigny. „Déjà ce drame historique, dit André Le Breton à propos de *la Maréchale d'Ancre*, différait sensiblement de ceux qu'écrivaient à la même époque Alexandre Dumas et Victor Hugo; on sent que Vigny s'y efforce de substituer à l'intérêt de la couleur locale et des péripéties romanesques un intérêt supérieur, celui de la pensée, celui de la vérité morale (. . .).“⁹ En ce sens, l'œuvre dramatique d'Alfred de Musset tout entière peut être aussi interprétée comme correspondant aux tendances qui représentaient la réaction contre les excès du théâtre romantique.

*

Dans *les Secrètes pensées de Rafaël, gentilhomme français*, nous lisons les vers bien connus dans lesquels Musset proclamait son indépendance à l'égard des classiques aussi bien que des romantiques (I, 121). Le poème a été publié au début du mois de juillet 1830, donc six mois après la publication des *Contes d'Espagne et d'Italie*, par un poète âgé à peine de vingt ans. Abstraction faite du ton emphatique et de la pose exprimée par des mots grandiloquents, ces vers montrent cependant que la période où Musset se comptait lui-même parmi les romantiques, était très courte.

Dès son premier recueil poétique, Musset manifestait une position extrêmement critique en face de la poésie et du drame romantiques contemporains. Il ne s'agissait pas seulement de l'ironie plus ou moins dissimulée comme c'était le cas de la fameuse *Ballade à la Lune*, mais aussi des allusions ouvertes dont ses premiers ouvrages sont parsemés. Ce sont de petites pointes ironiques qui, insignifiantes quand elles sont prises chacune à part, deviennent significatives dans leur ensemble: „Il est aussi difficile de comprendre le regard d'un enfant de

⁹ *Le Théâtre romantique*. Paris, Boivin, s. d., p. 129.

quatre ans, que le galimatias de trois drames modernes“ (*Fantasio*, II, 303); „Heureux l'homme au cœur pur (...) qui laisserait plutôt guillotiner Ampère Que d'aller voir Bocage, exalté par Dumas, Nasiller l'adultère en se tordant les bras („Revue romantique“, I, 522).

Ces attaques ne visent pas, comme on sait, les principes du romantisme; elles raillent les excès de l'art nouveau, mais les excès qui prenaient leur source dans l'essence de l'art romantique. En fait, Musset était un disciple assez docile des grands maîtres du romantisme français. Le souci de la couleur locale dans *Mar-doche*, *Don Paëz* ou *Portia*, les passions violentes et déréglées qui animent leurs héros, l'expression emphatique de ses premières poésies (Dupuis et Cottonet auraient fort bien pu compter les adjectifs dans *Don Paëz*) en sont des preuves suffisantes. Mais même dans ses poèmes les plus romantiques, l'auteur garde en face de l'action et des héros une certaine distance: elle se manifeste le plus souvent par de nombreuses digressions, par des épisodes, et par des causeries avec le lecteur qui introduisent dans ces poésies un sous-texte légèrement ironique.

Tout cela, ce ne sont que des allusions et des fragments détachés; la première profession de foi artistique véritable de Musset est la *Dédicace à M. Alfred T...*, publiée en 1833. C'est déjà un exposé systématique de ses idées sur toute une série de problèmes, l'essence et les fins de l'art, le rôle du poète, les sources de l'inspiration, la portée de la poésie, etc. Musset y précise et formule sa conception de l'art en général, celle qui restera la sienne au cours de toute sa vie. Voilà pourquoi ce poème constitue „une préface au *Spectacle*, et peut-être à toute l'œuvre postérieure de Musset“.¹⁰

Tout d'abord, Musset donne dans la *Dédicace* une réponse à la question qui ne cessera pas de le hanter: à quoi bon vivre? qu'est-ce qui reste dans le monde à l'homme qui a vu s'écrouler des certitudes et des valeurs considérées comme inébranlables, où il y avait tant de choses qui portent „l'homme à se mettre en troupeau“, tant de „cagots“, de „tartufes de mœurs, comédiens insolents“, tant de gens qui „aujourd'hui chantent la liberté, comme ils chantaient les rois, ou l'homme de brumaire“?¹¹ Musset envisageait le monde qui l'entourait du point de vue du fier aristocrate, intellectuel et dandy parisien, plein de scepticisme, résultat de ses propres expériences, de l'influence du milieu où il avait vécu, et enfin de son talent de poète extrêmement sensible et vulnérable par des déceptions de toute sorte. Il ne voulait pas prendre directement part à la vie politique et publique, il ne pouvait pas y trouver la certitude et le sens de sa vie. Il les cherchait et les trouva enfin dans un autre domaine.

En ce qui concerne sa philosophie, Musset était profondément sceptique. Suivant le témoignage de son frère — qu'on nous excuse de rappeler des faits notoires —, il s'intéressait vivement, surtout après 1837, à la philosophie. Il lisait Platon, Epictète, Spinoza, des philosophes modernes, mais aucun système philosophique ne le satisfaisait complètement. „L'Espoir en Dieu“ (1838) marque le retour de Musset à Dieu. Mais le Dieu de Musset était fort imprécis, c'était celui des déistes. Quoi qu'il en soit, le scepticisme et l'incertitude en matière philosophique accompagnaient Musset toute sa vie.

Comme il cherche en vain la certitude et l'absolu en dehors du moi, Musset

¹⁰ P. Gastinel, *Le Romantisme d'Alfred de Musset*, p. 224.

¹¹ Les expressions sont tirées des différentes strophes de la *Dédicace*.

se tourne à l'intérieur de l'être humain, à l'intérieur de lui-même, et il les y trouve. La seule valeur absolue qui donne du sens à la vie et une dignité humaine, c'est la franchise et l'honnêteté des sentiments, l'amour, „le seul bien d'ici-bas“ („L'Espoir en Dieu“, I, 342), L'amour, cette „chose sainte et sublime“ (*On ne badine pas avec l'amour*, II, 364), suffit à lui seul à justifier l'existence humaine. „L'amour est tout, — l'amour, et la vie au soleil (...) S'il est vrai que Schiller n'ait aimé qu'Amélie, Goëthe que Marguerite, et Rousseau que Julie. Que la terre leur soit légère! — ils ont aimé.“ (*Dédicace*, I, 157)

L'intérêt bien connu que Musset porte au thème de l'amour et à ses modifications et variations résulte de sa philosophie personnelle, du dilemme fondamental de son être: de sa conscience de l'incertitude et du doute, et de la quête d'une valeur absolue dans la vie humaine. Mais la *Dédicace* n'est pas un traité philosophique, c'est une série d'observations où Musset explique comment il veut réaliser sa conception de l'art dans les œuvres particulières, Musset comprend à cette époque l'art comme une expression des pensées et des sentiments même les plus intimes de l'homme, comme une réalisation, une „matérialisation“ des rêves, comme une re-création de l'être humain sur le plan de la vie sentimentale. Le résultat inévitable de ce choix, c'est l'idée qu'on peut, en fin de compte, mettre le signe d'égalité entre l'homme et son œuvre: „Il n'y a pas d'art, il n'y a que des hommes (...) dans ce cas-là. ce que vous appelez art, c'est l'homme“ („Un mot sur l'art moderne“, III, 882).

La première source de la vérité dans l'art, on doit la chercher dans l'homme lui-même. Rappelons les textes si souvent commentés et cités: „Ce qu'il faut à l'artiste ou au poète, c'est l'émotion. Quand j'éprouve, en faisant un vers, un certain battement de cœur que je connais, je suis sûr que mon vers est de la meilleure qualité que je puisse pondre“;¹² „Au moment du travail, chaque nerf, chaque fibre Tressaille comme un luth que l'on vient d'accorder. On n'écrit pas un mot que tout l'être ne vibre,“ etc. (*Dédicace*, I, 153).

La conception générale de l'art entraîne chez Musset certaines conséquences pratiques. Tout d'abord, l'art est destiné avant tout à extérioriser, sous la forme de confessions ou d'ouvrages plus ou moins autobiographiques, mais en tout cas transposé sur le plan artistique, le monde intérieur de l'auteur lui-même. Si celui-ci veut saisir les idées et les sentiments d'un personnage autre que lui-même, il est obligé de recourir à une observation précise de l'homme et du monde. Il doit rendre dans son œuvre les manifestations de la vie intérieure de ses personnages et des circonstances qui la déterminent. L'analyse psychologique basée sur l'observation minutieuse du monde et de la société devient, on l'a constaté plus d'une fois, le procédé le plus efficace pour atteindre le but indiqué. Et la troisième conséquence? L'auteur doit se tourner résolument du côté de l'homme contemporain et peindre ses sentiments et ses rêves.

Trop souvent, les monographistes de Musset n'ont analysé que la partie négative de la doctrine qui se dégage de la *Dédicace*. Certes, „c'est presque uniquement contre le Cénacle que Musset, dans la *Dédicace*, manifeste son indépendance“, et qu'elle „affirme l'indépendance du poète en face des nouvelles règles comme en face des anciennes“¹³. Mais d'autre part, il est impossible de ne pas admettre l'aspect positif de la doctrine de Musset. La *Dédicace* expose de

¹² *Correspondance*, éd. Séché, p. 27. Musset à son frère, le 4 août 1831.

¹³ P. Gastinel, *Le Romantisme d'Alfred de Musset*, pp. 230, 231.

grands principes qui seront, comme on sait, des principes de l'œuvre dramatique de Musset tout entière: l'analyse psychologique fondée sur l'observation de l'homme et de la vie, et l'introduction, de préférence, de sujets contemporains.

*

Au cours de la première époque, Musset réfléchissait sur les problèmes fondamentaux concernant l'art, la fonction de l'artiste et sa place dans la société contemporaine. Dans les années suivantes, Musset repensait les questions de l'art, plus spécialement les problèmes techniques du théâtre et les rapports de la vie et de l'art.

L'une des questions auxquelles Musset revenait souvent à cette époque était celle de la possibilité du renouveau de la tragédie. „Il peut sembler paradoxal que le dramaturge romantique qui a poussé le plus loin la conception d'un théâtre libre [...] ait été le seul à s'intéresser à la tragédie au point de vue d'en étudier les lois, d'en envisager le rétablissement et de tenter lui-même de la réaliser.“¹⁴ Après tout, le goût de Musset pour la tragédie après 1838 ne doit pas trop surprendre. Il est l'aboutissement logique de l'évolution de ses idées sur l'art et de toute son œuvre dramatique. Avant d'examiner la conception mussetienne de la tragédie, il faut évidemment se poser deux questions et y répondre: 1° pourquoi Musset fut-il amené après 1838 à revenir aux problèmes théoriques de l'art? 2° pourquoi se tourna-t-il cette fois vers la tragédie?

En ce qui concerne le retour de Musset aux problèmes théoriques de l'art, il eut pour cela des raisons d'ordre subjectif aussi bien qu'objectif. En 1837, deux années après la rupture définitive avec G. Sand, commence la liaison, tellement différente de la précédente, de Musset avec Aimée d'Alton. Le calme et l'équilibre retrouvés dans cet amour heureux qui duraît deux années, se reflétèrent dans le travail de Musset. Peut-être la première fois dans sa vie, il travaillait régulièrement, assidûment, „comme un enragé“¹⁵ Dans cette situation changée, Musset revint aux problèmes de la vie, de l'art et de la philosophie. Paul de Musset apporte dans sa *Biographie*¹⁶ des témoignages de l'intérêt avec lequel son frère lisait des œuvres philosophiques, de son goût du travail sérieux et des changements qui se produisirent dans ses opinions.

A côté des raisons subjectives, il y eut aussi des causes objectives du retour de Musset à la théorie de l'art. En 1838, on pouvait faire en France le premier bilan critique du théâtre romantique, de ses succès, de ses espérances et de ses faiblesses. C'était l'époque où Victor Hugo avait donné non seulement *Cromwell* et *Hernani*, mais aussi *Ruy Blas*, celle où Alexandre Dumas père avait fait jouer *Antony* et *Kean*, celle enfin où l'on avait déjà vu *Chatterton* de Vigny et les premières pièces d'Eugène Scribe. C'était une époque qui orientait tout naturellement l'attention des contemporains et de Musset lui-même vers les problèmes du drame, d'autant plus que l'apparition du génie de Rachel ouvrait de nouvelles possibilités à l'évolution du théâtre français.

Il reste à savoir pourquoi Musset a orienté ses réflexions sur le théâtre

¹⁴ Maurice Vantorre, „Musset et la tragédie“. *Revue des Sciences humaines*, 1962, p. 613.

¹⁵ Lettre à Aimée d'Alton du 24 mai 1838. A. de Musset, *Lettres d'amour à Aimée d'Alton*. Paris, Mercure de France 1910, p. 145.

¹⁶ Cf. pp. 251–253.

vers la tragédie. Nous sommes très bien renseignés sur l'intérêt que Musset ne cessait de porter au théâtre. Il voyait clair, il comprenait que le théâtre romantique n'était plus capable de fonder une nouvelle tradition. Les principes, proclamés dix ans auparavant et dont quelques-uns avaient été acceptés par Musset lui-même, tournaient, dans les réalisations scéniques, en exagération et en excès qui finirent par provoquer „le triste état où se trouve le théâtre“ („Reprise de Bajazet“, III, 908). Tout dans les théâtres visait des effets extérieurs et les dramaturges se souciaient peu de vérité et de naturel: „Je veux parler, non d'un acteur ni d'un théâtre, mais d'un genre, lequel est une exagération perpétuelle. Cette maladie règne partout, envahit tout; on s'en fait gloire. C'est l'affectation du naturel“ („Concert de Mademoiselle Garcia“, III, 989); „On dirait que nous avons la simplicité en horreur. Auteurs, acteurs, musiciens, tous ont le même but: l'effet, et rien de plus.“ (ibid., III, 990)

Musset se rendait bien compte de ce que le théâtre romantique se trouvait dans une impasse d'où il ne pouvait sortir de ses propres forces; il lui fallait complètement changer ses principes scéniques et créateurs. Il était inévitable de débarrasser le théâtre „de la maladie des effets“ (III, 991), de mettre un frein aux exagérations romantiques et trouver une issue de la situation déplorable dans laquelle se trouvait le théâtre français. Où découvrir des sources nouvelles? Suivant Musset, c'était surtout dans le retour à la vérité: „Oui, il y a dans ce moment-ci un coup de vent dans le monde des arts; la tradition ancienne était une admirable convention, mais c'était une convention: le débordement romantique a été un déluge effrayant, mais une importante conquête. Le joug est brisé, la fièvre est passée; il est temps que la vérité règne, pure, sans nuages, dégagée de l'exagération de la licence, comme des entraves de la convention.“ (III, 992—993)¹⁷ Et la tragédie classique paraissait à Musset, mais non seulement à lui, un point de départ sûr pour sauver la situation et guérir le théâtre français des maladies contractées à l'époque romantique.

En ces années, Musset a consacré plusieurs articles à la tragédie. Parmi eux il y a eu un qui résume avec la plus grande clarté l'essentiel de ses idées sur ce genre et sur le théâtre: „De la tragédie. A propos des débuts de Mademoiselle Rachel“ (1838). C'est une étude bien fondée qui ramasse en peu de pages quantité d'observations pertinentes sur le genre tragique, un aperçu de son histoire aussi bien que l'état actuel de la tragédie moderne en France.

En examinant l'article de Musset et la préface de *Cromwell* de Hugo, Ph. Van Tieghem pouvait constater la supériorité du premier: „Que l'on compare les jugements hâtifs et superficiels de celui-ci (= de Hugo), ses affirmations outrées et enfantines, avec la délicatesse de celui-là (= de Musset), avec sa finesse d'analyse et sa pénétration.“¹⁸ Mais pour être équitable, on doit compléter cette juste observation. Il est vrai que Musset simplifiait parfois les problèmes littéraires d'une manière assez gênante: pour exposer nettement ses idées, il se plaisait à formuler deux principes opposés qu'il juxtaposait pour faire ressortir la différence fondamentale entre eux. Qu'on relise sous ce point de vue sa comparaison du poète et du prosateur dans *Le Poète déchu* (III, 316—318), l'antithèse opposant la Raison à l'Intelligence dans „Un Mot sur l'art moderne“ ou enfin les vers

¹⁷ Cf. aussi la lettre à Mme Jaubert du 17 décembre 1838, *Correspondance*, éd. Siché, p. 156.

¹⁸ *Musset, l'homme et l'œuvre*, p. 133.

souvent cités de la *Dédicace* sur les „deux chemins“ de la littérature; il n'est pas difficile à voir que cette manière d'analyser ne tient pas compte des nuances et ne distingue que les grands traits.

Dans l'article „De la tragédie“, Musset constate d'abord la situation actuelle dans le domaine du théâtre en France où deux principes créateurs coexistent et règnent sur les scènes: le classicisme et le romantisme. Tous les deux ont leur raison d'être en France. Lequel Musset préfère-t-il? Aucun, il accepte tous les deux. Ici, un trait nouveau apparaît dans la pensée de Musset: le souci évident de réconcilier les extrêmes, de trouver une sorte d'*aurea via media*: „Pourquoi a-t-on opposé ces deux genres l'un à l'autre? pourquoi l'esprit humain est-il si rétréci qu'il lui faille toujours se montrer exclusif?“ (III, 891). La bataille romantique est passée, „la paix est faite, et la citadelle emportée, pourquoi les deux partis n'en profitent-ils pas?“ (III, 892) Il ne s'agit donc pas de ce que le classicisme doit chasser le romantisme des scènes françaises ou vice versa. Il s'agit de savoir si la tragédie peut renaître et reprendre sa place à côté du drame romantique.

Quelle tragédie Musset avait-il en vue? „J'appelle vraie tragédie, non celle de Racine, mais celle de Sophocle, dans toute sa simplicité, avec la stricte observation des règles.“ (III, 900) Ces mots bien connus ne veulent dire aucunement que Musset ait réclamé le retour de la tragédie telle qu'elle était élaborée en principe au XVII^e siècle français ou même dans l'antiquité grecque. Dans l'article „De la tragédie“, il énumère les traits caractéristiques du genre rajeuni: à côté de la stricte observation des règles, Musset évoque les sujets historiques et nationaux, la simplicité de l'expression, l'abandon de la périphrase, la franchise du style, l'introduction de la grandeur, du sublime et de l'action (III, 900—901). On voit donc que la devise de Musset „il faut revenir à la tragédie“, doit être comprise comme le retour à un genre sensiblement modifié. Il s'agissait d'une tragédie renouvelée qui devait profiter des conquêtes de l'évolution du théâtre français au XVIII^e et au XIX^e siècle et même du théâtre romantique. Tout cela laisse voir que pour Musset, le renouveau et le retour à la tragédie classique appropriée à la nouvelle situation historique, était l'un des moyens qui pouvaient mettre fin aux excès du théâtre romantique et réintroduire au théâtre français la simplicité, le naturel et la vérité des sentiments, selon lui les valeurs indispensables d'une œuvre artistique.

Du point de vue de la technique et de la composition, tout auteur dramatique doit, d'après Musset, résoudre avant tout le problème de la proportion de l'action et de l'analyse psychologique dans la pièce. Ce qui régnait dans le théâtre contemporain, c'était en général le souci de l'action et la peinture des traits trop élémentaires de la psychologie des héros: „Les livres, les théâtres saisissent, il est vrai, avec assez de vérité, certains côtés de la face humaine (...) Il ne s'y parle guère d'autre chose que de passion, de haine, d'amour, de vengeance ou de colère enfin, on y dessine à grands traits et les caractères y sont trop subordonnés à l'action, pour que les nuances puissent y être visibles.“ (III, 940)

Mais il ne suffit pas de saisir et de rendre des traits psychologiques rudimentaires, la vérité psychologique est dans les nuances, dans l'analyse attentive des moindres manifestations des passions et des sentiments qui se font valoir au cours d'une action dramatique; l'analyse psychologique doit être liée à l'observation de l'homme, de sa conduite, de son extérieur, de ses mouvements, paroles, etc. Il s'agit donc de trouver le moyen de mettre l'action et la psychologie en un tel

équilibre qui serait le plus expressif et le plus efficace du point de vue dramatique: „(...) de même que nous avons nombre d'ouvrages au théâtre où le trop grand développement des sentiments et des caractères étouffe l'action (...) de même nous voyons d'autres pièces dans lesquelles les événements ou, pour mieux dire, les accidents se multiplient de telle sorte qu'il ne reste plus la moindre place ni pour le cœur, ni pour l'esprit, ni presque pour l'intelligence (...) La juste mesure entre ces deux excès, je le répète, est très difficile.“ („Discours de réception à l'Académie française“, III, 923—924)

Au cours de sa carrière littéraire, Musset en arriva à concevoir l'art en général comme une „expression“, une forme concrétisée des idées et des sentiments de l'auteur, comme une réalisation du projet de l'artiste. L'œuvre lui sert à résoudre ses problèmes individuels. Mais en même temps, l'œuvre de Musset reflète à sa manière la situation historique et sociale contemporaine. „Un mot sur l'art moderne“ et „De la tragédie“ sont en ce sens les manifestations théoriques les plus significatives. Sur le plan individuel, l'art sert de moyen de chercher des certitudes dans la vie, le sens de la vie, et sur le plan social, l'œuvre artistique reproduit par ses moyens spécifiques l'époque, le milieu et les hommes dans leurs traits caractéristiques et particuliers.

Musset s'opposait aux excès du drame romantique, aux intrigues trop compliquées, à l'emphase et à l'expression rhétorique, à la psychologie superficielle. Il exigeait la simplicité de l'action et avant tout une analyse nuancée de la psychologie et des sentiments des personnages, ce qui, avec l'observation attentive de la vie et de la réalité sociale lui rendait possible de peindre des caractères vrais et vivants. L'action des pièces devait se passer autant que possible à l'époque contemporaine (ce qui n'était pas cependant un dogme; pour la tragédie, Musset recommandait des sujets tirés de l'histoire nationale). En principe, Musset revendiquait le retour à une tragédie rénovée qui puisse coexister au théâtre avec le drame romantique modéré.

Musset reconnaissait le droit d'existence au drame romantique aussi bien qu'à la nouvelle tragédie faite d'après les règles classiques (ce qu'il réprouvait, c'étaient les imitations et les pastiches). Il s'efforçait de les réconcilier et de paralyser les excès de celui-là par la régularité de celle-ci et de profiter des conquêtes de tous les deux principes dramatiques, le romantique et le classique. Comme cette idée de Musset, à laquelle aboutit l'évolution de ses conceptions dramatiques, se rapproche sensiblement des idées des auteurs qui représentaient ce qu'on appelle l'opposition classique contre le théâtre romantique, une question s'impose inévitablement: quels sont les rapports de la théorie de Musset avec celle des créateurs du théâtre post-romantique?

*

L'œuvre dramatique de Musset et sa théorie littéraire ont été étudiées jusqu'ici presque exclusivement dans leurs rapports avec l'époque précédente et contemporaine, ce qui veut dire avec le XVIII^e siècle et avec le romantisme. Même après des études récentes signalant dans l'œuvre de Musset certains éléments qui préfigurent l'évolution ultérieure de la littérature française, surtout sur le plan de la „vision du monde“, ce procédé méthodologique reste toujours valable. Personne ne voudrait, et ne pourrait nier le double caractère, romantique et classique, de l'œuvre de Musset. Philippe Van Tieghem énumère dans sa pénétrante

petite monographie les traits romantiques suivants de l'œuvre de Musset: „(...) désarroi, inquiétude, déséquilibre entre le rêve et la vie, appétit de sensations et soif d'idéal, passion, sincérité, fantaisie“. Et il conclut: „(...) on peut se demander si l'image que nous nous faisons du Romantisme n'est pas avant tout le reflet de son œuvre et de sa personne.“¹⁹ Mais ce fait ne nous empêche pas, suivant notre critique, de caractériser cet auteur romantique comme un indépendant difficile à classer dans un groupe.

D'autre part, tous les historiens de la littérature qui se sont occupés de l'œuvre de Musset ont constaté l'influence profonde de la littérature française du XVIII^e siècle sur son œuvre. Léon Lafoscade l'a relevée dans trois tendances: „L'élégance et le dévergondage des mœurs, le scepticisme religieux, l'étude raffinée de l'amour“²⁰. Pierre Gastinel a caractérisé comme suit les points de contact de l'œuvre de Musset avec celles des auteurs du XVIII^e siècle, avant tout de Voltaire: „(...) son appétit de vérité et de clarté; la lucidité de son jugement; son don d'observation et d'ironie; le sens du ridicule; le goût du trait brillant; le respect du bon goût, et du goût“²¹.

A l'heure actuelle, il faudrait évidemment réexaminer la question du „romantisme“ et du „classicisme“ de Musset à partir de points de vue méthodologiques nouveaux et analyser avant tout la fonction de ces éléments dans la structure de l'art de Musset où ils acquièrent un sens nuancé. Mais nous ne nous sommes pas proposé un tel but. Nous avons voulu indiquer seulement que même à l'époque où Pierre Moreau a démontré la parenté de certains éléments de l'œuvre de Musset, de Flaubert et de Baudelaire²², où Philippe Soupault a souligné que quelques pages de *la Confession d'un Enfant du siècle* ou du *Poète déchu* auraient pu influencer les *Chants de Maldoror*, ou même quelques lignes d'*Une Saison en enfer*²³, et où Henri Lefebvre rapproche le personnage de Lorenzo des héros de la littérature existentialiste²⁴, Alfred de Musset reste un romantique indépendant et la littérature française du XVIII^e siècle une source abondante de son art et de sa pensée.

Mais ces deux aspects, „romantique“ et „classique“, ne suffisent pas, évidemment, à interpréter l'œuvre de Musset tout entière, sous tous ses aspects. Du point de vue méthodologique, il est curieux de constater que certains historiens qui utilisent la méthode critique qu'on appelle aujourd'hui traditionnelle, donc reposant avant tout sur l'analyse historique des faits biographiques et bibliographiques, ont abouti à une conception de l'évolution historique qui n'est pas tout à fait opposée à celle du structuralisme moderne. Si ces historiens ne considèrent pas l'évolution historique comme une simple succession de structures différentes, du moins ils n'envisagent ces structures en fait (tout en n'employant pas ce mot et parlant seulement des différentes époques de la renaissance, du classicisme, du romantisme, etc.) que dans leurs rapports avec les structures précédentes. Il

¹⁹ *Ibid.*, p. 153.

²⁰ *Le Théâtre d'Alfred de Musset*, p. 191.

²¹ *Le Romantisme d'Alfred de Musset*, p. 267.

²² „Le Classicisme d'Alfred de Musset.“ *Annales de l'Université de Paris*, 1957, pp. 344—360.

²³ Dans l'essai qui ouvre le volume sur Musset dans les „Poètes d'aujourd'hui“, Paris, Seghers 1957.

²⁴ *Alfred de Musset dramaturge*, pp. 125—127.

nous semble que c'est justement le cas des interprétations traditionnelles de l'art de Musset.

Mais il est évidemment indispensable de considérer les étapes qui se succèdent sur le plan historique dans leurs rapports mutuels. Il faut chercher quels éléments de telle structure sont identiques ou analogues avec les éléments de la structure précédente et en même temps quels éléments entrent dans la structure suivante: ce qui ne veut dire aucunement qu'il soit impossible de les analyser du point de vue purement synchronique. Il est donc nécessaire de tâcher de voir s'il existe, dans les idées de Musset sur l'art et dans son œuvre, des éléments qui préparent l'arrivée du théâtre post-romantique.

Vers 1840, le drame romantique influençait toute la vie théâtrale à Paris. Il a ouvert de nouveaux horizons au théâtre français, il a indiqué de nouvelles possibilités scéniques. Mais en même temps, le drame romantique devint l'objet de critiques de plus en plus nombreuses. Ce n'étaient pas seulement les excès du drame romantique, le style pathétique et l'intrigue compliquée, la surabondance de la couleur locale et la platitude des analyses psychologiques qui provoquèrent les attaques les plus vives. C'était l'essence de l'art romantique, la déformation ou l'interprétation subjective de la réalité dans les œuvres des représentants de cette école, qui furent considérées comme périmées. Aux tendances réalistes dans le domaine de la prose correspondaient les efforts des dramaturges d'introduire dans les pièces la peinture des caractères et du milieu, donc les traits qui caractérisent la comédie sociale sous le second Empire. N'oublions pas non plus que la devise trop générale et abstraite du romantisme autour de 1830, „la liberté dans l'art“, qui répondait aux aspirations vagues de la société bourgeoise libérale à la veille de la révolution de 1830, cessait d'être actuelle sous le règne de la mince couche de la bourgeoisie financière aux temps de Louis-Philippe dont l'idéologie politique s'écartait des extrêmes, ce qui eut son reflet aussi dans l'évolution des tendances littéraires.

A partir de 1838, année du début de Rachel, le répertoire classique et ses succès étaient une sorte de dialogue avec le romantisme, une sorte de critique indirecte. Il suffit de se rappeler l'article de Musset „De la tragédie“ pour comprendre que le retour des directeurs des théâtres et des acteurs à Corneille et à Racine était considéré déjà en ce temps-là comme une manifestation de tendances nouvelles, opposées au drame romantique. Mais ce n'était, comme on sait, qu'après la chute des *Burgraves* de Hugo et après le succès éclatant de *Lucrèce* de Ponsard en 1843, que le refus du drame romantique et de l'art romantique devint général.

Ce furent les représentants de ce qu'on appelle, dans l'histoire de la littérature française, l'„école du bon sens“ qui soumièrent le drame romantique à une critique systématique et lui opposèrent un théâtre obéissant à un principe esthétique nouveau, plus proche de la tradition classique. Cette école, quoique éphémère et du point de vue artistique peu importante, existait réellement et exerçait une forte influence sur l'évolution du théâtre français après 1843. „En vain Ponsard se défendait, comme un beau diable, de l'avoir fondée; en vain Emile Augier protesta-t-il dès le commencement et durant toute sa carrière contre l'idée saugrenue d'élever autel contre autel, on vit dans ces deux jeunes gens des hérauts d'armes que l'on pouvait opposer au chef du romantisme.“²⁵ Ces deux

²⁵ Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, t. I. Paris, Bibliothèque des Annales 1901, p. 5.

chefs malgré eux de la nouvelle école étaient en pratique ses seuls représentants; à côté d'eux, on ne peut mentionner que quelques auteurs aujourd'hui complètement oubliés: Latour de Saint-Ybars, Michel Carré, etc.

Quand nous examinons la doctrine de la nouvelle école, telle qu'elle fut élaborée avant tout par Ponsard, certaines affinités entre ses idées et celles de Musset des années après 1836 ressortent avec une netteté surprenante. On sait bien que du point de vue historique l'école de Ponsard est une sorte de transition entre le drame romantique et la comédie sociale du second Empire. Voilà pourquoi il faut attacher une importance particulière aux idées de Musset qui annoncent cette nouvelle doctrine post-romantique.

Quels sont en principe les traits communs des idées de Musset et de celles de Ponsard? Tout d'abord, Ponsard ne veut pas exclure le romantisme de l'histoire du théâtre français. Il lui décerne une place importante dans l'évolution de l'art français. Il ne s'oppose qu'à ses excès: „L'école de M. Hugo a rendu à l'art d'importants services... Sans doute, on est allé trop loin“²⁶; „j'avouerai même que le romantisme eut mes premiers enthousiasmes; aujourd'hui encore, j'y vois la liberté d'examen, que j'aime partout. Les illustres chefs de cette école ont laissé leur empreinte ineffaçable à tout ce qu'ils ont touché: à la poésie lyrique, au roman, au théâtre“²⁷. On voit qu'il ne dit là-dessus rien d'autre que Musset lui-même, et avec lui la plupart de ceux qui soumettaient le romantisme à leur critique. Si nous essayons de passer en revue tout ce que Ponsard reprochait au théâtre romantique, nous arriverons à dresser une liste des réserves que Musset aurait pu signer lui-même. Ponsard n'acceptait pas, dans les pièces, l'emploi d'une intrigue compliquée.²⁸ Il n'approuvait ni l'exagération dans le domaine du style, ni l'emploi excessif de la couleur et des images. Il ne considérait „une faute contre le costume et la couleur“ que comme un péché „véniel“ et il s'attaque à l'imitation qui dégradait des procédés originaux au niveau de la convention²⁹. Dans l'œuvre de Musset, on peut aisément retrouver des idées semblables.

Mais la parenté entre les idées des deux dramaturges ne s'arrête pas à la critique générale des abus du romantisme. Elle se poursuit dans le domaine de ce que les deux auteurs considéraient comme la source du renouveau du théâtre français. Le „Discours de réception“ qu'on peut envisager comme une sorte de profession de foi de Ponsard, est une apologie de la tragédie classique. Inutile de rappeler à ce sujet les idées de Musset que nous avons examinées plus haut. Signalons au moins certaines analogies particulières. Ponsard aussi bien que Musset, considérait Sophocle comme le plus grand auteur tragique classique³⁰. Ponsard revendiquait la tragédie en vers, et presque toute son œuvre dramatique est écrite en vers. La plus grande part de l'œuvre de Musset est en prose mais le fragment de la tragédie qu'il voulait dédier à Rachel, *La Servante du roi*, est rédigé en vers.

²⁶ Dans la *Revue de Vienne*, 1840, p. 491. Cité par C. Latreille, *La Fin du théâtre romantique et François Ponsard*. Paris, Hachette 1899, p. 304.

²⁷ „Discours de réception à l'Académie française“ (1856). *Oeuvres complètes de F. Ponsard*, t. I., Paris, Michel Lévy 1865, p. 28.

²⁸ Dans sa Préface d'*Etudes antiques*.

²⁹ „Discours de réception,“ pp. 28, 25, 24.

³⁰ *Ibid.*, p. 22.

Pareillement à Musset, Ponsard portait son attention de préférence sur l'analyse des sentiments et de la psychologie de ses personnages. Les résultats auxquels il est arrivé dans sa pratique littéraire ne nous intéressent pas en ce moment. Ce qui importe c'est qu'en principe, Ponsard proclamait la nécessité de ces analyses. Nous avons déjà vu que Ponsard considérait une faute contre la couleur historique comme un péché peu grave. Par contre, „une faute contre le cœur est un vice radical“, selon lui³¹.

