AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

Université des Lettres et Sciences Humaines
de METZ

MUSSET ET SON OEUVRE DRAMATIQUE

Thèse

pour le Doctorat es Lettres,

sous la direction de M. Marc Mathieu Münch,

présentée et soutenue le 6 janvier 1995

par

M. Jacques DISSLER

Membres du jury

Président : M. Marc-Mathieu Münch

Professeur à l'Université des Lettres de Metz

Suffrageants :

EXCLU DU PRET

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE
LETTRES - METZ -

N° Inv.	19950011 L
Cote	L/M3 95/1
Loc.	Magasin

REPRODUCTION NON AUTORISEE
PAR LE JURY

THESE EXCLUE DU PRET
et du PRET ENTRE BIBLIOTHEQUES

Remerciements

Arrivé au terme de cette thèse, je tiens à remercier tous ceux qui, directement ou indirectement m'ont aidé et soutenu dans ma tâche. Je pense tout d'abord à mon Directeur, M. Marc-Mathieu Münch; sa patience, ses connaissances, son abnégation, ont été pour moi, autant d'éléments indispensables à la réussite de mon entreprise. Je pense ensuite à tous ceux qui par leur écrits sur le sujet m'ont permis d'avancer dans ma tâche; j'ai en effet beaucoup puisé à leur source avant d'essayer très modestement d'apporter du neuf. Je pense enfin à mes proches; sans leur soutien moral je ne serais pas venu à bout de ce travail de longue haleine..

INTRODUCTION

LE CHOIX D'UN SUJET

Musset, l'enfant terrible du romantisme, l'auteur des Nuits, s'est rendu célèbre par l'originalité et la qualité de son oeuvre poétique et, critiques, lecteurs, ont eu trop longtemps tendance à négliger sa production dramatique. Il m'a fallu assister à la projection à la télévision de Lorenzaccio dans une mise en scène du Florentin Franco Zeffirelli (enregistrée en 1976 à la Comédie Française) pour mesurer l'injustice. Subjugué par la magistrale interprétation de Francis Huster qui a donné au héros sa véritable dimension, j'ai pressenti l'extrême modernité du drame, et une lecture approfondie m'a conforté dans cette opinion que Lorenzaccio dépasse de beaucoup le cadre du drame romantique tel qu'il a été défini par Stendhal, puis Hugo. S'il a fallu attendre plus de soixante ans (1833-1896) entre la publication de l'oeuvre et sa première représentation au théâtre, c'est probablement, entre autres, parce qu'elle est en avance sur son temps. Critiques, hommes de théâtre du 20è siècle, ont contribué à sortir ce drame de l'ombre, reconnaissant sa qualité, mais peut-être n'en ont-ils pas suffisamment mesuré la modernité. Lorenzo -c'est une hypothèse- est beaucoup plus qu'un personnage romantique, il est le parangon de l'être en proie à une profonde crise existentielle, crise douloureusement vécue par son auteur. Cette idée s'est ancrée dans mon esprit au point de vouloir en faire la démonstration dans le cadre d'un travail beaucoup large sur l'ensemble de la production dramatique de l'auteur.

Les lectures approfondies du drame, les recherches sur l'auteur et sa production littéraire, m'ont conforté dans cette opinion et m'ont ouvert un champ d'investigation insoupçonné touchant à l'essence même de l'être, aux manifestations de l'inconscient, à l'absurdité de l'existence. Des lieux communs du romantisme, je suis passé à des considérations touchant à la psychanalyse, à une approche plus philosophique de l'oeuvre faisant de Musset, dans certains cas, un auteur plus proche de Sartre et Camus que de Hugo.

L'oeuvre dramatique de notre auteur ne se limite pas à Lorenzaccio, aux deux comédies célèbres Les Caprices de Marianne et On ne badine pas avec l'amour, et c'est une production beaucoup plus large, souvent mal connue, que nous découvrons dans l'édition

complète de son théâtre. Musset a en effet écrit, outre son drame, vingt-trois comédies et proverbes, production inégale, certes, mais au contact de laquelle nous pouvons mieux suivre et comprendre l'itinéraire de l'auteur. Lorenzaccio, la pièce de loin la plus dense, la plus complète, véritable carrefour de problèmes, ne peut être appréhendée d'une manière approfondie, dynamique et surtout originale - on a beaucoup écrit sur ses cinq actes - ne prend toute sa dimension que si le critique a une bonne connaissance du reste de la production dramatique. Un travail sur l'ensemble des pièces est le moyen de mettre en évidence les obsessions de l'auteur grâce à la découverte de *"réseaux"* de *"métaphores obsédantes"* (Charles Mauron: La psychocritique), témoignages des problèmes qui ont hanté l'auteur toute sa vie. C'est l'occasion de situer sa crise aiguë de 1833-1834 dans un contexte plus large. Ce qui jusqu'ici a été trop souvent peu approfondi, voire méprisé, ou tout simplement éludé, peut être l'occasion d'amener à des découvertes, de renforcer des hypothèses, d'aboutir à des certitudes, et au bout du compte de permettre de mieux comprendre l'auteur, l'homme, et les hommes. C'est ce que nous voudrions développer dans le cadre de cette thèse composée sous forme d'un diptique. La première partie sera consacrée au drame Lorenzaccio, la seconde au reste de la production dramatique; une synthèse visera à établir un diagnostic aussi précis que possible sur le cas Musset: l'homme, l'auteur, l'oeuvre.

LE CHOIX D'UNE PROBLEMATIQUE

Avant d'aborder le premier livre, nous proposons deux chapitres consacrés l'un à la biographie de Musset, l'autre à son goût, ses motivations pour la dramaturgie. Le premier servira au lecteur tout au long de son étude de la thèse; oeuvre et vie étant profondément imbriquées, il est en effet nécessaire d'avoir sans cesse à portée cette biographie à titre de référent; le second quant à lui sera une première approche permettant de mieux saisir le Musset homme de théâtre et par conséquent d'introduire les deux parties principales. Il aura pour titre: Musset le dramaturge.

Dans le premier livre consacré au drame et que nous intitulerons: Lorenzaccio - le drame existentiel de l'auteur et de son héros-, nous nous attacherons d'abord à démontrer que Lorenzaccio est l'image d'un Musset critique à l'égard de la société. L'auteur, victime d'un environnement culturel, social, affectif, aurait transposé ses propres problèmes dans le drame; Lorenzo et Florence en 1537 seraient la représentation du divorce de l'auteur avec le contexte politique et religieux de l'Europe de 1830. Cette première partie s'intitulera: Lorenzaccio miroir d'un Musset déçu de la société.

Ce premier élément extérieur à l'être, si important soit-il, ne peut cependant à lui seul expliquer l'état de crise existentielle prononcé de l'auteur et du héros; c'est pourquoi, dans un second temps, nous orienterons notre étude vers le problème touchant au moi profond - Charles Mauron écrivait "*moi orphique*"-, à l'inconscient, à la névrose, à l'agnosticisme religieux, problèmes qui révéleront le caractère éminemment moderne de l'oeuvre. Ce second volet aura pour titre: Du pessimisme à la névrose.

Nous nous consacrerons, après cette étude touchant au plus profond de l'être, au drame de l'écrivain pour qui la création, but sublime, ascencion de l'être, est inséparable d'une descente aux enfers, dans une troisième partie intitulée: Drame existentiel et écriture.

Tous ces éléments conjugués ayant montré le caractère pessimiste du drame, image du caractère absurde de l'existence, nous pourrons alors nous pencher sur le dénouement et nous demander si le meurtre du duc ne s'accompagne pas d'un suicide du héros, suicide

libérateur mettant fin à un long chemin de croix. Cette dernière partie portera le titre révélateur: De la névrose au suicide.

Dans le deuxième livre consacré aux comédies, aux proverbes et à la partie dramatique des Contes d'Espagne et d'Italie, livre qui aura pour titre: Le règne du dieu Amour dans un théâtre aux multiples facettes, nous développerons en premier lieu ce qui constitue le thème principal de cette production - le titre l'indique - à savoir l'amour; que ce soit l'amour vénal, l'amour charnel, l'amour platonique, l'amour passion, telles que les a vécues l'auteur et qui ressortissent au "*ça*" et au "*moi*" (termes empruntés à la seconde théorie de la psychanalyse de Freud), que ce soit l'amour beaucoup plus sage des couples mariés ou projetant de se marier et en accord avec le "*surmoi* " (même référence que la précédente). Dans un second temps, nous aborderons ce que nous avons appelé dans notre titre "*les multiples facettes*", les thèmes secondaires mais suffisamment récurrents pour justifier une étude. C'est ainsi que nous nous consacrerons successivement à l'aspect politique et social, à la fiction théâtrale, à la propension de certains personnages pour la débauche, aux allusions sur l'art en général et la création littéraire en particulier dans des chapitres intitulés respectivement:

I Moi politique et moi social.

II Le moi et la satire: L'anticléricalisme.

III Musset: Comédie et théâtre.

IV Théâtre et fiction: Fuir un monde et se bâtir des mondes.

V La thématique du rêve.

VI Le thème du double.

VII La fenêtre: objet fétiche.

VIII Manger, boire et jouer ou le théâtre de la débauche.

IX L'art en général; la création littéraire en particulier: Un thème récurrent dans l'oeuvre.

Viendra alors le temps de la synthèse et de la conclusion. Lorenzaccio artificiellement détaché de l'ensemble sera remis à sa place dans le cadre d'une problématique plus générale visant à donner une image aussi fidèle que possible de l'itinéraire de l'homme et du créateur.