Tels sont les points de contact principaux entre les idées de Musset et de Ponsard. Mais n'y a-t-il pas, d'autre part, des aspects sous lesquels les idées et les œuvres des deux dramaturges diffèrent essentiellement et qui rendent impossible le rapprochement que nous tentons? On sait bien que l'école du bon sens réclamait la mise en scène de bonnes mœurs bourgeoises et que Ponsard lui-même, „en ces comédies, fut avant tout moraliste“; „il devina que la comédie du XIX^e siècle s'orientait vers la peinture des milieux et vers la prédication morale“³². Est-ce qu'une telle orientation de Ponsard n'était pas en contradiction flagrante avec les idées de Musset, cet aristocrate intellectuel, ennemi de l'utilitarisme bourgeois et réclamant l'art non-engagé?

Certes, on ne peut pas s'imaginer Musset comme une sorte de Joseph Prudhomme. Il resta jusqu'à sa mort sur la position aristocratique du haut de laquelle il contemplait la vie et la réalité. Il gardait toujours une certaine distance vis-à-vis de tout ce qui l'entourait, avant tout de l'utilitarisme et de l'avidité de la bourgeoisie qui lui répugnaient. Mais on peut quand même découvrir dans ses idées et dans son œuvre une évolution qui, en un certain sens, annoncera une atmosphère morale très proche de celle des pièces écrites suivant la nouvelle conception du théâtre, de l'„école du bon sens“ et de la comédie sociale.

A ce sujet rappelons encore une fois quelques données biographiques, d'ailleurs notoires. Quelle différence, par exemple, entre la liaison orageuse de Musset avec Georges Sand (1833—1835) et celle avec Aimée d'Alton (1837—1838)! Qu'on se rappelle le ton des lettres écrites à G. Sand en lisant celle adressée le 23 octobre 1838 à Aimée: „Je reçois ma nomination à l'instant même, ma chère âme, et je vais convenir que j'en suis bien aise, car je commençais à trouver l'attente longue. Je viens de monter la garde et, comme de juste, je n'ai pas manqué d'y gagner un rhume. J'ai cent et une visite et courses à faire, remerciements, etc. La lettre du ministre est des plus aimables. Tu sais que B. est nommé aux Français. Il est donc décidé que nous allons tenter le saut périlleux. Je voudrais, pour être tout à fait content, que tu puisses te porter un peu mieux.“³³ C'est bien une lettre d'un bon père à sa famille ou d'un magistrat amoureux à sa fiancée. L'amour heureux pour Aimée d'Alton reflète sans doute le désir de Musset de retrouver le calme et l'équilibre après les années les plus mouvementées de sa vie.

A la même époque, Musset s'efforçait aussi de changer sa manière de vivre et ses habitudes. Paul de Musset nous en donne bien des renseignements dans sa *Biographie* et Alfred lui-même dit avec une ironie amère dans sa lettre à Alfred Tattet du 17 août 1838: „Mon argent se réjouit de m'appartenir. Du reste, je suis d'une sagesse exemplaire. Pour la dixième fois, j'ai renoncé à tout ce qui

³¹ *Ibid.*, p. 25.

³² C. Latreille, *La Fin du théâtre romantique et François Ponsard*, pp. 319 et 317.

³³ *Lettres d'amour à Aimée d'Alton*, pp. 174—175.

m'a nui, au vin, au café, etc., etc."³⁴ Tout cela n'est pas évidemment vivre „à la bourgeoise“, d'ailleurs il ne s'agissait que d'une époque assez courte dans la vie de Musset. On sait bien aussi qu'il ne réussit jamais à changer complètement sa manière de vivre. Mais ici encore, ce ne sont pas les résultats qui comptent, mais les indices, les tendances, les projets. Ces faits témoignent d'un changement d'idées chez Musset. Son évolution prend un sens nouveau si elle est considérée en connexion avec des changements qui s'opèrent chez lui dans le domaine des conceptions littéraires et dans son œuvre elle-même.

Dans le théâtre de Musset, on peut retrouver une évolution analogue. Nous avons déjà vu que dans la mesure où la réaction contre le drame romantique était caractérisée par le renouveau de la tragédie classique, Musset était d'accord avec la nouvelle école. D'autre part, on peut en même temps rapprocher ses pièces d'une autre tendance du théâtre post-romantique, de la comédie sociale reflétant la vie dans différents milieux sociaux et ayant des visées moralisatrices.

De toute l'œuvre dramatique de Musset, *le Chandelier* et *Il ne faut jurer de rien* sont les plus proches de ce genre nouveau. La peinture de la vie dans la famille de maître André y occupe une part aussi importante que l'aventure amoureuse de sa femme Jacqueline. Ces éléments n'existent pas seulement dans les pièces, on pourrait mentionner à ce propos certains contes et nouvelles, p. ex. *Frédéric et Bernerette* (1838) ou *Mimi Pinson* (1845) qui reposent sur la peinture de la vie des étudiants et des grisettes dans le Quartier latin.

Les pièces de Musset s'apparentent aux œuvres des dramaturges de l'école du „bon sens“ aussi par des tendances moralisatrices et par la conception de la vie et de l'amour. *Barberine* (1835) peut servir d'exemple. Toute la pièce est une glorification de la fidélité conjugale. La reine Beatrix y prononce à la fin des mots qui ne sont rien d'autre qu'une leçon de morale: „Il n'y a rien de si sérieux que l'honneur“, etc. (II, 482) Dans *Un Caprice* (1837), ce que Mme de Léry fait faire à Chavigny, c'est une sorte d'examen de rappel de la fidélité conjugale. Vers la fin de la pièce, elle gronde bien Chavigny d'avoir failli être infidèle à sa femme et la pièce de se terminer par le repentir du coupable: „(...) je n'oublierai jamais pour ma part qu'un jeune curé fait les meilleurs sermons“ (II, 650)³⁵

On a constaté que les dernières pièces de Musset expriment une nouvelle conception de l'amour par rapport aux premiers drames. Bien significative, en ce sens, est la comparaison d'*On ne badine pas avec l'amour* et de *Carmosine*. Les deux jeunes filles, Rosette et Carmosine, se trouvent dans une situation en plusieurs points semblable, mais le dénouement est tout à fait différent. Bien sûr, Perdican et Camille ne sont pas un roi et une reine, le XIII^e siècle en Sicile était différent du XIX^e siècle en France, mais même le choix des personnages, du lieu et du temps de l'action est caractéristique. On peut quand même essayer de faire un rapprochement entre la situation de Rosette et celle de Carmosine. Toutes les deux aiment des hommes qui occupent une situation sociale plus élevée. Aucun des deux hommes n'a le cœur libre et tous les deux connaissent l'amour de leur jeune admiratrice. Mais tandis que dans la pièce écrite en 1834,

³⁴ *Correspondance*, éd. Séché, p. 151.

³⁵ Dans la conception de Musset, les proverbes sont des pièces à thèse moralisatrice. Il serait intéressant d'analyser les proverbes de Musset comme des „pièces à thèse“ dans lesquelles la destinée de l'homme, la question sociale ont remplacé les sujets galants et spirituels des proverbes du XVIII^e siècle. Cf. Marjorie Shaw, „Deux essais sur les comédies d'Alfred de Musset“. *Revue des Sciences humaines*, 1959, pp. 47-76.

Rosette meurt comme la victime du jeu de Perdican et d'un amour irréalisable, Carmosine reçoit des mains du roi et de la reine bienveillants un mari qui lui est égal du point de vue social et qui l'aime. La différence qui découle de la comparaison de ces deux pièces, illustre bien le changement qui s'est opéré dans les idées de Musset entre 1834 et 1850.

*

Envisagée sous le double aspect de ses rapports avec le romantisme aussi bien qu'avec l'époque post-romantique, l'œuvre dramatique de Musset acquiert un sens nouveau dans l'évolution du drame français du XIX^e siècle. Elle n'apparaît plus comme une œuvre qui, restant au fond romantique, diffère pourtant de la production dramatique contemporaine jusqu'à devenir une œuvre à laquelle il est très difficile d'attribuer une place nettement définie dans le système du théâtre romantique.

A partir du moment où nous commençons à mettre certains traits du drame mussetien en rapport avec l'évolution ultérieure du théâtre français, la position de l'œuvre dramatique de Musset s'avère très „dynamique“. On trouve qu'elle a des points de contact avec la comédie du XVIII^e siècle aussi bien qu'avec le drame romantique, les œuvres de l'école du „bon sens“ et de comédie sociale après 1850. Chaque pièce, avant tout celles écrites après 1835, est placée aux frontières de ces genres tout en conservant le caractère spécifique d'une œuvre romantique et mussetienne.

Nous avons peut-être assez longuement parlé des éléments du drame de Musset qui préfigurent l'évolution du théâtre français après 1843 et qui ne représentent pas le fond de l'art de Musset. Nous tenons bien compte de ce que, dans l'œuvre du dramaturge, il ne s'agit que de certaines tendances particulières qui ne déterminent pas le caractère essentiel de cette œuvre, mais qui néanmoins y existent réellement. Les origines romantiques de l'œuvre tout entière de Musset, y compris ses drames, sont incontestables, de même qu'on ne peut douter des sources de l'art du dramaturge qui remontent au XVIII^e siècle. A ce sujet, la plupart des idées émises jusqu'à présent par les mussetistes, restent toujours valables.

D'autre part, il faut dire que si nous analysons le théâtre de Musset à partir du point de vue adopté dans le présent chapitre, nous sommes amenés à constater qu'une partie au moins de ce théâtre s'apparente avec celui de l'époque post-romantique représentant l'opposition contre le drame romantique. Nous avons voulu démontrer qu'il s'agit avant tout des pièces écrites après 1835. La preuve peut-être la plus frappante qui appuie ce fait est, à côté de ce que nous venons de dire dans les analyses précédentes, que les pièces de Musset ne furent jouées (exception faite pour *la Nuit Vénitienne*) qu'après la chute du drame romantique, en pleine réaction anti-romantique, et qu'au début, c'étaient surtout les pièces écrites après 1835 qui furent mises en scène. Elles répondaient évidemment le mieux au goût nouveau du public étant le plus facilement adoptables par le système nouveau du théâtre français.³⁶

³⁶ Parmi les pièces mises en scène du vivant de Musset, deux seulement (à côté de *la Nuit vénitienne*), *André del Sarto* et *les Caprices de Marianne* (jouées en 1848 et 1851) datent de 1833. Les sept autres, *Un Caprice*, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, *Il ne faut jurer de rien*, *Le Chandelier*, *Louison*, *On ne saurait penser à tout* et *Bettine*, ont été écrites après 1835.

III. A la recherche de soi-même

(Le théâtre de Musset avant 1833)

Une seule pièce écrite avant 1833, *la Nuit vénitienne*, figure sur la liste de l'édition des *Comédies et Proverbes* publiés en deux volumes en 1853 qui était présentée comme „la seule édition complète revue et corrigée par l'auteur“¹. Les autres textes dramatiques qui constituent l'ensemble du théâtre de Musset écrit dans la première période créatrice qui se termine à peu près au début de l'année 1833 (nous allons revenir aux raisons qui nous ont amené à considérer cette date comme la ligne de partage dans l'évolution du théâtre de Musset) ont été compris, comme on sait, dans la première livraison d'*Un Spectacle dans un Fauteuil* (1832) ou publiés après la mort de l'auteur.

Pour embrasser toute la production dramatique de la première période, il faut donc prendre en considération, comme le font d'ailleurs tous les mussetistes traitant le problème donné, les textes suivants: *Les Marrons du Feu* (en vers, *Premières Poésies*, 1829), *La Quittance du Diable* (en prose, publiée en 1914 dans *la Revue bleue*, écrite au début de 1830), *la Nuit vénitienne* (en prose, comprise dans le second tome de la deuxième livraison d'*Un Spectacle dans un Fauteuil* en 1834, écrite dans la seconde moitié de 1830), *Rolla ou le Grand Prêtre* (fragment en vers, publié en 1919 dans *La Minerve Française*, écrit entre 1830 et 1832)², *Brandel* (trois fragments de comédie en vers écrits avant 1832, publiés en 1934 dans les *Cahiers Alfred de Musset*), *La Coupe et les Lèvres* et *A quoi rêvent les jeunes filles* (toutes les deux en vers, publiées dans *Un Spectacle dans un Fauteuil* en 1832 et écrites au cours de la même année).

Il était fort difficile de donner une interprétation générale de l'œuvre dramatique de Musset, d'y découvrir une évolution organique, tant que les historiens prenaient pour point de départ la méthode traditionnelle biographique et historique. Tant qu'ils se concentraient dans leurs analyses sur la recherche des sources et des modèles des pièces et des personnages, sur l'examen des rapprochements concernant les vers, les répliques, les images ou les situations, tant qu'ils étaient en quête des moindres événements de la vie de Musset qui auraient pu être à l'origine d'un sujet ou d'un personnage, ils devaient forcément constater une grande diversité ou même une irrégularité de l'œuvre dirigée, semblait-il, par la seule fantaisie déchaînée de son auteur.

„La carrière dramatique de Musset semble gouvernée par la fantaisie libre. Nulle évolution régulière ne l'a conduit peu à peu vers un type de pièce qui réalisât son idéal; nulle courbe ne se dessine de *la Quittance du Diable* à *l'Ane et le Ruisseau* qui approcherait peu à peu de la perfection particulière à cet auteur, quitte à s'en écarter après l'avoir touchée. Chaque pièce nouvelle peut paraître la première, tant Musset semble dédaigneux d'utiliser les procédés qu'il a éprouvés, de les perfectionner, ou de cerner d'un contour plus précis l'objet moral qui forme la matière essentielle de sa réflexion,“ dit Philippe Van Tieghem dans son étude consacrée aux débuts dramatiques de Musset³. Rien de surprenant

¹ L'édition des *Comédies et Proverbes* de 1856 n'était qu'une réimpression.

² Nous comprenons ce fragment dans notre revue quoique l'opinion de Maurice Allem, qu'il s'agisse d'un fragment d'un poème en forme de dialogue et non pas d'un drame, soit fort vraisemblable. Voir I, 904, note 1.

³ „L'évolution du théâtre de Musset des débuts à *Lorenzaccio*.“ *Revue de la société d'histoire du théâtre*, 1957, p. 261.

si les historiens, d'Arvède Barine à Maurice Donnay, trouvaient l'unité des pièces de Musset dans le domaine des sujets, dans les analyses des différents états d'âme et des sentiments, avant tout de l'amour. Dans cette conception de l'œuvre dramatique qui „suit pas à pas l'évolution intime de l'auteur“⁴, certaines pièces, par exemple *Lorenzaccio*, devaient paraître des exceptions, une „œuvre isolée au milieu du théâtre de Musset“⁵.

Philippe Van Tieghem propose une nouvelle interprétation des premières pièces de Musset (jusqu'à *Lorenzaccio*) qui part d'un autre point de vue méthodologique. En examinant les rapports de la vie sentimentale de Musset et des sujets de ses pièces, il tâche de dégager de cette analyse le thème central de ses premiers drames. Il „ordonne le théâtre de Musset, de *la Quittance du Diable* à *Lorenzaccio*, autour d'un problème moral: les rapports du vice et de la pureté“, dit à propos de sa méthode l'auteur d'une autre étude récente.⁶ Van Tieghem conclut que Musset, dès l'âge de vingt ans, „est hanté par les thèmes qui seront la matière de ses pièces futures, et par des types humains qui bientôt vont se préciser et se simplifier. Or, thèmes et types, dont nous ne pouvons sans doute dégager la signification qu'à la lumière de textes encore inconcevables en 1830, sont étroitement liés à la personne morale de l'auteur; ils traduisent les préoccupations inconscientes du jeune homme et transposent, avec beaucoup de flou, les différents moi qu'il sent lutter en lui.“⁷

Ce qui est caractéristique pour cette interprétation qui tient très bien compte d'un aspect du drame intérieur de Musset qui trouve son reflet dans ces pièces, et d'autre part du dédoublement du moi de l'auteur, c'est qu'elle est valable évidemment pour une partie seulement du théâtre analysé. Van Tieghem arrête ses analyses en 1834. Des difficultés commenceraient sans doute au moment où l'on voudrait appliquer cette interprétation, justifiable pour les premières pièces, aux drames écrits après *Lorenzaccio*. On peut constater le même phénomène dans tous les essais qui cherchent un seul principe organisateur dans toute l'œuvre dramatique de Musset.

L'étude de Ph. Van Tieghem a bien prouvé que si nous voulons trouver une unité dans la diversité du théâtre de Musset, mettre en pleine lumière la signification de ses pièces, il ne suffit plus de chercher des rapprochements, des sources, des modèles, d'analyser telle image et tel procédé. Il est désormais nécessaire d'examiner la fonction de tous les éléments dans l'ensemble de la pièce et de l'œuvre tout entière, découvrir les „préoccupations inconscientes“ et l'idée directrice qui ordonnent la composition des drames. D'autre part il est évident que les travaux antérieurs des mussetistes fournissent pour cette sorte d'études des matériaux riches et précieux.

Ce point de vue méthodologique a été adopté, depuis une dizaine d'années, par plusieurs historiens et critiques qui s'intéressent à l'œuvre de Musset. Le premier qui l'a employé avec conséquence était Henri Lefebvre dans son livre *Musset dramaturge*. Critique, historien et sociologue, il lie l'œuvre dramatique de

⁴ P. Gastinel, *Introduction aux Comédies et Proverbes*, t. I. Paris, Société des Belles Lettres 1934, p. XLV.

⁵ *Ibid.*, p. XXIX.

⁶ Bernard Masson, „Le masque, le double et la personne dans quelques *Comédies et Proverbes*“. *Revue des Sciences humaines*, 1962, p. 552.

⁷ „L'évolution du théâtre de Musset des débuts à *Lorenzaccio*“, p. 265.

Musset au contexte politique et social. Il analyse les problèmes de sa vie intime en connexion avec les problèmes que devait résoudre, sur le plan de la vie privée, toute la société française contemporaine. Prenant pour point de départ l'analyse de *Fantasio* et de *Lorenzaccio*, H. Lefebvre constate que dans le théâtre jusqu'à *On ne badine pas avec l'amour*, nous pouvons suivre „le thème central: le rapport entre l'individuel et le social. Et sous trois formes enchevêtrées: tel qu'il était autour de lui objectivement — tel qu'il l'a vécu, subjectivement — tel qu'il l'a représenté dans ses ouvrages“⁸; „De plus, le poète, le dramaturge, ne s'est pas contenté de vivre, de dire, d'exprimer⁹ passivement ce qu'il a vécu. Il a voulu, obscurément ou clairement, résoudre les conflits, les siens, ses problèmes. Il a donc, consciemment ou non, proposé une solution. Il l'a projetée ou réalisée en images poétiques ou dramatiques: ses personnages, ses „héros“ Mar-doche, Rolla, Frank, Fantasio, Lorenzaccio“⁹.

Les thèses de M. Lefebvre furent souvent critiquées par les historiens français, avant tout à cause de son parti pris idéologique et politique et de son effort de réduire toutes les pièces à ce schéma explicatif¹⁰. Ce qui reste cependant évident c'est qu'il a prouvé qu'on peut et qu'on doit chercher un thème dominant dans le théâtre de Musset et que celui-ci vivait tragiquement certains problèmes qui agitaient la société contemporaine.

Henri Lefebvre a expliqué sans doute un aspect essentiel d'une partie de l'œuvre dramatique de Musset. Mais d'une partie seulement parce qu'il ne l'a pas expliquée tout entière! Son hypothèse est valable surtout pour les pièces écrites en 1833 et 1834. Les drames écrits après ces années échappent évidemment à cette interprétation. L'œuvre dramatique de Musset atteint, suivant Lefebvre, son apogée avec *Lorenzaccio*. Après cela chez Musset, „ayant épuisé dans cette figure unique son contenu, son thème et son problème fondamental, le génie créateur déclina. Les autres œuvres ne furent guère que l'apprentissage et les épreuves successives du chef-d'œuvre — puis ses atténuations et sa déchéance“¹¹.

On voit aisément les résultats de l'emploi d'une méthode partielle à laquelle l'historien attribue une valeur absolue: on aboutit forcément à une simplification qui perd de vue le tout, l'ensemble d'une œuvre, et qui ne tient pas compte de tous ses aspects. Bien sûr, le contenu idéologique, politique et philosophique des pièces écrites après 1834 est moins important que dans les pièces étudiées par H. Lefebvre. Mais il doit y avoir une autre valeur qui fait de cette partie du théâtre de Musset l'œuvre le plus souvent mise en scène en France. Certes, le succès d'une pièce sur les scènes n'est pas non plus un critère absolu, mais la tâche de l'historien est non seulement d'expliquer la déchéance d'un thème dans les pièces qui succédèrent à *Lorenzaccio*, mais aussi, entre autres, pourquoi celles-ci sont jouées plus souvent que celles écrites en 1833 et 1834¹².

⁸ Paris, L'Arche 1955, p. 42.

⁹ *Ibid.*, pp. 38—39.

¹⁰ Cf. p. ex. l'étude citée de B. Masson, pp. 551—553.

¹¹ *Musset dramaturge*, p. 39.

¹² Jusqu'au 14 mai 1957, les cinq pièces écrites en 1833 et 1834 avaient sur la scène de la Comédie Française 1135 représentations tandis qu'*Un Caprice*, *Le Chandelier*, *Il faut qu'une porte...*, *Il ne faut jurer de rien* et *On ne saurait... en avaient dans le même temps 2903. Les chiffres sont tirés du catalogue de l'exposition organisée pour le centenaire de la mort de Musset. Paris, Bibliothèque Nationale 1957, p. 110.*

Dans ces dernières années, d'autres critiques ont examiné le théâtre de Musset pour y chercher un thème central, „le point fixe“ autour duquel ses pièces „semblent s'ordonner et se construire“¹³. Dans l'étude mentionnée, Bernard Masson interroge le texte de quatre pièces seulement, *les Caprices de Marianne*, *Fantasio*, *Lorenzaccio* et *On ne badine pas avec l'amour*. Il n'a pas l'ambition d'interpréter toute l'œuvre de Musset, c'est pourquoi ses conclusions sont plus nuancées: „[...] c'est autour de *l'existence personnelle*, de ses formes, de ses degrés, de ses difficultés, de ses drames que nous paraît s'organiser l'œuvre dramatique de Musset, à la façon dont celle de Corneille s'ordonne autour de la notion de gloire. A travers la diversité des situations et le renouvellement des décors et des intrigues, Musset nous raconte en un sens toujours la même histoire: celle d'un jeune homme en quête de soi-même, de son unité intérieure, de son enracinement dans l'univers, de sa communication avec autrui.“¹⁴

Dans l'étude „Musset et la politique“ qui porte comme sous-titre „Formation des idées et des thèmes: 1823—1833“, Claude Duchet trouve une solution analogue: „[...] dès octobre 1830 se trouve esquissé le thème essentiel de l'œuvre de Musset, souvent déguisé, parfois délaissé mais jamais oublié: une réflexion douloureuse sur la condition humaine, telle qu'elle est vécue réellement dans l'histoire et la société de son temps.“¹⁵ Tous les deux analysent les sujets donnés dans le contexte historique et social et tous les deux attachent une importance particulière à un thème souvent mis en valeur par Musset et qui a été étudié déjà auparavant, par H. Lefebvre par exemple, celui du masque sous lequel se cachent non seulement certains personnages du théâtre de Musset, mais parfois aussi son auteur dans la vie privée lui-même.

Les interprétations nouvelles du théâtre de Musset arrivent à certains résultats qui sont pour nous très importants. Tout d'abord, on doit considérer comme prouvé que quelques-unes de ses pièces ne reflètent pas seulement le drame intérieur de l'auteur, mais à travers ce drame aussi certains aspects de la vie sociale et politique contemporaine. D'autre part, les études récentes ont démontré qu'il est impossible de trouver un seul principe organisateur qui soit le dénominateur commun de toute l'œuvre dramatique. Il faut donc chercher dans cette œuvre des étapes successives où les thèmes principaux ou les „points fixes“ autour desquels elle s'ordonne, sont différents. On peut se demander aussi s'il ne s'agit pas dans cette œuvre d'un seul thème central qui subit des transformations importantes. Et enfin les études récentes montrent que les historiens se sont concentrés avant tout sur les pièces où la continuité ressort avec la plus grande évidence: aux drames écrits en 1833 et 1834. Les premières pièces et surtout celles écrites après 1834 n'ont pas encore été soumises à un examen tirant parti du renouvellement méthodologique et des documents nouveaux.

Tenant compte surtout de ce dernier fait, nous voulons, en premier lieu, porter l'accent de nos analyses sur le théâtre de Musset d'avant 1833 et d'après 1834. L'étude de ces trois étapes laissera voir une évolution organique, une courbe qui semble allier toute son œuvre dramatique de *la Quittance du Diable* à *l'Ane et le Ruisseau*, dans un ensemble cohérent. Dans ces analyses, nous n'allons pas étudier seulement les sujets des pièces, les idées qui y sont exprimées. Nous

¹³ B. Masson, étude citée, p. 553.

¹⁴ *Ibid.*, p. 553.

¹⁵ *Revue des Sciences humaines*, 1962, pp. 515—549.

allons examiner aussi la structure des pièces, c'est-à-dire la manière dont est réalisée leur organisation intérieure, le déplacement et le mouvement de différents éléments de composition, leur fonctionnement dans la structure des drames, car c'est par cette organisation changeante que s'éclaire le sens profond de l'évolution de Musset. L'analyse stylistique devrait aussi faire partie d'une telle étude parce qu'on peut suivre l'évolution du théâtre de Musset aussi sur le plan du style. Nous n'avons pas cependant examiné cet aspect des *Comédies et Proverbes* en détail. Une étude qui se propose comme but principal l'interprétation de toute la production dramatique d'un auteur, doit se fonder surtout sur l'analyse des éléments qui permettent d'entrevoir et de suivre le plus clairement la courbe de l'évolution de cette œuvre qui se dessine à travers les étapes de son évolution. Et ces aspects sont, à notre avis, surtout les sujets des pièces, les caractères et la composition, bien que nous n'oublions pas que tout, dans une œuvre littéraire, se structure à partir de la langue et que c'est là que doit commencer toute lecture valable du sens à travers la forme.

*

On sait en quelle mesure les sujets des premiers drames de Musset, les idées et les personnages sont intimement liés à la vie intérieure de l'auteur, aux problèmes qui le préoccupaient, à sa „dialectique intérieure“. Dans notre étude, nous ne pouvons donc pas négliger certaines données de sa biographie. Nous allons peut-être trop souvent recourir aux textes familiers à tout le monde. Mais il ne s'agit pas de répéter ce qui a été dit plusieurs fois déjà, il s'agit de relire sous un éclairage un peu changé les textes commentés déjà à tant de reprises.

L'exclamation rhétorique devenue bientôt fameuse, „je ne voudrais pas écrire, ou je voudrais être Shakespeare ou Schiller“, que Musset âgé à peine de dix-sept ans écrivit à son ami Paul Foucher, a été citée peut-être par tous ses biographes. A juste titre sans doute. Cette phrase donne un accord de base pour toute la vie intime du jeune Musset. Elle exprime une conscience encore floue et vague d'une vocation à laquelle il ne pouvait pas encore obéir pleinement parce qu'il ne la connaissait pas. Ses tâtonnements pour découvrir sa propre vocation, sa propre valeur et ses propres forces semblent dominer la pensée du jeune Musset toutes les fois quand elle touche aux problèmes de la philosophie et de la morale.

Dans le chapitre consacré aux idées artistiques de Musset, nous avons déjà indiqué la place que le scepticisme et le doute occupaient dans sa philosophie. Mais le même manque de certitude que Musset éprouvait en face des problèmes philosophiques et religieux, nous le retrouvons aussi dans ses réflexions sur la nature de son propre talent, sur le sens et sur le but de l'existence. De là la recherche douloureuse de sa valeur morale, de ses aptitudes, d'une action par laquelle il pourrait justifier sa vie. Tout cela nous semble non seulement ce „point fixe“ autour duquel tournent les pensées du jeune Musset, mais aussi le thème central qui ordonne les premiers textes dramatiques écrits avant 1833.

La recherche de soi-même, de sa place dans la vie et de sa vocation, apparaît en plusieurs endroits des œuvres de Musset et de sa correspondance. Si nous relisons sous cet éclairage les lettres écrites avant 1833, nous sommes frappés par différents aspects de ce thème principal qui se fait jour même sur le plan stylistique; combien nous y retrouvons d'expressions qui expriment l'hésitation: „Je m'ennuie et je suis triste; mais je n'ai pas même le courage de travailler;

eh! que ferai-je?"; „Je ne sais que faire; je ne sais comment me débarrasser de ce besoin d'émotions"; „Mais je partirai peut-être dans quelques jours: où irai-je? je n'en sais rien." Une fois Musset dit qu'il voudrait être Shakespeare ou Schiller, un mois plus tard il avoue au même destinataire: „[...] je ne serai jamais poète; j'ai envie d'effacer tout ce que je disais tout à l'heure." On pourrait bien se demander ce qu'il voulait être en ce temps-là parce que dans la première lettre, on lit: „[...] ni toi ni moi ne sommes destinés à ne faire que des avocats estimables ou des avoués intelligents."¹⁶ Vers le même temps, il eût dit aussi: „Jamais je ne serai bon à rien, jamais je n'exercerai aucune profession."¹⁷

Le doute qui s'empare de Musset sur le plan philosophique finit chez lui par donner naissance à une sorte de déterminisme fataliste, à la conscience de l'impuissance de l'homme en face des forces obscures qui dirigent le monde et en face du hasard qui intervient dans l'histoire. Dans le „Projet d'une Revue fantastique" (III, 757—759), Musset parle des influences qui dirigent les pas des souverains et qui décident du sort des états et de la marche de l'histoire. „Si les 27, 28 et 29 juillet dernier, il avait fait une pluie battante et un verglas terrible, que serait-il arrivé?" (III, 758) La Révolution, aurait-elle eu lieu? Qu'est-ce qui se serait passé si la dernière et funeste détermination de Charles X était venue pendant le dégel et non pendant les chaleurs qui échauffèrent la colère? „[...] c'est ainsi que l'on se trouve conduit au fatalisme" (III, 758).

Le jeu du hasard et des influences inconnues qui déterminent notre vie, les masques que les gens sont obligés à mettre dans cette situation, rendent la vie incompréhensible et impénétrable pour un simple observateur: „[...] avant de trouver la vérité toute nue, que d'oripeaux il faut lui ôter? les parures dont elle se couvre avec coquetterie ou avec impudence sont sept fois plus nombreuses que les bandes interminables qui cachent la momie à l'œil du savant." (III, 758) Voilà donc la question fondamentale qui préoccupait le jeune Musset: comment s'orienter, trouver sa place, sa voix dans „ce sale tripot qu'on appelle la vie" (*Brandel*, I, 572), comment se débrouiller dans cette „comédie qu'on appelle la vie" (III, 757). Mais avant de trouver sa place dans la société et dans le monde, il fallait trouver soi-même.

„J'avais étudié la médecine et le droit, sans pouvoir me décider à prendre l'une ou l'autre de ces deux carrières," dit Octave dans *La Confession d'un enfant du siècle* (III, 87). „Je m'exerçai d'abord, comme je vous l'ai dit, à la peinture et à la musique, dit le narrateur dans *le Poète déchu*: à dix-huit ans j'hésitais encore sur l'état que j'embrasserais." (III, 307) Tout le monde sait que l'histoire d'Octave et du „poète déchu" est en ce sens l'histoire de Musset lui-même qui dans sa jeunesse hésitait lui-aussi sur le choix d'une carrière.

Inutile de rappeler en détail des données biographiques bien connues. Musset ne savait longtemps que choisir: la philosophie, le droit, le dessin, la musique, la médecine, tout l'attirait un certain temps. Le 1^{er} avril 1829, il fut enfin engagé comme expéditionnaire par l'entreprise de chauffage militaire Febvrel. Mais, assure Paul de Musset, quand il avait obtenu, au bout de quelques semaines, la permission de se démettre de cet emploi, pour Alfred „ce jour avait été un des plus beaux de sa vie"¹⁸. Les doutes ne cessèrent pas même à l'époque où

¹⁶ Les citations sont tirées de la *Correspondance*, éd. Séché, pp. 11, 16, 13, 16, 14.

¹⁷ Paul de Musset, *Biographie*, p. 68.

¹⁸ *Ibid.*, p. 91.

Musset avait déjà opté pour la littérature. Il continuait à chercher sa propre voie. Après la publication de son premier recueil poétique, il avoua à son oncle qu'il était „loin d'avoir une manière arrêtée. J'en changerai, continuait-il, probablement plusieurs fois encore“.¹⁹ Même en 1832, après la mort de son père, Musset n'était pas encore complètement décidé. On sait bien qu'il voulait tenter un dernier essai comme écrivain et après cela, selon le succès du livre, poursuivre sa carrière littéraire ou s'engager „dans les hussards de Chartres ou dans le régiment de lanciers“²⁰.

Autour de 1830, ces questions essentielles occupaient dans la pensée de Musset une place de premier ordre. Il avait compris que même dans le monde gouverné par les forces obscures de la fatalité et du hasard, où nous ne sommes plus qu'„un grain de sable dans le vide sans fin“²¹, l'homme ne doit pas rester passif, assister en spectateur à ce qui se passe autour de lui. Tant qu'il veut garder sa dignité humaine, il doit agir, accomplir un acte qui réaliserait et justifierait son existence, qui donnerait une unité à cet être épars qu'est l'homme avec ses pensées, ses rêves, ses idéals et avec ses sentiments et penchants si souvent contradictoires. Chacun doit se placer sur un point de vue de participation active à la vie.

C'est pourquoi Musset à cette époque raille tant de fois toute absence de principes, toute indifférence, il se moque de tous ceux qui passent leur vie sans but concret et utile. En ce sens, les dix-neuf „Revue fantastiques“ publiées du 10 janvier au 30 mai 1831 dans *le Temps*, offrent des témoignages significatifs. La *Biographie* de Paul de Musset²² nous renseigne sur l'histoire de ces articles. Jacques Coste, directeur du *Temps*, avait donné à Musset carte blanche pour une série d'articles et le choix de leurs sujets dépendait exclusivement de celui-ci. Leur analyse est donc importante pour la connaissance des idées qui hantaient le poète à cette époque.

La troisième de ces „Revue“ est consacrée tout entière au sujet de l'indifférence: „De l'indifférence en matières politiques et privées.“ Musset ne peut pas comprendre les gens qui disent à chaque occasion „ça m'est égal“ et vers la fin de l'article il avoue que c'est quand même l'attitude générale des Français en face de la vie. Dans les articles, nous rencontrons toute une galerie d'hommes dont l'inutilité et l'attitude envers la vie et envers la société sont réprochées: un dandy anglais qui parle „de chiens, de chevaux, de coqs et de punch“ (III, 768) et qui attend que l'âge lui permette de porter dans la société les idées d'égoïsme et de solitude qui s'amassent dans son cœur et le dessèchent durant la jeunesse (ibid.); l'homme-memorandum qui tue le temps en courant les nouvelles de la politique et de la société; des dindes aristocratiques et bourgeoises qui parfilent des pains à cacheter et en font des bobèches; M. Cagnard, un conformiste et un lâche qui change cinq fois par heure son opinion politique. Autant de revues fantastiques, autant de portraits de gens inutiles, sans principes, indifférents, décrits par un auteur fâché contre les vices dont ils sont l'incarnation.

¹⁹ *Correspondance*, éd. Séché, p. 24.

²⁰ *Biographie*, p. 103.

²¹ Ces mots de la lettre à Ulric Guttinguer du 12 novembre 1832 (éd. Séché, p. 34) se rattachent même à l'univers tout entier.

²² Cf. p. 95.

A côté de ses types négatifs et repoussants²³, n'y a-t-il personne qui puisse être considéré comme un caractère positif, comme un idéal? Suivant Musset, on ne doit jamais appartenir parmi les „ça m'est égal“, on doit être toujours du côté des „j'en suis bien aise“ ou des „j'en suis fâché“ (III, 763—766). De toute la foule de badauds et de nigauds, une image idéale ressort: „Ainsi, lorsque l'Europe est en feu, lorsque Paris est en rumeur, quand la propriété chancelle, [...] quand tout est remis en question, les lois, les mœurs, les richesses et les gloires, tout un quartier s'obstine à parfiler! c'est-à-dire à un amusement plus stupide encore et plus digne du siècle poudré. Ah! quand nous en serons comme les Polonais à voir nos femmes porter des poignards à leurs ceinture, et venir dans les hôpitaux panser les plaies dont nous serons couverts, ce sera autre chose! Elles feront alors du parfilage, comme jadis, mais ce sera pour arrêter le sang qui coulera de larges blessures.“ (III, 779—780)

L'extrait opposant les femmes polonaises aux „parfileuses“ françaises peut sembler bien suprenant parce qu'on connaît très bien les idées de Musset sur les révolutions. Il ne croyait jamais à leur succès, il était toujours très sceptique en ce qui concernait leurs résultats. Même dans une „Revue fantastique“ (du 23 mai 1831) il fait voir avec une ironie atroce que les idéals les plus purs sont souvent abaissés au cours des révolutions et que celles-ci ne sont souvent que l'œuvre de vauriens ou de „polissons de dix ou douze ans“ qui se querellent lequel parmi eux „a le premier proclamé la république et demandé la tête des tyrans“, si c'était l'un d'eux ou „le petit Pacotet“ (III, 814). Ne voyons donc pas dans les lignes citées une expression de l'enthousiasme révolutionnaire. Cette image reflète l'admiration de Musset pour l'action utile, arrêtée, pour des personnes qui ont réussi à faire et à accomplir leur choix et qui ont atteint par ce choix un certain point d'héroïsme qui correspond aux idées et aux aspirations du jeune poète.

D'après les documents concernant la pensée du jeune Musset, il semble qu'avant 1833, ses réflexions tournent autour d'un certain nombre de points fixes qui ont tous le même sens: la recherche douloureuse de soi-même. Ce trait est commun à tous les thèmes partiels, au désir de connaître sa vocation, sa valeur intime, au désir de l'activité, à son culte de l'action héroïque qui serait utile et qui suffirait à accomplir en même temps le destin humain. Dans les analyses suivantes, nous tâcherons de démontrer que c'est cette même idée qui constitue le principe organisateur de la plupart des premiers textes dramatiques de Musset.

*

Les Marrons du feu, publiés dans un recueil poétique, sont généralement considérés par les critiques littéraires comme le premier ouvrage dramatique de Musset. La pièce n'est pas facile à interpréter; plusieurs intérêts et plusieurs intentions s'y entrecroisent. La critique contemporaine a compris, comme le fait remarquer Arvède Barine, que le poème est une double parodie: de la tragédie classique et de la forme romantique. Mais en principe, on peut difficilement discerner la part qu'y joue la parodie voulue et l'imitation des maîtres romanti-

²³ Musset va jusqu'à doter ces caractères de traits physiques dégoûtants. Tel est M. Mayeux, coureur de nouvelles, qui est „hideux et composé de toutes les aberrations de la nature“, qui a „l'œil lubrique du crapaud, les longues mains du singe, les jambes frêles du crétin“, etc. (III, 777).

ques. En tout cas, *les Marrons du feu* sont un drame romantique par sa forme, par le style exalté aussi bien que par les passions qui emportent les héros. C'est une pièce à intrigue bien romanesque à laquelle tous les éléments sont subordonnés et qui est développée en dépit des analyses des caractères et de la psychologie des personnages. Nous assistons à toute une série de péripéties inattendues qui, pour être vraisemblables et bien motivées, doivent être provoquées par des mouvements brusques dans l'âme des héros et par des passions extrêmement exaltées. Tout ce qui est important pour l'action se passe sur la scène y compris deux meurtres et bien des scènes à effet purement extérieur.

Mais l'analyse de ces éléments aussi bien que celle des influences littéraires nombreuses²⁴ n'éclaircit qu'un aspect de cet ouvrage, à n'en pas douter important, son caractère romantique. Toutefois la pièce a encore une autre signification, réalisée sur un plan différent. Celle-ci se laisse saisir le plus facilement par la lecture du sens à travers la forme qui exprime la passion principale animant l'action, le désir de vengeance provoqué chez Camargo par la jalousie; par l'étude du rythme des scènes et de l'évolution psychologique de l'héroïne.

Rafaël n'est pas le véritable héros des *Marrons du feu*, comme le croient certains critiques²⁵. Il est vrai qu'il occupe la plus grande partie de la pièce (ses répliques représentent plus de 40 % du volume du texte) et qu'il est présent dans six scènes sur neuf (Camargo l'est dans quatre seulement). Pourtant c'est la danseuse qu'on doit considérer comme le personnage central de la pièce. C'est elle qui domine toute l'action et qui impose sa volonté aux autres personnages du drame, directement à l'abbé qui finit par devenir l'instrument de sa vengeance, indirectement à Rafaël qui se laisse prendre par elle au piège et avoue son indifférence pour elle. Même la décision de celui-ci d'humilier Camargo en envoyant l'abbé au rendez-vous à sa place a été rendue possible par la lettre de la danseuse (scène V). On peut même dire que la décision de Rafaël est la victoire de Camargo qui cherchait une occasion et un ultime motif pour sa vengeance et qui les trouva de cette sorte. Dans la pièce, seule Camargo prend des résolutions, seule elle est le principe mouvant de l'action.

Camargo est en même temps le seul personnage dont la psychologie change et évolue. L'abbé n'est qu'un fantôme, un homme faible qui se laisse gouverner d'abord par Rafaël et ensuite par Camargo. Rafaël, lui, reste le même au cours de toute la pièce. Ce qu'on pourrait considérer comme l'évolution de son caractère, n'est qu'une gradation de la même qualité — de l'indifférence pour Camargo, de son inconstance dans l'amour. En tout cas, Camargo est le seul personnage dont la psychologie est étudiée avec le plus d'attention: „La psychologie de Camargo est le mieux représentée. La description de sa jalousie est dans plusieurs scènes bien réussie.“²⁶

Enfin Camargo est le seul personnage de la pièce chez qui l'évolution psychologique trouve son reflet aussi sur le plan de la langue ou plutôt du style. On peut voir comment le style des répliques suit de près les différents états d'âme

²⁴ Pour l'influence de Molière et de Shakespeare voir Eduard Fey, „Der literarische Charakter Mussets und das Problem seiner Beeinflussung“. *Romanische Forschungen*, XLVII. Bd., 1933; l'influence de Mérimée est étudiée par Carin Fahlin, „Mérimée et Musset“. *Studia neophilologica*, 1948/49, pp. 141—177.

²⁵ „Le héros de la pièce s'appelle Rafael.“ E. Fey, étude citée, p. 336.

²⁶ *Ibid.*, p. 338.

de Camargo dans la deuxième scène, dans son dialogue avec Rafaël. Au début de cette scène, elle tend à Rafaël un piège en lui annonçant qu'elle va se marier. Au cours de cette comédie qu'elle joue à son amant, elle est coquette, spirituelle, ses propos laissent entrevoir une feinte nonchalance: „À propos, je voulais vous prier / De me permettre [...] Rafaël: A vous? — Quoi? Camargo: De me marier“ (I, 24). Elle répond par un simple „Oui“ ou par quelques mots seulement. Mais au moment où ses soupçons se changent en certitude et où elle sait que Rafaël ne l'aime plus, son langage devient plus affecté. Elle accable son amant de reproches et le met en garde contre sa vengeance par des phrases emphatiques, pleines d'images expressives et d'énumérations: „Le front des taureaux en furie, / Dans un cirque, n'a pas la cinquième partie / De la force que Dieu met aux mains des mourants. / Oh! je te montrerai si c'est après deux ans, / Deux ans de grincements de dents et d'insomnie, / Qu'une femme pour vous s'est tachée et honnie, [...] Si c'est alors qu'on peut la laisser, comme un vieux / Soulier qui n'est plus bon à rien.“ (I, 26) Et vers la fin de cette scène, quand, se rappelant le bonheur passé, elle est au comble de sa douleur, son langage cesse d'être imagé, d'un pathétique rhétorique, sa phrase se brise en une série d'exclamations bien simples, bien naturelles comme des plaintes d'un cœur brisé, et de courtes prépositions juxtaposées: „Tu m'appelais par grâce! / Moi, je ne venais pas. — Toi, tu priais. — Alors / J'approchais lentement, — et tes bras étaient forts / Pour me faire tomber sur ton cœur! — Mes caprices / Étaient suivis alors, — et tous étaient justice.“ (I, 29)

C'est donc de l'analyse du personnage de Camargo qu'il faut partir si l'on veut interpréter la pièce de Musset. Tout au début, Camargo se doute de ce que Rafaël ne l'aime plus. Mais elle a besoin de la certitude, elle veut connaître sa place dans le microcosme à deux unités dans lequel s'est concentrée sa vie et dans lequel elle met tous ses espoirs²⁷. Elle se décide à jouer une comédie et dit à Rafaël qu'elle veut se marier. La manière dont il réagit lui montre clairement que son amour pour elle n'existe plus. Mais cela ne lui suffit pas encore. Elle veut une preuve plus décisive. A la phrase deux fois répétée, „Rafaël, avouez que vous ne m'aimez plus“ (I, 22), „Rafaël, avouez, avouez, / Que vous ne m'aimez plus“ (I, 23) correspondent deux actes de la comédie qu'elle joue. Elle fait un dernier essai et invite Rafaël à la suivre à Vienne. Le refus de Rafaël donne à Camargo une nouvelle preuve et à la fin de la deuxième scène, elle dit: „Ah! tu ne m'aimes plus!“ (I, 29). Le fait qu'elle dit cette phrase et se jette en même temps dans les bras du jeune homme, n'a pas pour le moment d'importance. Camargo sait maintenant où elle en est, mais elle ne peut pas quand même dominer son amour pour Rafaël.

Les deux actes de la comédie jouée par Camargo trouvent leur contrepoint dans les deux actes d'une autre comédie que joue, à son tour, Rafaël. Au cours de toute la deuxième scène, il feint l'amour pour la danseuse. Trois mots seulement dits à part: „Ah! quel ennui!“ (I, 27) trahissent ses véritables sentiments. C'est Camargo elle-même qui par sa lettre où elle l'invite à un rendez-vous, suggère à Rafaël l'idée de poursuivre son jeu. Il accepte l'invitation, mais envoie à sa place l'abbé Desiderio amoureux de Camargo.

Au moment où Camargo écrit sa lettre à Rafaël, le lecteur sait déjà bien

²⁷ Camargo dit qu'à part l'amour, „elle n'a plus au monde“ que Rafaël (I, 26) et qu'une femme ne vit et ne meurt que d'amour“ (I, 35).

qu'elle veut se venger. Mais il ne connaît pas encore comment elle le fera. C'est le hasard qui apporte à la danseuse l'instrument de sa vengeance, l'abbé. Dans la sixième scène, Camargo prend sa dernière décision: elle exige la mort de Rafaël. Sa lutte intérieure n'est pas longue: 34 vers à partir du moment où elle a appris que c'était Rafaël qui avait envoyé l'abbé chez elle, suffisent à l'auteur pour faire voir comment elle arrive à sa décision (I, pp. 43—45). Mais cette péripétie est quand même tout à fait naturelle et bien motivée. Elle est préparée par tout ce qui précède et les deux derniers coups, la trahison de Rafaël et le fait qu'il a préféré, à Camargo, Cydalise qui n'est „ni jeune ni jolie“, sont suffisants pour l'explication psychologique de sa démarche.

L'histoire de Camargo, c'est donc l'histoire d'une femme qui au début cherche la certitude, sa véritable situation, et qui, après les avoir connues, veut se venger. C'est par hasard qu'elle en trouve le moyen. Les rapports entre les deux protagonistes se réalisent par la double répétition du double jeu qui a un sens différent. La comédie jouée par Camargo amène la danseuse à la découverte de la vérité, à la décision de se venger; celle de Rafaël est la cause immédiate de la perte du jeune homme. Le désir de connaître la vérité, la recherche d'un acte qui sauve la dignité d'un être humilié, enfin le hasard qui aide à résoudre la situation, voilà les thèmes autour desquels s'ordonne la pièce *les Marrons du feu*.

En ce qui concerne la forme et la construction, *les Marrons du feu* restent une pièce à intrigue. L'influence du drame romantique y est sensible dans les variations du ton, dans les brusques péripéties, dans l'exotisme du décor et dans le style rhétorique. L'exposition se termine dans la deuxième scène par les mots de Rafaël „Ah! quel ennui“ quand le lecteur comprend que l'amour du jeune homme pour Camargo n'existe plus. Elle couvre 130 vers, c'est-à-dire moins de 20 % du volume de la pièce. Le dénouement se prépare à partir des mots de Camargo dans la sixième scène: „Lève-toi“, dès le moment, où elle prend la décision de faire tuer Rafaël. Si nous ne prenons pas en considération la scène VII qui n'apporte pas de faits nouveaux pour la catastrophe, le dénouement se prépare et s'accomplit en 146 vers. Tout le reste, presque les deux tiers de la pièce, sert à mener l'intrigue. Même cette disposition des parties du drame prouve que, dans *les Marrons du feu*, l'accent est porté sur l'intrigue et que la psychologie des personnages doit être forcément encore peu approfondie.

La Quittance du Diable est de toutes les pièces que Musset a écrites avant 1833 celle où les problèmes intimes de l'auteur ont trouvé le reflet le moins direct. Elle a été composée peu de temps après le jour où Musset avait quitté son emploi chez Febvrel. „Pour rassurer son père sur les conséquences de ce coup de tête, écrit Paul de Musset, il voulut essayer de travaux plus lucratifs que la poésie. Dans ce dessein il écrivit une petite pièce en trois tableaux intitulée *la Quittance du Diable*.“²⁸ Evidemment, l'intention était de se faire jouer et, comme on sait, la pièce fut présentée et peut-être acceptée au théâtre des Nouveautés. Mais sa mise en scène n'eut pas lieu, probablement à cause de la révolution de Juillet, comme font remarquer les monographistes.

Quoi qu'il en soit, la pièce fut écrite pour être montée. Ce fait explique les concessions au goût du public et à la mode du théâtre romantique. On peut être d'accord avec Maurice Allem que c'est „un sombre mélodrame romantique pourvu de tous les terribles agréments de ce genre et qu'Alfred de Musset, qui

²⁸ *Biographie*, p. 91.

l'a écrit pour en tirer quelque profit, a fait naturellement au goût du moment".²⁹ Si dans le domaine du théâtre nous prenons comme critère du „romantisme“ les drames de Hugo et de Dumas, cette pièce est peut-être la plus romantique que Musset ait écrite. „Le principal intérêt de *la Quittance* est de montrer combien, à ce moment, il reste encore en Musset de romantisme quasi-inconscient;³⁰ le cadre du drame, les péripéties qui le sèment, l'abus du surnaturel, tout cela sent son romantique autant que les changements de décor et les variations du ton.“³¹

La Quittance du Diable est, en une mesure encore plus grande que ne l'étaient *les Marrons du feu*, une pièce à intrigue. Tout y est appelé à pousser au plus haut degré la curiosité et les surprises du spectateur. Dans les premiers vingt vers, Sténie fait connaître aux spectateurs quelques données fondamentales de l'action. Il avoue son amour pour Eveline, esquisse une caractéristique rapide de „Johny le braconnier“ et réussit encore à réciter un raccourci de son autobiographie. Sa conversation avec Johny, qui occupe la scène suivante (mais le texte ne porte pas la division en scènes), nous offre des caractéristiques toutes faites de sir Robert et de Laird John. Nous apprenons leur pacte avec le diable et, sous forme de vagues présages, l'existence de mystères qui devront être éclaircis: „Si ce que je prévois arrive . . . tant mieux pour toi, Sténie!“ dit Johny (II, 986) et quelques lignes plus tard le même: „Je t'ai dit tout ceci parce qu'il peut arriver un temps où ce secret nous deviendrait utile à tous deux . . . A tous deux, entends-tu, Sténie? Et peut-être bien aussi à une troisième personne dont tu sais le nom mieux que moi.“ (II, 987)

122 vers suffisent à Musset pour construire l'exposition qui présente tous les personnages principaux, pour donner leurs caractéristiques, pour indiquer la question fondamentale autour de laquelle tout le drame se déroulera, et pour éveiller la curiosité du spectateur par quelques mystères et présages. On comprend bien que ce n'est pas le début d'une pièce où l'intérêt principal reposera sur l'analyse des mouvements d'âme, mais d'une pièce où le centre de gravité sera dans l'intrigue romanesque. Trois quarts de la pièce sont consacrés au développement de l'intrigue à travers de nombreuses péripéties et de nombreuses scènes violentes jusqu'à la fin horrifique où Johny entraîne Laird John dans les flammes du château en feu.

Dans la pièce, tout est calculé de sorte à augmenter l'intérêt et les effets de l'action. Le dialogue amoureux de Sténie et d'Eveline qui se termine par une scène comique (la mère Gertrude entre au moment où le garçon baise la main de la jeune fille) est suivi d'une conversation des deux personnages mystérieux, de Johny et de Laird John. Le Laird fait exciter ses chiens après Johny, il chasse Sténie de sa ferme. Le deuxième tableau se passe dans le cimetière au milieu des spectres. Quant à la dernière scène, nous en avons déjà parlé. L'intrigue est développée par la succession de courts dialogues où le spectateur apprend le caractère odieux de Laird John (le Laird — Johny, le Laird — Sténie et le Laird — Eveline) et comprend la nécessité de sa punition. Le dialogue de Johny et de Sténie et leur excursion au cimetière, intercalés entre la conversa-

²⁹ Musset, *Théâtre complet*, p. 1604.

³⁰ L'histoire de l'origine de cette pièce prouve bien le contraire: le „romantisme“ de Musset y est bien conscient!

³¹ Pierre Gastinel, *Le Romantisme de Musset*, p. 199.

tion de John avec Sténie et avec Eveline, fait entrevoir le dénouement qui sera tragique pour le Laird et heureux pour Sténie.

On peut se demander si l'on peut trouver, dans cette pièce, au moins certains aspects de l'art de Musset tel que nous le connaissons d'après ses œuvres postérieures, et les idées qui le préoccupaient au temps où il l'écrivait. Tous ceux qui l'ont analysée ont répondu affirmativement: „Quelles que soient cependant sa destination et la hâte de son exécution, il (= le mélodrame en question) porte bien la marque du poète qui l'a écrit,“ dit Maurice Allem. Cette marque, il la voit dans la „langue simple, claire, élégante“³² A côté de cela, il rapproche le personnage de „la vénérable Gertrude“ de la dame Pluche d'*On ne badine pas avec l'amour*. Philippe Van Tieghem fait remarquer lui aussi que certains personnages ne sont pas sans analogies avec les personnages des drames que viennent après *la Quittance du Diable*.

Ces observations justes, on peut les compléter par d'autres qui découlent du point de vue principal adopté dans nos analyses. Il y a dans la pièce deux personnages dont la psychologie est examinée avec plus d'attention que celle des autres héros: Sténie et Johny. Le Laird, au contraire, est, du début à la fin, un personnage odieux, un monstre qui ne fait qu'augmenter, dans les scènes successives, sa méchanceté. Eveline est toujours la même, une jeune fille simple, malheureuse parce qu'elle aime un garçon pauvre appartenant à une classe inférieure. Et la mère Gertrude, qui n'apparaît que deux fois sur la scène, est un personnage secondaire.

Sténie et Johny sont les seuls personnages dont la psychologie évolue et qui passent par des moments de crise. Sténie est un fermier pauvre de dix-sept ans, simple et honnête. Il partage son temps entre les travaux de campagne et sa cornemuse qu'il manie avec habileté. Il passe par deux épreuves, par deux tentations. Dans la première, c'est la raison qui l'emporte, dans la seconde c'est son honneur qui le sauve. Dans sa première conversation avec Eveline, il lui raconte ses plans fantastiques: pour pouvoir s'élever au niveau social de la jeune fille qu'il aime, il voudrait s'engager dans l'armée: „Je quitterai un beau matin ma charrue, je dirai adieu à Primrose; je m'en irai en Irlande; je me ferai soldat; et puis, quand j'aurai fait parler de moi, quand je serai devenu un grand capitaine... alors... je m'en irai au château“ (II, 992). Tout de suite, il comprend que ce n'est qu'un rêve séduisant, bien irréalisable. Il décide de rester là où il était. et de souffrir de son amour malheureux. L'autre épreuve est plus grave: Johny propose à Sténie de vendre son âme au diable et de recevoir en échange la quittance de Laird Robert et la main de Miss Eveline. Mais là-dessus, point d'hésitations! Sténie rejette l'idée de conclure un tel marché et prouve par là qu'il mérite le dénouement heureux de la pièce. Musset connaissait bien, à ce qu'il semble, les lois du mélodrame et la façon dont il fallait agir sur les sentiments des spectateurs!

Le caractère de Johny n'est pas aussi linéaire. C'est un personnage démoniaque. Certains faits de sa vie ne sont pas tout à fait clairs. Quelle est par exemple cette chaîne mystérieuse qui le lie avec Laird John et „qui doit entraîner l'un quand l'autre tombera“? (II, 995) Nous n'en savons rien. Mais Johny, lui, sait bien qu'il est condamné, par son pacte avec le diable, aux tourments éternels. Il veut se sauver de la damnation en proposant au diable l'âme de Sténie. Mais quand il

³² Musset, *Théâtre complet*, p. 1604.

comprend la pureté de celui-ci, il se décide à agir. Il veut faire du jeune fermier l'héritier de Laird Johny et rendre possible son mariage avec Eveline. Ce faisant, Johny n'est pas tout à fait désintéressé. Son action peut lui „éviter deux ou trois siècles de tourments“ (II, 1005). Mais cette action a encore une autre signification. Si Philippe Van Tieghem rapproche Johny de Lorenzo et dit que „les relations entre Johny et le Laird ne sont pas sans annoncer celles de Lorenzo et d'Alexandre de Médicis; et déjà se pose la problème de la contagion du vice“,³³ ne faudrait-il pas compléter cette analogie par un autre aspect encore? L'action de Johny ne peut plus le sauver, mais elle peut, au moins en partie, lui rendre la conscience de sa dignité et de son utilité pour autrui: „(..) ne m'empêche pas de faire la seule action dont je n'aurai pas à rendre compte au jour de mon jugement; laisse-moi te rendre heureux...“ (II, 1004) dit-il à Sténio. L'action qu'il veut accomplir représente le seul lien qui existe encore entre le Johny actuel et le Johny pur de la jeunesse. La différence est évidemment grande entre Johny et Lorenzo. Celui-ci est analysé par l'auteur arrivé à l'apogée de son art, la psychologie de Johny n'est qu'esquissée rapidement. Lorenzo prépare son action depuis longtemps; elle est pour lui le véritable sens de sa vie. Par contre, c'est le hasard qui suggère pour la première fois à Johny l'idée de faire une action utile. Mais en fin de compte, la signification que les deux personnages attribuent à leur action a pour résultat une analogie frappante entre Johny et Lorenzo.

Même dans *la Quittance du Diable* qui n'est rien d'autre qu'un sombre mélodrame, nous avons pu constater certaines idées et certains thèmes qui reviennent dans toutes les pièces du jeune Musset. Ces idées et ces thèmes qu'on peut considérer comme élément constant d'une partie de son théâtre, vont se faire valoir avec une intensité plus grande encore dans les pièces suivantes.

Peu de temps après avoir terminé *la Quittance du Diable*, Musset commença à composer *la Nuit Vénitienne*. Ces pièces ont été écrites presque à la même époque, séparées par l'intervalle de quelques mois seulement, toutes les deux étaient destinées à être mises en scène, mais quelle différence entre elles! La première est une sorte de „féerie satanique“, où l'on ne trouve „nul effort d'analyse psychologique“, où „les uns ont toutes les vertus, les autres se chargent de tous les crimes“, où „tout est sacrifié aux fantasmagories du surnaturel, aux complications de l'intrigue“.³⁴ Avec *la Nuit Vénitienne*, le décor, l'atmosphère et les personnages changent complètement. L'exotisme, le mélange des tons, les tirades passionnées restent, mais „l'intrigue se débarrasse des surcharges inutiles“, les coups de théâtre disparaissent. Ce qui est le plus important, c'est que „l'attention se concentre, avant tout, sur les caractères. La psychologie du poète s'essaie ici et nuance“.³⁵

La différence entre les deux pièces constatée par tous les mussetistes reflète les changements qui se sont opérés dans l'art et dans la pensée de Musset au cours de l'année 1830. Les biographes sont d'accord sur le fait que c'était, dans la vie de Musset, une période de recueillement et de transition.³⁶ Les difficultés

³³ „L'évolution du théâtre de Musset des débuts à *Lorenzaccio*“, p. 264.

³⁴ P. Gastinel, Introduction aux *Comédies et Proverbes*, p. XX.

³⁵ *Ibid.*, p. XXI.

³⁶ L'existence de cette crise est avouée par Musset lui-même, p. ex. dans *les Vœux stériles*, il dit: „A moitié de ma route, / Déjà las de marcher, je me suis retourné“ (I, 114).

commencent évidemment au moment où l'on veut trouver les causes du changement. La plupart s'en tiennent à ce qu'en dit Paul de Musset dans sa *Biographie*³⁷ et supposent avant tout des causes d'ordre artistique: „De l'été 1830 à l'été 1832, il publie quelques brefs poèmes; rien de plus; c'est chez lui une période de réflexions et de recherches, le moment de sa première crise intellectuelle.“³⁸

Cependant la crise a atteint non seulement les idées de Musset sur la création, mais aussi sa philosophie et ses opinions politiques. Claude Duchet semble aller, dans son étude sur „Musset et la politique“, droit au cœur du problème en montrant l'importance des événements de Juillet 1830 pour l'évolution de l'art et de la pensée du poète. Pour le Musset des „Vœux stériles“, il s'agit de tout: „nature de l'art, celle de l'action, leurs rapports, sens de la vie et de l'histoire, conditions du bonheur (...)“.³⁹

Bien sûr, les événements de Juillet ont accéléré la résolution de Musset de réviser à fond ses rapports avec le romantisme, avec la politique et avec la société. Mais il semble qu'il y a encore un aspect qui résulte de l'expérience de Juillet et qui sera essentiel pour l'évolution de la pensée et de l'art de Musset. Le poète comprit — l'analyse de Claude Duchet concernant les „Vœux stériles“ le démontre clairement — que les événements révolutionnaires n'avaient pas créé un monde où l'art et l'action fussent liés. L'examen des œuvres qu'il écrivit à cette époque et au cours de quelques années suivantes, font voir qu'il attribuait une importance plus grande non pas aux actes eux-mêmes, mais au sens que l'homme leur donne et aux changements qui se produisent à l'intérieur de celui qui les accomplit. La conséquence logique de ce fait n'est pas un mystère pour ceux qui ont lu attentivement l'œuvre dramatique de Musset: d'une part, l'intrigue est négligée, d'autre part l'accent est porté sur l'observation de l'homme et sur l'analyse psychologique. Quelles qu'en soient les causes, une chose reste certaine: c'est à partir de *la Nuit Vénitienne* que „le goût de l'observation, de la psychologie et de la confiance font ainsi leur apparition dans le théâtre du poète; voilà l'essentiel.“⁴⁰

En la lisant aujourd'hui, on ne comprend pas aisément ce qu'il y avait, dans *la Nuit Vénitienne*, de tellement nouveau et de tellement singulier pour le public contemporain. La question a été souvent examinée; il serait superflu d'y revenir. On sait bien quels éléments de la pièce soulevaient l'indignation des „classiques“, quels aspects au contraire ne pouvaient pas enthousiasmer les romantiques. Tout y était considéré comme étrange, surtout la conception de l'amour, le développement des sentiments, et le style était qualifié par la critique de „moitié inintelligible et moitié ridicule“.⁴¹

La Nuit Vénitienne est la première pièce de Musset dont l'intérêt dramatique est fondé sur l'analyse psychologique, bien que superficielle encore, du héros et de l'héroïne. Ce qui est nouveau dans cette pièce, c'est la conception de la psychologie des personnages, l'adoption de certains procédés dans son développement.

³⁷ „Tandis que le *servum pecus* des imitateurs se jetait sur les *Contes d'Espagne* (...) Alfred de Musset méditait une réforme,“ p. 90.

³⁸ P. Gastinel, Introduction aux *Comédies et Proverbes*, p. XXIII, n. 2.

³⁹ *Revue des Sciences humaines*, 1962, p. 534.

⁴⁰ P. Gastinel, Introduction aux *Comédies et Proverbes*, p. XXI.

⁴¹ Cf. la revue des critiques contemporaines par M. Allem dans son édition du *Théâtre complet de Musset*, pp. 1395—1400.

Le caractère des héros ne se révèle plus grâce aux situations dramatiques qui sont le résultat du fonctionnement de forces existant hors de l'homme. Au contraire, la psychologie des personnages apparaît le plus souvent dans une série de rencontres avec d'autres personnages, par des révélations successives, la lente cristallisation des sentiments. Souvent les héros se trouvent dans une situation qui exige de leur part une prompte décision ou un acte énergique. Ces situations sont, en bien des cas, créées par le hasard. Mais ce qui importe dorénavant, ce sont moins les scènes aux effets dramatiques extérieurs, que les analyses subtiles des détours parfois fort sinueux et à première vue illogiques que suit l'amour, avant tout l'amour naissant (dans notre pièce c'est le dialogue de Laurette et du prince d'Eysenach). On comprend aisément que cette nouvelle conception du théâtre aura pour résultat d'importants changements sur le plan des procédés techniques employés par l'auteur en général, et de la composition des pièces en particulier.

Dans *la Nuit Vénitienne*, la situation initiale n'est pas sans analogies avec celle des *Marrons du feu*. Il y a un personnage qui se doute de ce qu'il n'est plus aimé et qui veut découvrir sa véritable position (Razetta). Il y a un autre personnage qui, au début, aime encore le premier, ce qui ne l'empêche pas de le quitter au bout des deux premières scènes de la pièce (Laurette). Le dénouement est des plus rapides — il se déroule à partir du moment où Laurette remet le billet de Razetta entre les mains du prince, sur environ 50 lignes. La disposition des parties du drame de *la Nuit Vénitienne* et des *Marrons du feu* est donc à peu près la même. Mais c'est dans la mise en valeur de la partie principale du drame que se reflètent les différences. Dans *les Marrons du feu*, l'espace entre l'exposition et le dénouement était consacré au développement de l'intrigue, aux effets scéniques et aux coups de théâtre, dans *la Nuit*, il l'est à l'analyse de l'amour naissant de Laurette pour le prince d'Eysenach. Rafaël était une sorte de caractère préfabriqué: au début de la pièce, il n'aimait plus Camargo et il s'était déjà lié avec Cydalise. Dans l'autre pièce, au début Laurette aime encore Razetta, à la fin, elle le quitte pour le prince. Pour comprendre la différence entre les deux pièces et pour discerner par là l'élément qui se fait valoir dans la deuxième, il suffit de se rendre compte de ce qui se passe devant le spectateur dans le domaine des sentiments de Rafaël et de Camargo d'une part, et de Razetta et de Laurette d'autre part.

Comme c'était le cas dans les deux premières pièces de Musset, il y a aussi dans *la Nuit Vénitienne* un personnage qui hésite et qui, pour connaître sa véritable situation en amour, accepte de jouer la comédie (en se déguisant même sous un masque) et fait passer les sentiments de la jeune fille aimée par deux épreuves successives. D'abord, Razetta veut que Laurette quitte sa maison et le suive à Gênes. La jeune fille refuse et, pareillement à Camargo qui s'écria après son premier essai „crains mon amour, Garuc'“ (I, 25), Razetta avertit Laurette: „Tu me quittes? — Prends-y garde“ (II, 25). Mais Razetta hésite toujours. Il ne sait que faire; faut-il qu'il se noie de désespoir, tue le prince et enlève sa maîtresse, ou bien l'oublie? (II, 398). Il pénètre dans la maison de Laurette où tout se prépare pour l'arrivée du fiancé et fait sa dernière tentative. Il adresse à la jeune fille un billet exprimant sa douleur et lui offre son stylet pour tuer le prince.

Dès le début de la pièce, Laurette semble décidée de quitter Razetta, de se soumettre à la volonté du tuteur et de se marier avec le prince d'Eysenach. Mais

dans sa première conversation avec Razetta, son refus et ses répliques révèlent plutôt une coquetterie qu'un refus résolu. Au milieu de la pièce encore, elle n'est pas tout à fait décidée. Lisant le billet de Razetta et voyant le prince arriver dans la maison, elle dit: „Eysenach, c'est donc à la mort que tu marches?“ (II, 406) Mais ensuite, il y a son entrevue avec le fiancé: Laurette renonce à Razetta en remettant son billet entre les mains du prince.

L'évolution psychologique des deux personnages, avant tout celle de Laurette, voilà l'intérêt principal auquel tous les autres éléments de la pièce sont subordonnés. Elle se laisse saisir dans la symétrie des scènes et des rencontres. Deux fois Razetta rencontre ses amis dans la gondole. Pour la première fois, il dit: „Je ne puis aller avec vous“ (II, 397), parce qu'il n'a pas encore „épuisé toutes ses chances de bonheur“ (II, 398). Après la deuxième rencontre, il prononce une sorte de morale de la pièce: „Puissent toutes les folies des amants finir aussi joyeusement que la mienne“ (II, 418), et rejoint la compagnie.