LE CHOIX D'UNE METHODE

Alfred de Musset, de son vivant, comme plus tard les symbolistes, les surréalistes, a beaucoup gêné la critique; sa profonde originalité en rapport avec l'expression du moi profond, en divorce avec le traditionalisme, écartait en effet toute étude approfondie selon les critères habituels. Les critiques en étaient bien souvent réduits à dénigrer ou au contraire à louer sans véritablement être capables d'expliquer le pourquoi de productions qui les dépassaient. Il a fallu attendre que les découvertes de la psychanalyse appliquées dans le domaine médical soient exploitées par la critique littéraire pour qu'enfin de nouvelles lectures s'affirment et aboutissent à une meilleure compréhension de ceux que l'on considérait comme des auteurs difficiles, voire maudits.

A partir des années 50 et avec un point culminant dans les années 60-70, nous avons assisté à une véritable révolution dans le domaine de la critique; aux méthodes traditionnelles sont venues s'adjoindre, souvent s'opposer, pléthore de nouvelles techniques d'approche, toutes réunies sous le vocable de Nouvelle Critique. L'étudiant de notre fin de siècle, contrairement au critique du XIXe , a, lorsqu'il veut se livrer à des travaux d'approfondissement sur une oeuvre, à sa disposition une foule de techniques d'approche souvent concomitantes, parfois contradictoires, et il ne lui est pas possible de se lancer dans une étude se voulant dynamique, ayant pour objet d'apporter sa pierre à l'édifice des recherches fines entreprises sur tel ou tel sujet sans avoir au préalable fait une étude approfondie et critique de ces différentes méthodes et techniques. Il s'agit d'un travail de longue haleine que nous avons entrepris et qu'il n'est pas possible, ce serait beaucoup trop long, d'inclure dans notre thèse. Nous proposons seulement un aperçu des différentes tendances, du XIXe à nos jours, aperçu à partir duquel nous pourrons faire un choix, ou peut-être des choix, qui orienteront nos travaux. Il ne s'agit pas d'un résumé dans la mesure ou certaines méthodes, celles qui nous paraissent les mieux adaptées à un approfondissement de l'oeuvre et pouvant jouer un rôle de révélateur rendant la photographie plus nette, seront plus largement développées. Pour réaliser l'exposé qui suit,

nous avons puisé dans La critique de Roger Fayolle, La critique littéraire de P. Brunel, D. Madélénat, J.-M. Gliksohn et D. Couty, Des métaphores obsédantes au mythe personnel, de Charles Mauron, Les chemins actuels de la critique, Direction G. Poulet.[1]

Le début du XIXe siècle: Classicisme et Romantisme

Le critique des premières décennies s'est trop souvent cantonné dans ce débat, jugeant les oeuvres en fonction de ces courants sans véritablement, comme il eût été préférable, se pencher sur leur valeur intrinsèque. Il s'agit en fait du long prolongement de l'interminable querelle des anciens et des modernes, querelle qui doit nous inciter à la prudence; il est en effet éminemment réducteur de juger d'une oeuvre en fonction de critères d'appartenance. Musset tout jeune l'a compris en tant qu'artiste et écrivain et en a donné l'exemple.

Création et critique au XIXe siècle

A partir de 1830, les créateurs se font volontiers critiques; l'avénement de la "*littérature industrielle*[2] " constitue à cette époque un fait capital en ce domaine; le développement de la production est dès lors étroitement lié à celui de la presse. Le livre demeurant cher, la littérature pénètre les quotidiens à gros tirages. (Les romans sont publiés sous forme de feuilletons, une place est réservée aux nouvelles, parfois même aux poèmes.). Des revues spécialisées voient le jour alimentées par des articles de critiques littéraires professionnels et d'auteurs; ces derniers, y compris Musset, voient là une occasion de faire le point sur leur production, celles des autres auteurs, tout en sacrifiant au mercantilisme de rigueur. Ces articles sont une véritable mine pour le chercheur; il s'agit d'Art poétique éclaté nous apportant de précieux renseignements sur l'esthétique de l'oeuvre d'art. Hugo, Gautier, Nerval, Musset, Baudelaire, pour n'en citer que quelques-uns, ont ainsi publié de nombreux articles souvent plus enrichissants que ceux de critiques de métier qu'ont été par exemple Planche ou Sainte-Beuve. Ce travail de recherche de l'auteur transparaît même au sein des oeuvres. Le théâtre de Musset en est un témoignage.

Sainte-Beuve et la méthode d'identification

Sainte-Beuve a été l'un des premiers grands critiques capables de dépasser le manichéisme réducteur d'un Nisard. Evitant de porter un jugement en fonction des deux images antagonistes du classicisme et du romantisme, il a mis au point une méthode dite d'identification; elle consiste à accumuler une grosse documentation, à s'en imprégner, au point de pouvoir reconstituer le parcours de l'auteur, et de se mettre dans sa peau. Cette méthode laisse une place privilégiée à la biographie, donc au hors-texte.

La critique scientifique: Taine, Renan, Brunetière

Ceux-ci considèrent les oeuvres comme autant d'expressions diverses d'une société, d'une époque; ils voudraient faire de la critique une science. Taine a la prétention de, dit-il, "*fonder une histoire naturelle des esprits*"[3]; pour ce faire, il ne s'intéresse qu'aux grands auteurs lui permettant de dégager des traits qui, reliés les uns aux autres, aboutissent à une histoire naturelle des nations. Pour lui, "*les oeuvres d'art sont des faits parmi d'autres.*[4]" Ce positivisme pur et dur rend compte de la véracité des faits et non de la valeur artistique des productions littéraires. Nous garderons à l'esprit cette remarque lorsque nous étudierons le politique et le social dans l'oeuvre. Taine, lui, opère dans trois directions: Race, milieu, moment. Il s'intéresse à la biographie, au contexte politico-religieux, mais aussi à l'ethnologie et à l'hérédité, à l'influence des milieux. Cette érudition permet bien sûr d'avancer dans la recherche, mais il convient de veiller à ce que l'oeuvre ne devienne pas un simple prétexte. Une telle méthode n'est pas sans interêt lorsqu'il s'agit de porter un regard sur le réalisme, voire le naturalisme; elle atteint en revanche ses limites quand on explore le domaine de la poésie. Taine d'ailleurs dans la citation qui suit, et c'est curieux sous sa plume, fait de sa méthode une méthode pseudo-scientifique puisque la phase ultime de sa démarche est impressionniste. Le critique, après avoir lu et analysé les oeuvres d'un auteur, " *verra venir au bout de sa plume une phrase involontaire...*

qui résumera toute son opération et mettra devant ses yeux un état psychologique dominateur et persistant, qui est celui de son auteur. [5]"

La critique intellectualiste de Faguet et de Lanson

Emile Faguet a voulu préserver la tradition menacée en dressant l'inventaire de notre passé littéraire. En écrivant: " *Je reste à croire que c'est savoir qui est un moyen de sentir et notamment le seul.*[6]" , il donne toute son importance à la notion d'érudition avec bien sûr le risque de privilégier le hors-texte aux dépens du texte. Lanson, lui, va marquer la première moitié du XXè siècle en bâtissant son histoire littéraire. Il déclare, en substance, que l'oeuvre n'est pas historiquement autonome; elle appartient à un circuit de lectures, à un ensemble littéraire qui sont déterminants, comme elle est le reflet ou l'image de la réalité historique. Les oeuvres ne sont pas véritablement autonomes, elles entretiennent un lien de parenté avec d'autres, d'où la notion de courants, d'écoles. Il précise toutefois: "*l'érudition n'est pas un but, mais un moyen.*"[7], moyen qui n'est pas sans danger; le risque d'un catalogage est évident et tend dans le plus mauvais des cas à convaincre d'une tonalité de l'oeuvre avant même de l'avoir lue. Péguy a dénoncé ce danger d'a priori: "*La méthode moderne* (ici lansonienne) *revient essentiellement à ceci: étant donné une oeuvre, étant donné un texte comment le connaissons-nous? Commençons par ne point saisir le texte, surtout gardons-nous bien de porter la main sur le texte, et d'y jeter les yeux... Commençons par le commencement...*[8]" La satire est évidente, et cette leçon ne doit pas s'adresser seulement aux tenants du lansonisme, mais à tout critique en général. L'accumulation de la documentation, si on n'y prend garde, peut entourer d'un nuage polluant la pureté de l'oeuvre. Cette remarque doit nous inciter à la prudence.

Impressionnisme et identification

"Pour Lemaître, comme pour tous les impressionnistes, l'essentiel est le plaisir de la lecture, fondé sur la communication

des subjectivités"... (Que sais-je: La critique littéraire, Paris, PUF, 1977, p.72*)*

"La critique impressionniste met en évidence la part d'affectivité qui, intervient dans toute lecture".(Ibid. p.73) ; elle est donc en opposition avec la critique objective et scientifique.

L'impressionnisme critique a fait florès entre 1885 et 1914 avec Jules Lemaître, les Goncourt et leurs épigones, mais *"il est clair qu'une telle méthode fut pratiquée à des degrés plus ou moins divers et plus ou moins lucidement à toutes les époques"*. (ibid. p.72) Nous n'en voulons pour preuve que cette citation de Roger Fayolle (La Critique) afférant à la critique thématique (Branche de la Nouvelle Critique avec Georges Poulet, Jean Pierre Richard, Jean Rousset, Jean-Paul Wéber, Jean Starobinsky), critique s'appuyant au départ sur la méthode psychanalytique. Il s'agit de retrouver, dit-il, *"une situation élémentaire que l'écrivain assume à sa manière et tend à fuir ou à organiser. L'oeuvre devient alors le signe de sa victoire ou de son échec et le critique cherche à les éprouver dans une sorte de mouvement d'identification mystique."*

Jacques Rivière: Un pionnier

Jacques Rivière dans Introduction à la métaphysique du rêve, (article publié en 1919, NRF) est un des premiers à proposer du nouveau en matière de critique littéraire, en se consacrant à un début d'exploitation du domaine de l'inconscient. Il pense, à l'instar de Bergson, que par-delà le rationnel existe une autre logique qui s'articule autour du moi profond et constitue en fait l'essentiel à découvrir.

La nouvelle critique

A partir des années cinquante, nous assistons à une véritable révolution dans le domaine de la critique littéraire en rapport étroit avec trois autres révolutions: médicale, idéologique et scientifique; la première est la naissance sous l'impulsion de Freud, de la

psychanalyse, la seconde est l'avénement du marxisme et la troisième a trait au développement des sciences du langage.

L'auteur autrichien, nous le verrons ultérieurement avec plus de précision, a émis l'hypothèse que le langage du poète serait habité par l'inconscient et qu'il y aurait dans toute production littéraire une face cachée dépassant l'auteur lui-même. Il a pensé qu'en appliquant la méthode psychanalytique à l'oeuvre littéraire, il est possible de découvrir cette face cachée et de lever bien des interrogations.

Les thèses marxistes, la révolution russe, la création du bloc communiste, quant à elles, ont marqué plusieurs générations d'écrivains et de critiques. Une des branches de La Nouvelle Critique, sans véritablement s'imposer, s'est attachée à faire la démonstration de l'engagement politique du langage littéraire. Dans Le Degré Zéro de l'Ecriture (1953), Roland Barthes distingue ainsi l'écriture blanche, "*degré zéro*", de L'Etranger de Camus, comble du désengagement, et l'écriture parlée de Raymond Quéneau qui réalise au maximum "*la socialisation du langage littéraire*". Cette approche des textes est indissociable de considérations engagées politiquement, en rapport avec le moi social de l'auteur, avec toutes les dérives que nous pouvons imaginer. La sociocritique et la critique marxiste, se sont trop souvent attachées à opposer "une mauvaise littérature", émanation de l'ordre bourgeois, à "une bonne littérature", expression du prolétariat en lutte. Les auteurs étaient alors surtout jugés en fonction de leur appartenance socio-culturelle. Lucien Goldmann, dépassant les querelles idéologiques, a proposé, lui, de réfléchir au type de rapports qu'entretiennent l'oeuvre littéraire et le contexte socio-économique qui a présidé à sa genèse; il a avancé une piste de lecture qui peut se révéler intéressante.

Les progrès enregistrés dans le domaine de la linguistique ont permis la naissance du structuralisme, méthode critique qui affiche une rigueur quasi scientifique. L'analyse structurale s'interdit de rechercher une explication des oeuvres littéraires par référence au sujet qui les crée et s'en tient uniquement à l'étude immanente des textes. L'auteur n'est jamais étudié en tant que tel; il n'est là que comme "*émetteur*", et le critique ne s'intéresse qu'à ce qu'il a émis: un ensemble de signes, signes que le critique doit "*décrypter*". Cette analyse fait appel à la sémiologie, science des signes, et tend à montrer comment le texte "*fonctionne*". Le critique envisage une lecture

"*plurielle*" des textes. Les tenants du structuralisme mènent leurs travaux dans trois directions: la stylistique, l'analyse du récit, l'analyse des textes poétiques.

La stylistique insiste sur la notion d'"*écart*" entre ce qui caractérise le style de l'auteur et la langue commune de son temps. L'objet de l'analyse est la recherche de la "*littérarité*", à savoir l'ensemble des particularités qui rendent un texte littéraire. Il convient ainsi de découvrir la "*poétique*" du texte en prose et la "*poétique*" de la poésie.

Dans l'analyse du récit, les formalistes s'attachent à retrouver les structures fondamentales propres à chaque récit. Ils mettent en évidence des constantes dans l'enchaînement du texte et le rôle des personnages. Greimas avec une rigueur scientifique a mis au point une théorie sur les personnages et sur la syntaxe narrative. Un vocabulaire approprié: "*destinataire, destinateur, adjuvant, opposant...* ", permet de proposer un "*modèle actantiel*" applicable au texte descriptif et narratif.

L'analyse des textes poétiques avec Roman Jakobson prétend s'ériger en science. Dans ses Essais de Linguistique Générale (1963), il met au point une analyse des textes qui consiste à faire un inventaire aussi minutieux que possible des récurrences phonologiques, métriques, syntaxiques, sémantiques, permettant une interprétation du poème.

Tableaux, relevés, flèches dans toutes les directions, caractérisent le structuralisme. La sécheresse de la méthode, qui au départ tourne le dos à tout impressionnisme, a de quoi rebuter le critique en mal de sensibilité. Pourtant la notion de récurrences, bien mise en valeur dans ce type de recherche, permet des avancées notables, voire des découvertes essentielles.

La Psychocritique de Charles Mauron

Si la psychocritique n'a pas été incluse dans le chapitre précédent, c'est qu'elle a particulièrement retenu notre attention et mérité à elle seule, pensons-nous, un développement autonome. Le critique dans son étude Des Métaphores Obsédantes au Mythe

Personnel (1963) expose, exemples à l'appui, une méthode en quatre points.

Dans un premier temps, il "*superpose des textes d'un même auteur*" de manière à "*faire apparaître des réseaux d'associations ou des groupements d'images obsédantes et probablement involontaires*".[9] Pour faciliter la découverte, il convient de perdre de vue ce qui a été clairement écrit sous le contrôle de la volonté; ce que le critique cherche ne nourrit pas, en général, la problématique apparente du texte, de l'oeuvre. Il s'agit de trouver un sens caché, émanation de l'inconscient de l'écrivain. De solides connaissances dans le domaine de la psychanalyse s'avèrent nécessaires.

La seconde étape consiste à rechercher "*à travers l'oeuvre du même auteur comment se répètent et se modifient les structures relevées dans la première opération...*" "*ces structures dessinent rapidement des figures et des situations dramatiques*"[10] comme dans les rêves. L'association, le regroupement des différentes découvertes, permettent d'aboutir à l'image d'un "*mythe personnel*".

Le critique dans un troisième temps passe à l'interprétation des données: "*Le mythe personnel et ses avatars sont interprétés comme expression de la personnalité inconsciente et de son évolution.*[11]"

Reste la quatrième étape, qui est une mise en relation du mythe personnel avec la biographie.: "*Les résultats ainsi acquis par l'étude de l'oeuvre sont contrôlés par comparaison avec la vie de l'écrivain.*[12] "

La méthode de Charles Mauron est particulièrement intéressante, mais ne concerne que l'exploration de l'inconscient; elle ne saurait à elle seule rendre compte d'une oeuvre. Nous ne pouvons en effet évacuer "*le contenu manifeste*", la partie consciente qui est elle aussi déterminante.

Faire le point

Toutes les méthodes que nous avons étudiées séparement ont de quoi séduire et pourtant elles partent souvent dans des directions opposées. Un choix s'avérerait difficile et de toute façon éminemment réducteur et partisan. Faisons donc nôtres chacun des aspects dynamiques de ces différentes tendances et livrons-nous à une étude

plus riche, plus large, plus exhaustive que nous appellerons "*lecture en toute liberté.*" Ce choix n'est pas en contradiction avec l'état d'esprit d'un Musset qui n'a jamais pu à la fois en tant qu'homme et en tant qu'écrivain, s'astreindre à un carcan quel qu'il fût. Ce patchwork critique ne sera pas tissé arbitrairement, mais obéira au contraire à une logique, telle méthode ou telle bribe de méthode correspondant à telle étude dans tel chapitre. Quand il s'agira de développer le thème de l'amour, nous ferons appel à la biographie comme Sainte-Beuve, à la psychanalyse comme Georges Poulet et Charles Mauron; pour l'aspect politique et social, nous penserons au positivisme de Taine et Renan, mais aussi à la sociocritique de Goldmann. Evoquant le projet d'être de Lorenzaccio, nous nous servirons de travaux de Jean-Paul Sartre sur ce qu'il a appelé "*la psychanalyse existentielle*", approche que nous n'avons pas traitée par souci de concision et qui réalise une synthèse intéressante entre critique sociologique marxiste, critique psychanalytique et psychocritique.

Roland Barthes aurait fustigé notre méthode dans la mesure où elle éloigne parfois du texte. Ses émules et lui ont évacué le "*hors texte*", façon d'opérer intéressante, mais qui n'en demeure pas moins une supercherie, une malhonnêteté intellectuelle, si l'on considère des critiques et des étudiants qui ont déjà beaucoup lu sur l'auteur, son environnement, son oeuvre en général; le "*hors texte*" est en eux et guide, parfois à leur insu, leur approche. Ce critique hors pair, néanmoins nous incitera à la prudence; nous garderons à l'esprit qu'il ne faut pas perdre de vue le texte et que si parfois nous nous en éloignons c'est pour mieux y revenir.