Pour Laurette, ce sont les deux rencontres avec Razetta, ou plutôt avec son billet, qui sont les deux points cruciaux. Avant sa conversation avec le prince, elle ne sait pas encore ce qui arrivera, après, elle tombe amoureuse de celui-ci. La première fois, elle dit, il est vrai, que son amour pour Razetta s'est presque évanoui, mais en même temps elle n'exclut point la possibilité de céder aux intentions du jeune homme et de le suivre (II, 406). Pour la deuxième fois, quand elle revient à sa lettre, ses sentiments ont déjà subi d'importants changements et elle remet le billet à son futur mari (II, 416).

Ces quatre moments culminants de la pièce, voilà quatre points extrêmes qui embrassent une évolution psychologique accomplie. Cette double répétition des deux scènes laisse mesurer la distance qui sépare les pensées et les sentiments des deux personnages au début et à la fin d'une période critique de leur vie représentée dans le drame. Ces quatre scènes, ce sont aussi, dans la composition de la pièce, quatre points fixes qui laissent entrevoir quel en est l'intérêt principal: l'analyse psychologique de ce qui se passe dans les cœurs et dans les pensées des deux jeunes gens, l'analyse d'un amour qui s'éteint et d'un autre qui naît.

On pourrait se demander si les deux péripéties psychologiques, celle de Razetta et de Laurette, ne sont pas trop artificielles et motivées insuffisamment. En ce qui concerne le premier, le spectateur est systématiquement préparé dès le début que c'est un jeune homme violent qui cède facilement aux mouvements d'âme et est sensible aux changements de situation. Il le dit souvent lui-même, il avoue la colère qui s'empare de lui avec trop de facilité (cf. II, 393 et 400). Laurette parle de lui comme d'un „joueur déjà presque ruiné“, d'„un homme plus redoutable seul que tous les malheurs“ (II, 406). Tout est donc aménagé de sorte que le spectateur ne soit pas trop surpris de la brusque résolution que ce personnage prend dans la dernière scène. On voit cependant bien que la psychologie de Razetta est encore trop simple et linéaire. Certains de ses aspects doivent être expliqués du dehors.

De ce point de vue, l'évolution psychologique de Laurette est plus compliquée et analysée avec plus d'attention; c'est la jeune fille qui est le héros véritable de la pièce. Par une force qui est hors d'elle et qui ne dépend pas d'elle (la volonté du tuteur), elle est jetée dans une situation où elle est obligée de renoncer à l'amour de Razetta et d'accepter la main du prince. Jusqu'au début de sa conversation avec d'Eysenach, elle hésite encore. L'amour de Razetta est toujours

vif, mais Laurette comprend qu'il lui faudra quitter le jeune homme. Peu de moments avant l'arrivée du prince, comme nous l'avons déjà vu, elle n'est pas encore décidée. Or, justement en ce moment, un nouvel élément prend le dessus, la curiosité de faire connaissance de l'homme qui deviendra son mari: „Quel est l'homme qui va se présenter à moi? ... Inconnus l'un à l'autre ... que va-t-il me dire?“ (II, 406).

Vient ensuite la scène centrale de la pièce, sa conversation avec le prince. Au début, Laurette est désorientée, elle ne sait que faire ni que dire. Telles sont ses réponses aux questions du prince: „Oui ... monseigneur ...“, „Monseigneur ...“, „Oui ... mais ...“, „Mon tuteur ...“ (II, 407). Mais au bout de quelques moments, son embarras disparaît, elle se rattrape et accepte sa part dans le brillant duel de répliques spirituelles: „Le prince: La beauté et l'esprit ... Laurette: Ne sont rien. Voyez comment nous nous ressemblons peu. Le prince: Si vous en faites si peu de cas, je vais revenir à mon rêve. Laurette: Comment? Le prince: En commençant par la première. Laurette: Et en oubliant le second?“ (II, 411—412).

Saisir le moment précis où l'attitude de Laurette change, cela ouvrira le chemin qui va non seulement à l'explication du détour brusque qui s'opère dans sa psychologie, mais aussi à l'interprétation du véritable sens de ce personnage et de la scène centrale de la pièce. Or, ce moment vient après la „parabole“ du prince comparant l'amour naissant à un morceau de musique: „(...) l'andante, les yeux humides de pleurs, s'avance lentement, les mains s'unissent; c'est le romanesque, les grands serments, les petites promesses, les attendrissements, la mélancolie“ (II, 408). Avant ces mots, Laurette dit encore: „Votre Excellence me pardonnera: je ne chercherai pas à lui cacher que je souffre ... un peu ...“ (ibid.). Après la „parabole“, elle semble bien vite oublier sa souffrance: „Je souris d'une pensée ... Le prince: Je la devine. Mon procureur a sauté l'adagio. Laurette: Faussé, je crois.“ (ibid.) Elle accepte son rôle dans la comédie jouée par le prince (il parle lui-même de son amour et du mariage comme d'une comédie). Non seulement parce qu'elle lui plaît, mais parce qu'elle a réalisé les idées qu'elle avait de l'amour et de la vie. Elle s'est figuré un amour idéal. Au moment où elle comprend que les paroles et l'attitude du prince correspondent à ses rêves, elle oublie Razetta et s'éprend de son futur mari d'un nouvel amour.

De telle sorte Laurette apparaît comme le premier de toute une série de personnages du théâtre de Musset qui poursuivent tous un idéal, souvent vague et inconscient, mais ne peuvent pas le réaliser eux-mêmes de leurs propres forces. Ils doivent attendre un autre qui le réalise à leur place. Ces personnages sont une sorte de contrepartie ou de contrepoint par rapport aux héros forts et actifs comme Johny, Frank et plus tard Lorenzo qui réalisent leurs idées eux-mêmes. De ce point de vue, la parenté entre Laurette d'une part et Ninon et Ninette d'*A quoi rêvent les jeunes filles* d'autre part est frappante. Ce n'est pas d'ailleurs la seule analogie entre les deux pièces: on pourrait par exemple rapprocher aussi le secrétaire de *la Nuit Vénitienne* de Spadolle et de Quinola qui tous gâtent tout ce qu'ils font et ne peuvent jamais tomber d'accord avec les autres.

Dans *la Coupe et les Lèvres*, Musset poursuit le chemin qu'il a pris dans *la Nuit Vénitienne*: il affaiblit plus encore l'importance de l'intrigue qui est reléguée à l'arrière-plan, et concentre l'intérêt de la pièce plus sensiblement sur l'analyse psychologique du héros. Celle-ci, bien sûr, est souvent représentée à travers l'action de la pièce, ce qui ne contredit pas notre idée. Là-dessus, tous les biographes sont d'accord. Léon Lafoscade analyse en détail l'intrigue de la

pièce, mais il ajoute: „Cette action invraisemblable n'a qu'un but: développer le caractère du héros principal.“⁴² C'est pourquoi ce qui était soumis avant tout à l'analyse dans cette pièce, c'était le personnage principal, ses différents antécédents, ses analogies avec certains types créés par Byron: Lara, Conrad, Manfred,⁴³ avec le Faust de Goethe, l'influence de Schiller ou de Shakespeare.

Tant qu'on prenait pour point de départ de l'interprétation le personnage de Frank considéré comme un frère cadet des personnages byroniens, *la Coupe et les Lèvres* pouvait être expliquée comme le drame d'un héros qui „symbolise à son tour les désillusions et les souffrances de l'orgueil malheureux, avec des complexités et des étrangetés toutes modernes“,⁴⁴ ou qui dans sa jeunesse a été touché par la débauche: „Le thème de ce drame très romantique, où l'on sent l'influence de Shakespeare et de Byron, est: On ne badine pas avec la débauche.“⁴⁵ Mais il est évident que ni l'orgueil ni la débauche, qui toutefois sont des qualités essentielles du caractère de Frank, ne suffisent à l'expliquer tout entier et ne nous aident beaucoup à comprendre certaines scènes et péripéties de la pièce.

C'est pourquoi le drame semblait forcément divisé en deux parties incohérentes, dont on ne comprenait pas facilement l'enchaînement: „L'auteur glisse sans s'en apercevoir de son sujet primitif à un autre sujet tout différent. Au premier acte, il semble qu'il ait voulu faire la tragédie de l'orgueil (...) et qu'il va s'attacher à le montrer grandissant dans une âme ardente et forte (...) Mais ensuite? Frank (...) rencontre dans la forêt Belcolore (...) et le sujet change brusquement. Frank est maintenant celui que la débauche a touché dans la fleur de sa jeunesse et qui en garde au cœur une flétrissure.“⁴⁶ Ou bien le drame semble de part en part irrégulier, un amas de plusieurs thèmes juxtaposés: „Sombre poème (...) d'orgueil, de désabusement, d'horreur, d'amour et de mort, mais aussi de liberté, avec des chansons de guerre et de chasse, de grandes échappées sur de beaux paysages de Tyrol et de rêve, et des épisodes d'une adorable fraîcheur.“⁴⁷ Le développement du caractère de Frank paraît illogique et incompréhensible,⁴⁸ et toute la pièce faiblement construite parce que privée d'un principe organisateur apparent: „Les scènes ne sont pas bien liées parce que leur tonalité est différente. Le ton personnel et impersonnel, intime et solennel, les scènes individuelles et collectives sont juxtaposés et du point de vue stylistique en déséquilibre. Evidemment le manque d'une idée directrice se fait jour avant tout dans la caractéristique de Frank. Différentes expériences de la vie de Musset se succèdent avec une grande variété (...) Exception faite pour *le Saule*, aucune œuvre du jeune Musset ne laisse voir ses défauts aussi clairement.“⁴⁹ L'auteur de cette appréciation conclut de la manière suivante: „Evidemment Musset n'est pas encore arrivé à une conception nette de la vie. Il ne savait pas encore dans quel domaine il devait déployer ses activités.“⁵⁰ Mais hic Rhodus, hic salta! Dans

⁴² *Le Théâtre d'Alfred de Musset*, p. 64.

⁴³ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 62—63.

⁴⁵ Marthe de Hedouville, *Alfred de Musset*, p. 57.

⁴⁶ Arvède Barine, *Alfred de Musset*, p. 50.

⁴⁷ Maurice Donnay, *Alfred de Musset*, pp. 41—42.

⁴⁸ „(...) plusieurs idées assez disparates s'y succèdent ou s'y mêlent confusément.“ Arvède Barine, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁹ E. Fey, „Der literarische Charakter Mussets und das Problem seiner Beeinflussung“, p. 349.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 349.

notre perspective, c'est justement là que se trouve la clé du personnage de Frank et de toute la pièce. Il suffit de changer légèrement l'optique sous laquelle nous considérons le drame: ce qui ne semblait à Eduard Fey et à d'autres, à raison de leur point de vue, que des défauts et des irrégularités, apparaît sous un éclairage nouveau. Tous les changements de décors, toutes les brusques péripéties commencent à devenir l'expression d'une intention, peu importe si voulue ou non, d'une situation dans laquelle se trouvait aussi l'auteur et qui transparait dans la forme par laquelle cette intention est réalisée. Les détours apparemment accidentels de l'action et du caractère de Frank deviennent des résultats logiques du fonctionnement d'un principe organisateur ferme. Tout cela ne veut dire aucunement que nous voulions faire de *la Coupe et les Lèvres* un chef-d'œuvre dramatique (en comparaison avec les pièces postérieures, il ne l'est nullement), mais qu'il y a une possibilité de lui attribuer une place organique dans l'évolution du théâtre de Musset et de son œuvre tout entière.

Comment interpréter le sens des actions et des idées si „disparates“ de Frank? Si l'on prend en considération seulement l'aspect moral, *la Coupe et les Lèvres* est vraiment le drame d'un jeune homme qui „revient à l'amour d'enfance comme à une renaissance et à un rachat“, comme le dit Emile Faguet.⁵¹ Mais l'épisode de Frank soldat et la comédie avec la bière vide échappent évidemment à cette explication. Philippe Van Tieghem découvre dans ce personnage un autre plan, sa valeur philosophique. Il démontre que l'instinct qui le guide „le pousse (...) à vérifier avec une constance désespérée la réalité et son malheur“ et qu'il est „en somme l'image de l'homme moderne chez qui un sens critique trop aigu se greffe sur un organisme encore trop primitif pour contempler impassible la révélation du néant universel.“⁵²

Dans son édition de *Poésies complètes* de Musset, Maurice Allem insiste sur une autre idée qui nous semble à la fois plus prudente et plus nuancée. Aux vers dans lesquels Frank invoque la voix inconnue dans la scène 3 du premier acte „Répondez, répondez, avant que je m'éveille. / Déroulez-moi ce qui sommeille. / Dans l'océan de l'avenir!“ (I, 169), il ajoute la note suivante: „Ce n'est pas l'inquiétude métaphysique de Faust qui tourmente Frank. Il n'est pas avide d'infini! Ce n'est point le mystère du monde qu'il aspire à pénétrer. Son désarroi est dans l'ignorance où il est de lui-même et de son destin.“ (I, 679). En d'autres mots M. Allem dit que le problème central de la pièce n'est pas la réflexion métaphysique sur le sort humain en général, l'étude de l'orgueil ou d'un problème moral: c'est le drame personnel d'un héros individualisé.

Ce drame, on peut le saisir le plus facilement dans la scène centrale de la pièce, placée au quatrième acte, où Frank masqué et vêtu en moine assiste à ses propres funérailles. Elle est la plus importante, non seulement par le nombre de vers (elle occupe plus d'un tiers de la pièce), mais avant tout parce qu'elle révèle l'essence du caractère de Frank. Il joue une double comédie, d'abord en présence des soldats, puis avec Belcolore, pour se connaître lui-même, dans le seul but de savoir la place qu'il occupe dans la société et dans le monde. L'histoire de Frank, c'est une fois de plus l'histoire d'un jeune homme qui cherche, qui tâche de trouver la certitude et des valeurs authentiques qui donneraient un sens à son existence. C'est pourquoi il fait courir la fausse nouvelle de sa mort. C'est

⁵¹ *Etudes littéraires. XIX^e siècle*, p. 282.

⁵² *Musset, l'homme et l'œuvre*, pp. 46, 47—48.

pourquoi il veut savoir ce que les autres pensent de lui, quelle place il occupe dans leur vie et dans leur pensée. Il veut enfin mesurer l'abîme moral où est tombée Belcolore: il veut se rassurer et découvrir sa propre valeur morale.

De cette double expérience, Frank sort purifié, changé; les montagnards disent de lui au début du cinquième acte: „Frank renaît: — ce n'est plus cet homme au regard sombre, / Au front blême, au cœur dur, et dont l'oisiveté / Laisait sur ses talons traîner sa pauvreté.“ (I, 200) Il se rend compte de sa situation: ce qui lui reste au moment où tout l'a trahi, c'est l'amour chaste et pur d'une jeune fille. Mais ce rêve, annoncé déjà auparavant par la triple répétition du même thème, celui de la jeune fille innocente qui croise le chemin de Frank (I, 167, 177, 199), ne peut pas être réalisé. Frank est trop profondément marqué par sa vie passée pour qu'il puisse retrouver le calme et le bonheur comme mari de Déidamia.

Dans cette perspective, tout ce qui précède la scène centrale devient organique dans la pièce. C'est pour trouver le sens de la vie et de son existence qu'il quitte son village après avoir brûlé la maison paternelle et maudit le travail, l'espérance, la famille, et la société. „Je voudrais bien savoir, dit-il avant son départ, nous tous tant que nous sommes, / Et moi le premier, à quoi nous sommes bons?“ (I, 164). Le hasard veut qu'il rencontre Belcolore. Il semble que Frank a atteint le bonheur: il est aimé, il est riche. Mais il comprend bientôt que la richesse et l'amour d'une courtisane ne suffisent pas à le satisfaire. C'est de nouveau par hasard qu'il rencontre un soldat et essaie de réaliser ses rêves par des exploits militaires. Ici, deux faits à remarquer: le rôle du hasard dans la vie de Frank qui fait penser au rôle attribué par Musset à l'imprévu dans la vie humaine en général et dans la vie politique en particulier, et la carrière militaire comme l'un des moyens de retrouver sa place dans la société (cf. Sténie de *la Quittance du Diable*).

Même la gloire militaire, la faveur de l'empereur et l'admiration des amis ne privent pas Frank de son incertitude. Tout cela ne représente pas pour lui la possibilité de se connaître lui-même. C'est pourquoi il prépare la comédie avec la bière vide: „Je fais comme l'orfèvre / Qui frappe sur le marbre une pièce d'argent. / Il reconnaît au son la pure fonderie; / Et moi, je viens savoir quel son rendra ma vie.“ (I, 183)

Cette scène a été souvent rapprochée d'une scène analogue dans *Marion Delorme* de Hugo. Il est vrai que „cette scène rappelle et par sa disposition et par plusieurs détails, par plusieurs propos même, la scène du troisième acte de *Marion Delorme*“.⁵³ Mais en ce cas concret, on voit bien que de tels rapprochements inventorieraient sans doute des faits précieux pour l'histoire littéraire, pour la connaissance de l'art de l'écrivain, mais qu'ils ne disent pas beaucoup de choses sur leur sens si on n'analyse pas en même temps leur rôle dans l'œuvre. Ces deux scènes ont des fonctions tout différentes. Celle de *Marion Delorme* est un élément d'intrigue; Saverny fait répandre la nouvelle de sa mort pour qu'il échappe à l'exécution qui l'attendait à cause de son duel avec Didier. Il incite Brichanteau à dire du mal de lui pour que la douleur de son oncle ne soit pas trop violente. Pour Frank, la comédie est un moyen de connaissance de lui-même. Il dit du mal de lui-même pour provoquer les officiers et les amis à dire ce qu'ils pensent vraiment de lui. Cette comparaison qui tient compte de la fonc-

⁵³ Cf. la note de M. Allem dans *Poésies complètes* de Musset, p. 686.

tion distinctive des deux situations, fait ressortir le sens que nous avons donné à la scène centrale de *la Coupe et les Lèvres*.

L'orgueil et le désir de gloire, les qualités analysées par tous les critiques parlant d'*Un Spectacle dans un Fauteuil*, représentent sans doute l'essence du caractère de Frank. Mais il faut y ajouter évidemment un autre aspect important: son désir de connaître lui-même, de trouver le sens de son existence et sa place dans la vie. Tel semble être en même temps le véritable principe organisateur de la pièce. Elle est composée d'une suite de scènes apparemment incohérentes, mais qui représentent les étapes successives par lesquelles Frank passe dans sa recherche de lui-même. Elles mettent en scène chaque fois les deux points extrêmes dans l'évolution du caractère du héros: l'espoir de retrouver enfin le bonheur et la vie authentique (la rencontre avec Belcolore, le départ pour la guerre) et le moment de la désillusion. Seule la scène de la bière vide se passe tout entière devant le spectateur; dans les autres épisodes, c'est le chœur des chasseurs, des montagnards et des soldats qui annonce ce qui s'est passé entre deux scènes ou entre deux actes. La composition suit ainsi de près le développement du caractère de Frank.

Dans *la Coupe et les Lèvres*, c'est de nouveau une double rencontre qui limite le début et le terme de l'évolution du héros: la rencontre de Frank avec Déidamia dans la scène II du premier acte, et avec son bouquet qui lui rappelle son existence et son amour, au quatrième acte. Après la première rencontre, il quitte la jeune fille; plein d'orgueil et dévoré par le désir de la gloire, il s'engage dans une histoire amoureuse avec Belcolore et part pour la guerre. Après la seconde, il rentre chez lui pour rejoindre Déidamia; il venait déjà de passer par l'expérience révélatrice qui lui a montré la vanité de la gloire et le prix de l'amour pur et désintéressé.

La disposition des parties de ce drame est différente de la composition que nous trouvons dans les pièces précédentes. Dans celles-ci, où l'intrigue et les péripéties inattendues exigeaient une construction dramatique spéciale, l'exposition devait être la plus courte possible pour qu'il reste assez d'espace pour le développement de l'action. Dans *la Coupe et les Lèvres*, la situation change. Le drame se passe à l'intérieur du héros et l'intrigue proprement dite n'est indiquée qu'au troisième acte, au moment où Belcolore veut retrouver Frank et dit au lieutenant: „Je l'aime; comprends-tu? Je l'aime. — Il m'a quittée, / Et je viens le chercher, si tu veux le savoir.“ (I, 180) L'exposition comprend donc plus de 550 vers, ce qui représente presque la moitié de la pièce. Le dénouement de l'intrigue, si intrigant il y a, occupe la dernière scène, c'est-à-dire un peu moins de 150 vers. Il ne reste donc pas beaucoup de temps et de vers pour son développement. Encore faut-il remarquer que la première partie avec la scène de la bière vide n'y ajoute presque rien. Mais pour le véritable sens de la pièce, l'étude du caractère de Frank, ce fait n'a pas d'importance. Le drame intérieur du héros se joue en dehors de l'intrigue et de l'action représentées par le conflit Frank — Belcolore. D'autre part, l'exposition psychologique⁵⁴ est terminée au moment où Frank dit qu'il veut connaître „à quoi nous sommes bons“ (I, 164) et

⁵⁴ Nous employons le terme d'exposition dans deux sens différents: l'exposition de l'intrigue ou l'exposition, c'est la partie du drame qui précède le moment où est indiqué le point de départ de l'intrigue. L'exposition psychologique, c'est la partie de la pièce qui donne des faits nécessaires pour comprendre le développement du caractère ou l'évolution psychologique du personnage principal.

qu'il quitte sa maison paternelle (I, 167), ce qui ne représente que 12 % du volume de la pièce. Dans tout le reste jusqu'au dénouement, dans plus que les trois quarts de la pièce, le caractère de Frank a assez de possibilités pour se révéler et se modifier. De cette sorte, même les rapports quantitatifs — quoiqu'ils ne puissent servir que de données de support aux analyses des caractères, de l'action, des idées, des structures et des techniques artistiques — font voir de quelle manière l'intérêt central d'une pièce se crée sa forme propre. C'est pourquoi nous allons revenir à ce procédé à plusieurs reprises encore, tout en nous rendant compte des limites de cette méthode.

En abordant l'analyse de la comédie *A quoi rêvent les jeunes filles*, on peut ressentir de la gêne en face de cette „perle de poésie“ comme l'appelle Arvède Barine. Comment appliquer à cette œuvre la méthode d'un examen rigoureusement intellectuel et ne pas détruire en même temps le charme poétique qui émane d'elle? „Ne parlons pas, fait remarquer Philippe Van Tieghem à propos des personnages de Ninon et Ninette, pour expliquer la perfection de cette peinture, du don psychologique de Musset et de la constance de son observation; la réussite ne provient pas de son intelligence, mais de sa sensibilité.“⁵⁵ Mais ce qui est valable évidemment pour l'analyse subtile des sentiments des jeunes filles rêveuses et franches, ne l'est plus dès que nous considérons les procédés techniques adoptés par Musset pour la peinture psychologique.

On a analysé bien souvent entre autres la symétrie, l'un des principes techniques essentiels dans cette pièce (cf. p. e. les couples de personnages comme Ninon — Ninette, Silvio — Irus, Spadille — Quinola, ou le début de la scène III du premier acte). Si l'on regarde de près la forme de la pièce, on doit constater qu'elle est rigoureusement construite et tire parti des procédés susceptibles d'assurer le plus d'effet possible, comme l'emploi du secret, d'une optique à plusieurs angles sous lesquels sont vus les événements de la pièce, d'une hyperbolisation de certains aspects des caractères, etc. Nous avons donc bien le droit d'appliquer à cette pièce la même méthode d'analyse que pour les drames précédents, et de poser la question quelle est la place de *A quoi rêvent les jeunes filles* dans l'évolution du théâtre du jeune Musset.

Le drame présente, en comparaison avec les pièces précédentes, des différences considérables non seulement quant au sujet mais aussi en ce qui concerne la composition et la manière de mettre en scène les personnages. La pièce se divise en deux parties peu semblables qui correspondent aux deux actes dont elle est composée. Le premier peut être envisagé comme exposition où sont mis en scène et caractérisés les personnages. Dès le début, le lecteur est placé devant deux mystères: qui a embrassé Ninette dans le jardin et chanté la sérénade sous le balcon de Ninon, qui a envoyé aux jeunes filles les deux billets identiques? Le second mystère est expliqué au premier acte même, le premier ne l'est qu'au début de l'acte suivant.

Par contre, l'intrigue qui est préparée au cours du premier acte, ne peut pas éveiller chez les lecteurs une curiosité trop grande. On connaît d'avance son dénouement parce qu'on peut se fier à l'expérience de Laërte, on sait d'avance que Silvio finira par épouser l'une des deux jeunes filles et on sait même les détails techniques de la scène nocturne, du duel entre Laërte et l'étranger mystérieux — Silvio.

⁵⁵ Musset, *l'homme et l'œuvre*, pp. 50—51.

Qu'est-ce qu'on peut donc considérer dans la pièce comme l'intérêt principal et comme son principe organisateur? L'intrigue ne peut pas l'être parce qu'on sait d'avance tout ce qui se passera; l'étude de l'évolution psychologique d'un ou de plusieurs personnages, des transformations ou des révélations subites dans le domaine des idées et des sentiments ne le sont pas non plus. Au premier acte, les personnages sont présentés par une série de portraits tout faits. Tels qu'ils apparaissent au début, tels ils resteront jusqu'au dénouement: Ninon et Ninette ne cesseront d'être des jeunes filles rêveuses et romanesques, Irus un esprit un peu brouillon qui se veut fat et dandy, Silvio un garçon franc et réaliste, Laërte un vieux père plein de compréhension pour les rêveries de ses filles et lui-même un peu romanesque. Au cours de la pièce, rien d'essentiel ne s'ajoute à ces caractères fixes.

Ce qui représente à notre avis l'intérêt principal de la pièce, c'est l'analyse des réactions différentes des personnages qui sont jetés au milieu d'une action romanesque et extraordinaire, et la pluralité des points de vue sous lesquels cette action est considérée. La comédie est composée comme une sorte de théâtre au théâtre. Laërte y joue le rôle d'un metteur en scène qui prépare soigneusement les grandes lignes du développement de l'action, distribue les rôles même secondaires (p. ex. celui de Flora qui „versera d'en haut“ un grand seau d'eau, I, 220) et prévoit même ce que feront et diront les acteurs qui prendront part à cette comédie à leur insu: „Et mes filles crieront: O ciel! il est blessé!“ (I, 221) Le lecteur connaît tous ses préparatifs et, au cours de cette comédie qui est le sujet du second acte, il peut vérifier si l'intention de Laërte sera réalisée et si les réactions des acteurs correspondront à leurs caractères connus d'avance. Certes, il y aura des péripéties qui n'étaient pas prévues par le metteur en scène Laërte: les deux jeunes filles apparaîtront d'abord vêtues en religieuses et voulant „finir leurs jours dans le fond d'un couvent“ (I, 235), puis habillées en bergères et désirant vivre loin du monde, renoncer à tout et à tous. Mais enfin tout finit bien comme le voulait Laërte et ces deux scènes sont facilement explicables par le caractère de Ninon et Ninette comme il était présenté au début de la pièce.

Pour ceux qui y prennent part, toute cette comédie n'a pas le même sens; chacun l'envisage sous un autre point de vue et lui donne une signification particulière. Si nous laissons à part Irus pour qui tout ce qui se passe n'est qu'un danger qui menace ses droits supposés dans la famille de Laërte, il y a trois points de vue différents, celui de Laërte, de Silvio et des jeunes filles. Laërte croit que la comédie est le meilleur moyen d'introduire Silvio dans sa famille. En même temps, il veut réaliser les rêves de ses filles et donner à l'une d'elles le mari en des circonstances romanesques. D'autre part dans l'aventure qu'il prépare, Laërte espère retrouver sa propre jeunesse: „Croyez-vous cependant, mon cher, que la nature / Laisse ainsi par oubli vivre sa créature? (...) Figurez-vous, Silvio que j'ai, la nuit dernière, / Chanté fort joliment pendant une heure entière. / C'était pour intriguer mes filles; mais, ma fois, / Je crois, en vérité, que j'ai chanté pour moi.“ (I, 233). Une double optique existe aussi pour Silvio. Lui-aussi comprend, quoique à contrecœur, que Laërte a raison, et accepte son rôle dans la comédie. Il dit du projet de Laërte: „Quelle mélancolique et déchirante idée! / Elle est juste pourtant; — qu'elle me fait du mal!“ (I, 220) A côté de cela, il espère trouver au cours de l'aventure nocturne et de ce qui suivra, la résolution de son problème qui n'est pas tout à fait négligeable: laquelle des

deux choisir, Ninon ou Ninette. Les premiers mots qu'il prononce au moment où il entre pour la première fois en scène, sont: „Mon cœur hésite encor; — toutes les deux si belles!“ (I, 215) et encore au cours de son entrevue avec Laërte, il hésite toujours: „Si je me fais aimer, laquelle m'aimera?“ (I, 221)

Le plus important pour notre analyse, c'est le point de vue de Ninon et de Ninette. Contrairement à Laërte et à Silvio, elles ne savent rien de ce que leur père prépare. Tous les événements mystérieux qui se passent autour d'elles et dont elles ignorent le but véritable, les remplissent de curiosité d'abord et puis d'une attente impatiente d'une aventure amoureuse extraordinaire qu'elles soupçonnent d'après ce qu'elles voient et entendent. L'apparition d'un homme inconnu aux „éperons d'argent“ et à la „chaîne à glands d'or“ et au „manteau noir“, le baiser volé à Ninette dans le jardin, la sérénade chantée sous le balcon de Ninon, les deux billets amoureux et enfin le duel nocturne de cet être mystérieux avec leur père, voilà des scènes que toutes les deux connaissent très bien des „très bons romans“, comme le dit Laërte (I, 224). Dans leur pureté et naïveté enfantines et dans leur inexpérience, elles se sont fait une image idéale de l'amour et de la vie. A présent, elles voient que cet idéal devient réalité; dans ce qui se passe autour d'elles, elles reconnaissent leurs propres idées, elles peuvent projeter dans tous les événements mystérieux leurs propres rêves. Elles découvrent le monde où elles peuvent vivre et prendre leur place, elles y voient comment leurs idéals se réalisent. C'est par cet aspect de ces personnages que *A quoi rêvent les jeunes filles* se rapproche des pièces précédentes. Par là ce poème dramatique traite entre autres le même thème central que nous avons rencontré dans les drames que Musset a écrits avant 1833. Cette fois il n'est pas placé directement au centre de la pièce, comme c'était le cas de *la Coupe et les Lèvres*; mais il y existe pourtant à côté des autres thèmes que nous venons d'indiquer.

En analysant la forme et le sens de la pièce *A quoi rêvent les jeunes filles*, il est nécessaire de consacrer quelques observations à un aspect de l'art de Musset qui apparaîtra et se précisera de plus en plus dans les drames suivants — l'art de camper les personnages et l'habileté dans l'emploi de certains procédés techniques de la peinture des caractères. Le premier acte présente une série de portraits des personnages du drame⁵⁶. En principe, Musset utilise une double technique pour les construire: l'une, dans le cas de Ninon et d'Irus, est une caractéristique par l'action ou par la description des manifestations extérieures des personnages, l'autre, dans le cas de Laërte et de Silvio, une caractéristique par ce qu'ils disent.

Les deux jeunes filles, avant tout Ninon, sont caractérisées par tous les mouvements, par tout ce qu'elles disent et ce qu'elles font. Tous leurs propos et toutes leurs actions dans la pièce ont une valeur purement caractérologique: ils ajoutent de nouveaux traits à leur caractère ou elles font ressortir avec une nouvelle force les traits déjà connus. Le rôle des jeunes filles dans l'intrigue est presque nul: même leur décision inattendue de se faire religieuses et bergères

⁵⁶ Il serait intéressant d'analyser l'art du portrait ou du „caractère“ au sens que donnait à ce mot le XVII^e siècle français, dans l'œuvre tout entière de Musset. On connaît bien l'admiration du poète pour la littérature française classique et on a relevé dans ses œuvres plusieurs pages influencées évidemment par La Bruyère. Telle *Revue fantastique*, telle nouvelle (p. ex. *l'Histoire d'un merle blanc*) sont composées d'une série de portraits spirituels pour la plupart, vivants toujours.

ne change absolument rien à la marche de l'action: Laërte ne les prend pas simplement en considération. La première scène du premier acte fait voir d'abord leur insouciance et leur coquetterie tout enfantine dans le monologue de Ninon par la juxtaposition de courtes phrases où les sauts brusques d'un sujet à l'autre suivent de près les mouvements de sa pensée: „Je suis mal en bandeaux; mes cheveux sont trop courts. / Bah! j'avais deviné! — C'est sans doute mon père. / Ninette est si poltronne! — Il l'aura vu passer. / C'est tout simple, sa fille, il peut bien l'embrasser. / Mes bracelets vont bien.“ (I, 209) Les derniers vers de la scène révèlent un élément nouveau du caractère de Ninon, sa curiosité et en même temps son goût du romanesque et du mystérieux que l'on soupçonnait naturellement déjà au cours de tout ce qui précédait. Dans la troisième scène, ce trait qui n'était qu'indiqué au début de la pièce, domine tous leurs propos et toutes leurs pensées. On pourrait citer la conversation, qui n'est rien d'autre que deux monologues indépendants entrelacés: „Toi dont la voix est douce, et douce la parole, / Chanteur mystérieux, reviendras-tu me voir?“; „Te reverrai-je encore dans cette sombre allée, / Ou disparaîtras-tu comme un chamois léger?“ (I, 214, 215) La scène est d'un charme poétique irrésistible non seulement à cause du langage imagé et de la composition symétrique qui rappelle une chanson, mais aussi parce que les jeunes filles, avec une naïveté touchante, y dévoilent leurs rêves et leurs désirs. A la fin de la scène, dans les exclamations rhétoriques, on remarque un autre procédé, l'hyperbolisation, qui assure à Musset une distance légèrement ironique vis-à-vis de ce qu'il écrit: „Ninon: Ô fleurs des nuits d'été, magnifique naturel / Ô plantes! ô rameaux, l'un dans l'autre enlacés! Ninette: Ô feuilles des palmiers, reines de la verdure, / Qui versez vos amours dans les vents embrasés!“ (I, 215)

A partir de ce moment, les caractères des jeunes filles sont constitués et tout ce qu'elles diront et feront découlera logiquement de ce que le lecteur sait déjà d'elles. Même aux moments où elles pourraient être fâchées, quand elles apprennent qu'on leur a adressé des billets identiques, elles ne le sont pas; c'est toujours le désir de faire connaissance de l'homme mystérieux qui prévaut. „Ninette: Bien tourné, la main blanche et de bonne façon. / C'est un monstre, ma chère, un être abominable! Ninon: Les dents belles, l'œil vif. — Un monstre véritable.“ (I, 229) De même la phrase deux fois répétée de Ninon adressée à Silvio „Taisez-vous; — j'ai promis de ne pas vous aimer“ (I, 236, 237), trahit plutôt la coquetterie que l'indignation ou la résolution ferme de faire ce qu'elle dit. La peinture du comportement de ces personnages, de leurs réactions à ce qui se passe autour d'eux, des mouvements subtiles de leur pensée, voilà les procédés qui servent à l'auteur pour caractériser Ninon et Ninette. La même méthode est employée en ce qui concerne Irus; seulement la dose de l'hyperbolisation qui concerne ses qualités ridicules est plus grande que dans le cas précédent.

Les caractères de Silvio et de Laërte sont construits d'une manière différente: le lecteur les apprend au cours des deux conversations qu'ils ont dans la dernière scène du premier acte et dans la première scène du second acte. Ce n'est plus du dehors qu'on en fait connaissance, mais de l'intérieur, en suivant leurs pensées, en se fiant à ce qu'ils disent d'eux-mêmes. Les premiers mots indiquent des qualités essentielles pour l'action; la pureté de Silvio: „Jamais les imbroglios, ni les galanteries (. . .) Ce bel art d'être aimé, ne m'ont appartenu“ (I, 218), et le désir de Laërte de satisfaire à l'idée que se font ses filles de l'amour et du futur

mari: „Dites-moi, mon ami, dans votre temps perdu, / N'avez-vous jamais fait la cour à quelques belles?“ etc. (I, 217) Ce n'est que vers la fin de leur conversation que nous comprenons l'ampleur de leurs caractères, surtout de celui de Laërte. En ce sens, celui-ci est plus riche, il va du goût du romanesque en passant par la gaîté jusqu'à l'amour tendre pour ses filles: „Ah! Silvio, je vous livre une fleur précieuse.“ (I, 224) Comme il est pour le lecteur et surtout pour le spectateur un peu difficile de suivre cette manière de caractériser le héros, Musset utilise un procédé assez banal qu'il emploiera souvent dans les œuvres postérieures. Avant que les personnages apparaissent sur la scène, il les fait présenter par un autre personnage d'une façon globale. De la conversation de Ninon et de Ninette, nous apprenons que leur père est un homme assez singulier et qu'on peut s'attendre de sa part à pas mal de choses extraordinaires⁵⁷. Quant à Silvio, c'est Laërte lui-même qui raconte à Irus son amitié avec le père du jeune homme et son intention de lui donner l'une de ses filles. Il finit par les mots qui trahissent indirectement beaucoup sur son caractère: „Plût au ciel, pour tous deux, que son fils eût un frère!“ (I, 214)

Tels sont les deux procédés qu'emploie Musset pour composer les caractères de ses héros dans *A quoi rêvent les jeunes filles*. Bien sûr, ni l'un ni l'autre ne sont de son invention. Mais leurs différentes modifications constituent dans son théâtre un jeu souvent compliqué à travers lequel on peut saisir un sens concret.

*

Les cinq pièces d'Alfred de Musset écrites avant 1833 représentent du point de vue des sujets aussi bien que de celui des techniques dramatiques, un ensemble assez hétérogène. Le drame romantique de la jalousie et de la vengeance y figure à côté de la féerie poétique d'un amour romanesque et pur, le sombre mélodrame est dans le voisinage de pièces dont la composition est claire et sans coups de théâtre. Quelle différence entre l'amour de Camargo et Belcolore et celui de Déidamia ou Ninon et Ninette, quelle diversité de styles et de tons! Toutefois, si l'on essaie d'interpréter les personnages de ces drames en les saisissant au moment décisif de leur évolution, et si l'on essaie de lire le sens des pièces à travers les formes, un thème central se dégage de cette diversité, une idée qu'on retrouve plus ou moins voilée dans toutes ces œuvres: il y a toujours un être qui hésite, qui ne se connaît pas lui-même, qui souffre de l'incertitude où il vit, et qui est à la recherche de lui-même, de sa place parmi les autres, d'un acte qui serait susceptible de donner l'authenticité à son existence.

Ces personnages se présentent différemment. En principe, il y a deux types de ces héros: les personnages actifs qui, en pleine conscience de leur sort, cherchent eux-mêmes et se décident à accomplir un acte choisi; les personnages passifs qui n'ont pas conscience de leur sort et ne se reconnaissent que dans les idées et dans les actes des autres; ce sont les autres qui réalisent leurs rêves et qui par là donnent un sens à leur vie.

Parmi les premiers, Frank est le type aux traits le plus fortement accusés. Les autres sont, d'après l'importance de leur action et d'après le degré de la force de leur volonté et de leur décision, Johny, Camargo et Razetta. Dans ces caractères

⁵⁷ Cf. p. ex. l'idée que c'était lui qui a embrassé Ninette dans le jardin: „C'est peut-être papa qui veut te faire peur.“ (I, 209)

tères différents, un trait commun ressort nettement: la volonté de connaître leur place dans la société. Tous veulent apprendre la vérité sur eux-mêmes et sur la nature de leurs relations avec le monde (il n'est pas important que pour les uns ce monde soit représenté par la société, pour les autres par un seul être aimé). A ce but, ils font soumettre les autres à des épreuves ou ils arrangent des comédies soigneusement préparées.

L'autre groupe de personnages est représenté par Laurette, Ninon et Ninette. Leurs hésitations, leur doute et leur incertitude sont latents, ils n'apparaissent qu'au moment où un autre personnage entre dans leur vie et les entraîne dans une comédie où ils reconnaissent d'un coup leurs propres idées et aspirations. En ce moment, ces jeunes filles passent par la même étape d'autorévéléation comme les personnages du type précédent. Seulement les chemins de cette évolution sont inverses. En tout cas, ces personnages sont aussi en quête d'eux-mêmes, cherchant aussi le sens de leur vie.

Nous avons constaté l'analogie de certains procédés que l'on rencontre souvent dans le théâtre de Musset d'avant 1833: le rôle du hasard dans la vie humaine, l'analyse psychologique qui occupe dans la succession des pièces une place de plus en plus importante, les méthodes de présenter les personnages et leurs caractères. On pourrait évidemment étayer les résultats par l'examen d'autres aspects de l'art de Musset, de son style, de la versification dans les pièces écrites en vers, etc. Dans celles-ci, on pourrait, p. ex. analyser comment le vers qui dans les poèmes dramatiques de Musset garde en principe la facture classique de l'alexandrin, se brise dans les scènes cruciales (dans *la Coupe et les Lèvres* c'est la scène de la bière vide) par des séries d'exclamations courtes et comment sa langue se rapproche de la prose exaltée et imagée grâce à l'emploi fréquent d'enjambements. Sur le plan stylistique, on pourrait aussi comparer la langue simple et concrète de la plupart des scènes avec la langue imagée et surchargée d'expressions abstraites dans les scènes culminantes. Mais comme ces questions n'entrent pas dans notre propos, nous ne recourons à ces analyses qu'occasionnellement.

Le thème central qu'on peut caractériser comme la recherche de soi-même, aussi bien que les analogies dans la composition et dans l'emploi de certains procédés artistiques, représentent le lien qui relie les premiers drames de Musset. C'est là que se trouve aussi leur principe organisateur. C'est le même thème central, l'autoprojection transposée de l'auteur, qui est le point fixe autour duquel s'ordonnent les pièces écrites avant 1833 et qui est l'élément unificateur dans la diversité de cette partie du théâtre d'Alfred de Musset.

IV. Les drames du malentendu

(D'*André del Sarto* à *On ne badine pas avec l'amour*)

Les cinq pièces écrites en 1833 et 1834, *André del Sarto*, *Les Caprices de Marianne*, *Fantasio*, *Lorenzaccio* et *On ne badine pas avec l'amour*, sont celles qui de toute l'œuvre dramatique de Musset ont été, dans ces dernières années, le plus souvent soumises aux analyses. Si nous prenons comme critère le poids philosophique et politique des idées exprimées dans les drames et leur connexion avec les problèmes qui préoccupaient l'auteur lui-même, ces pièces représentent le véritable apogée du théâtre de Musset. Faut-il rappeler qu'à cette

époque Musset commençait à atteindre aussi la maîtrise poétique et dramatique et que les traits caractéristiques de son style, la clarté et la simplicité d'une part et la richesse imaginative et la force d'autre part, apparaissent dans ces drames pour la première fois en pleine mesure? C'est à juste titre que l'attention des historiens est attirée vers les textes écrits dans les années cruciales de la vie de Musset et de son évolution artistique.

La comparaison des „Revue fantastiques“ et d'„Un mot sur l'art moderne“ fait voir la distance qui sépare, en ce qui concerne l'art et les rapports de l'artiste avec la politique et la société, les idées de Musset des années 1831 et 1833. Pour résumer brièvement les faits notoires et que nous avons déjà rappelés au premier chapitre, disons que Musset exige un art „engagé“ (non pas, bien sûr, dans le sens de l'adoption d'une doctrine politique concrète): l'artiste doit être personnellement intéressé à ce qu'il crée („Il n'y a pas d'art, il n'y a que des hommes“). Tant vaut l'homme, tant vaut son œuvre. D'autre part, l'art est destiné à traiter des sujets et des problèmes actuels et contemporains. Sa mission suprême est, dans la nouvelle conception de Musset, d'être un compagnon indépendant de l'action. Or, tous ces traits, on les retrouve aisément dans les pièces que nous allons analyser.

En parlant des drames des années 1833 et 1834, nous nous dispensons de chercher leur thème central parce que, à ce sujet, nous sommes en principe d'accord avec les résultats des études récentes. M. Lefebvre le trouve dans les analyses de différents aspects du rapport entre l'individuel et le social.¹ M. Masson le voit dans différentes formes de l'existence personnelle, ce qui est à notre avis un schéma explicatif plus général et plus valable en même temps². Nous allons distinguer, à ce thème central, certains aspects seulement qui ressortent de l'examen qui prend pour point de départ la perspective sous laquelle nous avons étudié déjà la première partie de l'œuvre dramatique de Musset. Nos analyses seront centrées sur le domaine de la composition des drames, sur la recherche de la forme que Musset a adoptée en traitant le thème central et le nuancant suivant les sujets particuliers.

En ce qui concerne ceux-ci de même que les idées, la différence essentielle entre les premières pièces de Musset et celles d'*André del Sarto* à *On ne badine pas avec l'amour*, qui fait de l'année 1833 une ligne de partage entre les deux époques créatrices, consiste dans la nouvelle conception du héros. Avant *André del Sarto*, les héros des pièces cherchaient leur voie, le sens de leur vie et de l'existence humaine. A partir de Cordiani et d'*André del Sarto*, les héros n'hésitent plus sur le choix du chemin, ils ont une conception claire de la vie et de leur vie. Avant de développer cette idée, il faut faire précéder encore une note d'ordre technique. Dans le présent chapitre, nous analysons les idées et l'art de Musset des années 1833 et 1834. C'est pourquoi nous prenons en considération, dans le cas d'*André del Sarto* et des *Caprices de Marianne*, les versions originales de ces pièces et non pas leurs adaptations faites en vue des mises en scène en 1851. C'est pourquoi les citations (indiquées par la lettre „G“) se rapportant à ces deux pièces renvoient à l'édition de Pierre Gastinel³, celle de Maurice Allem se fondant sur les dernières versions revues et corrigées par l'auteur.

¹ *Musset dramaturge*. Paris l'Arche 1955.

² „Le masque, le double et la personne dans quelques Comédies et Proverbes.“ *Revue des Sciences humaines*, 1962.

³ *Comédies et Proverbes*. Paris, Société les Belles Lettres, 1934.

Les héros des cinq pièces analysées ont consciemment ou non choisi leur chemin, l'acte qui devait authentifier leur existence, avant le début de la pièce. André del Sarto a depuis plusieurs années déjà consacré sa vie à l'art et à l'amour. Cordiani est passé par l'époque de crise et d'incertitude, mais avant le lever du rideau: „Je pense à Florence qui s'éveille [...] au monde, où j'ai erré vingt ans comme un spectre sans sépulture [...] je pense à mes travaux, à mes jours de découragement“ (G, 53). Au moment où l'action de la pièce commence à se développer, il connaît déjà ses aspirations et ses désirs: „Ah! mon ami! comme tout est foudroyé, comme tout ce qui fermentait en moi s'est réuni en une seule pensée: l'aimer!“ (ibid.) dit-il de son amour de Lucrece. „Dieu merci, continue-t-il, je n'ai jamais cherché la science; je n'ai voulu d'aucun état; je n'ai jamais donné un centre aux cercles gigantesques de la pensée; je n'y ai laissé entrer que l'amour des arts“ (ibid.). L'amour et l'art, voilà les deux domaines entre lesquels André et Cordiani ont décidé de partager leur vie.

Cœlio des *Caprices de Marianne* cherche aussi le bonheur et le sens de sa vie dans l'amour. C'est tout au début de la pièce qu'il dit: „Malheur à celui qui, au milieu de la jeunesse, s'abandonne à un amour sans espoir!“ (G, 126) Il s'y abandonne pourtant mais longtemps avant le début de la pièce, car il dit sous la fenêtre de Marianne: „[...] depuis un mois j'erre autour de cette maison la nuit et le jour“ (G, 129). Il n'a pas besoin de soumettre Marianne aux épreuves pour savoir si son amour est partagé ou non; dès le début, il connaît sa situation: Marianne refuse de l'aimer. Octave ne peut pas être non plus considéré comme un jeune homme en quête de lui-même. Marianne change au cours de l'action son attitude envers Octavio, mais cela résulte plutôt de la jalousie et de la grossièreté de son mari que d'une recherche et d'un choix prémédité.

Avec Fantasio, nous sommes en face d'un personnage un peu différent et plus complexe. Dès le début de la pièce, il apparaît comme un caractère tout fait. C'est le hasard, non pas le choix conscient, qui l'amène sous le masque de bouffon à la cour royale et c'est encore le hasard qui lui donne l'idée de sauver Elsbeth et d'empêcher son mariage avec le prince de Mantoue. Mais l'acte qu'il résout de réaliser fait voir que c'est aussi l'amour qu'il considère comme la valeur suprême dans la vie. Le cas de Lorenzaccio a été le plus souvent analysé dans ces dernières années et il est à présent bien connu. Le spectateur apprend son intention véritable vers le milieu de la pièce seulement, mais Lorenzo prépare le meurtre d'Alexandre depuis deux années déjà. Pour lui, ni l'amour, ni l'art n'est le centre de sécurité dans sa vie, mais l'acte qui pourrait être d'une haute importance politique, délivrer Florence du tyran et aider au renouvellement de la république. Lorenzo sait d'avance que son acte ne réussira pas à sauver la ville mais il le commet quand même. L'important pour lui, c'est de réaliser un choix, un projet, qui donne de l'unité à son existence dispersée, la signification que Lorenzo donne à l'action a plus de poids que sa valeur sociale et politique objective. „L'efficacité du geste est tout intérieure; Lorenzo est un héros de l'acte pur.“⁴ Tous les autres personnages du drame connaissent aussi dès le début leur place dans la société et tâchent de réaliser leurs idées, les Strozzi aussi bien que le cardinal, la marquise ou le jeune peintre Tebaldeo.

Dans notre schéma explicatif, *On ne badine pas avec l'amour* se place comme une sorte de transition entre la deuxième et la dernière étape créatrice de Musset

⁴ Philippe Van Tieghem, *Musset, l'homme et l'œuvre*, p. 94.

dramaturge du point de vue du sujet et de son développement aussi bien que de la composition. Il est vrai d'une part que la pièce tourne autour d'un thème assez pareil à celui des *Caprices de Marianne*, que Perdican et Camille poursuivent tous les deux un but concret (qui néanmoins, dans le cas de la jeune fille, change au cours de la pièce). D'autre part, les deux héros ne cherchent pas à réaliser une intention préméditée. Il peut sembler pourtant que Camille le fait. Mais à vrai dire qui sait pour combien est, dans son caractère complexe, la coquetterie et pour combien la résolution de rentrer au couvent? On ne sait pas non plus précisément quel est pour eux le sens essentiel de la vie. Dans le cas de Perdican, on peut se douter que l'amour et la famille soient pour lui des valeurs réelles dans la vie: „O patrie! patrie, mot incompréhensible! l'homme n'est-il donc né que pour un coin de terre, pour y bâtir son nid et pour y vivre un jour?“ (II, 341)

À la différence de Camargo, de Frank ou de Ninon et Ninette, les héros des pièces dont nous parlons connaissent ou au moins espèrent connaître leur place dans la société; tous ils ont choisi un domaine où ils pensent trouver le bonheur ou l'authenticité de leur vie, que ce soit dans l'art, dans l'amour ou dans l'acte pur. Il n'est pas difficile de voir derrière ces personnages Musset lui-même avec ses problèmes personnels et avec ses aspirations telles que nous les connaissons de sa biographie et de son œuvre tout entière. Là-dessus, tous les mussetistes sont d'accord. En 1833 et 1834, quoique toujours dominé par son scepticisme foncier, Musset gardait encore l'espoir de réaliser les idées de sa jeunesse, de connaître un grand amour pur et profond et de voir se constituer une société qui serait favorable à sa conception idéale de l'art. Il est vrai d'une part, comme le démontrent les analyses de Claude Duchet, que l'„expérience parallèle de la politique comme langage et comme valeur d'une part, de la société bourgeoise d'autre part, telle que la politique l'instaure, aboutit au sentiment d'une énorme mystification“⁵. D'autre part les idées exprimées dans „Un mot sur l'art moderne“ signalent encore certains traits de l'optimisme qui ne s'écroulera totalement qu'après les expériences personnelles bouleversantes de l'hiver 1833—1834 et après l'évolution politique autour de 1833 qui abolissait de plus en plus les menues conquêtes de Juillet 1830⁶.

Dans les cinq pièces en question, on peut trouver un seul principe organisateur aussi sur le plan de la composition. Comme nous allons voir, elles sont toutes des drames d'un malentendu ou de vies manquées. Ce thème commun est présenté sous une forme dont les différentes modifications se manifestent dans tout le théâtre de Musset des années 1833 et 1834, ce qui en fait un ensemble cohérent même quant à la construction dramatique. C'est *Lorenzaccio* qui nous fournit en ce sens l'exemple le plus frappant.

L'intrigue de cette pièce se déroule sur deux paliers. Sur le premier, c'est l'histoire des Strozzi et des autres républicains florentins, sur l'autre, c'est l'aventure de Lorenzo. Tout au début du drame, la distance entre les deux plans semble infranchissable. Lorenzo est présenté comme un homme sans morale, sans honneur, qui est l'entremetteur, l'ivrogne, l'opprobre de Florence. Dans la quatrième scène du premier acte, nous apprenons même qu'il est traître et dénonciateur. Le providéiteur dit de lui: „Peste soit de l'ivrogne et de ses farces silen-

⁵ „Musset et la politique.“ *Revue des Sciences humaines* 1962, p. 544.

⁶ Cf. p. ex. le poème „Sur la loi de Presse“ (1835).

cieuses! Un gredin qui n'a pas souri trois fois dans sa vie, et qui passe le temps à des espiègleries d'écolier en vacance!" (II, 61—62) Les Strozzi d'autre part sont l'espoir des républicains florentins: „Que Philippe vive longtemps! s'écrie un banni, tant qu'il y aura un cheveu sur sa tête, la liberté d'Italie n'est pas morte." (II, 83) L'orfèvre dit que „le plus brave homme de Florence, c'est Philippe Strozzi" (II, 57) et un bourgeois que „cette noblesse des Strozzi est chère au peuple, parce qu'elle n'est pas fière" (II, 77). La première rencontre de Lorenzo avec les Strozzi qui a lieu dans la pièce (acte II, sc. 5) fait voir l'abîme qui existe entre eux. Lorenzo est reçu par Pierre Strozzi comme „misérable", comme „canaille", comme une „lèpre" (II, 112).

Entre-temps, le spectateur a commencé à entrevoir l'autre visage de Lorenzo; dans la quatrième scène du deuxième acte, Lorenzo dit qu'il fera quelque chose d'étonnant et deux scènes plus loin, il jette la cotte de mailles d'Alexandre dans le puits et son intention devient évidente. En même temps (acte III, sc. 2), nous apprenons aussi que les Strozzi avec d'autres familles républicaines préparent „un bon coup de lancette" (II, 123) qui devrait renverser le tyran. Au cours de la scène suivante, qui est le centre de la pièce, Lorenzo dévoile, dans son long entretien avec Philippe Strozzi, le projet de tuer Alexandre. Philippe voit déjà que la liberté arrive (II, 133). Il appelle Lorenzo „notre Brutus" (II, 135). Pour la première fois, on voit se rapprocher les deux paliers, diminuer le nombre de marches qui les séparent encore.

Le rapprochement continue toujours. Dans la troisième scène du quatrième acte, Lorenzo annonce à Scoronconcolo que le meurtre sera perpétré le jour même à minuit. Dans la sixième scène, ce sont les Strozzi qui, à leur tour, préparent pour la nuit la marche sur la citadelle. Les deux chemins, celui des républicains et celui de Lorenzo, semblent donc se rapprocher de plus en plus et se réunir exactement à minuit sonnant en un même acte à double face. Le tyran tué et l'armée des républicains devant la porte de Florence, tout semble prouver que le jour de la liberté n'est pas loin.

Mais c'est justement au moment même où les deux paliers devaient se confondre, que la discordance, le malentendu éclate. Les républicains passifs et irrésolus ne savent pas profiter de l'occasion et un tyran est remplacé par un autre. Au moment où l'on s'attend à une harmonie parfaite des deux voies, celles-ci se séparent tout à coup à jamais et le lecteur comprend que leur rapprochement n'était qu'apparent. L'abîme qui séparait au début les deux paliers réapparaît, plus profond encore, mais cette fois il résulte de causes différentes. Au début, c'était le désaccord des caractères et des aspirations (apparentes dans le cas de Lorenzo), cette fois c'est celui entre l'acte de Lorenzo et l'incapacité d'agir des républicains. Le mouvement décrit par les deux plans part donc des deux points éloignés, ils semblent se rejoindre vers la fin de la pièce, mais au moment où ils devraient se réunir, ils se séparent brusquement et s'éloignent à l'infini. Ce que les deux plans décrivent, c'est donc une hyperbole, ou une courbe qui ressemble à elle. Le rapprochement de ses branches résulte des deux aspirations apparemment analogues, leur séparation finale naît d'un malentendu tragique. Il n'est pas important pour notre analyse de la composition des drames que ce malentendu soit prévu par le héros (*Lorenzaccio*) ou tout à fait inattendu (*Les Caprices de Marianne*).

La construction en courbe hyperbolique représente l'élément essentiel de la charpente de toutes les pièces écrites à la même époque. Il serait superflu de les

étudier de ce point de vue en détail. Nous allons résumer en quelques mots seulement les résultats de ces analyses. Il est tout à fait inutile de parler en ce sens des *Caprices de Marianne* où le mouvement des deux plans, de celui de Cœlio et de celui de Marianne, est analogue à celui qu'on trouve dans *Lorenzaccio*, suivant même dans le détail des détours semblables.⁷

Dans *Fantasio*, cette construction ressort aussi clairement au moment où nous laissons de côté l'intrigue spectaculaire de la pièce, c'est-à-dire l'histoire du mariage manqué d'Elsbeth et du prince de Mantoue, concentrant notre attention sur les drames intimes d'Elsbeth et de Fantasio. Quand tous les deux se rencontrent pour la première fois (acte II, sc. 1), la différence sociale entre la fille du roi de Bavière et Fantasio vêtu en habit de bouffon est immense. Elsbeth elle-même n'oublie pas de le rappeler de temps en temps au bouffon insolent: „Il y a certaines choses que les bouffons eux-mêmes n'ont pas le droit de railler; fais-y attention.“ (II, 302) Au cours de leur deuxième rencontre (acte II, sc. 5), Elsbeth avoue qu'il s'agit là d'un bouffon assez extraordinaire et la distance diminue légèrement: „Tu parais quelquefois en savoir plus que tu n'en dis. D'où viens-tu donc, et qui es-tu (...)?“ (II, 312). Quand Elsbeth à la fin de la même scène apprend la nouvelle que le véritable prince se cache parmi les aides de camp et que personne ne sait où il se trouve, elle se fait une idée qui correspond à son goût du romanesque: c'est le bouffon qui est le prince de Mantoue. A ce moment, le rapprochement des deux plans continue rapidement. A la différence de *Lorenzaccio* ou des *Caprices de Marianne*, le mouvement n'est pas réciproque, ce n'est que la jeune fille qui y prend une part active. L'attitude de Fantasio reste toujours la même, il ne se doute pas des idées qui traversent la tête d'Elsbeth. Les deux branches de la courbe semblent se confondre (du point de vue d'Elsbeth) au cours de la septième scène du second acte. Elsbeth voit Fantasio endormi en prison, sans perruque et sans déguisement: „La gouvernante:“ (...) c'est le noble prince de Mantoue. Elsbeth: Oui, c'est lui (...)“ (II, 318). Peu de moments après, le malentendu éclate: „Mon nom est Fantasio; je suis un bourgeois de Munich.“ (II, 320) Les deux destins se séparent à jamais parce que „c'est sous un masque de bouffon que (Fantasio) est désormais condamné à se présenter devant la princesse et à s'en faire le confident et l'ami.“⁸

Dans *André del Sarto*, la construction en courbe hyperbolique est la moins nette, ses éléments y sont pourtant visibles. Depuis vingt ans, André vit de son art. Il espérait atteindre le bonheur et découvrir le sens de sa vie en partageant ses aspirations entre l'art et l'amour de Lucrece. Mais au moment où il a fait de trop grands sacrifices pour son amour, il apprend que tout n'a été qu'une illusion, un malentendu: „La vie m'était moins chère que l'honneur, et l'honneur que l'amour de Lucrece.“ (G, 78) Tout cela s'est passé avant le début de la pièce qui ne met en scène que les résultats de ce malentendu tragique, la décomposition lente de l'art d'André, de son école à Florence (qui est en même temps expliquée comme résultat de la décadence de la ville) et son échec dans l'amour. C'est pourquoi on pourrait caractériser la pièce plutôt comme le drame d'une vie manquée. Mais le malentendu et la dissociation des deux plans, des aspirations d'André et de la réalité de sa vie et de son amour, sont aux sources de ce drame.

⁷ A propos de cette pièce, Bernard Masson dit que c'est un „monde du malentendu“. *Op. cit.*, p. 558.

⁸ B. Masson, *op. cit.*, p. 563.

Dans *On ne badine pas avec l'amour*, la construction en courbe hyperbolique est bien visible. A la différence des pièces précédentes, la composition de la pièce est plus compliquée. Il s'agit d'un double mouvement qui décrit des courbes analogues et dont l'un représente un obstacle pour l'autre. La pièce se déroule sur deux paliers doubles: le premier, ce sont les plans de Perdican et de Rosette, l'autre est celui des plans de Perdican et de Camille. La pièce est trop bien connue pour qu'on soit obligé de suivre leurs détours en détail. Dans la dernière scène de la pièce, les deux mouvements s'achèvent. Tout d'abord, il semble que ce sont les plans de Perdican et de Rosette qui se rejoignent parce que, à la fin de la scène précédente, le jeune homme a décidé de se marier avec Rosette. Mais à ce moment, un élément nouveau entre en jeu. Les chemins de Perdican et de Camille se rapprochent brusquement parce que les deux personnages avouent ouvertement ce qu'ils savent depuis longtemps: qu'ils s'aiment. Or, l'élément qui dans un mouvement joue le rôle de conciliateur, cause la mort de Rosette et devient l'élément dissociateur de l'autre mouvement. Et d'autre part, la dissociation du mouvement Perdican — Rosette a pour résultat la dissociation de celui de Perdican et de Camille.

Les analyses précédentes ont voulu démontrer que le même principe organisateur se manifeste avec une intensité variable dans la composition de toutes les cinq pièces qu'on considère aujourd'hui comme les chefs-d'œuvre de Musset.⁹ On pourrait se demander si cette conclusion est valable seulement pour la forme des pièces et si l'on en peut tirer des conséquences pour l'interprétation des drames, ou si elle n'instaure pas un nouveau point de vue à partir duquel on pourrait expliquer certains aspects de l'art de Musset en général. Or, il semble que l'étude de la forme des pièces met en relief un aspect essentiel de la pensée et de l'art de Musset, le rôle qu'y joue le thème du malentendu et celui de l'occasion et de la vie manquées.

Ce double thème, on peut le considérer comme une transposition et stylisation artistique de la vision mussetienne de la société et du monde. Nous avons déjà mentionné le rôle que joue dans son théâtre le thème du masque qui a été souvent étudié dans ces dernières années. Le malentendu qui est l'élément dissociatif de la construction en courbe hyperbolique des pièces analysées, est lui-aussi (comme le thème du masque) un reflet de la conviction de Musset que la société et le monde tels qu'ils les connaissait sont un désordre, un embrouillement de rapports impénétrables. La communication avec autrui y est impossible, on finit toujours par ne pas se comprendre, par se heurter contre le malentendu. Cette idée donne forcément naissance à une conscience de l'absurdité de l'existence humaine et du monde.¹⁰

A notre connaissance, les reflets de cette conscience de l'absurdité du monde dans l'œuvre de Musset n'ont pas été analysés en détail. Ils y existent pourtant. Dans les premières pièces, nous lisons toute une série de dialogues où cette vision

⁹ Pourtant trois de ces pièces n'étaient mises en scène qu'après la mort de Musset: *Fantasio*, *Lorenzaccio* et *On ne badine pas avec l'amour*. A juste titre, Henri Lefebvre dans sa monographie et Philippe Soupault dans son introduction au volume sur Musset publié dans la collection Poètes d'aujourd'hui (Paris, Seghers 1957), pouvaient dire qu'au fond Musset était à son époque un dramaturge méconnu.

¹⁰ Henri Lefebvre dit à propos des *Caprices de Marianne*: „Les caprices du destin — véritable sujet de la pièce — viennent de ce que les contraires, sans cesse, passent de l'un à l'autre. D'où l'apparente absurdité de la vie (. . .).“ *Op. cit.*, p. 59.

est réalisée dans les scènes qui ne poursuivent pas seulement un simple effet comique. Ce sont des scènes où le thème de l'impossibilité de trouver un langage commun, un moyen de communication, prend la forme de dialogues absurdes. Dans *A quoi rêvent les jeunes filles*, c'est la scène d'Irus et de ses deux domestiques. „A-t-on sonné déjà deux coups pour le dîné?“ demande Irus. „Quinola: Non, l'on n'a pas sonné. Spadille: Si, si, l'on a sonné.“ (I, 212) Et dans quel mois sommes-nous? „Spadille: Nous sommes en novembre. Quinola: En août! en août!“ (ibid.) Dans *la Nuit Vénitienne*, c'est dans le dialogue du secrétaire avec le marquis où transparait l'absurdité des rencontres au cours desquelles on ne peut pas se comprendre: „Il n'y a qu'en Italie qu'on en trouve d'aussi délicieux“, dit le secrétaire du jardin du marquis. Bien sûr, il s'agit d'un jardin anglais. Les musiciens considérés comme Italiens sont des Allemands, les danseuses italiennes sont en vérité des Françaises. On devrait citer le dialogue tout entier de Claudio et de Tibia des *Caprices de Marianne* (acte I, sc. 8). Toujours la même situation absurde: deux personnes parlent de la même chose, mais elles ne peuvent toujours tomber d'accord. Ce qui se révélait sur le plan philosophique sous forme de situations tragiques du malentendu, prend dans ces scènes la forme de situations comiques de l'absurde. Mais les sources de ces situations sont les mêmes: une certaine vision et conception du monde telles que nous les trouvons chez Musset autour de 1833.

L'un des aspects importants de cette vision du monde était, nous l'avons déjà vu, la conception relativiste des valeurs. Les actes en soi n'ont pas de sens objectif, ils ont toute une série de significations qui varient selon le point de vue dont on les envisage. En ce sens, l'exemple de *Fantasio* et de *Lorenzaccio* est le plus frappant. Cette idée trouve son reflet sur le plan artistique non seulement dans le sujet des drames analysés et dans leur dénouement, mais aussi dans les procédés technique qui concernent le développement de l'intrigue d'une part et la caractéristique des personnages de l'autre part. Parmi les premiers, la pluralité des points de vue à partir desquels les événements sont envisagés se fait jour dans les pièces de Musset comme un élément de composition avec une fréquence toujours croissante. Bien sûr, le procédé n'était pas nouveau et Musset n'était pas le premier à l'adopter. Mais si on l'étudie en connexion avec la structure de son œuvre, il prend un sens nouveau comme l'une des manifestations de ce que nous avons défini comme la vision mussetienne du monde.

Dans *Lorenzaccio*, Musset a adopté cette technique avec la plus grande habileté. Il y a inventé un jeu très raffiné et en même temps compliqué de différents angles sous lesquels le lecteur et le spectateur voient les événements et les personnages. C'est pourquoi ce drame peut nous servir encore une fois de base pour notre analyse. Dans l'exposition de la pièce qui ne se termine qu'au milieu du deuxième acte, quand Lorenzo annonce sa décision de délivrer Florence du tyran, nous apprenons d'abord la situation dans la ville. Le spectateur voit la décadence morale de Florence et ses problèmes politiques. (La caractéristique de Lorenzo est construite d'une façon analogue: sont présentées d'abord ses qualités morales, puis son rôle qu'il joue dans la politique.) Dans la première scène, nous voyons la décadence morale de Florence à travers l'action de ceux qui en sont coupables, de Lorenzo et d'Alexandre. Dans la deuxième scène, l'optique change entièrement. Cette fois ce sont les Florentins qui parlent de la même chose du point de vue de ceux qui en souffrent. Mais il y a différentes nuances dans leurs idées. Le marchand et l'orfèvre n'ont pas pu dormir à cause du bruit des buveries

nocturnes et l'orfèvre dit que „ce sont des tonneaux sans vergogne, que tous ces godelureaux de la cour“ (II, 57). „La Cour! le peuple la porte sur le dos (...) un bâtard, une moitié de Médicis, un butor que le ciel avait fait pour être garçon boucher ou valet de charrue, couche dans le lit de nos filles, boit nos bouteilles, casse nos vitres“ (II, 58—59). D'autre part, les regards des écoliers et d'une femme bourgeoise sont éblouis par le luxe et la pompe de la vie à la cour.