Chaque thème de notre développement sera argumenté en fonction de relevés précis dans les oeuvres - sans toutefois atteindre la rigueur scientifique des structuralistes - ce qui nous l'espérons, nous évitera de bâtir des scénarios sans fondement; le critique en effet ne doit pas être un créateur, mais un "*découvreur*"; et nous ne voulons pas faire nôtre cette citation d'André Suarez: *"La même loi gouverne le talent du critique et le génie du poète tragique; le critique est un créateur au second degré, la matière de sa création est oeuvre d'art.*[13]"

BIOGRAPHIE
DE L'AUTEUR

1. *Pourquoi une biographie de l'auteur?*

Si dans le cadre de notre thèse, nous sacrifions à la traditionnelle biographie, c'est que beaucoup de choses, trop de choses ont été dites et écrites à propos de notre auteur. On a beaucoup glosé et aussi beaucoup inventé, confondant trop souvent réalité tangible et approche subjective, au point de faire du personnage un mythe plus proche de l'image qu'il a voulu se donner dans La Confession d'un Enfant du Siècle ou de celle mise en avant par George Sand dans Lui et Moi.

La première biographie date de 1877; elle est l'oeuvre de Paul de Musset, le frère. (P. de Musset, Biographie d'A. de Musset, Paris, Lemerre, 1877.) L'aîné adulait le cadet et certaines lacunes, certains faits déformés trahissent cet amour; au début du XXe siècle, John Charpentier à son tour publie Alfred de Musset, (Tallandier, Paris, 1938) biographie plus objective, mais qui bien évidemment ne peut tenir compte des découvertes plus récentes, notamment dans le domaine de la correspondance de l'auteur. A ces biographies, il convient d'ajouter celles qui ont été consacrées à George Sand (F. Nallet, G.Sand, Paris, Grasset Poche, 1976); des travaux plus modestes, préfaces, introductions, remarques liminaires, rédigées à l'occasion d'études sur tel ou tel aspect de l'oeuvre - nous pensons à des critiques comme Gastinel, Lafoscade, Allem, Castex, Lefbvre, Masson ou autre Layné - et enfin les traditionnels tableaux chronologiques. Aucune de ces productions ne nous satisfait pleinement; elles sont tantôt trop fouillées, tantôt orientées, tantôt trop lapidaires pour que nous puissions en choisir une que notre lecteur garderait auprès de lui s'y reportant chaque fois que nécessaire; les unes noient dans une mer de détails entraînant une perte de temps inutile, tandis que les autres ne fournissent pas l'élément précis indispensable à l'un de nos thèmes développés.

Pour plus d'efficacité nous avons sacrifié à une synthèse ni trop étoffée ni trop courte permettant d'apporter des réponses, de combler des lacunes, sans de fastidieuses recherches de la part du lecteur; cette synthèse est conçue en tant qu'outil utile à notre thèse, ce qui sous-entend que certains faits sont plus amplement exposés que d'autres

dans la mesure où ils aident à la compréhension de telle ou telle ligne de force développée dans notre travail. Il s'agit en quelque sorte d'une biographie sélective, en tout cas adaptée, donc d'un référent privilégié. Nous engageons vivement par ailleurs le lecteur à consulter, si la curiosité l'y pousse, et s'il en a le temps, de plus amples travaux.

2. *Chronologie des oeuvres dramatiques de Musset*

1830 Les Contes d'Espagne et d'Italie (avec notamment: Don Paez- Les Marrons du Feu- Portia- Mardoche)

La Quittance du Diable..

La Nuit Vénitienne (déc.)

1832 Un Spectacle dans un Fauteuil (deux comédies: La Coupe et les Lèvres, A quoi rêvent les Jeunes Filles - un poème dramatique: Namouna).

1833 Deux comédies: André del Sarto (printemps), Les Caprices de Marianne (mai).

1834 Deux comédies: Fantasio (janvier)- On ne badine pas avec l'Amour (juillet).

Un drame: Lorenzaccio (août).

1835 Deux comédies: La Quenouille de Barberine (août)- Le Chandelier (novembre).

1836 Une comédie: Il ne faut jurer de rien.

1837 Une comédie: Un Caprice.

1845 Un proverbe: Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée (novembre).

1849 Une comédie: Louison (février).

Un proverbe: On ne saurait penser à tout (mai).

1850 Une comédie: Carmosine (octobre).

1851 Une comédie: Bettine (novembre).

1853 Une comédie: Le songe d'Auguste.

1855 Une comédie: L'âne et le ruisseau.

N. B. Des pièces ne figurent pas dans l'édition des oeuvres "complètes" A. de Musset, Comédies et proverbes, Société des Belles Lettres, Paris, 1952, 1957:

La quittance du diable, 1830, oeuvre publiée à titre posthume que nous pouvons lire dans Théâtre de Musset, Poche Classique, Paris, 1965, tome 3, Faire sans Dire, oeuvre conjuguée de Musset-

Sand (1836), ibid. tome 2; , L'Habit Vert (1849), ibid. pièce écrite en collaboration avec Augier, Le songe d'Auguste, 1853, (posthume) ibid. tome 3, L'âne et le ruisseau, 1855, ibid., (posthume).

Les pièces depuis André del Sarto jusqu'à Lorenzaccio ont été regroupées dans un Second Spectacle dans un fauteuil.

3. *Biographie sélective*

Victor Donatien de Musset, d'authentique noblesse, vécut l'essentiel de son existence à Paris où naquirent ses deux fils Paul (1804) et Alfred, sa fille Amélie. En contact avec les milieux ecclésiastiques dès son jeune âge, il fit ses études de collège chez les pères et la révolution éclata quand on allait lui donner la tonsure; il se loua par la suite d'y avoir échappé et afficha un anticléricalisme virulent. Il fit carrière d'abord dans l'administration militaire ensuite au ministère de l'Intérieur, postes suffisamment élevés pour permettre d'assurer aux enfants une éducation soignée. Lorsque naquit Alfred, Victor touchait à la cinquantaine et avait déjà derrière lui une vie d'écrivain; habile à rimer dès son plus jeune âge, il a édité par la suite des écrits divers, et notamment une ample étude sur la vie et l'oeuvre de Jean-Jacques Rousseau. C'est assez dire que notre homme se piquait de littérature, ce qui ne put manquer - Alfred adorait son père - d'orienter les goûts du jeune homme; Victor Donatien s'intéressait en outre aux arts en général, aux sciences, fréquentait les éminences grises de l'époque, les recevait à sa table, tout comme les jeunes poètes au talent naissant. Le génie précoce d'Alfred se trouvait en terrain favorable. L'amour de la littérature, l'intellectualisme raffiné ne font pas de Victor Donatien l'original de la famille; le grand-père maternel Guyot Desherbiers avait en leur temps frequenté les encyclopédistes; il écrivait des poèmes et faisait montre d'une grande sensibilité. Le vieillard qu'il était devenu aimait jouer de mémoire des comédies à ses petits-enfants, interprétant les différents rôles; Alfred applaudissait. L'oncle Desherbiers lui aussi était poète, quant au grand-père paternel, le marquis de Musset, il écrivit un recueil de contes et publia un roman; l'enfant Alfred allait en vacances chez lui au château de Cogners. C'est donc dans un véritable bain culturel que l'enfant a passé ses jeunes années, apprenant très tôt à manier les idées, à

admirer l'oeuvre d'art, mais en vivant coupé du peuple et de ses problèmes. Madame la chanoinesse de Musset constitue dans cet environnement une exception que nous ne saurions passer sous silence puisqu'elle haïssait toute forme de poésie et affichait la morale rigide d'une vieille bigote; cette tante alla jusqu'à renier et déshériter l'auteur à cause du "libertinage" des Contes d'Espagne et d'Italie. Elle a inspiré, n'en doutons pas, le personnage de Dame Pluche.

L'enfant, aimé de son père était adulé de sa mère, femme on ne peut plus sensible; il était en outre gâté par sa jeune tante Nanine. Volontiers despotique, il réclamait plus de soin et de présence que beaucoup d'enfants de son âge. Enjôleur, avec ses belles boucles blondes en guise de laissez-passer, mais aussi boudeur, il n'admettait pas qu'on s'opposât à ses petites tyrannies. Le refus d'obtempérer à un caprice pouvait entraîner un état proche de la crise hystérique; malade des nerfs, très tôt il afficha des sautes d'humeur inquiétantes pour ses proches; dès l'enfance, il fut victime du phénomène d'autoscopie qui hanta toute son existence. Cette excitabilité hors du commun s'accompagnait d'une soif de vivre se traduisant par un éternel empressement dans la réalisation de ses voeux.

Les premières années d'Alfred furent marquées par la présence, puis l'ombre de Napoléon Ier. Mme de Musset, la maman, chérissait le grand homme, et cet amour rallia tous les suffrages de la famille lorsque la botte prussienne résonna sur le parvis de Notre-Dame. Pendant les cent jours, l'enfant put admirer, d'un balcon, le grand homme dans son retour triomphal. Son héros était revêtu d'un magnifique uniforme ; cette image a probablement ancré dans l'esprit de l'auteur l'idée d'un passé récent particulièrement exaltant.

A sept ans, Alfred entra à l'école, en tant que demi-pensionnaire. Cette petite rupture avec la cellule familiale, sa position de fils de Bonapartiste, de noble peu huppé, face à une majorité d'enfants d'ultras peu amènes, furent cause d'un demi-échec si bien que Paul et lui continuèrent leurs études à la maison sous la férule d'un jeune précepteur qui savait à la fois éduquer et se faire compagnon de jeu; Alfred à cette époque apprit l'italien. La lecture constitua un des passe-temps favoris des deux enfants. Ce fut d'abord la grande découverte des Mille et une Nuits, ensuite des Mille et un Jours, du Roland Furieux, de Don Quichotte, autant de lectures constituant un stimulus pour une imagination déjà vagabonde. A neuf ans, Alfred entra au

collège Henri IV, en classe de sixième. Bon élève, il fut un habitué des premiers prix. Naturellement doué, il travaillait par orgueil et souffrait quand il n'était pas placé au banc d'honneur. Durant ces années passées au collège, il se lia d'amitié essentiellement avec plus riche, plus noble que lui; son regard parut dès lors tourné vers la vie brillante et facile d'une certaine classe de la société; ce comportement annonçait le dandy, l'habitué des salons, le personnage frivole étranger aux conditons d'un peuple souffrant. Pendant ses vacances au château de Cogners son oncle lui apprit en outre "*à aimer l'élégance des gens bien nés et à comprendre le charme de l'ancienne France*"[14]. L'enfant, proche de l'adolescence, se montra sensible à la beauté du parc du château et de la campagne environnante, beauté de la nature qu'il goûta aussi lors de séjours dans le vieux manoir des Musset en Vendômois.