L'état de la morale à Florence esquissé, Musset passe à la politique. De nouveau, les points de vue varient: dans la troisième scène, la marquise patriotique demande au cardinal si cela lui est égal „que le duc de Florence soit le préfet de Charles-Quint, le commissaire civil du pape“ (II, 66). Dans la quatrième scène c'est le point de vue de ceux qui règnent. Nous sommes dans le palais ducal où Alexandre reçoit des nouvelles de la cour de Rome. On voit l'influence que par l'intermédiaire du commissaire le pape exerce sur Alexandre et sur la politique de Florence. La scène suivante présente des marchands et des bourgeois qui se plaignent de la situation politique: „Le pape et l'empereur sont accouchés d'un bâtard qui a droit de vie et de mort sur nos enfants, et qui ne pourrait pas nommer sa mère“, dit un bourgeois (II, 75)

La sixième scène introduit un nouvel aspect dans ce jeu des points de vue: Maria Soderini et Catherine (la mère et la tante de Lorenzo) souffrent non seulement de ce qui se passe à Florence, mais aussi du fait que c'est Lorenzo qui en est coupable. Elles parlent de sa lâcheté, de ses débauches: „La souillure de son cœur lui est montée au visage“ (II, 81). Des qualités morales de Lorenzo, Musset passe à son rôle ignoble dans la politique de Florence: „Tous ces pauvres bourgeois ont eu confiance en lui; il n'en est pas un parmi tous ces pères de famille chassés de leur patrie, que mon fils n'ait trahi.“ (II, 82) Les premières lignes du deuxième acte mettent en scène le dernier point de vue important, celui de Philippe Strozzi, considéré comme chef des républicains florentins.

On peut suivre le même jeu d'optique variée dans toute la pièce. Chaque événement y est envisagé au moins sous trois points de vue, celui du duc, de Lorenzo et des républicains. La fonction de ce procédé est d'une part d'introduire différents milieux sociaux et politiques et différents personnages dans l'action de la pièce. En ce sens, c'est un élément de l'exposition. D'autre part cette méthode résulte de l'effort d'éclairer les faits et les actions sous différents angles et de montrer les différents sens que leur attribuent les personnages du drame. En cette fonction, la pluralité des vues fait voir la conception relativiste du monde de Musset.¹¹

En ce qui concerne le rôle que jouent dans la structure des pièces l'action et les analyses psychologiques et caractérogiques, l'évolution du théâtre des années 1833 et 1834 continue dans le sens indiqué dans le chapitre précédent. L'intérêt de Musset se concentre de plus en plus sur les personnages, sur l'étude de leurs caractères, sur les mouvements et changements de leurs sentiments. Cette évolution qui part de la prédominance de l'intrigue et va vers les pièces où l'analyse psychologique devient l'élément principal, a été constatée par tous les mono-

¹¹ *Lorenzaccio* n'est pas, évidemment, la seule pièce où ce procédé soit appliqué. Citons, à titre d'exemple, quelques scènes où cette technique est employée avec des effets particuliers: *André del Sarto*, acte I, sc. 1 (Lionel et André sur la décadence de l'académie de Florence); *Fantasio*, acte II, sc. 1 (Elsbeth et Fantasio sur le mariage préparé); *On ne badine pas avec l'amour* (le baron, Perdican et Camille sur le mariage), etc.

graphistes de Musset. Nous voudrions montrer comment elle va de pair avec certains changements dans la composition des pièces.

Dans *André del Sarto*, la pièce se déroule encore nettement sur deux plans, celui de l'intrigue spectaculaire et celui du drame psychologique d'André. L'exposition de la pièce est très brève: cinquante lignes, donc moins d'une vingtième du volume de la pièce, suffisent pour introduire le lecteur dans l'action. On apprend que Cordiani aime la femme de son ami André. A partir de ce moment, une intrigue se développe, des scènes aux effets extérieurs se succèdent (la scène mouvementée du meurtre de Grémio, du duel, du suicide d'André, etc.). Mais le véritable drame d'André se passe dans son cœur et dans sa pensée. Il ne commence qu'au moment où le peintre vieillissant apprend que c'est son meilleur ami Cordiani qui est l'amant de sa femme. L'exposition de l'action et l'exposition psychologique ne se confondent pas; celle-ci est à peu près dix fois plus longue que celle-là. L'exposition psychologique doit forcément occuper une place importante dans la pièce pour que le drame intérieur d'André puisse être mis en scène au moment critique de sa vie. Il fallait d'abord montrer la décadence artistique d'André accompagnée de la décadence morale, André devait d'abord à plusieurs reprises répéter des mots de pleine confiance en son meilleur ami, pour que la révélation que c'est justement Cordiani qui est l'amant de sa femme, prenne pour André des dimensions tragiques.

Dans *André del Sarto*, les deux plans de la pièce, celui de l'intrigue et celui de la psychologie des personnages, sont encore nettement séparés. Dans *Fantasio*, ils le sont toujours, mais la distance est moins sensible: sur le plan de l'intrigue, c'est la résolution de Fantasio d'aller à la cour et remplacer le bouffon mort, et l'histoire du mariage échoué d'Elsbeth avec le prince. Sur le plan psychologique, c'est l'histoire d'Elsbeth qui tient Fantasio pour le prince de Mantoue. Il existe encore une grande distance entre les deux plans, mais les points de contact entre eux sont plus nombreux que dans *André del Sarto*. Dans *On ne badine pas avec l'amour*, la dissociation n'existe plus. Le drame intérieur de Camille et de Perdican se révèle dans l'action même, il est étroitement lié à elle.

Qu'est-ce qu'on peut conclure de cette évolution? Elle laisse voir de quelle manière les changements pénètrent tous les plans de la structure de l'œuvre de Musset et comment le déplacement de l'un entraîne le changement de l'autre. L'évolution du théâtre se fait jour à travers tous les éléments de sa structure. Evidemment, le but des analyses précédentes n'était pas de constater ce fait notoire, mais de démontrer certaines manifestations concrètes du mouvement des éléments dans la structure du théâtre de Musset.

Dans les premières pièces, les héros sont introduits sur la scène au moment où la situation et les différentes circonstances déterminant le développement de l'action, sont préparées d'avance. Le spectateur suit donc le point culminant du drame intérieur, „Musset prend ses personnages au moment où leurs sentiments les étreignent le plus violemment“¹². Frank apparaît devant nous décidé de quitter sa maison natale et de chercher la certitude et la vérité; dès le début des *Caprices de Marianne*, Cælio est éperdument amoureux de Marianne. Dans *On ne badine pas avec l'amour*, Perdican et Camille sont eux-aussi jetés dans une situation arrangée par un autre personnage, le baron¹³. Mais cette situation initiale

¹² Pierre Gastinel, *Le Romantisme de Musset*, p. 284.

¹³ Quelle ressemblance entre Laërte préparant avec soin l'aventure nocturne dans sa maison, et le baron arrangeant les détails de la première rencontre de Perdican et de Camille!

d'où part le drame, n'est pas marquée d'avance. Ce n'est qu'au cours des premières rencontres des deux jeunes gens que nous faisons connaissance des attitudes de l'un vis-à-vis de l'autre. Nous voyons la lente cristallisation du sentiment, nous suivons ses détours à travers les crises jusqu'au dénouement tragique. Ce qui auparavant était indiqué indirectement dans l'exposition, qui devait être à cause de cela forcément plus longue, est cette fois présenté sous forme d'une action qui se déroule tout entière devant le spectateur.

Cette construction apparaît pour la première fois clairement dans *On ne badine pas avec l'amour*, la première pièce écrite après le retour de Musset de Venise. En ce sens, le changement est brusque. Comparons p. ex. les chiffres qui indiquent la place occupée dans les pièces par l'exposition (ici, nous insistons encore une fois sur le fait que ces rapports mathématiques ne peuvent servir que de support, mais qu'ils éclairent néanmoins certains aspects du problème): *André del Sarto* 40 %, *les Caprices de Marianne* 20 %, *Fantasio* 56 %, *Lorenzaccio* 41 %, *On ne badine pas avec l'amour* 7 %. L'évolution n'est pas, et d'ailleurs ne peut pas être linéaire. Mais elle commence nettement à partir d'*On ne badine pas avec l'amour* et se prolonge dans toutes les pièces suivantes.

Une autre conséquence inévitable du changement indiqué, la peinture des étapes successives de l'amour, entraîne pour l'auteur la nécessité d'élargir les parties dialoguées, de se concentrer au maximum sur les personnages principaux. En ce qui concerne les épisodes et les intrigues de second plan, les pièces deviennent à partir de 1834 plus simples. Leur action se développe en principe sans digressions dans une suite de dialogues et en des scènes sans coups de théâtre aux effets extérieurs. Dans *les Caprices de Marianne* par exemple, les dialogues entre Cœlio, Octave et Marianne occupent 55 % de la pièce. Mais si nous ne tenons pas compte du premier dialogue de Cœlio avec Octave, qui fait partie de l'exposition (acte I, sc. 1), le chiffre n'est que 40 %. Dans *Fantasio*, où le premier acte tout entier peut être considéré comme peinture d'un caractère, les rencontres du héros avec Elsbeth occupent un peu moins de 30 %. Dans *On ne badine pas avec l'amour*, ce chiffre monte à 55 % et s'élève dans *Un Caprice* et *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, à 100 %.

Au cours des années 1833 et 1834 et de la période suivante, l'intérêt principal des pièces se déplace, le problème devant lequel se situent les personnages, se rattache toujours moins aux problèmes de la société contemporaine et au monde extérieur. L'action se situe de plus en plus à l'intérieur des personnages. La polarité: l'individuel — le social se change en rapports entre les deux amoureux et le troisième personnage inévitable. Dans cette situation, l'analyse des différentes façons d'introduire les personnages dans le jeu et de construire leurs caractères, est nécessaire pour l'explication de ces pièces.

En général, Musset n'a pas inventé des procédés jusque là inconnus pour caractériser les personnages. Son originalité dans ce domaine consiste plutôt en l'emploi de procédés déjà utilisés, dans la place qu'il leur attribue dans l'ensemble de son œuvre et dans l'habileté avec laquelle il les met au service de l'analyse psychologique des héros. Même le point de départ de ces analyses, l'observation, ne peut nullement être considéré comme sa découverte; Musset exploite à fond les procédés usités auparavant, il les perfectionne par la finesse et la subtilité avec lesquelles il suit les moindres mouvements et les manifestations extérieures des sentiments des héros, arrivant en ce sens à une véritable virtuosité.

Sur le plan du sujet et de la composition, nous avons constaté une sorte de

rupture entre *Lorenzaccio* et *On ne badine pas avec l'amour*. Elle est apparente aussi dans les caractères des personnages d'*On ne badine pas avec l'amour* d'une part et des pièces précédentes d'autre part. Quelle complexité chez André, Octave, Fantasio ou Lorenzaccio, quelle simplicité chez Perdican et Camille! Prenons pour point de départ André del Sarto. Les différents aspects de ce personnage se révèlent successivement, au cours de toute la pièce. Dans la première scène, le peintre expose sa haute conception de l'art, il fait preuve de l'amitié dévouée et sublime qu'il a pour Cordiani. Dans la deuxième scène, la pureté de cette peinture est brusquement troublée dans son monologue (G, 62—63): il a dépensé l'argent que François I^{er} lui a confié, pour le plaisir et pour le luxe de sa femme. Quand il se rappelle le roi, le protecteur des arts à qui il devra rendre ses comptes, André ne dissimule pas la vérité: „Tu l'as volé, André! car cela s'appelle ainsi, ne t'abuse pas là-dessus“ (G, 75). Quand le peintre comprend que Cordiani et Lucrece l'ont trahi, nous apprenons une autre de ses qualités: il sait être admirablement généreux. Il prie Cordiani de partir, il veut pardonner, oublier et essayer de rebâtir son bonheur perdu. A la fin de la pièce, il reconnaît qu'il n'a plus rien à faire en ce monde, qu'il a perdu l'amour aussi bien que l'honneur, et il s'empoisonne.

Nous retrouvons une complexité analogue chez Octave, qui, ivre, flâne la plus grande partie de la journée en imaginant des espiègleries, mais qui dit: „J'aime ton amour, Cœlio“ (G, 131) et avoue qu'il a lui-aussi connu un grand amour pareil à celui que ressent son ami. Ce jeune roué est en même temps un ami fidèle. Fantasio, lui, a à son tour plusieurs visages. C'est un étudiant joyeux. Il aime les calembours et le vin, s'ennuie à mort dans le monde, voudrait sortir de sa peau pour connaître quelque chose de nouveau. La vie et le monde sont pour lui une comédie absurde et ennuyeuse. Toutefois, il a une conception sublime de l'amour qu'on ne peut sacrifier à nulle autre valeur. L'acte bouffon par lequel il empêche le mariage d'Elsbeth, sera-t-il la cause d'une guerre? Cela n'a pas d'importance pourvu qu'une jeune fille ne soit pas obligée à se marier avec un homme qu'elle n'aime pas¹⁴. Quant à Lorenzo, nous avons déjà vu combien de qualités différentes et contradictoires concourent à la construction de son caractère.

Et voici en face de ces personnages, Perdican et Camille. Qu'est-ce que nous savons de ces deux êtres? A vrai dire, assez peu de choses. Perdican vient de sortir de l'Université, il sait le latin, il est „un diamant fin des pieds à la tête“ (II, 328). Nous apprenons encore sa nostalgie précoce qu'il ressent au moment où il revoit les lieux où il a passé son enfance, mais c'est à peu près tout. Camille sort du couvent, elle est pure, „une glorieuse fleur de sagesse et de dévotion“ (II, 329). Quelles sont les idées de ces deux êtres sur l'art, sur la société, sur la politique, quels sont leurs penchants et leurs prédilections? Pourtant leurs caractères et leur psychologie ne sont pas si simples. En un sens, leur psychologie est plus compliquée que celle d'André ou de Fantasio. Seulement elle est analysée à partir d'un seul aspect: de l'idée qu'ils se font de l'amour. La complexité des caractères a ainsi une seule dimension, on peut dire que leur analyse dans la pièce est unilatérale.

Est-ce qu'on peut parler de simplification? Bien sûr. Mais d'une simplification

¹⁴ En ce sens, *Fantasio* est une contribution spirituelle et caractéristique pour la pensée de Musset, sur le problème de la „raison d'Etat“.

bien justifiable, qu'on ne doit pas considérer comme un défaut car elle est fonctionnelle et correspond à la transformation du théâtre de Musset autour de 1834. Tant que celui-ci traitait les sujets qui concernaient les problèmes de l'art, de la vie sociale et politique, comme c'était le cas d'*André del Sarto*, de *Fantasio* ou de *Lorenzaccio*, les personnages devaient être éclaircis sous tous ces points de vue. Mais au moment où l'intérêt de la pièce se déplaçait et passait des rapports multilatéraux des héros avec le monde et avec la société au domaine seul de l'amour, la complexité des caractères devenait forcément inutile et indésirable. Le changement d'un élément dans la structure de l'œuvre devait amener tout naturellement des changements sur d'autres plans.

La différence fondamentale entre les deux types de personnages se manifeste aussi par l'emploi de différents procédés techniques adoptés par Musset. André del Sarto révèle son caractère et ses idées au cours d'une longue réplique (G, 58) et d'un monologue (G, 62—63). Dans ces deux scènes, nous apprenons les qualités essentielles du peintre et les données fondamentales de sa vie. Dans *Fantasio*, le héros fait une sorte d'exposé de ses idées dans une longue conversation avec ses amis et avec Spark qui occupe presque un tiers de la pièce et qui n'est pas directement liée au développement de l'action. La situation est analogue dans *les Caprices de Marianne* où l'entretien entre Octave et Cœlio (acte I, sc. 1) a une fonction caractérologique et constitue la majeure partie de l'exposition. Tous ces caractères sont donc construits en dehors de l'action. Au cours du développement de l'intrigue, ces caractères sont enrichis de nouveaux traits, ils se précisent; mais en principe, toutes les données fondamentales sont connues avant le nœud de la pièce.

Dans *On ne badine pas avec l'amour*, par contre, nous ne savons presque rien sur Perdican et Camille au moment où ils se rencontrent pour la première fois et où, en même temps, l'action de la pièce commence à se développer en passant par le premier moment de crise. Les personnages, au début vagues, ne sont dotés de traits plus précis qu'au cours de l'action qui se développe, ce qui fournit une nouvelle preuve pour ce que nous avons déjà dit: dans cette pièce, ainsi que dans toutes les suivantes, les caractères sont plus intimement liés à l'action que dans les drames précédents. Evidemment cela ne veut pas dire que les caractères avant *On ne badine pas avec l'amour* ne soient pas conformes à l'action ou qu'ils ne soient pas organiques dans les pièces. Notre conclusion ne regarde pas le sens des caractères mais seulement la technique de les présenter.

On pourrait soumettre les drames écrits en 1833 et 1834 aussi à l'analyse stylistique. Elle démontrerait la différence entre *Fantasio* et *Lorenzaccio* d'une part et d'*On ne badine pas avec l'amour* d'autre part. Elle pourrait, peut-être, contribuer à éclaircir certains aspects d'un autre problème encore: pourquoi les pièces écrites après 1834 sont jusqu'aujourd'hui plus souvent mises en scène que les précédentes et jouissent d'une faveur plus grande du public. Cette analyse, à laquelle avaient touché déjà plusieurs mussetistes⁴⁵, ferait voir quelle est la part de l'évolution stylistique dans ce succès auprès du public, en quoi le style affranchi de la rhétorique et de l'emphase, simple et spirituel, est plus approprié à la réalisation scénique de ces pièces.

On pourrait étudier enfin différents problèmes spéciaux de la composition,

⁴⁵ Le point de départ de cette étude peuvent être les conclusions du livre d'A. Brun, *Deux proses de théâtre*. Gap, Ed. Ophrys 1954.

le rythme des scènes, la manière de les lier. Léon Lafoscade distingue, dans son analyse d'*André del Sarto*, parmi les rapprochements de tout genre, „des effets d'analogie et des effets de contraste, suivant que l'auteur accouple des tonalités voisines ou opposées"¹⁶. Cette observation juste est valable avant tout pour les drames écrits avant 1834 où Musset tire de ces procédés des effets surprenants. Mais après 1834, les pièces sont nombreuses où l'accouplement des scènes se fera selon un autre principe. Dans *On ne badine pas avec l'amour*, toutes les scènes avec Perdican et Camille rappellent un seul dialogue continu coupé de temps en temps par les intermezzos comiques des abbés ou par les courtes rencontres du jeune homme avec Rosette. On pourrait supprimer tous les personnages sauf Perdican, Camille et Rosette et avec peu de remaniements on arriverait à une pièce à trois personnages seulement. Dans le cas des *Caprices de Marianne*, cette expérience ne pourrait pas être faite. Le changement d'attitude de la jeune femme est causé par l'intervention d'une quatrième personne, son mari, et les sauts psychologiques¹⁷ qui séparent les scènes sont beaucoup plus grands que dans *On ne badine pas avec l'amour*.

Nous n'avons pas pourtant analysé tous ces aspects en détail. Dans l'intention de la présente étude qui est de donner une interprétation globale, de découvrir les grandes lignes dans l'évolution du théâtre de Musset, nous avons choisi les éléments où l'on trouve les lignes de force essentielles de ce processus: les sujets, les caractères et certains aspects de la composition.

Nous considérons l'analyse de ces trois éléments comme suffisante parce qu'elle fait ressortir les traits principaux de l'évolution du théâtre de Musset en 1833 et 1834. Au cours de ces années où son théâtre atteint son apogée, sa structure tout entière subit des transformations importantes. Musset continue de traiter les thèmes qui l'ont toujours occupé: le sens de la vie et la place de l'individu dans la société et dans le monde. Les héros des pièces s'efforcent de résoudre le dilemme de leur existence: le désir de réaliser leur choix, d'authentifier leur existence d'une part, et l'impossibilité de l'accomplir dans un monde où règne le hasard et le malentendu d'autre part. Les personnages cherchent le bonheur et le sens de l'existence dans l'art, dans l'action et dans l'amour. Dans leur échec nous reconnaissons le scepticisme de Musset et certains aspects de son pessimisme philosophique.

Le changement sur le plan des sujets et des caractères peut être compris aussi par l'explication du sens des formes de ce théâtre. Trouver dans ces pièces une construction géométrique, celle de la courbe hyperbolique, c'était pour nous l'un des moyens de découvrir leur sens profond. Par là, nous espérons avoir souligné le rôle que joue dans la vie des héros le malentendu contre lequel ils se heurtent au moment même où ils croyaient atteindre la résolution de leur dilemme. En même temps, cette construction hyperbolique met en relief la conception relativiste du monde et de la vie de Musset. Cet aspect, nous venons de le voir, était souligné par l'emploi de la technique de polyvision. Le déplacement de l'intérêt se manifestait aussi par le changement dans la disposition des parties du drame, par la place qu'y occupe l'exposition et les scènes à fonction caractérologique, et, si l'on peut dire, discursive. La ligne de partage qui sépare cette étape de l'œuvre de Musset et celle qui commence par *la Quenouille de Barberine*, est

¹⁶ *Le Théâtre d'Alfred de Musset*, p. 248.

¹⁷ L'expression a été employée par Léon Lafoscade. Cf. l'ouvrage cité, p. ex. p. 185.

indiquée déjà dans *On ne badine pas avec l'amour*. Non seulement par l'importance qui est attribuée aux analyses des différentes étapes de l'amour, mais aussi par la concentration extrême sur l'évolution des sentiments des personnages, par l'affaiblissement du poids social et politique des sujets et par les changements sur le plan de la composition.

En ce sens, les pièces d'*André del Sarto* à *On ne badine pas avec l'amour* sont l'aboutissement organique de tendances ébauchées dans les pièces précédentes. Elles sont l'œuvre d'un auteur qui, malgré son scepticisme foncier, garde encore l'espoir de résoudre les problèmes de la vie et de sa vie. C'est en même temps la partie de son œuvre dramatique où Musset, comme cela a été démontré tant de fois, intervient le plus directement et le plus souvent dans l'action des pièces, ou en mettant en scène des héros qui reflètent certaines idées et qualités de l'auteur (Octave, Cœlio, etc.), ou en commentant l'action par l'intermédiaire de personnages secondaires (Damien et Lionel dans *André del Sarto*).

V. Vers le calme et l'équilibre

(Le théâtre après la *Quenouille de Barberine*)

Les années 1833 et 1834 étaient dans la vie d'Alfred de Musset des années de crise profonde. Dans le chapitre précédent, nous avons résumé, nous référant aux résultats des études récentes, ses origines philosophiques et politiques, la désillusion que le poète éprouva en face de la France après la révolution de Juillet et en face de la bourgeoisie libérale au pouvoir. À cette crise philosophique et politique s'ajouta en 1834 la déception sentimentale, résultat de la liaison orageuse avec George Sand et du drame de Venise.

„Tout est connu, ou presque, de cette histoire cent fois contée“, fait remarquer Louis Evrard en parlant de l'aventure de Venise¹. Nous ne voulons pas répéter le récit des événements trop souvent racontés et interprétés. Il suffit de rappeler qu'après la rupture, la crise de Musset parvint à son comble. Il échoua comme dramaturge sur la scène où il s'était heurté contre l'incompréhension du public. La réalité politique et sociale de la France après 1830 ne pouvait pas satisfaire les idéals de Musset rêvant d'une société libre où l'action et l'art seraient en équilibre, représenteraient des valeurs reconnues et pourraient donner un sens à la vie. Le dénouement tragique de son amour prouve qu'il échoua en même temps dans la vie sentimentale. Cependant Musset ne sortit pas brisé de cette époque mouvementée de sa vie: il se ressaisit assez vite. En quelques semaines seulement après le retour de Venise, il termina *On ne badine pas avec l'amour*. A partir de 1835, les œuvres nouvelles se succédèrent rapidement: les *Nuits*, la *Confession d'un enfant du siècle*, les nouvelles, des œuvres dramatiques. Mais s'il ne sortit pas de la crise tout à fait brisé, Musset en sortit bien changé.

Si nous ne nous en tenons qu'à l'œuvre de Musset écrite après 1834, et dans le cadre de la présente étude avant tout aux pièces, Musset quitta du jour au lendemain les sujets actuels et politiques, tels qu'il les avait traités dans *Fantasio* ou *Lorenzaccio*, de même que les problèmes essentiels de la vie et de l'existence humaine qui l'avaient préoccupé auparavant. Ce changement ne concerne pas

¹ George Sand — Alfred de Musset, *Correspondance. Journal intime de George Sand* (1834). Monaco, Ed. du Rocher 1956, p. 10.

seulement les sujets qui seront dorénavant exclusivement des histoires d'amour. Il marque toute la structure de son œuvre dramatique.

Après la période la plus mouvementée de sa vie, Musset semble être désillusionné et las. Il quitte la position de jeune homme révolté et cherche l'apaisement et le calme. Pas une seule pièce n'aura plus un dénouement tragique, tous les héros finiront par trouver le bonheur dans l'amour pur et fidèle. Dans ses pièces, Musset peindra l'amour heureux qu'il n'avait pas trouvé dans sa vie. Il fuira les sujets tirés de la vie sociale et politique actuelle. Quand, vers 1840, il se plonge dans la lecture des mémoires publiés sous l'Empire, il répond à la question ce qui l'avait attiré vers cette époque: „C'est la grandeur [...] le plaisir de vivre en esprit dans un temps héroïque et le besoin de m'absenter du nôtre.“² La banalité de la vie contemporaine lui devient insupportable et l'un des aspects principaux de son attitude vis-à-vis de la société devient l'indifférence: „Les hommes me sont indifférents; je ne veux pas me demander si je les hais, de peur que ce ne soit là le fond. Quoi qu'il en soit, ils ne me font point souffrir en aucune façon, et il est assez juste que, par conséquent, ils ne me donnent pas de jouissances.“³

De plus en plus, Musset vise à la conciliation, à trouver un *modus vivendi* dans la société contemporaine. Cette évolution a été constatée par plusieurs historiens déjà. Parlant du dénouement de *Carmosine*, Léon Lafoscade dit: „Ainsi se finit bourgeoisement cette étude de passion platonique.“⁴ La même expression revient sous la plume de J.-H. Donnard analysant *L'Ane et le Ruisseau*: „(...) l'aventure ne peut manquer de se terminer heureusement, et même bourgeoisement.“⁵ Et Henri Lefebvre retrouve un trait analogue dans une autre pièce encore: „Le génie théâtral fait une timide réapparition mais bien embourgeoisé, dans *Il ne faut jurer de rien* (1835).“⁶ En tout cas, Musset cesse d'être un auteur „engagé“ du point de vue politique; on pourrait dire qu'il cherche une position de „juste milieu“ si le terme n'avait pas une nuance politique bien définie dans l'histoire et la politique du siècle passé. Le changement est brusqué et l'évolution vers le nouvel idéal neutre et assagi, se dessine dès l'abord bien nettement.

Toutes les pièces écrites après 1835 sont une transposition artistique du changement des idées de Musset et de ses rapports avec la réalité politique et sociale contemporaines. Si A. Brun constate, à la différence de P. Gastinel⁷, que dès *les Caprices de Marianne* „il n'y a ni transformation, ni évolution“ sur le plan stylistique⁸, on peut être d'accord avec celui-ci quand il dit qu'„à partir de 1836, le ton change; mieux que le ton, l'esprit même de ce théâtre“⁹.

En ce qui concerne les sujets, la différence profonde entre la série des pièces

² Paul de Musset, *Biographie*, p. 246.

³ *Correspondance*, éd. Séché, p. 147. Lettre à Mme Jaubert du 27 octobre 1837.

⁴ *Le Théâtre de Musset*, p. 167.

⁵ „*L'Ane et le Ruisseau*, proverbe imité de Carmontelle.“ *Revue des Sciences humaines*, 1962, p. 625.

⁶ *Musset dramaturge*, p. 77.

⁷ „Et en même temps (= après 1837), il transforme le style de sa pièce.“ Introduction aux *Comédies et Proverbes*, t. I, p. XL.

⁸ *Deux proses de théâtre*, p. 143.

⁹ Introduction aux *Comédies et Proverbes*, p. XXXI.

terminée par *On ne badine pas avec l'amour*, et celle commencée par *la Quenouille de Barberine*, a été notée par tous les biographes de Musset. Nous n'allons pas reprendre simplement l'analyse qui a été faite déjà tant de fois. Les grandes lignes de l'évolution du théâtre de Musset après 1835 sont bien connues: „Revenu des révoltes du romantisme à une conception plus traditionnelle de la scène et plus bourgeoise de la vie, il assagit toutes les œuvres qu'il prend en main, celles d'hier ou celles d'aujourd'hui; parfois même il n'hésite pas à les affadir. Voilà comment ce théâtre, d'abord dominé par l'influence shakespeareienne, frémissant de lyrisme et de fantaisie, nous apparaît à la fin très mesuré dans ses thèses, très classique dans son idéal et dans ses formules; comment il suit pas à pas l'évolution intime de l'auteur.“¹⁰ On peut se demander à présent, par quelles voies et par quelles techniques, cette évolution se réalisait et comment elle se fit sentir dans toute la structure de l'œuvre dramatique. C'est avant tout sous ce point de vue que nous allons analyser les pièces de Musset écrites après 1835¹¹.

Avec *la Quenouille de Barberine* (1835), nous entrons dans un monde tout à fait différent de celui où vivaient Octave et Marianne, Camille et Perdican. Dans *les Caprices de Marianne* et dans *On ne badine pas avec l'amour*, nous avons rencontré des héros dominés par des passions irrésistibles, fatales, qui se heurtaient contre un malentendu tragique et qui succombèrent ou échouèrent. Dans *la Quenouille de Barberine*, il s'agit aussi d'un grand amour, mais d'un amour conjugal, heureux, calme et fidèle. Peut-être avant le mariage, Ulric et Barberine avaient-ils connu eux-aussi des heures d'incertitude, de tourments et de folies amoureuses. Mais nous n'en savons rien et pour l'intention de la pièce cela n'a pas d'importance. Dès le lever du rideau, c'est le calme, la sagesse et la confiance qui émanent de tout ce que dit la jeune femme: „Tu as du chagrin, dit-elle à Ulric. Viens près de moi; voici mes lèvres — c'est le vrai chemin de mon cœur, et le tien y viendra si je l'appelle“ (II, 426); „Dieu m'est témoin que je me contenterais toute ma vie de ce vieux château et du peu de terres que nous avons, s'il te plaisait d'y vivre avec moi. Je me lève, je vais à l'office, à la basse-cour, je prépare ton repas, je t'accompagne à l'église, je te lis une page, je couds une aiguillée, et je m'endors contente sur ton cœur.“ (II, 427) Toute la pièce n'est, en ce sens, qu'une longue apothéose de la fidélité conjugale.

Pour Barberine, l'amour est la plus haute valeur de la vie, le véritable sens de son existence. Ce personnage est une image idéale de la femme fidèle et sage; idéale, oui, mais non pas abstraite et invraisemblable. Musset l'a douée d'un trait qui rend cette héroïne bien vivante et réelle et qui trahit chez Barberine une faiblesse féminine qui ne la fait que plus sympathique encore: „Je suis un ange, mais un ange femme; c'est-à-dire que si j'avais une paire de chevaux, nous irions avec à la messe. Je ne serais pas fâchée non plus que mon bonnet fût doré, que ma jupe fût moins courte, et que cela fût enrager les voisins“, etc. (II, 427). Pour Ulric, l'amour est aussi la première des valeurs dans la vie, il a pour lui plus d'importance que la gloire d'un guerrier vaillant (cf. acte II, sc. 4). Mais

¹⁰ *Ibid.*, p. XLV.

¹¹ En principe, nous employons dans notre analyse les textes originaux des pièces. Mais pour garder l'unité dans le système des notes, nous citons les textes de l'édition de la Pléiade où sont publiés les textes remaniés en vue des réalisations scéniques aussi bien que les variantes des différentes éditions précédentes.

la gageure avec Rosemberg au sujet de la fidélité de Barberine une fois faite, il est pris d'incertitude. D'une part, il dit qu'il ne doute pas un seul instant que Barberine donne à Rosemberg une leçon sévère, d'autre part, il consulte sans cesse avec angoisse le miroir de Polacco et veut savoir si sa femme reste fidèle. Au second acte, Musset tire des effets particuliers d'un procédé bien souvent employé: trois fois il change le décor de courtes scènes et montre successivement Ulric hésitant et Barberine ferme et fidèle.

En ce qui concerne le sujet, la conception de l'amour et le dénouement, la différence entre les pièces écrites avant 1834 et *la Quenouille de Barberine* est donc fondamentale. Par la composition et par les moyens employés pour caractériser les personnages, la pièce est encore proche des drames précédents. La caractéristique qui n'est pas liée directement à l'action, occupe dans *la Quenouille de Barberine* une place bien importante. L'intrigue proprement dite y est reléguée à l'arrière-plan. Il y a dans la pièce même un personnage, bien réussi d'ailleurs, dont le rôle paraît démesuré en comparaison avec l'importance qu'il a dans l'action, le chevalier Uladislas. Il n'est rien d'autre qu'une étude caractérologique. Le drame consiste donc plutôt en la peinture des caractères qu'en l'étude des mouvements d'âme et de l'évolution psychologique. En ce sens, il se rattache de près à *Fantasio* et à *Lorenzaccio*. Même la disposition des parties du drame de ces trois pièces est analogue: dans *la Quenouille de Barberine*, l'exposition psychologique occupe plus d'une moitié du volume (dans *Fantasio* 56 %, dans *Lorenzaccio* un peu moins de 50 %) et l'intrigue un quart seulement (dans *Fantasio* 26 %, dans *Lorenzaccio* 40 %).

Par plusieurs éléments, *la Quenouille de Barberine* marque une nouvelle orientation dans l'œuvre dramatique de Musset après les années de sa crise philosophique et sentimentale. L'intrigue se concentre exclusivement sur les problèmes de l'amour. Musset met en scène un personnage idéal qui est l'incarnation de l'amour fidèle et sincère qui l'emporte sur le stratagème et sur le fat séducteur. Pour la première fois, un trait ressort nettement dans la pièce, qui s'accroîtra de plus en plus dans les suivantes: comme l'a démontré Léon Lafoscade¹², les personnages y causent. André del Sarto, Octave et Marianne, Lorenzaccio, Camille et Perdican discouraient encore trop souvent, faisaient des exposés et des réflexions. Quoique *la Quenouille de Barberine* ne soit que le début de cette évolution nouvelle, le pas décisif sur le chemin qui mène vers les pièces suivantes y a été fait: Musset a changé la tonalité de son théâtre, du plan tragique il a déplacé le sujet sur le plan comique.

Dans *le Chandelier* (1835), la nouvelle conception de l'art dramatique se fait sentir à travers toute la structure de la pièce, sur le plan du sujet et de la composition aussi bien que sur celui des caractères et du style. L'action de la pièce se déroule sur deux plans: c'est l'histoire de Jacqueline et de Clavaroche d'une part et de Jacqueline et de Fortunio d'autre part. L'intrigue ne se développe pas simultanément, du point de vue chronologique, ces deux lignes se succèdent. Au début de la pièce, Jacqueline aime le jeune officier Clavaroche. Cette aventure est prise au moment critique de son développement: le mari de Jacqueline se doute de l'infidélité de sa femme et il en possède même des preuves. Jacqueline est obligée de recourir à la ruse pour persuader maître André qu'il se trompe. La deuxième scène est accouplée à la précédente par un effet comique

¹² *Le Théâtre d'Alfred de Musset*, cf. pp. 153—154.

efficace, souvent usité dans les comédies depuis longtemps. Maître André quitte la scène en disant „Eh bien! tu le vois, il n'y a rien de tel que de s'expliquer; on finit toujours par s'entendre.“ (II, 492) Et aussitôt le mari cocu parti, c'est Clavaroche qui entre en scène sortant de l'armoire où il était caché. Les deux amants se voient obligés de prendre leurs mesures pour assurer la possibilité de se rencontrer et de détourner en même temps les soupçons de maître André. Clavaroche propose de trouver un chandelier. Au début, Jacqueline s'y oppose, mais enfin elle accepte et choisit pour ce rôle le jeune clerc de son mari, Fortunio.

A ce moment, le deuxième plan entre en jeu. Fortunio est depuis longtemps le grand admirateur de la beauté de Jacqueline qu'il aime. Celle-ci, de sa part, apprend dès son premier entretien avec le jeune homme son dévouement et la pureté de son âme. A partir de cette conversation, l'action prend une nouvelle allure. Les chemins de Jacqueline et de Clavaroche commencent à diverger, ceux de la jeune femme et de Fortunio à se rapprocher. Jacqueline comprend la bassesse du plan de Clavaroche et dans la troisième scène du deuxième acte, elle accueille son amant avec une froideur mal cachée. Peu de temps après (acte II, sc. 6), Fortunio avoue à Jacqueline son amour, mais l'évolution de Jacqueline n'est pas encore achevée. Jacqueline obéit à Clavaroche et écrit un billet à Fortunio. Elle se rend compte de ce qu'elle fait: „C'est envoyer cet enfant dans un piège, c'est le livrer à l'ennemi.“ (II, 532) Pourtant elle écrit le billet et invite Fortunio à un rendez-vous nocturne.

La quatrième scène du deuxième acte, le dialogue de Jacqueline et de Fortunio, est le point culminant de la pièce. Au début de l'entretien, Jacqueline parle au jeune clerc avec indifférence, mais à la fin, elle lui dit: „Sais-tu que je t'aime, enfant que tu es? qu'il faut que tu me pardonnes ou que je meure, et que je te le demande à genoux?“ (II, 543) Quelle est la cause immédiate de ce changement dans ses idées et dans ses sentiments? C'est qu'elle apprend en ce moment que Fortunio savait qu'elle l'avait trompé, qu'elle avait joué la comédie, qu'elle l'avait exposé par sa lettre à la mort et qu'il était pourtant venu à son invitation. En ce moment, elle comprend que son amour pour Clavaroche n'était qu'une méprise, que l'officier l'avait forcée de devenir un jouet entre ses mains et de devenir lâche et méprisable. Elle sait dès lors ce que c'est que l'amour pur, dévoué et véritable. Et Jacqueline accepte Fortunio comme successeur de Clavaroche.

Tel est donc le sens de la pièce. L'héroïne comprend au cours de l'action que la liaison passée (le premier plan) n'était qu'une erreur, une méprise, et que c'est le nouveau sentiment qui vient de naître (le second plan) qui est l'amour authentique. Le premier plan, l'amour pour Clavaroche, a été mis en scène au moment critique: au cours de l'action les chemins des deux partenaires se dissocient. Le second plan, le nouvel amour, est suivi par le lecteur ou par le spectateur pas à pas dès sa naissance. C'est cette nouvelle liaison qui démontre à l'héroïne l'inauthenticité de son sentiment précédent. Bien sûr, le schéma n'est pas neuf. Bien des pièces où il s'agit d'une femme et de deux amants ou vice versa, ont été construites de la même manière. Mais chez Musset, cette forme a un sens concret et spécifique qui est intimement lié aux idées de l'auteur et à sa vie. L'amour que le héros a connu et qu'il a considéré comme un sentiment sincère, n'a été qu'une méprise. En face de cet amour, Musset place l'image d'un sentiment idéal, celui de l'amour véritable. On pourrait dire que le premier

amour avait été un reflet transposé de la vie de Musset, le second, une sorte de „*pium desiderium*“.

Dans la pièce, tout est soumis à ce principe organisateur. L'essentiel y est la peinture de l'amour naissant, l'étude de l'évolution psychologique de l'héroïne et enfin la préparation du revirement dans ses pensées et dans ses sentiments. C'est dire que le centre de gravité de la pièce est dans l'action au cours de laquelle se révèle l'évolution psychologique des personnages, et non pas dans la peinture des caractères. L'exposition de l'action est assez courte, elle occupe moins de 20 % du volume de la pièce (jusqu'au moment où les deux amants décident de trouver le „chandelier“). Le dénouement étant très rapide, trois quarts de la pièce restent pour le développement de l'intrigue et pour l'analyse des changements qui s'opèrent dans la psychologie des personnages.

Comme nous venons de l'indiquer, l'intention de la pièce entraîne la nécessité d'employer, pour caractériser les héros, des procédés plus économiques que la lente révélation du caractère au cours de l'action. Cette dernière technique n'est utilisée que dans le cas de Jacqueline dont le caractère doit être présenté dans toute sa complexité pour que le changement dans ses idées et dans ses sentiments soit suffisamment préparé et motivé. Au cours de son long entretien avec maître André dans la première scène, nous apprenons qu'elle a de l'esprit et sait recourir aux ruses féminines. Ce n'est que vers la moitié de la pièce qu'on comprend la complexité de son caractère: elle est non seulement coquette, infidèle, mais aussi franche. La bonté de son cœur et la pureté de ses sentiments peuvent surprendre chez cette femme apparemment légère. Vers la fin de la pièce, un autre trait de son caractère est révélé: le trait dominant, son désir de l'amour pur et sincère. Dans le cas de Fortunio, il était évidemment impossible d'employer le même procédé qui aurait sensiblement alourdi l'action de longues passages caractérologiques. L'entrée de Fortunio est préparée par toute la deuxième scène et surtout par le portrait du „chandelier“ fait par Clavaroche (II, 495—496). Au cours des deux scènes où il entre en jeu (acte I, sc. 3 et 6), le jeune clerc avoue son amour platonique pour Jacqueline; nous apprenons sa franchise et la bonté de son cœur. A côté de cela, il est caractérisé encore à deux reprises du dehors: une fois par la servante Madeleine (acte I, sc. 4), puis par maître André (acte II, sc. 4). Musset recourt donc à la technique de polyvision qu'il a utilisée souvent dans les pièces des années 1833 et 1834. La technique est la même, mais son sens est différent. Dans *le Chandelier*, ce n'est plus l'expression d'une conception relativiste du monde; c'est un procédé traditionnel de caractériser un personnage avec la plus grande efficacité et économie possible.

Ce que nous venons de dire du *Chandelier*, ce sont les traits principaux qui découlent de la conception nouvelle de l'art dramatique et de sa fonction, telle qu'elle se constitua au cours des premières années après la période critique de la vie de Musset. D'autre part, on peut y retrouver certains éléments qui rattachent cette pièce encore aux œuvres de l'époque précédente. Mais conformément à l'évolution du théâtre de Musset, la fonction de ces procédés change, comme c'était le cas pour ce qu'il y a de la pluralité des points de vue déjà mentionnée.

Le double emploi du masque par Jacqueline est un autre exemple. Deux fois dans la pièce, elle joue la comédie. Dans la première scène, c'est pour troubler son mari et dissiper ses soupçons (acte I, sc. 1). Ensuite, elle joue la comédie avec Fortunio (acte I, sc. 6) pour pouvoir imposer à celui-ci le rôle de chandelier. Toutes les deux fois, il ne s'agit donc pas d'apprendre la vérité, de connaître

sa place dans le monde, comme c'était le cas de Frank ou de Camargo. Pour Jacqueline, ce jeu fait partie de sa tactique, il l'aide à atteindre des buts qui diffèrent des intentions des deux personnages cités. Le masque est un des instruments de sa ruse féminine, et non pas un moyen d'autorévélation.

Même dans la conception de l'amour telle qu'elle est exprimée dans *le Chandelier* qui est au fond une pièce comique et légère, une nuance tragique reste qui la rapproche des pièces précédentes. Quand Fortunio dit à la jeune femme qu'il est prêt à mourir pour elle, celle-ci lui répond: „Non, ce que j'ai à vous demander ne peut pas avoir de suite aussi grave.“ (II, 506) A vrai dire, la comédie que Jacqueline et Clavaroche jouent avec Fortunio, pouvait bien se terminer de la manière la plus grave; peu s'en fallut que celui-ci n'eût payé de sa vie l'amour pour la femme de maître André. La pièce en ce cas aurait bien pu être intitulée *On ne badine pas avec l'amour*. Dans la huitième scène du deuxième acte, Fortunio, caché derrière le rideau, écoute la conversation entre Jacqueline et Clavaroche et apprend la vérité. Jacqueline entend le soupir de Fortunio (II, 528), comme Camille et Perdican avaient entendu le cri de Rosette. Mais Fortunio est loin d'en mourir; l'amour pour Musset en 1835 était déjà autre chose qu'il y avait un an. Cette fois, l'intention du dramaturge était claire: peindre la passion qui ne pousse pas les amants vers un dénouement tragique mais triomphe et mène les deux amants vers le bonheur.

Dans *le Chandelier*, nous trouvons donc toujours certains aspects et certains éléments qui sont l'héritage de l'évolution antérieure du théâtre de Musset. Cependant les traits reflétant le changement qui s'est opéré dans cette œuvre après 1834 prévalent. C'est avant tout la peinture d'un amour idéal et heureux et la construction de base de la pièce: à un moment donné, la psychologie du héros change. Il comprend que ce qu'il connaissait jusqu'alors, ce qui existait avant ce moment décisif de sa vie, n'était qu'une méprise, un sentiment faux et une vie inauthentique. Il se rend compte en même temps de ce que le sentiment nouveau qui vient de naître est le véritable amour.

La nouvelle orientation du théâtre de Musset, dont nous venons d'indiquer certains traits essentiels, se manifeste dans presque toutes les pièces suivantes. Bien sûr, l'évolution n'est pas linéaire. Mais sous les différentes modifications, nous verrons toujours le même thème central autour duquel s'ordonnent les pièces succédant au *Chandelier*.

Dans *Il ne faut jurer de rien* (1836), nous rencontrons le même thème essentiel sous une forme légèrement modifiée. Dans la pièce précédente, les deux plans correspondaient aux deux amours de Jacqueline dont l'un était un obstacle pour l'autre. Dans *Il ne faut jurer de rien*, le premier plan est représenté par les idées que se fait Valentin de l'amour et des femmes modernes, par son scepticisme¹³ et par sa vie débauchée. Au moment de la révélation de l'amour pur et chaste de Cécile, Valentin quitte, non pas son amante précédente, comme Jacqueline a quitté Clavaroche, mais sa manière de vivre et son scepticisme en matière d'amour.

Il n'est pas nécessaire d'analyser cette pièce à fond pour voir qu'elle prolonge l'évolution indiquée par le *Chandelier* et que Musset y perfectionne certains procédés

¹³ Pierre Moreau dit en analysant le personnage de Valentin: „Cette forme d'élégance est inséparable du scepticisme, de la peur d'être dupe. Comme chez Stendhal, comme chez Mérimée. C'est le scepticisme qui donne son sens au proverbe *Il ne faut jurer de rien*.“ „Le classicisme d'Alfred de Musset.“ *Annales de l'Université de Paris*, 1957, p. 355.

qui seront caractéristiques pour toute sa dernière période créatrice. Tout d'abord, Musset écarte de l'action tous les éléments qui ne sont pas indispensables pour l'intrigue et pour l'étude psychologique de Valentin et de Cécile. Il resserre l'action autour de ces deux personnages principaux, avant tout autour de Valentin. Le changement dans les idées et dans les sentiments du jeune homme se révèle dans une série de dialogues avec son oncle Van Buck et avec Cécile. Ces dialogues, où le spectateur apprend le caractère des héros, leurs idées et où les personnages révèlent l'un à l'autre le véritable fond de leur être, occupent de beaucoup la plus grande partie de la pièce, plus de trois quarts du volume. L'action qui, dans les pièces précédentes, était encore souvent spectaculaire, se concentre au maximum dans les dialogues. Elle est remplacée par le dialogue ou par la conversation.¹⁴

Au cours du premier dialogue de Valentin et de Van Buck, Musset nous dévoile l'intention de celui-ci de marier son neveu, les raisons qui amènent Valentin à refuser ce projet, son scepticisme et enfin son plan de soumettre Cécile à une épreuve. Dans la première scène du deuxième acte, nous suivons pas à pas le changement dans la psychologie du jeune homme, la naissance et la cristallisation de son amour. La subtilité avec laquelle ce mouvement psychologique est analysé, démontre que Musset était un véritable maître de ce procédé. Après la première rencontre avec Cécile, Valentin dit: „Elle me déplaît; elle est laide et sotté.“ (II, 570) Après la deuxième rencontre, il avoue à son oncle: „Vous aviez raison, elle est agréable; je la trouve mieux que la première fois; elle a un petit signe au coin de la bouche que je n'avais pas remarqué.“ (II, 574) Et le spectateur suit ainsi, bien sûr à travers quantité de détours et d'hésitations, l'évolution du héros, il voit comment Valentin s'éloigne de ses idées et de sa vie passée et s'approche de Cécile qui devient pour lui une jeune fille idéale, la promesse du bonheur et de l'amour réel. Au moment culminant, Valentin renonce à sa vie passée qui n'était qu'une suite d'erreurs, qu'un cauchemar: „Je frissonne de crainte et de joie, dit-il à Cécile, car je vais t'ouvrir le fond de mon cœur. Je suis un fou de la plus méchante espèce, quoique, dans ce que je vais t'avouer, il n'y ait qu'à hausser les épaules. Je n'ai fait que jouer, boire et fumer depuis que j'ai mes dents de sagesse.“ (II, 603) Mais à présent, il voit s'ouvrir la porte du bonheur: „Je t'aime, je t'épouse. Il n'y a de vrai au monde que de déraisonner d'amour.“ (ibid.) L'évolution psychologique du jeune homme est accomplie et tous sont heureux, les deux amants aussi bien que Van Buck et la baronne.

On voit donc qu'*Il ne faut jurer de rien* est construit sur la base du même mouvement double que le *Chandelier*: la dissociation et le rapprochement qui se terminent dans le moment de révélation où le héros apprend les erreurs de sa vie passée et s'éprend d'un sentiment nouveau pour la jeune fille qui en est digne. Une fois de plus, tout est mis dans la pièce au service de ce thème principal. Pour ne pas détourner l'attention du lecteur du problème fondamental, c'est-à-dire de l'évolution psychologique de Valentin, Musset dissipe dès le début dans le domaine de l'intrigue tout malentendu possible: il éclaircit dès l'abord tout ce qui se passera dans la pièce. Dans la première scène, Valentin expose

¹⁴ Cela ne veut pas dire que ces pièces soient dépourvues de toute action. Comme on sait bien, dans l'art dramatique le mot a une fonction analogue à l'acte et parler sur la scène signifie agir. Il ne s'agit que d'une action exprimée par les moyens spécifiques de l'art dramatique.

son plan de séduire Cécile en huit jours pour montrer à son oncle que toutes les femmes sont légères et que par conséquent le mariage n'est qu'une bêtise et la meilleure manière de devenir un cocu. Mais cela ne suffit pas encore; dans la première scène du deuxième acte, Valentin éclaircit en détail les huit étapes par où il compte passer en séduisant Cécile: faire sa déclaration, écrire plusieurs billets, gagner la fille de chambre, rôder dans les petits coins, prendre l'empreinte des serrures avec de la cire à cacheter, etc. Tout est donc clair d'avance et on peut se concentrer sur ce qui se passe dans les âmes des héros, on peut suivre leurs réactions dans les situations données. Un autre exemple encore: pour préparer l'entrée de Cécile, Musset recourt au même procédé que dans *le Chandelier*. Là aussi Clavaroche a esquissé d'abord le portrait de ce qu'on appelle dans son régiment „le chandelier“ (acte I, sc. 2). On pouvait s'attendre, cette description faite, à ce que Fortunio choisi par Jacqueline, serait un garçon ridicule, rêveur, un pantin, ou comme dit Clavaroche, „un mannequin“. Par effet de contraste, c'est un jeune homme chaste, au cœur pur, un personnage tout à fait sympathique qui entre en jeu. De même dans *Il ne faut jurer de rien*, Valentin fait le portrait d'une femme moderne (acte I, sc. 1) qui a une femme de chambre, un escalier dérobé, qui reçoit „des visites en tête-à-tête, l'après-midi sur son sofa élastique sous le demi-jour d'un rideau doré“, qui „ne montre que le blanc de ses yeux, comme une colombe amoureuse“ quand elle écoute le chant de Rubini et qui enfin quitte son amie pour „se promener sous les chamarilles, en chuchotant avec un hussard“ (II, 556). Et au lieu d'une telle jeune fille frivole et légère, c'est Cécile, simple, gentille et franche qui apparaît sur la scène et finit par gagner le cœur de Valentin.

Musset tire ici profit de certains procédés que nous avons rencontrés dans les drames précédents, il les perfectionne et leur attribue une nouvelle fonction dans la structure de la pièce. Nous avons déjà dit (dans le premier chapitre) que *le Chandelier* par la peinture du milieu se rapproche le plus de la comédie sociale sous le second Empire. A ce propos, on peut citer aussi *Il ne faut jurer de rien*. Là, c'était la peinture de la vie dans la famille d'un notaire bourgeois, ici, c'est la caricature spirituelle de la vie dans une famille aristocratique. La deuxième scène du premier acte est une sorte de tableau de genre qui peint la vie dans la famille de la baronne. Tout le monde y parle, la baronne, l'abbé, le maître de danse, mais on ne se comprend pas l'un l'autre. La baronne cherche toujours son peloton bleu, l'abbé parle du dernier sermon, le maître de danse tâche en vain d'attirer l'attention de Cécile vers la danse. On voit une image satirique de l'inutilité et des préjugés d'une société qui a fait son temps. Seule Cécile représente dans ce milieu un élément sain. Elle choque par son bon sens le maître de danse en lui disant au moment où il lui reproche de ne pas faire „l'opposition“ en dansant: „Mais, monsieur, quand on ne veut pas tomber, il faut regarder devant soi.“ (II, 562)

Un autre trait caractéristique de l'art de Musset apparaît dans la pièce avec une nouvelle force. Le dialogue est allégé, dépourvu de l'excès de rhétorique et du verbiage qu'on pouvait bien constater dans les pièces d'avant 1834. Le dialogue est spirituel, brillant et dans plusieurs scènes, l'ironie de Musset se fait voir dans tout son éclat. Il suffit de citer le dialogue de Valentin et de Van Buck du début de la pièce pour voir quel profit tire Musset de ces procédés, de l'ironie aussi bien que de la construction symétrique: „Van Buck: Monsieur mon neveu, je vous souhaite le bonjour. Valentin: Monsieur mon oncle, votre serviteur. Van

Buck: Restez assis j'ai à vous parler. Valentin: Asseyez-vous, j'ai donc à vous entendre", etc. (II, 547)

Dans l'évolution du théâtre mussetien après 1834, *Il ne faut jurer de rien* occupe une position-clé. C'est à partir de cette pièce que la nouvelle conception de l'art dramatique et de sa fonction prend chez Musset une forme nette et bien marquée. On peut y retrouver tous les traits qui caractérisent les pièces suivantes. Celles-ci ne seront plus ou moins que des variations de ce qui a été dit et de la façon dont cela a été dit dans *Il ne faut jurer de rien*.

Nous n'allons pas analyser en détail le court proverbe intitulé *Faire sans dire*. Il fut publié vers la fin de l'année 1837, mais écrit vraisemblablement encore avant la rupture avec George Sand. Les circonstances dans lesquelles il prit naissance ne sont par d'ailleurs bien connues¹⁵. En tout cas, la pièce se rapproche en plusieurs points des drames écrits autour de 1834. Les héros, Mariani et Julie, se laissent emporter par les passions violentes, le dénouement (Julie prend le voile) correspond à la conception tragique de l'amour, telle que nous la rencontrons avant *la Quenouille de Barberine*. Dans la pièce, il y a encore des scènes aux effets extérieurs (l'entrée de l'abbé et de Julie, le duel). La tonalité de base de ce proverbe est tragique. Tout cela fait voir que *Faire sans dire* a sa place parmi les pièces de l'époque précédente. D'ailleurs, dans l'analyse du théâtre de Musset, on n'est pas obligé de prêter une trop grande attention à ce proverbe. C'est un ouvrage très hâtif qui, par ses qualités dramatiques et littéraires, se situe en marge de l'ensemble de l'œuvre de Musset, quoique son dialogue soit éclatant et quoique Musset, d'après un critique contemporain, ait fait preuve dans ce court acte d'une „observation à la fois poétique et vraie, participant de la réalité et de l'imagination“¹⁶.

Un Caprice (1837) est généralement considéré comme l'exemple le plus typique du proverbe dans l'œuvre dramatique de Musset. Le problème de ce genre traditionnel dont les origines remontent au XVII^e siècle, et de ses transformations à l'époque romantique, a été souvent traité. On sait bien comment Musset l'enrichit en lui donnant une forme rigoureusement construite, en y employant les procédés typiques pour son art dramatique, l'analyse psychologique fondée sur l'observation de l'homme et de la société. On sait bien aussi que le dramaturge lui a donné un sens nouveau: „De la satire philosophique, et une question sociale posée dans un proverbe! Il est évident que Vigny — et Musset à sa suite — s'éloigne beaucoup de Carmontelle et même de Leclercq, que le terme proverbe va s'appliquer à des pièces bien plus ambitieuses que les petits divertissements de salon du dix-huitième siècle.“¹⁷ Mais les traits essentiels du genre traditionnel sont toujours les mêmes et, comme fait remarquer Léon Lafoscade, „même ainsi transformé, le Proverbe reste en général une comédie de salon.“¹⁸

On peut donc examiner de quelle manière Musset a contribué à la transformation de ce genre au XIX^e siècle, mais on peut se demander en même temps comment la forme et l'intention du proverbe, une fois adoptées, ont influé sur l'évolution de son art dramatique. Musset lui-même a, par le sous-titre, caracté-

¹⁵ Cf. p. ex. la notice de M. Allem dans *Théâtre complet*, pp. 1595—1598.

¹⁶ Cité par M. Allem, pp. 1597—1598.

¹⁷ Marjorie Shaw, „Deux essais sur les comédies d'Alfred de Musset.“ *Revue des Sciences humaines*, 1959, p. 67.

¹⁸ *Le Théâtre d'Alfred de Musset*, p. 36.

risé comme proverbes trois pièces: *On ne badine pas avec l'amour*, *Le Chandelier* et *Un Caprice*¹⁹. Les drames qui se rapprochent de plus près de la conception originale du genre, sont, à côté de la pièce citée en dernier lieu, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* (1845) et *On ne saurait penser à tout* (1849). Musset y a simplifié l'intrigue au maximum, réduit le nombre des personnages à quatre, trois ou même deux et fait marcher l'action tout droit vers le dénouement dans une suite de dialogues pétillant d'esprit, interrompus rarement par un court monologue.

D'autre part, nous distinguons dans les proverbes plusieurs traits qui sont caractéristiques pour les autres comédies de Musset. Tout d'abord, c'est la peinture des caractères. *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* et *On ne saurait penser à tout* peuvent être même interprétés comme des portraits présentés sous forme dramatique: celui du comte étourdi et maladroit dans la première pièce, et du marquis de Valburg, non moins étourdi, qui est en plus bien oublieux et indécis, dans la seconde. L'action de toutes les deux pièces ne fait que ressortir leurs caractères dans une série de dialogues et de situations comiques ou même absurdes (cf. p. ex. le début de la deuxième scène d'*On ne saurait penser à tout*) qui laissent le champ libre au don d'observation et à l'ironie de Musset. On retrouve enfin, dans les deux pièces, quelques courtes digressions et réflexions sur les coutumes contemporaines et sur la vie sociale et mondaine (au début d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, on parle de la mode des jours d'entrée dans les salons).

Un Caprice est la pièce qui de tous ces trois proverbes se rattache de plus près aux autres comédies écrites après 1835. Son sujet est une variation sur le même thème central qui ordonne la plupart des pièces succédant à *la Quenouille de Barberine*. De nouveau, l'action avance par deux voies différentes qui, cette fois, ne sont pas contradictoires. La distance qui sépare psychologiquement Mathilde de Chavigny n'est pas grande; ils ne sont mariés que depuis une année seulement et on peut supposer que leur amour n'est pas encore refroidi. Ce qui est la cause de la légère brouille entre les maris, c'est plutôt, comme l'indique le titre de la pièce, un caprice (le titre s'attache aussi à la conduite de Mme de Léry) de la part de Mathilde aussi bien que de Chavigny. Toutefois, il y a dans la pièce deux plans sur lesquels l'intrigue se déroule: Chavigny fait la cour à Mme de Brainville et vers la fin de la pièce il est prêt à déclarer l'amour à Mme de Léry. D'autre part, Mathilde veut donner une nouvelle preuve de son amour constant pour Chavigny et le détourner de ses petits flirts.

Dans le théâtre de Musset, Mathilde appartient parmi les personnages féminins passifs. Elle souffre en secret de l'inconstance de son mari. Le seul acte auquel elle se décide, est de faire don à son mari d'une petite bourse brodée pour lui montrer qu'elle pense constamment à lui. C'est donc Mme de Léry qui agit dans la pièce à la place de Mathilde. Dans la dernière scène qui est un duel dialogué entre deux individualités aux volontés fermes, Mme de Léry finit par montrer à Chavigny que Mathilde est la seule femme au monde qui soit digne de son amour et qui en même temps l'aime sincèrement, souffrant de son inconstance. La pièce est construite d'une manière analogue au *Chandelier* ou *Il ne faut jurer de rien*. Il y a de nouveau un personnage qui à un moment précis

¹⁹ Léon Lafoscade considère comme proverbe entre autres aussi *La Coupe et les Lèvres* et *A quoi rêvent les jeunes filles*.

comprend le bonheur de l'amour fidèle et désintéressé et renonce à sa vie passée. Le thème central reste le même, sa réalisation, par rapport aux pièces précédentes, change. Ce n'est plus au cours du dialogue direct avec Mathilde que Chavigny arrive à la révélation de la vérité. C'est un autre personnage, Mme de Léry, qui assume la fonction d'avocat de la jeune mariée, fait à Chavigny une leçon de morale et mène ainsi l'action vers le dénouement heureux.

Un Caprice porte l'empreinte de l'art de Musset tel qu'il se manifeste dans son théâtre après 1834. On y trouve une étude caractérologique, l'analyse de l'évolution psychologique de Chavigny qui se termine par un changement dans ses idées au moment de la révélation à la fin de la pièce, et un thème central, celui de la recherche du bonheur et du calme dans l'amour pur et fidèle. D'autre part, le genre adopté a imposé à Musset la nécessité d'observer certaines règles spécifiques du proverbe: l'action légère ou même frivole et l'emploi sobre des procédés scéniques.

Louison (1848) est la première pièce écrite après la mise en scène d'*Un Caprice* en 1847, c'est depuis *la Nuit Vénitienne* la première pièce écrite en vers d'être jouée. En même temps c'est l'une des cinq pièces en vers achevées. Pierre Gastinel voit dans ce drame et dans les suivants (*On ne saurait penser à tout* et *Bettine*) une tentative de rétablir à l'intérieur d'une seule œuvre l'accord entre deux systèmes dramatiques représentés par deux auteurs qui étaient les maîtres de la scène française autour de 1848, Scribe et Racine: „Tous ses efforts tendent à s'assurer le tour de main de l'un (= Scribe), son art de préparer et d'enchaîner les scènes; à couler aussi son propre métal dans le moule des règles respectées par l'autre (= Racine). Voilà pourquoi il écrit *Louison* en vers si respectueux de la tradition (...), pourquoi il alourdit son dialogue afin d'annoncer ou d'expliquer les entrées et les sorties de ses personnages.“²⁰

La remarque est juste: le souci d'observer les lois spécifiques de la scène se fait jour dans toute la structure de la pièce. Pour que l'action et les caractères des personnages soient éclaircis dès le début de la pièce, Musset adopte le procédé traditionnel pour construire l'exposition. Soixante vers du monologue de Lisette suffisent pour décrire la situation initiale de la pièce: Lisette est en qualité de gouvernante dans la maison de la maréchale, sa marraine, le duc est tombé amoureux d'elle, elle ne sait que faire, si elle doit tout avouer à la duchesse et troubler la paix de la maison, ou bien „garder dans le cœur cette injure secrète“ (II, 682). En même temps, elle récite l'histoire de sa vie et donne des caractéristiques de base de tous les personnages (excepté Berthaud): la duchesse par exemple „est sage et douce autant qu'elle est jolie“ (II, 682). Après ce discours préliminaire, l'action peut se développer. Elle est bien compliquée, elle se déroule sur trois plans: Lisette — le duc, Lisette — Berthaud et la duchesse — le duc. Musset était donc obligé de procéder avec le maximum d'économie. Au moment où ils entrent en scène, tous les personnages principaux, non seulement Lisette, expliquent leurs intentions. Le duc dit à part dans la deuxième scène du premier acte: „Tu te défends, ma belle? Oh, j'en triompherai! / J'en ai fait la gageure, et je la gagnerai“ (II, 683) et Berthaud dit dans la quatrième scène tout sincèrement à Lisette: „Pourtant, malgré vos nœuds et vos mignons souliers, / Je vous épouserais encore, si vous vouliez.“ (II, 689)

Ainsi, tout est soigneusement préparé et mis à jour d'avance, dans la pièce, il

²⁰ Introduction aux *Comédies et Proverbes*, p. XLIII.

n'y a pas de surprise, les caractères sont nettement dessinés au moment où les personnages entrent en jeu, leurs intentions sont connues. C'est ce qui fait dire à Alphonse Séché: „[...] dans l'ensemble, l'histoire manque d'intérêt, parce qu'il n'y a point de surprise: c'est éloquent, c'est touchant, mais, nous le savons d'avance. Lisette appartiendra au manant, non au grand seigneur. Celui-ci ne sera pas à plaindre, gagnant enfin sa femme au jeu de l'amour.“²¹ Mais nous l'avons déjà vu à plusieurs reprises: ce ne sont pas l'intrigue et l'imprévu du dénouement qui comptent dans les pièces écrites après 1834, mais l'analyse psychologique, l'évolution des sentiments et les réactions des héros dans la situation dont les coordonnées sont déterminées préalablement. C'est pourquoi Musset éclaircit d'avance tous les secrets possibles pour que l'attention des spectateurs ne soit pas détournée du centre de l'intérêt de la pièce.

Le duc est le seul personnage dont le caractère et les sentiments évoluent et changent au cours de l'action. Il aime sa jeune femme, mais il y a quelque chose qui le sépare d'elle. Ce n'est pas une raison grave, plutôt un caprice, comme c'est le cas dans la plupart des dernières pièces de Musset. La duchesse ne partage pas avec son mari le goût de la vie mondaine à la cour, elle n'aime pas fréquenter les bals, se montrer à la cour, elle est, à l'avis de son mari, trop sage. Et le duc, admiré par les femmes de la cour, essaie de se rattrapper par les aventures amoureuses. La jolie Louison devient l'un des objets de son amour. Le duc invente toutes sortes de ruses pour la gagner, mais il échoue. Elle préfère son ami d'enfance Berthaud au duc et décide de l'épouser. Le duc apprend la nouvelle fâcheuse au cours d'un bal et rentre désespéré chez lui. Dans sa maison, à la vue de sa belle épouse jeune qui s'était endormie en attendant, la montre dans sa main. l'arrivée de son mari, le duc passe par un moment de révélation semblable à celle que Chavigny avait eue au moment où il apprit que c'était sa femme qui lui avait fait don de la bourse brodée. Le duc comprend ce que c'est que l'amour pur et fidèle de sa femme. Il se rend compte de ce que sa vie passée avait été une erreur, un cauchemar. Dans *Louison*, Musset à la différence d'*Un Caprice* fait avouer au duc le changement de ses sentiments d'une manière explicite au cours d'un long monologue (acte II, sc. 15). Cela correspond évidemment à l'intention de l'auteur d'expliquer au spectateur la morale de la pièce avec un maximum de clarté: „Ma foi, je suis bien bon d'aller à l'aventure / Chercher, sous un sot masque, une sotte figure, / Pour rencontrer en somme, à ce triste Opéra, / Quoi! rien de ce qu'on veut, et tout ce qu'on voudra! / Beau métier, d'écouter, au bruit des ritournelles, / Trois morceaux de carton jasant sous leurs dentelles! / De me faire berner par Javotte ou Louison, / Quand la grâce et l'amour sont là, dans ma maison!“ (II, 720) Et le duc d'adresser la parole, au cours de la même scène, aux „sots“ de la cour: „Je suis las de votre sotte vie; / J'ai, dans votre cohue, erré jusqu'à ce jour, / Mais la honte m'en chasse, et me rend à l'amour!“ (II, 721)

Le thème central qui est le principe organisateur de la dernière partie de l'œuvre dramatique de Musset — et qu'il fallait dégager dans les pièces précédentes par l'interprétation des actes et de la conduite des héros ou par la lecture du sens à travers la forme de ces drames — est exprimé dans *Louison* explicitement. Tous ces drames, nous l'avons vu, tournent autour du problème de la

²¹ Note à la pièce *Louison* dans son édition des *Comédies et Proverbes*, t. II, Paris, Nelson, p. 263.

recherche du sens de la vie et du bonheur. A la différence d'André, de Cœlio, de Fantasio ou de Lorenzaccio, les héros des pièces après *la Quenouille de Barberine* n'échouent plus. Ils trouvent le bonheur et le calme dans l'amour dévoué et fidèle et, exception faite pour Fortunio et Jacqueline, conjugal. En même temps, les personnages de ces pièces comprennent dans un moment de révélation momentanée, l'inauthenticité de leur vie passée.