Brillamment reçu au baccalauréat, l'adolescent s'interrogea sur son avenir sans parvenir à arrêter un choix précis. Il renonça à Polytechnique, écrivit à son camarade Paul Foucher (23-09-27) qu'il pensait à la carrière littéraire sans pour cela se mettre véritablement à écrire. A la rentrée, il entreprit sans conviction des études de médecine, de droit, de musique, de dessin. Il pensa à la carrière de peintre. Cet éclectisme est le témoignage d'un jeune homme à l'humeur changeante, volontiers versatile, incapable de se fixer. Ces changements brusque de direction cachaient cependant une passion durable: Alfred lisait énormement (Productions des romantiques allemands, anglais et francais, lectures érotiques, théâtre de Shakespeare...); il acquit une solide culture en tout ce qui touche le Renaissance italienne; la découverte de Chénier décida peut-être de sa vocation; en tout cas, il rédigea ses premiers poèmes en 1828, et fut introduit au Cénacle; en 1829, il présenta ses premiers vers, témoignage de son pemier amour (peut-être Mme Groisellier, femme nettement plus âgée que lui, distinguée, musicienne) à l'Arsenal, chez Nodier. Son penchant pour la dipsomanie daterait de cette époque; il aimait les sorties le soir, se tourna vers les plaisirs de la chair, affirma une certaine propension à la débauche. Il adoptait volontiers la mise et les moeurs des dandys de l'époque. A l'Arsenal, il rencontra Marie Nodier; la jeune fille lui plut, mais déjà il préférait le contact de femmes plus mûres et répugnait à pâlir la virginité. La même année, lors d'un bal masqué, il se déguisa en page de la cour des Médicis, à la

mode du XVIe siècle, en souvenir de ses ancêtres présumés, les Salviati, et sacrifiant aussi à l'italianisme ambiant. L'ambivalence du caractère de Musset s'affirmait de jour en jour: goût du dandy pour la société brillante, et besoin de solitude dans l'austère cabinet de créateur. On ne sait s'il participa activement aux Trois Glorieuses, comme l'a écrit son frère. Les Contes d'Espagne et d'Italie le propulsèrent sur le devant de la scène et firent de lui "l'enfant terrible du romantisme " avec la célèbre Ballade à la Lune, irrévérencieuse à l'égard de ses chefs de file. Epris de liberté, refusant de s'inféoder à tout système, n'en prônant véritablement aucun, il prenait ses distances avec l'école romantique. La même année, sollicité par Buloz, il publia sa véritable première comédie: La Nuit Vénitienne. La première fut un échec retentissant qui l'éloigna pour dix-sept ans de la scène; sa passion pour le théâtre dès lors s'assouvit en une production dramatique écrite pour être lue; elle fut réalisée en parallèle avec la création de poèmes.

Pendant deux ans, il mena plus que jamais une vie de libertin; sa dipsomanie inquiéta ses proches. Les lendemains de débauche, il s'apitoyait sur son sort... avant de recommencer; c'était le vin de l'oubli, mais aussi un instinct de destruction à caractère probablement sado-masochiste; la mort de son père en 1832, le brisa. Inquiet quant à l'état de sa fortune, il se mit avec plus d'ardeur au travail et rédigea durant l'été, enfermé avec ses bouteilles d'alcool, la noire comédie La Coupe et les Lèvres, pièce maîtresse du premier Spectacle dans un Fauteuil.

1833 constitua une étape importante puisque George Sand entra dans sa vie. Le 20-06, Buloz, alors directeur de la Revue des Deux Mondes invita ses collaborateurs et amis à un dîner. Sainte-Beuve s'arrangea pour placer côte à côte Alfred et George. La jeune femme que Mérimée venait de quitter après une idylle plus qu'éphémère, cherchait une nouvelle aventure; le critique servit d'entremetteur. Musset admirait l'auteur d'Indiana, et tomba rapidement sous le joug; ce fut le début d'amours orageuses : Sand avait un passé de femme émancipée dont on jasait beaucoup, consacrait beaucoup de temps à son travail, faisait preuve d'égocentrisme et de narcissisme. Musset de son côté montrait une curiosité maladive pour tout ce qui concernait le passé de George, fit preuve d'une jalousie sans bornes. Versatile, il passait en un instant de l'exaltation propre au bonheur à la rage que

confère une jalousie exacerbée. Il faisait souffrir la jeune femme pour mieux la serrer ensuite dans ses bras. Un besoin qu'il ne contrôlait pas le poussait à faire mal, à se faire mal. Néanmoins le jeune homme quitta le domicile familial et s'installa chez Sand. Survint alors le drame de Fontainebleau. (Tous deux se rendent à la grotte d'Obermann et dans l'extase romantique George lui fait une confession complète de ses amours passées, confession si souvent réclamée par le jeune homme; celui-ci s'exalte, fait des promesses; l'électrochoc provoque en lui une crise nerveuse; comme un fou il erre toute la nuit en proie à l'hallucination, est victime du phénomène d'autoscopie). Un projet de voyage en Italie prit rapidement corps; pour partir Musset chercha à obtenir le consentement de sa mère - il avait pourtant 23 ans! - et essuya un refus; George intervint et réussit à convaincre la maman. Le départ eut lieu le 18-12-1833; après avoir atteint Florence, ils gagnèrent Venise le 19-01-34. Sand avait mal supporté le voyage dès le départ, notamment la traversée en mer; elle était malade et la dysenterie dont elle souffrait, le besoin de travailler qu'elle ressentait malgré tout teignirent de sombre la lune de miel. Alfred tomba malade à son tour, sans qu'on sût s'il s'agissait d'une fièvre typhoïde, de delirium tremens. Il fut pris d'une véritable crise de démence qui dura plusieurs heures. George fit venir Pagello, son médecin, pour soigner le jeune homme. Une idylle naquit entre le praticien et la jeune femme au chevet de Musset. Notre convalescent s'en aperçut, se mit à boire, à boire plus que jamais. Sa dipsomanie, sa faiblesse, le plongèrent dans des crises hallucinatoires, scènes hystériques succédant à un état de totale prostration. L'auteur sembla accepter finalement le ménage à trois. Le 30 mars 34, après avoir laissé Sand dans les bras de Pagello, il quitta Venise et retourna à Paris; quand, rentré depuis quelques jours, il voulut raconter sa maladie, il fut pris d'une crise de nerfs et tomba en syncope; prostré, il ne quitta plus le domicile familial. Avant de partir en Italie, il avait probablement terminé la rédaction de Lorenzaccio après Les Caprices de Marianne et Fantasio; mais ce n'était pas suffisant pour Buloz qui le pressa de produire, et, contraint, il termina en toute hâte On ne badine pas avec l'amour. Entre janvier et août 1834, il avait produit ses quatre pièces fondamentales. Cependant il souffrait de la séparation, et ce fut avec George le début d'un échange épistolaire passionné. A la mi-août, la jeune femme rentra à Paris, accompagnée de Pagello. Les retrouvailles s'accompagnèrent de

crises d'exaltation qui portaient tantôt le sceau de l'amour, tantôt celui de la jalousie. D'un commun accord, ils se quittèrent. George partit dans sa retraite de Nohant, et lui se rendit à Baden; Pagello se retrouva seul à Paris. Aussitôt les échanges épistolaires reprirent, enflammés. En octobre, ce fut le retour à Paris et le départ du médecin pour Venise. Jusqu'en 1835, les proches assistèrent à une suite de réconciliations et de ruptures entre les deux artistes. L'amour de Musset fut un amour souffrant. Néanmoins, il travaillait, produisait, éditait (La Quenouille de Barberine 1835; Nuit de Mai et de Décembre 1835; Nuit d'Août, La Confession d'un Enfant du Siècle et Il ne faut jurer de rien 1836), paraissait s'intéresser à la politique, l'idéaliste condamnant la loi sur la presse de 1835, le réaliste se rapprochant des autorités en place (Ce qui lui permit d'être nommé bibliothécaire au Ministère de l'Intérieur en 1838). Son intense production prouve que le profond sentiment de déréliction et d'abattement ressenti au moment de la rupture avait vite fait place à un besoin de dire et de se dire. Sa douleur avait trouvé en l'écriture exutoire et réconfort, l'oeuvre étant un "*frère*" à qui l'on parle et avec qui l'on parle. Pourtant, dès l'été 1835 il quitta volontiers sa chambre et multiplia les sorties nocturnes. Sa vie fut marquée de liaisons éphémères, entachées de coucheries et de débauche; incapable d'être fidèle, il n'en était pas moins jaloux. On l'aimait, mais il se rendait insupportable au point de provoquer la rupture. Il se lia d'abord d'un sentiment plus fort que la simple amitié avec Mme Jaubert qui devint sa "*marraine*"; elle prit au sérieux son rôle de consolatrice, mais menaça de rompre à cause d'insupportables sautes d'humeur du jeune homme, de sorties nocturnes et d'une dipsomanie révoltante. C'était pourtant un havre de paix qui lui était offert. Ce fut ensuite la liaison avec Louise (Mimi Pinson), une grisette, liaison qui n'excéda pas deux mois. En 1837 nous le retrouvons flirtant avec la marquise de Belgiojoso, puis en mars naquit l'idylle avec Aimée d'Alton -26 ans-, la cousine de Mme Jaubert; la liaison avec le *"charmant moinillon blanc"* dura jusqu'en 1839, mais Alfred n'avait pas été fidèle plus de six mois; comme sa tante, Aimée fit tout pour sortir le jeune homme de l'ornière. Ce fut pendant son absence occasionnée par une mission diplomatique (obtenue par le prince royal, son ami), en avril, qu'il l'aima probablement le plus; en tout cas l'échange épistolaire fut particulièrement enflammé. Pendant un temps, la jeune femme réussit à écarter les vieux fantômes de