A partir de *Louison*, le thème central et l'intention de Musset sont dessinés nettement. Sous ce point de vue, nous pouvons passer rapidement en revue les trois pièces qui restent, *Carmosine*, *Bettine* et *l'Ane et le Ruisseau* et indiquer brièvement de quelle manière ce thème y est réalisé. Dans les deux premières, il s'agit du même schéma que nous avons démontré dans *le Chandelier*. L'action avance sur deux plans représentés par deux liaisons amoureuses dont l'une est prise, au début de la pièce, au moment critique de son évolution et l'autre est suivie dès sa naissance jusqu'au dénouement heureux. Dans *Carmosine* (1850), la jeune fille aime le roi Pierre d'Aragon d'un amour malheureux et naturellement sans espoir. Au début de la pièce, elle refuse l'ami d'enfance Perillo et est prête à mourir. Après plusieurs péripéties et grâce à l'intervention personnelle de la reine, Carmosine épousera Perillo: la reine lui gardera l'amitié et le roi l'estime. A la différence de Jacqueline du *Chandelier* ou de Bettine, Carmosine n'arrive pas elle-même à la connaissance de sa situation, c'est la reine qui l'y amène et qui lui montre l'erreur de sa passion: „(...) c'est moi, Carmosine, qui veux vous apprendre que l'on peut aimer sans souffrir, lorsqu'on aime sans rougir, qu'il n'y a que la honte ou le remords qui doivent donner de la tristesse. car elle est faite pour le coupable, et, à coup sûr, votre pensée ne l'est pas.“ (II, 851) En d'autres mots, ce n'est que l'amour conjugal qui n'est pas coupable et qui peut par conséquent rendre heureux.

Dans *Bettine* (1851), le schème est le même; l'histoire des deux amours, de Bettine pour Steinberg et pour le marquis Stéfani, est au fond de la pièce. De nouveau, la première liaison est mise en scène au moment critique: Steinberg vient de prendre la résolution de quitter Bettine. A ce moment, Stéfani entre en jeu et nous suivons le début de la nouvelle liaison ou plutôt le renouveau de l'amitié et peut-être de l'amour passé. Après avoir relu la lettre de Steinberg dans laquelle il lui fait savoir qu'il la quitte avec la princesse, Bettine commence à voir clairement que les espérances qu'elle avait mises dans l'amour pour cet homme, étaient trompeuses: „Steinberg! Que le monde prononce ton nom, quand il voudra parler d'un ingrat!“ (II, 909): „O ciel! c'est moi qu'on joue ainsi! mon âme loyale ainsi traitée!“ (II, 910) A la fin de la pièce, Bettine n'accepte pas encore l'offre de mariage faite par Stéfani, mais tout va finir bien: le dernier jeu de scène indique qu'elle laisse „sa main dans celle du marquis“.

La dernière pièce écrite par Musset, *L'Ane et le Ruisseau* (1855) est une comédie de salon, au ton léger et à l'intrigue assez compliquée. Une suite de caprices empêche les deux couples d'amoureux, Marguerite — le marquis de Berny et la comtesse — le baron de Valbrun, de se déclarer ouvertement leur amour. La pièce se terminera naturellement par deux mariages. Ce n'est que le baron chez qui on peut distinguer une évolution psychologique et qui avoue à la fin de la pièce son erreur: „Ah! madame, je suis seul coupable d'avoir pu douter un instant de vous.“ (II, 1076) Par son caractère, la pièce se rattache aux proverbes des années précédentes, ayant tout à *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* et *On ne saurait penser à tout*, par le dialogue spirituel (il suffit de

rappeller les querelles de Marguerite avec le marquis, pleines de pointes ironiques), par le ton d'une conversation légère et par l'étude caractérologique des quatre personnages: du baron un peu maussade et toujours hésitant, de la comtesse calme et sage et de Marguerite et du marquis, tous les deux badauds, étourdis et légers.

Cependant on ne peut pas arrêter l'analyse de *Carmosine* et de *Bettine* à la constatation de quelques traits généraux de leurs sujets. D'une part, ces deux pièces font partie intégrante du théâtre de Musset écrit après 1834, par le thème principal, l'étude des caractères, l'analyse psychologique et le dénouement heureux. Le dialogue a les mêmes traits d'une conversation nonchalante tels que nous les trouvons dans la plupart des dernières pièces du dramaturge. D'autre part, nous y distinguons certains éléments qui concernent le sujet et les idées aussi bien que la langue et la composition, signalant la parenté entre ces deux drames et ceux écrits en 1833 et 1834. Il faut donc soumettre *Carmosine* et *Bettine* à une analyse plus attentive.

Rappelons d'abord le moment où ces deux pièces ont été écrites. La révolution de 1848 agita à fond la vie politique en France et remit en question certaines idées sur la liberté et sur l'organisation nouvelle de la société, soulevées par le mouvement républicain. Mais aussitôt la république instaurée, le règne du compromis fut réintroduit en France et les tendances monarchistes aussi bien que le pouvoir de la bourgeoisie financière se firent valoir dans le vie politique. La désillusion de Musset qui fut forcément le résultat de cette évolution, n'était pas sans analogie avec celle qui avait succédé à la révolution de 1830 et qui amena Musset à prendre un vif intérêt à la vie politique et sociale. Il y a encore une autre analogie entre certaines situations de la vie du poète autour de 1830 et de 1850. A l'âge de quarante ans, Musset fut de nouveau placé devant des problèmes financiers. Au commencement de 1850, la famille Musset fut obligée de déménager et de se séparer. Pour la première fois, Musset alla loger seul, avec sa gouvernante Adèle Colin²². Paul de Musset dit à ce propos: „Naturellement disposé à l'inquiétude, il se voyait, non sans effroi, obligé de ne compter désormais que sur lui-même pour subvenir à tous les besoins de la vie. Le premier moment une fois passé, il envisagea cette position nouvelle avec résolution et courage: (...) à quarante ans, il reprit tout à coup le goût du travail.“²³ Il n'est donc pas surprenant que Musset ait été amené, à cette époque, à repenser certaines idées qui le préoccupaient en 1830, aux problèmes du sens de l'existence et de la place de l'amour et de l'art dans la vie. Bien sûr ce retour a modifié, par rapport aux pièces précédentes, la structure des deux drames écrits à cette époque, *Carmosine* et *Bettine*.

P. Gastinel a constaté la ressemblance entre certains traits de *Carmosine* et des pièces écrites en 1833: „Disons simplement que *Carmosine*, par la liberté du plan et par l'aisance de la facture, par l'exotisme du décor et par la poésie de l'atmosphère, enfin par les caractères des personnages, rappelle *Les Caprices de Marianne* ou *Fantasio* (...)“²⁴ Il semble pourtant que dans cette énumération, l'essence du problème n'est pas saisie. Le trait dominant qui rattache *Carmosine*

²² Dans la maison numéro 6, rue du Mont-Thabor. Cf. Raymonde Bonnefous, „Paris au temps de Musset.“ *Revue des Sciences humaines*, 1958, pp. 9—15.

²³ *Biographie*, p. 302.

²⁴ Introduction aux *Comédies et Proverbes*, p. XLIV.

aux *Caprices de Marianne* et aux autres pièces écrites à la même époque, est à notre avis la conception de l'amour comme une passion fatale, irrésistible, en principe la conception tragique. Qu'est-ce que c'est que l'amour pour Carmosine? Elle le dit elle-même à la reine: „C'est malgré mes efforts, malgré ma raison, malgré mon orgueil même, que j'ai été impitoyablement, misérablement accablée par une puissance invincible, qui a fait de moi son jouet et sa victime.“ (II, 848) Succombant sous le poids de la passion fatale, se rendant compte de ce que son amour est condamné à rester à jamais sans espoir, Carmosine décide de mourir pour moins souffrir. Elle veut seulement que le roi sache avant sa mort qu'elle l'a aimé. C'est pourquoi elle prie Minuccio de faire apprendre son amour à l'amant royal, „quand ce sera fait, tu me le diras, et je mourrai moins malheureuse“ (II, 801). Mais Carmosine ne mourra pas; en 1833, Rosette et Cælio devaient forcément périr parce que Musset, à cette époque jeune homme et poète révolté contre tout dogme et toute règle, fussent-ils d'ordre artistique, politique ou moral, ne pouvait pas choisir un dénouement heureux qui aurait pu avoir une nuance de conformisme moral. En 1850, Musset fait marier la jeune fille malheureuse avec Perillo et entrer dans l'honorable vie conjugale. Ce n'est pas seulement le dénouement de ces deux amours par lequel ils diffèrent. En 1833, les héros devaient mourir ou échouer parce qu'ils vivaient dans un monde de malentendus où la communication de l'un avec l'autre était impossible, dans une société, où chacun se cachait sous différents masques. Dans le cas de Carmosine, la raison de son malheur est hors d'elle, elle aime un homme inaccessible pour elle, car il est roi et marié. Là, c'étaient des causes qui résidaient à l'intérieur des personnages, ici, c'est une cause qui est hors de la jeune fille, une cause „objective“. Mais malgré ces différences, le fond de ces deux conceptions de l'amour est le même.

Cette idée générale traitée dans la pièce a pour résultat toute une série de changements dans la structure du drame si nous le comparons avec ceux écrits après 1835. Il y a des analogies curieuses entre *Carmosine* et les chefs-d'œuvre des années 1833 et 1834. Musset revient dans la pièce à un procédé dont il avait tiré des effets particuliers dans *Lorenzaccio* p. ex., à l'exposition construite sous forme d'un secret successivement dévoilé. Au début, nous apprenons que Carmosine souffre d'un mal inconnu. A la fin de la cinquième scène, une partie du secret est éclaircie: ce mal, c'est l'amour malheureux. Et ce n'est qu'à la fin du premier acte que Carmosine avoue son amour pour le roi. Le secret dans la pièce est accentué encore par la fausse motivation de l'intrigue: dame Pluche suppose que c'est de ser Vespasiano que sa fille est amoureuse.

Passons en revue les autres ressemblances encore. Musset intervient directement dans l'action par l'intermédiaire du personnage de Minuccio qui commente l'action. De nouveau un malentendu entre en jeu; il pourrait avoir des résultats tragiques. Perillo croit (acte II, sc. 3) que Carmosine l'a trahi, „elle a souillé le sceau de l'amitié, (...) elle a prostitué ma douleur“, dit-il (II, 811). Musset recourt à la technique de préparer longuement d'avance l'entrée de certains personnages. (Carmosine par exemple apparaît dans la cinquième scène seulement). Et les analogies sont évidentes jusque dans les moindres détails. Perillo désespéré par le refus de Carmosine, veut s'engager „dans l'armée qui marche sur Naples“ (II, 805). Combien de fois avons-nous rencontré ce motif dans les premières pièces de Musset!

Tous ces changements trouvent leur reflet sur le plan de la langue et de la

composition. Le dialogue perd son caractère de légère conversation, typique pour les proverbes, il devient plus rhétorique et moins rapide (relativement, il y a dans *On ne saurait penser à tout* le double des répliques qu'on trouve dans *Carmosine*, ce qui est le résultat tout naturel de plusieurs réflexions intercalées dans les dialogues). Et de nouveau, comme c'était le cas de presque toutes les pièces écrites avant 1834, l'exposition de l'intrigue (50%) est nettement séparée de l'exposition psychologique (33%).

Le retour (qui n'était pas cependant de longue durée) de Musset aux problèmes qui le préoccupaient aux temps de sa jeunesse, a donné naissance à une œuvre qui occupe une place particulière dans l'ensemble du théâtre de la dernière période créatrice du dramaturge. *Carmosine* (et à sa suite aussi *Bettine*) est une pièce où se mêlent d'une manière curieuse les traits caractéristiques de l'art de Musset en 1833 et en 1850. Leur rencontre à l'intérieur de la même pièce fait voir avec une clarté extraordinaire la distance entre les deux points extrêmes de l'évolution artistique parcourue par Alfred de Musset dans l'espace de 17 ans.

Dans *Bettine*, Musset revient à un autre problème de sa jeunesse, à la fonction de l'art, aux rapports entre celui-ci et l'amour. Le parallèle entre cette pièce et *André del Sarto* où un sujet semblable avait été traité, s'impose tout naturellement. Bettine, cantatrice italienne, résout au début de la pièce le problème de sa vie d'une manière semblable à ce qu'avait fait André. Elle aussi sacrifie l'art à l'amour, quittant le théâtre à la demande de son fiancé. Mais elle ne peut renoncer complètement à la musique. Calabre, le valet de chambre du baron, raconte au notaire: „(. . .) ils étaient tous deux tout seuls, Madame et M. le baron, et ils se sont donné ainsi un grand concert en tête à tête. Ce n'est pas la première fois. C'est une habitude que Madame a prise depuis qu'elle a quitté le théâtre. Elle ne peut pas dormir, si elle n'a pas chanté.“ (II, 858)

Quand Steinberg la quitte, Bettine comprend l'erreur de sa vie passée et elle comprend en même temps le prix de l'amitié fidèle de Stéfani. Celui-ci lui propose le mariage. La jeune cantatrice hésite et ne l'accepte qu'après les propos enflammés de Stéfani qui lui ouvre la perspective d'une vie heureuse et lui indique la possibilité de revenir au théâtre. L'art dans la conception de Stéfani, et de Bettine aussi, est une expression du talent à laquelle on ne peut résister, à laquelle on n'a pas le droit de résister: „La nature parle, bon gré, mal gré, il faut qu'on l'écoute. Eh! palsembleu! un poète fait des vers et un musicien des chansons, tout comme un pommier fait des pommes. Lorsqu'on me raconte que Rossini se tait, je déclare que je n'en crois rien.“ (II, 915) L'héroïne n'arrive donc pas au bonheur en sacrifiant l'amour à l'art ou inversement. Elle sera heureuse parce qu'elle aimera et en même temps retournera au théâtre, les deux passions dominantes de sa vie étant désormais en équilibre.

Dans *Bettine*, nous rencontrons aussi plusieurs éléments et motifs qui rappellent l'art de Musset du début de sa carrière. Le poète intervient de nouveau directement dans l'action. Cette fois c'est lui qui parle au moment où Steinberg prononce l'apothéose rhétorique de l'Italie „où les mœurs sont franches, libres, exemptes de cette morgue inventée par l'orgueil timide à la plus grande gloire de l'ennui; nous sommes dans ce pays de liberté charmante, brave, honnête et hospitalière, sous ce beau soleil où l'ombre d'un homme, quoi qu'on en dise, n'en a jamais gêné un autre“, etc. (II, 861). Comme dans *Carmosine* et dans les premières pièces. L'évolution psychologique de *Bettine* se réalise en dehors de

l'intrigue de la pièce. L'exposition de l'intrigue est achevée à la fin de la quatrième scène, quand on apprend l'histoire de Steinberg et de la princesse, sa résolution de quitter Bettine. L'exposition psychologique n'est terminée qu'au moment où Bettine avoue à Stéfani qu'elle souffre de la conduite de Steinberg et de l'éloignement du théâtre.

En ce qui concerne les caractères de la pièce, tous les biographes tombent d'accord: la peinture des personnages n'est pas réussie: „(...) les mêmes qualités de finesse et d'esprit que dans le reste du théâtre ne rachetèrent pas, aux yeux du public, une intrigue faible, des caractères inconsistants.“²⁵ „Malheureusement, le personnage de Steinberg manque de netteté: Nous hésitons à le juger.“²⁶ On peut ajouter que même les revirements psychologiques dans la pièce ne sont pas nettement motivés. Pourquoi Steinberg quitte-t-il Bettine? A cause du manque d'argent ou à cause de son amour pour la princesse? Pourquoi Bettine accepte-t-elle la déclaration de Stéfani? Pour se venger de Steinberg, pour pouvoir rentrer au théâtre, pour revenir à l'ami du passé? Si l'on peut juger d'après l'analyse de cette pièce, la motivation précise des démarches des personnages n'importait plus tellement à Musset en 1851. Ce qui comptait pour lui, c'était le dénouement dans lequel Bettine retrouve le bonheur et le sens de sa vie dans l'harmonie entre l'amour et l'art.

Le premier acte et le court fragment du deuxième de *Faustine*, écrits à la même époque, portent les mêmes traits que *Carminie* et *Bettine*. Pour la jeune Vénitienne, l'amour est une passion irrésistible, une force fatale. Elle quitte pendant la nuit la maison paternelle et se marie en secret avec un officier pour obéir à son cœur et pour éviter le mariage avec un noble milanais Visconti, auquel son père voulait la soumettre. Dans l'entretien avec son frère Michel, elle défend les droits de la femme à l'amour, les droits du cœur contre les droits de la raison et de l'honneur au sens que lui attribue Michel: „Etre fidèle à la foi jurée, appelles-tu cela forfaire à l'honneur? Le vôtre, à vous, se montre partout, à la maison, au palais, au sénat, dans les rues, en mer, au combat! Vous le portez au bout de votre épée! Le nôtre, à nous, est au fond de notre âme. Tout ce que nous pouvons, c'est aimer; tout ce que nous devons, c'est d'être fidèles. Je ne suis point femme, mais fiancée. Je n'ai point forfait à l'honneur; j'ai craint de faillir à l'amour, et j'en ai pris Dieu pour témoin.“ (II, 1122)

La pièce, à en juger d'après les fragments conservés, devait évidemment toucher aussi aux problèmes de la vie politique à Venise et au problème auquel Musset avait fait allusion déjà dans *Fantasio*, celui de la raison d'Etat. La république de Venise tenait beaucoup au mariage de Faustine avec le noble milanais. Faustine le savait, mais elle préférait les droits de son cœur à ceux de la république et de sa politique: „Je n'ai pas craint ta colère, dit-elle à son frère, pas plus que l'arrivée du seigneur Visconti, pas plus que votre politique, prête à me faire d'un linceul une robe nuptiale.“ (ibid.) En tout cas, il semble que *Faustine* se serait rattachée plutôt à *Carminie* et à *Bettine* qu'aux autres comédies et proverbes écrits après 1835, par le sujet, par la conception de l'amour aussi bien que par le style enflammé, comme cela se voit même dans les lignes citées.

Si nous ne tenons pas compte de *l'Ane et le Ruisseau* qui n'apporte pas de

²⁵ Marthe de Hedouville, *Alfred de Musset*, p. 129.

²⁶ A. Séché dans sa note à *Bettine. Comédies et Proverbes*, éd. Nelson, p. 495.

traits nouveaux à la connaissance de l'art de Musset, l'évolution de son œuvre dramatique s'achève d'une manière cyclique dans *Carmosine* et dans *Bettine* par le retour aux problèmes et aux thèmes aussi bien qu'aux procédés techniques de sa jeunesse, aux idées qui le préoccupaient au début de sa carrière littéraire. L'évolution du théâtre de Musset après *On ne badine pas avec l'amour* a été étudiée par plusieurs historiens et les interprétations en sont différentes. On peut dire en principe que toutes elles saisissent certains aspects de l'art de Musset dans la dernière période de sa vie. Le trait le plus souvent relevé dans cette partie du théâtre, c'est la recherche de la mesure et de la vérité: „Sa pensée et son goût, dit Marthe de Hedouville de Musset après 1835, ont évolué, s'éloignant graduellement des outrances romantiques. Plus de discrétion, plus de réserve, plus de mesure qu'autrefois, plus de vérité aussi. L'amour est toujours son leit-motiv préféré, sinon unique, mais il ne le conçoit plus aussi révolutionnaire.“²⁷ Philippe Van Tieghem, lui, ne croit pas à une évolution profonde dans les quinze années après 1834. Cependant, dit-il, „s'il y a une évolution, elle ne se voit que dans la part de plus en plus réduite de la fantaisie; il n'est pas douteux que l'espoir d'être joué n'ait contribué à rogner les ailes à cette fantaisie et à la plier aux exigences de la représentation; de plus, un goût de plus en plus classique le poussait à retrouver la pureté de ligne de nos écrivains du XVII^e siècle, et à sacrifier la richesse des thèmes à la simplicité de la construction.“²⁸ Arvède Barine parle chez Musset d'un réalisme qu'elle ne définit pas précisément; elle avait en vue évidemment ce qu'on appelle le „réalisme psychologique“: „L'une des causes de ce prodigieux succès fut que Musset, au théâtre, parut un novateur et un réaliste. Ses pièces n'étaient pas faites selon les formules, pas plus les formules romantiques que les classiques, et elles possédaient cette vérité supérieure qui est le privilège des poètes (...)“²⁹.

Enfin Pierre Gastinel essaie d'expliquer l'évolution du théâtre de Musset par l'interprétation nuancée des changements concrets dans le domaine des sujets et de la composition. A juste titre il met les changements après 1834 en connexion avec l'aventure de Venise, avec ses conséquences tragiques et enfin l'expérience personnelle de l'auteur: „Le revirement peut surprendre; il faut pourtant bien qu'il s'explique. Et les explications se présentent d'elles-mêmes à l'esprit. Sans doute Musset, à se retrouver vivant après des angoisses pareilles, s'est-il aperçu que l'amour, — même le plus douloureux —, ne semait pas, si facilement qu'il le croyait, les cadavres sur son chemin; sans doute, une fois la rupture consommée, et lorsqu'il eut repris sa vie de jeune dandy à la mode, a-t-il pu constater, par son propre exemple, que les plaies du cœur se pansaient et s'oubliaient comme les autres.“³⁰ A. Brun, après avoir fait l'analyse stylistique des *Comédies et Proverbes*, arrive aux résultats analogues. Il constate qu'après 1850, on reconnaît „un dessein de l'(= le texte des pièces) éteindre, de le dépouëtiser, en supprimant les images, en réduisant les tirades lyriques. Nécessité scénique, oui, — mais en accord avec une tendance grandissante, avec son goût, — ayant jeté sa gourme, — d'un art plus sobre, plus dépouillé, plus classique.“ Ces conclusions font preuve de ce que les expériences de la vie „l'avaient modifié ou modelé,

²⁷ Alfred de Musset, p. 102.

²⁸ Musset, *l'homme et l'œuvre*, p. 144.

²⁹ Alfred de Musset, p. 150.

³⁰ Introduction aux *Comédies et Proverbes*, pp. XXXI—XXXII.

ramené, après le tumulte des passions, vers l'équilibre et la sagesse, vers une vision plus sereine du monde et de la vie.³¹

Toutes ces explications interprètent bien certains aspects du théâtre de Musset après 1835, mais elles ne l'expliquent, et d'ailleurs ne peuvent pas l'expliquer, sous tous les points de vue. Nous n'avons pas non plus la prétention de donner une interprétation totale et définitive, nous voulons indiquer les grandes lignes de l'évolution de toute l'œuvre dramatique de Musset et d'y découvrir les principes organisateurs. Il nous semble cependant que le sens de cette partie du théâtre de Musset doit être cherché avant tout dans le thème central qui ordonne la plupart des pièces. Ce thème, nous l'avons vu, est une réponse à la question fondamentale de la vie et de l'œuvre de Musset, à la question sur le sens de la vie et sur les sources du bonheur de l'homme. Musset, passé par l'expérience douloureuse de sa vie amoureuse aussi bien que par celle de la vie politique et sociale de l'époque, donne une réponse claire et univoque: c'est l'amour fidèle et pur, honnête et dévoué qui donne un sens à la vie et qui est la source du véritable et authentique bonheur. Nous avons essayé de démontrer par les analyses précédentes que ce thème central apparaît avec plus ou moins d'intensité dans toutes les pièces succédant à la *Quenouille de Barberine* et que le changement et l'évolution ne se font pas sentir dans les sujets seulement mais qu'ils pénètrent toute la structure des pièces.

En examinant les procédés techniques par lesquels ce thème est réalisé dans les dernières pièces de Musset, on distingue parmi plusieurs autres, deux traits essentiels qui sont caractéristiques pour cette partie de l'œuvre. C'est d'abord le processus de dépersonnalisation, d'objectivation du théâtre de Musset. Nous entendons par là le fait que l'auteur intervient de plus en plus rarement dans les pièces d'une manière directe, qu'on cesse de sentir sa présence dans les drames. Avant 1834, Musset était constamment présent dans l'action, ou il s'identifiait à certains personnages (Cœlio et Octave sont les exemples les mieux connus) ou il commentait par l'intermédiaire d'un personnage secondaire tout ce qui se passait sur la scène (cf. p. ex. notre analyse d'*André del Sarto*). Après 1835, Musset laisse agir les personnages à leur gré, suivant la logique de leurs caractères et de la situation dans laquelle ils se trouvent. Et si nous sentons ça et là sa présence directe, c'est dans quelques répliques de certains personnages (celles de Minuccio de la *Quenouille de Barberine*) ou dans les derniers mots des proverbes. Cette dépersonnalisation apparaît avant tout dans la construction des dialogues, où les réflexions et les passages lyriques sont très rares, et dans la langue. A. Brun dit du *Chandelier*: „(...) comme le poète y a mis peu de son moi, elle (= la pièce) est, comme *Barberine* dépouillée d'envolées lyriques; par là elle se distingue des précédentes, et annonce quelques unes de celles qui suivront.³² L'absence de Musset n'est naturellement qu'apparente; toutes ces pièces, en vérité, sont une expression transposée des idées et des problèmes personnels qui préoccupaient l'auteur à l'époque respective dans la même mesure que dans les pièces précédentes. Seulement les procédés techniques par lesquels il met en scène les problèmes-clé de sa vie, ont évolué et changé.³³

³¹ *Deux proses de théâtre*, p. 143.

³² *Ibid.*, p. 118.

³³ Le processus de dépersonnalisation dans le sens que nous attribuons à ce terme peut être analysé dans toute l'œuvre de Musset, dans ses poésies aussi bien que dans les contes et nouvelles.

Le second trait essentiel de cette partie du théâtre de Musset, c'est son réalisme qui s'y étale dans une mesure plus grande que dans les drames précédents. À première vue, ce trait pourrait être en contradiction avec le caractère idéaliste de ce théâtre, incompatible avec la peinture des personnages idéals et du monde irréel où règnent le bonheur et l'amour idéal. Mais chacun sait que l'analyse psychologique des personnages qui est au fond de toutes les pièces de Musset, prend pour point de départ l'observation minutieuse de l'homme et de la société. C'est pourquoi on peut parler à ce propos d'un réalisme psychologique. D'autre part, nous retrouvons dans les pièces certains passages, certains éléments qui peuvent être interprétés comme reflet des tendances réalistes dans la littérature française autour de 1850. Nous avons en vue avant tout la peinture du milieu dans *Le Chandelier* et *Il ne faut jurer de rien* ou l'introduction, dans les drames, de quelques détails concrets de la vie contemporaine et de quelques courtes descriptions.

Par les sujets et par le thème central aussi bien que par la composition et par les procédés techniques, le théâtre d'Alfred de Musset écrit après 1834 occupe une position-clé dans l'œuvre du dramaturge. Il représente l'aboutissement de l'évolution de Musset dramaturge qui va des débuts romantiques par la recherche de sa propre voie jusqu'aux pièces qui préfigurent, par certains traits, la comédie sociale et la comédie de mœurs sous le second Empire. L'étude détaillée qui, sous ce point de vue devrait comparer le théâtre de Musset et celui des dramaturges du second Empire, montrera les points de contact de ces œuvres aussi bien que leurs différences et permettra de préciser la place des drames de Musset dans l'évolution du théâtre français post-romantique.

VI. Conclusions

L'analyse du théâtre d'Alfred de Musset qui prend pour point de départ méthodologique la recherche du thème central et des différentes formes qu'il revêt, fait ressortir à l'intérieur de cette œuvre si variée et multiforme une évolution organique. Comme l'ont démontré les études récentes, ce sont les différentes modifications d'un seul thème, celui de l'existence personnelle, qui représentent le point fixe autour duquel ces pièces sont organisées. Nous avons vu que dans l'œuvre dramatique de Musset, ce thème unique apparaît au moins sous trois variantes principales.

Dans la première période qui se termine avant 1833, nous avons caractérisé le thème central comme la recherche de soi-même. Musset met en scène des héros en quête du sens de leur existence, de leurs valeurs personnelles et sociales. Presque dans tous ces drames, les personnages principaux passent par une période de doutes, d'hésitations, ensuite par celle de préparatifs et arrivent enfin à la réalisation d'un acte qui doit révéler la vérité sur eux-mêmes. Il y a des pièces où les héros se rendent compte de leur situation et réalisent leurs projets à bon escient; il y a à côté de cela des pièces où ce sont d'autres qui réalisent l'acte décisif à leur place. Le sens des personnages et des pièces reste cependant le même: dans tous les deux cas, il s'agit de héros qui cherchent eux-mêmes et leur place dans la vie.

Les personnages des drames écrits en 1833 et 1834, donc au cours de la deuxième période créatrice de Musset, ont trouvé déjà avant le début de l'action

la certitude de la vie, ils ont choisi librement l'acte qui devrait authentifier leur existence. André del Sarto dans le domaine de l'art, Cœlio dans l'amour, Fantasio et Lorenzaccio dans un acte libre qui avait ou pouvait avoir d'importantes conséquences politiques. Les héros ne réussissent pas à réaliser pleinement leurs intentions dans toutes les pièces de la deuxième période. Le jeune dramaturge révolté contre les convenances politiques et morales aussi bien qu'artistiques, les a fait vivre dans un monde semblable à celui qu'il voyait autour de lui. Dans le monde plein de malentendus et où il était pour eux difficile de se faire entendre, les héros devaient inévitablement échouer.

Ce n'était qu'après les douloureuses expériences personnelles de l'auteur sur le plan philosophique, politique et sentimental, donc après 1835, que Musset, las et désirant le calme et l'équilibre, change complètement le ton de son théâtre. Tous les héros des pièces écrites dans la troisième période réussissent à trouver la paix et le bonheur dans l'amour pur et fidèle, et pour la plupart conjugal. Le caractère de ces pièces est léger, spirituel, comique et ce n'est que dans deux des dernières pièces, *Carmosine* et *Bettine*, que Musset revient aux problèmes fondamentaux de l'existence personnelle qui l'avaient préoccupé au temps de sa jeunesse.

La corrélation est évidente entre l'évolution des sujets et de la signification des pièces d'une part, et l'évolution des idées de Musset, de sa conception du monde et de la vie d'autre part. Le théâtre de Musset suit de près les mouvements et les changements subtiles des idées de l'auteur. Musset envisageait l'œuvre littéraire comme une expression du moi de l'auteur, comme son autoprojection. En ce sens, dès les débuts jusqu'à la dernière pièce, son théâtre est essentiellement personnel et romantique.

Il est naturel que l'évolution des sujets et des caractères n'est qu'une des manifestations des changements qui s'affirmaient dans toute la structure de l'œuvre du dramaturge. Nous avons essayé de démontrer que l'évolution des sujets a pour résultat le changement de fonction de certains procédés de composition et de caractéristique. Nous avons porté notre attention avant tout sur deux processus dans l'évolution du théâtre de Musset. Le premier, c'était le processus de dépersonnalisation ou d'objectivation qu'on distingue non pas dans le choix des sujets (même les dernières pièces sont très personnelles exprimant le „pium desiderium“ de Musset: son désir d'équilibre et d'amour fidèle), mais dans l'emploi des procédés servant à peindre les caractères et dans les interventions directes de l'auteur dans l'action de plus en plus rares. Ce processus est typique pour toute l'œuvre littéraire de Musset, non seulement pour son théâtre. Le second aspect étudié était l'accroissement des éléments par lesquels les drames de Musset se rattachent à l'évolution du théâtre post-romantique, avant tout à la comédie sociale sous le second Empire. Il s'agit entre autres de l'intérêt porté à la peinture des caractères et du milieu et aux éléments réalistes qui y concourent.

Nous ne prétendons pas avoir épuisé le sujet annoncé par le titre de notre étude. Bien des aspects restent à mettre à jour à partir des points de vue indiqués. Il faudrait, entre autres, compléter nos analyses par l'examen stylistique et faire une étude comparative de l'œuvre dramatique de Musset et de celle des dramaturges français de l'époque post-romantique pour pouvoir préciser la place de Musset dans l'histoire du drame français par rapport à l'évolution postérieure.

En tout cas, il reste évident que l'œuvre dramatique d'Alfred de Musset,

si variée et qui semblait longtemps difficile à expliquer à partir d'un seul principe organisateur, suit une évolution organique et tourne autour d'un seul thème principal, bien que présenté sous différentes formes et modifications. Cette évolution n'est pas linéaire, mais en général elle est homogène. Le thème central qu'on pourrait caractériser comme des „réflexions sur l'existence de l'homme et sur le sens de la vie“, prend au début de l'œuvre de Musset la forme de la recherche de soi-même, dans la deuxième période celle des essais d'accomplir un acte qui authentifierait l'existence du héros, enfin dans la dernière étape celle de la découverte du bonheur et du calme dans l'amour assagi et fidèle. Ces trois variantes principales du même thème correspondent aux trois principes de composition du drame mussetien: la comédie que jouent les héros pour apprendre la vérité sur eux-mêmes, la construction en courbe hyperbolique dans la deuxième période et l'analyse psychologique du héros qui au moment de la révélation comprend l'inauthenticité de sa vie et de ses sentiments passés et trouve le bonheur dans un nouvel amour. D'autre part il paraît de plus en plus clair qu'il sera nécessaire aussi d'interpréter l'œuvre de Musset non seulement du point de vue de ses origines remontant au XVIII^e siècle et au romantisme (qui toutefois restent incontestables), mais aussi du point de vue des éléments par lesquels elle préfigure le théâtre de la seconde moitié du XIX^e siècle. L'analyse des deux aspects indiqués nous aide sans doute à saisir d'une manière plus nuancée le sens du théâtre de Musset et sa place dans l'histoire du drame français du siècle passé.