Musset, à le stimuler dans son travail; mais dès l'automne, la rechute fut terrible: retour au vin, au jeu , aux filles de joie. Musset n'avait plus guère la force d'aimer..., ni de haïr pleinement. Les grands ressorts de son être paraissaient distendus; il n'avait pas trente ans. Pour ce qui est de la création, il publia selon une cadence encore soutenue (Un Caprice 1837; Lettres de Dupuis et Cotonnet 1837; série de contes en prose 1837-38-39), mais contraint et forcé à cause d'une situation matérielle difficile. En 1839, il eut l'ambition d'écrire une tragédie, La Servante du Roi, dont l'actrice Rachel, amie dans les bras de qui il aurait voulu se consoler des froideurs de la cantatrice Pauline Garcia, soeur de la Malibran, aurait eu le premier rôle. La brouille avec l'actrice mit fin à cette ambition. Sand, quant à elle, lui décocha une douloureuse flèche avec la publication de Lélia, où Sténio le héros, alias Alfred, était présenté comme "*une outre propre à contenir les cinquante-sept vins de l'archipel* [15]". Il espérait enfin une véritable liaison avec la marquise Belgiojoso qu'il connaissait depuis 1835, mais celle-ci alertée par sa vie dissolue refusa de lui céder. Durant la même période, ses espoirs d'aventures amoureuses se tournèrent vers Bernerette et Minouche, liaisons sans lendemains.

Durant l'hiver 1840, il fut victime d'une fluxion de poitrine; quatre personnes pendant les crises suffisaient à peine à le tenir dans son lit. On s'affaira pour le soigner: sa mère, sa soeur, Mme de Castries, Mme Jaubert, la marquise Belgiojoso; on craignait la fièvre cérébrale. Alfred était au bord de la folie, ne voulait pas se laisser soigner. Ce fut alors qu'entra dans sa vie Soeur Marceline qui accomplit le miracle de le sauver. La jeune femme espéra un moment sa conversion; le malade écrivit pour elle des vers...; l'abstinence eut des effets bénéfiques et la convalescence se présenta sous les meilleurs auspices. Cet hiver 1840-41 constitua un adieu à la jeunesse; il n'avait que trente ans et paraissait à l'heure des bilans; il écrivit le poème Le poète déchu, qui en dit long sur son état d'esprit. Rongé par la maladie et l'alcool, il était las; il savait qu'il ne pouvait véritablement créer que dans de grands élans, de grands transports de tout son être; hyperactivité à laquelle succédait une longue asthénie; or il voyait les périodes créatrices fastes s'espacer..., menaçant même de disparaître.

De 1841 à 1851, il ne publia que quelques centaines de vers et cette atonie fut encore plus marquée de 1851 à sa mort. La production dramatique fut elle aussi réduite (Il faut qu'une porte soit ouverte ou

fermée 1845, On ne saurait penser à tout 1849, Carmosine 185O, Bettine 1851, Le songe d'Auguste 1853, L'âne et le ruisseau 1855); durant cette période, il eut tout de même la force de produire une nouvelle série de contes. En seize ans, il avait moins créé qu'en un lustre de ses meilleures années, en densité et en qualité. L'auteur dilua les dernières années de sa vie dans des verres d'absinthe, paraissant suivre heure par heure sa déchéance. Son humeur ténébreuse le poussait à la querelle, même avec ses proches. Physiquement, l'état de délabrement était encore plus inquiétant. Une fluxion de poitrine en 1842, une pleurésie en 1844, finirent d'en faire un vieillard. Son médecin était inquiet parce que chaque assaut de la maladie s'accompagnait de fortes fièvres et de délire; dès l'âge de trente-deux ans le coeur donna les premiers signes de faiblesse; au lieu d'écrire, Musset buvait. En 1846 survint un événement qui ne manqua pas de le marquer; sa soeur Amélie mariée, partit résider en Anjou; dès lors la mère préféra la maison de sa fille à son appartement parisien; Alfred fut souvent seul, et par prudence, dès 1847, on lui trouva une gouvernante qui lui servit de garde-malade. Notre éternel enfant eut un peu le sentiment d'avoir perdu sa mère. Heureusement le succès d'Un Caprice à la scène (1847), lui fit un temps oublier ses problèmes. Ce retour à la scéne après dix-sept ans d'absence fut tant prisé qu'il donna au public le goût pour son théâtre tellement délaissé jusqu'ici. Le mérite en revint à l'actrice Allan Despréaux; ce fut le début d'une idylle; femme de goût, du même âge que l'auteur, elle faisait preuve d'un entrain intact, et à son contact notre créateur reprit goût à la vie...; bref répit; le scénario bien connu reprit: scènes d'amour et de jalousie alternèrent; il outragea et chercha le pardon; avec abnégation Mme Allan supporta de telles scènes et, amoureuse de l'artiste, le poussa à reprendre la plume. Malheureusement si la passion amoureuse provoquait encore des élans propres à la création, la force manquait au stade de la réalisation; l'actrice écrit: "*Il doit travailler; il a encore bien des idées en tête et de bonnes et de jolies, mais l'habitude de l'oisiveté et la fatigue de sa vie passée lui ôtent l'énergie nécessaire.*[16] " Rapidement, les crises de jalousie sans fondement se rapprochèrent et l'auteur plus que jamais présenta des symptômes de névrose. Léon Séché remarque qu'il était jaloux "*de tout et de rien, d'une chimère ou d'une ombre. Il était jaloux d'elle, de son frère, de*

sa mère, de sa soeur...". La folie une nouvelle fois guettait l'auteur et Mme Allan, après un an de calvaire se décida à rompre.

En 1850, Mme Musset se fixa définitivement en Anjou et se défit de son appartement parisien. L'auteur fut contraint de se loger, et Melle Colin, sa gouvernante, l'accompagna dans sa nouvelle demeure. Cette vieille fille prenait son rôle avec un sérieux qui tourna au soin jaloux; Alfred, véritable épave, était dominé, mais ne pouvait se passer d'elle; celle-ci le soigna dans ses crises de délire, le déshabilla, le coucha quand il rentrait ivre. Il passait nombre de ses journées au café de La Régence à boire et à fumer; peut-être rêvait-il toujours à George? En tout cas, il entreprit un voyage en Italie en 1851 où il esaya de retrouver des ombres et écrivit: "*Aveugle, ô fortune! Supplice enivrant des amours! Ote-moi, mémoire importune, ôte-moi ces yeux que je vois toujours.*" Cette ombre, il la cherchait toujours, comme en témoigne un repas somptueux qu'il organisa aux Frères Provençaux, restaurant où il avait naguère vu Sand pour la première fois.

En 1852, il fut enfin élu à l'académie; c'est aussi l'année de sa liaison avec Louise Colet, un bas bleu, qui avait partagé le lit de Flaubert... liaison éphémère, comme toutes les autres.

Les étés 56-57 furent éclairés par la rencontre au Havre de deux jeunes anglaises; elles admiraient l'écrivain; ce fut pour l'auteur un bain de jouvence, en tout bien tout honneur. C'est,-ne parlons pas d'amour-, sa dernière grande amitié; petite consolation après la disparition prématurée d'Alfred Tattet son ami des bons et des mauvais jours, et de Mme Allan.

Alfred mourut dans sa chambre qu'il avait fait peindre en noir, murs et plafond; mourut-il religieusement? Les témoignages divergent. Ses dernières paroles auraient été: "*Enfin, je vais dormir.*[17]"

MUSSET
LE
DRAMATURGE

A_ *REMARQUES LIMINAIRES*

Alfred de Musset, nous l'avons vu dans notre biographie, a passé toute son enfance dans un bain culturel déterminant pour sa carrière de poète et de dramaturge. Victor Donatien en recevant chez lui des intellectuels a donné à son jeune fils le goût du dialogue et de la conversation. Le grand-père maternel Guyot-Desherbiers a joué un rôle lui aussi déterminant; grand conteur, il récitait à Alfred et à Paul des comédies entières dont il jouait tous les rôles. Nous imaginons notre futur auteur, esprit précoce, habitué sinon à participer, du moins à profiter des conversations en rapport avec la littérature qui sont non l'exception, mais au contraire l'habitude de la maison paternelle (L'enfant n'était pas écarté de ces réunions d'adultes); nous imaginons aussi l'enfant profondément marqué par le talent de conteur de l'aïeul. Le fait que celui-ci, homme orchestre, ait joué tous les rôles des petites comédies mises en scène pour les enfants a très certainement eu une influence sur la vocation théâtrale de l'auteur mais aussi, nous le verrons plus tard, sur sa technique dramatique, notamment dans Lorenzaccio.

Ce goût de la conversation, de la mise en scène vont tout naturellement orienter l'auteur vers une carrière de dramaturge où il pourra laisser la bride sur le cou à son imagination et assouvir ses dons de poète.

B_ *LA PASSION THEATRALE*

L'auteur tout au long de sa carrière ne se départit pas de cette passion précoce pour le théâtre. Pourtant, il lui fallut attendre 1847, alors que son oeuvre était derrière lui, pour connaître son premier

succès à la scène avec la représentation d'Un Caprice, pièce écrite dix ans plus tôt. Depuis cette date, le succès ne s'est pas démenti; la Comédie Française a mis à peu près tout son théâtre à son répertoire. (Voir en annexe).

Si le succès a tardé à venir, c'est que la vocation de Musset a été longtemps contrariée par une sévérité quasi unanime de la critique, de ses proches et il faut bien l'avouer de ses lecteurs. L'échec de La Nuit Vénitienne, sa première pièce mise en scène, en 1830, échec cuisant puisque la comédie a été sifflée et retirée de l'affiche dès la seconde représentation a joué un rôle d'électrochoc au point de lui faire renoncer pour plusieurs lustres à toute velléité de représentation théâtrale. Il est vrai que tout auréolé de son succès des Contes d'Espagne et d'Italie, poussé par le directeur de l'Odéon, Harel, qui lui réclamait dans le meilleur délai la pièce *"la plus moderne possible"* Musset, dans la précipitation, et sacrifiant à toutes les nouveautés à la mode avait rédigé une comédie aux carences et aux maladresses criardes. Comble de malheur, nous voyons à travers cette anecdote que rien ne fut épargné à l'auteur: *"L'actrice, en regardant du haut du balcon si le jaloux Razetta est encore à son poste, s'appuie sur un treillage vert dont la peinture n'avait pas eu le temps de sécher; elle se retourne vers le public toute bariolée de carreaux verdâtres, depuis la ceinture jusqu'aux pieds.*[18]" La critique unanime condamna la pièce; notre dramaturge en herbe écrit alors par dépit qu'il n'est pas fait pour le théâtre.

Pourtant, malgré cet échec, malgré ses propos, il continua à produire en tant que dramaturge, la passion théâtrale étant la plus forte. Le grand-père Guyot-Desherbiers avait semé à l'évidence en terrain fertile; il n'avait fait que cultiver un goût instinctif; Musset persévéra donc à sa manière, évacuant le souci d'un nouvel échec à la scène en se consacrant à un théâtre destiné à être lu; oeuvre prolifique et, le public le reconnaîtra plus tard , digne d'intérêt. Pourtant, l'ombre de La Nuit Vénitienne plana longtemps sur sa production, et les détracteurs zélés eurent tendance à critiquer sans suffisamment analyser. Ses comédies et proverbes publiés à partir de 1832 dans La Revue Des Deux Mondes ne remportèrent guère, on l'imagine, de succès; fin 1832, Renduel édita en volume Le Spectacle dans un Fauteuil, regroupant La Coupe et les Lèvres, A quoi rêvent les jeunes Filles, et Namouna; l'édition se vendit mal et il fallut en août 1834 à F.

Buloz, directeur de la R.D.M., beaucoup de caractère et une confiance aveugle en un talent naissant pour se risquer à éditer toutes les pièces nouvelles à partir d'André del Sarto, conservant le titre de 1832, Spectacle dans un Fauteuil. Nouvelle tentative, nouvel échec. Heureusement, cet essai infructueux, dit en substance Pierre Gastinel, ne découragea pas un autre ami, Charpentier, qui, prenant beaucoup de risque, publia en 1840 l'oeuvre complète de l'auteur, poésie et théâtre. La critique n'eut d'yeux que pour la partie poétique; la production dramatique ne suscita pratiquement pas de commentaires.

Le théâtre de Musset après l'échec de ces différentes tentatives paraissait voué aux gémonies ou pour le moins définitivement enterré; c'était compter sans la passion d'un auteur merveilleusement épaulé par un Buloz clairvoyant. Notre dramaturge, en dépit d'humiliations successives n'avait pas renoncé à écrire des pièces. Le fait qu'il consacra une grande partie de son activité à un théâtre qui le rejetait, alors que sa poésie et ses nouvelles assuraient son succès, témoigne d'une passion réellement dévorante. Faisant fi de l'adage antique: "*Errare humanum est; persevare diabolicum*", il affirmait envers et contre tous, en 1848, dans une correspondance adressée à Aimée d'Alton: "*Voilà deux mois que je suis poursuivi par une idée fixe, invariable, mon idée de théâtre... Tu sais que ma rage théâtrale va toujours son train.*" A cette rage répondait l'intuition et l'abnégation de Buloz, qui, devenu administrateur de la Comédie Française, en dépit des échecs à répétition, de la désapprobation de ses amis, tenta une dernière fois de conjurer le sort et monta en 1847 Un Caprice, comédie qui venait de connaître un succès en Pologne. La première à Paris fut un triomphe. Ce plébiscite du public poussa les directeurs de théâtre à monter d'autres pièces de Musset. Les critiques, fidèles à eux-mêmes, campèrent sur leur position, mais furent désavoués puisque l'auteur tint l'affiche. La revanche sur le sort aurait été totale si Lorenzaccio avait été joué à cette époque; il faudra attendre malheureusement encore quatre décennies pour en voir la première représentation et l'auteur mourut sans voir son chef-d'oeuvre à la scène. Ce décalage dans le temps, nous le verrons le moment venu, tient à des causes politiques et aussi techniques.

C_ *LA PASSION POUR LE DIALOGUE*

Cet attrait pour le théâtre a probablement pour origine un besoin profond de dialoguer. Cette passion domine à tel point notre démiurge, qu'elle transparaît jusque dans son oeuvre poétique d'une manière quasi systématique. Il s'agit d'une soif, d'un besoin impérieux de converser avec autrui. Hanté par la certitude de son inadéquation avec le monde, l'auteur dans un premier mouvement, retiré dans son cabinet de travail, a la solitude pour refuge; là, comme frustré de cette coupure volontaire, il est poussé par un besoin impérieux de dire et de se dire à quelqu'un, de s'imaginer un interlocuteur, être humain ou abstraction. Pour lui, le dialogue, c'est la vie. Ce dialogue, c'est celui de l'homme qui se cherche, déchiré entre des postulations opposées telles que le bien et le mal, l'amour et la haine, le plaisir du corps et celui de l'esprit...; son être divisé met en rapport ces différents *"moi"* qui exposent leurs idées, voire échangent des propos. Alfred converse alors avec son double. Nous pouvons considérer que le dialogue est non seulement le fondement de l'esthétique de son oeuvre, mais encore une véritable manière de penser. A la lecture de l'ensemble de sa production, nous nous apercevons que le clivage théâtre-poésie est purement artificiel. Pour Musset, à l'évidence, ils sont indissociables; dans son esprit le théâtre se veut poésie et la poésie est théâtre. C'est ainsi que pour donner vie à ses poèmes il use volontiers de tout l'attirail rhétorique qui ressortit au dialogue, une manière en quelque sorte de se donner l'impression d'une présence. Les titres à eux seuls sont déjà révélateurs: A Mme B.; A Juana; A Suzon; A Julie; A Laure; A mon ami Edouard B.; A mon ami Alfred T.; A Mademoiselle...; A Mme G.; A M. Victor Hugo; A mon frère revenant d'Italie; Réponse à M. Charles Nodier; Sonnet à Mme...; Conseils à une Parisienne...; la liste est loin d'être exhaustive et nous le voyons, Musset la plume à la main, n'est pas seul; il s'agit d'un dialogue fictif, d'une vie artificielle.

A l'intérieur du poème, l'auteur recourt à la rhétorique inhérente au dialogue, tantôt interpellant: *"Ah! pauvres insensés..."* (L'Espoir en Dieu), tantôt imaginant la réponse à ses interrogations: " *Que faire donc?__ Jouis dit la paienne... __ Espère seulement, répond la foi chrétienne."* (id.), tantôt faisant dialoguer ses personnages:

"__ *Qu'avez-vous mon ami? pourquoi ce front chagrin?*

__ *Rien dit le vieillard. Où est donc votre fille, elle descend bien tard?*

__ *Dieu du ciel! Georgina, mon cher seigneur, vous aime...*" (Le Saule) A l'occasion, il apostrophe Dieu: "*Réponds- moi, toi qui m'as fait naître.*" (L'Espoir en Dieu), converse avec la Muse dans Les Nuits:

La Muse

Poète, prends ton luth.

Le Poète

Comme il fait noir dans la vallée...

Dans ce dernier exemple, la présentation même fait penser au théâtre; en effet, l'auteur supprime les tirets et les guillemets, opte pour la disposition caractéristique des scènes.

Ce groupe de remarques faites pour les poèmes vaut aussi pour les contes; nous constatons que la dialogue est omniprésent dans Les Contes d'Espagne et d'Italie; une véritable petite comédie - Les Marrons du Feu - y est même incluse et les contes, Don Paez, Portia, Mardoche, vastes poèmes dramatiques, font largement appel au dialogue. Quand nous aurons précisé qu'ils sont précédés de Chansons à mettre en musique et fragments qui sont en fait des poèmes (Venise, Madrid, Ballade à la lune...), que toute l'oeuvre est rédigée en vers, nous aurons donné un nouvel exemple d'un Musset affranchi des genres: Le conte est à la fois poésie et théâtre.

Ces clivages traditionnels abolis sont le témoignage d'un auteur qui cherche et qui se cherche, et il ne faudra pas s'étonner si dans notre livre II nous traitons à la fois des comédies, des proverbes, mais aussi des poèmes dramatiques, dans la cadre du théâtre.

LIVRE I

LORENZACCIO:

LA CRISE EXISTENTIELLE

DE L'AUTEUR

ET DE

SON HEROS

PREMIERE PARTIE

LORENZACCIO MIROIR

D'UN MUSSET DECU DE LA SOCIETE

Chapitre I

Un moteur de la crise existentielle: L'environnement culturel, social, et affectif de Musset

a) Un présent mort:

Lorenzaccio, drame en cinq actes, a été publié en août 1834 dans la nouvelle édition de Spectacle dans un fauteuil. Une lettre envoyée par Musset en janvier 1834 à Buloz, directeur de la Revue des deux Mondes laisse à penser que la pièce était achevée fin 1833. (C'est en tout cas l'hypothèse émise par M. J. Pommier dans un article de la Revue d'Histoire littéraire de la France, hypothèse reprise par M. J-M Thomasseau dans Etudes Littéraires, Alfred de Musset Lorenzaccio.[19]) L'auteur n'avait pas encore quitté la France pour son voyage en Italie avec George Sand; il avait tout juste vingt-trois ans.

Ce drame met en scène un héros en proie à une profonde crise existentielle, crise non seulement vécue par l'auteur, mais par toute une génération d'intellectuels. Lorenzaccio avec son mal de vivre prend valeur de symbole.

Cette crise des années 1830 touche une jeunesse qui s'est "*réveillée de ses rêves*" (Acte III scène 3: Lorenzaccio); elle n'est pas sans rapport avec la situation en France aux lendemains de 1815. La révolution puis l'empire ont été des périodes exaltantes, où cette jeunesse pouvait espérer assouvir ses rêves, ses ambitions. Par une brusque accélération de l'histoire, c'est l'époque où l'utopie peut devenir réalité, où le soldat du rang par son simple mérite peut être promu général. C'est aussi la victoire sur un ancien régime inique et sclérosé où la jeunesse, si elle n'était de sang bleu, était vouée au second rang. Dans le domaine des idées, c'est le début d'un processus de concrétisation de tout un système de pensées progressistes nées des courants philosophiques du siècle des lumières. C'est à la fois un élan et un espoir. A la notion de liberté vient se joindre celle de patrie. Notre peuple face à une Europe réactionnaire, prend conscience de sa force; avec Napoléon Ier il domine le vieux continent. Puis c'est Waterloo, la Restauration, le retour des têtes chenues, la réapparition des vieux fantômes du conservatisme, toute un jeunesse à l'élan brisé. Le désespoir, à l'échelle du grand rêve, est immense.

Le mal être de la jeunesse va même s'accentuant du règne de Louis XVIII à celui de Charles X. En 1830, les Trois Glorieuses,

sursaut avorté du peuple et de l'opposition progressiste, n'accouche pas de la république tant espérée, mais de la Monarchie de Juillet qui consacre le règne de la haute bourgeoisie de l'argent.

En 1833, année de la genèse de Lorenzaccio, la situation n'a guère évolué pour un Musset déçu dans ses rêves idéalistes. Sa participation aux Trois Glorieuses, affirmée par son frère dans sa Biographie de Musset, (Paris, Lemerre, 1877) est suivie d'amères déceptions. Rien en trois ans n'a pu déstabiliser durablement lea Monarchie de Juillet, ni l'insurrection de Canuts lyonnais (25 octobre-5 décembre 1831), ni le complot éventé de la rue des Trouvaires (janvier 1832), ni l'attentat manqué contre Louis-Philippe au Port-Royal (novembre 1833), ni les grèves dans les mines d'Anzin (mai 1833). A l'étranger, ce sont les mêmes espoirs déçus. Les révolutions belge (août 1830) et polonaise (novembre 1830) sont réprimées dans le sang. Les Italiens, en la personne du républicain anticlérical Mazzini, essaient vainement de se débarrasser de la double tutelle autrichienne et papale; celui-ci est contraint de se réfugier en France en 1831; la comtesse libérale Belgiojoso ne rencontre pas plus succès. La période de troubles sanglants n'a pour issue qu'une reprise en main vigoureuse, par les forces impérialistes.

Dans la Confession d'un enfant du siècle, parue en 1836, autobiographie romancée de l'auteur, le héros Octave analyse ce mal de vivre des intellectuels et cette notion de présent mort né au lendmain de 1815, que trois lustres ne sont pas parvenus à briser.

L'auteur écrit au chapitre II, première partie[20], évoquant 1815:

"Alors s'assit sur un monde en ruines une jeunesse soucieuse..."

"Trois éléments partageaient... la vie qui s'offrait aux jeunes gens: derrière eux un passé à jamais détruit, s'agitant encore sur ses ruines avec tous les fossiles des siècles de l'absolutisme; devant l'aurore d'un immense horizon... et entre ces deux mondes quelque chose de semblable à l'océan qui sépare le vieux continent de la jeune Amérique... une mer houleuse et pleine de naufrages, traversée de temps en temps par quelque blanche voile lointaine ou par quelque navire soufflant une lourde vapreur; le siècle présent en un mot, qui sépare le passé de l'avenir, qui n'est ni l'un ni l'autre... voilà dans quel chaos il fallut choisir alors... Or, du passé, ils n'en voulaient plus... l'avenir, ils l'aimaient, mais quoi! comme un Pygmalion[21], Galatée... Il leur restait donc le présent, l'esprit du

siècle, ange du crépuscule qui n'est ni la nuit, ni le jour; ils le trouvaient sur un sac de chaux plein d'ossements, serré dans le manteau des égoïstes, et grelottant d'un froid terrible. L'angoisse de la mort leur entra dans l'âme à la vue de ce spectre." "Dans ce présent", continue Musset, *"parut l'astre glacial de la raison... et ses rayons pareils à ceux de la froide déesse des nuits versant de la lumière sans chaleur enveloppèrent le monde d'une main livide."* Il évoque *"un sentiment de malaise inexprimable"* saisissant une jeunesse qui ne crut plus *"à rien"* et ne pouvait s'intégrer à un monde vil et corrompu. Octave constate: *"Il n'y a plus de gloire"* et déplore ne pouvoir se rattacher à une religion qui a perdu ses valeurs fondamentales: *"La religion s'en va... il n'y a plus d'amour."* L'homme malheureux sur cette terre n'a plus,-le siècle des lumières y est pour quelque chose-, la conviction inébranlable de l'existence d'un autre monde meilleur où triompheraient le bien, la justice, l'équité, l'amour, la fraternité. Il voudrait trouver un aliment pour sa "psyché", mais la présent, c'est le "soma", le triomphe du matériel sur le spirituel.

L'auteur affirme: *"Quant aux biens qui existent entre les hommes, l'amitié consiste à prêter de l'argent, mais il est rare d'avoir un ami qu'on puisse aimer assez pour cela. La parenté sert aux héritages, l'amour est un exercice du corps, la jouissance intellectuelle est la vanité"*, et conclut: *"L'affreuse désespérance marchait sur la terre."*

a) *Un environnement littéraire favorable à l'état de crise:*

Cet environnement politique, ce vide métaphysique, cette désespérance se traduisent dans la littérature par l'essor du romantisme. Ce mouvement avait d'illustres précurseurs en Allemagne et en Angleterre dès la fin du XVIIIe siècle, précurseurs qui furent des modèles pour notre jeunesse, puisque les thèmes traités étaient en rapport avec l'état d'esprit précédemment évoqué. Musset dans Confession d'un enfant du siècle, chapitre II deuxième partie,[22] signale l'impact de cette littérature étrangère sur la nôtre: *"Quand les idées anglaises et allemandes passèrent sur nos têtes, ce fut un dégoût morne et silencieux, suivi d'une convulsion terrible."* La

fusion des composantes politique, religieuse, littéraire, évoquées, donnent naissance à la grande tempête du romantisme français.

Musset, toujours dans son oeuvre autobiographique, se reconnaît trois grands maîtres: Byron, Schiller, Goethe.

Byron (auteur anglais 1788-1824), a été le symbole de toute une génération: mélancolie, pessimisme profond, dédain pour une opinion publique qu'il aime à braver, sa vie est pleine d'extravagances, mais il est désintéressé, généreux, passionné pour les grandes causes. Poète engagé à la fois dans ses écrits et par ses actions sur le terrain, il rêve de ressusciter les grands idéaux, mène un rude combat contre les préjugés, l'hypocrisie, la sottise. Il a écrit: *"Pour la liberté, bataillez où vous le pouvez*[23]*"*; mais le caractère dynamique du personnage, de l'oeuvre, de ses luttes armes à la main, ne cache pas moins la certitude d'un combat voué à l'échec: Byron le dandy, Byron l'homme de terrain qui mène la lutte pour la liberté jusqu'en Grèce n'en est pas moins un fossoyeur des espoirs, des utopies, *"la fuite des siècles change toute chose... excepté l'homme*[24]*"*, constate-t-il amérement. Son dernier idéal est de *"faire de la mort une victoire*[25]". Cette vue pessimiste de l'homme et du monde, cette désespérance ont profondément marqué Musset et nous en trouvons de larges échos dans Lorenzaccio où le héros veut finalement lui aussi faire de sa mort une victoire.

Goethe (1749-1832) et Schiller (1759-1805), auteurs allemands parfont l'éducation romantique de notre auteur. Celui-là partage le mal de vivre du jeune Werther en proie à une profonde crise existentielle et s'imprègne des drames shakespeariens des deux dramaturges qui transposent les problèmes politiques et sociaux sur le plan moral.

Nourri des romantiques anglais, allemands, Musset, tout naturellement dès sa prime jeunesse fréquente l'Arsenal de Nodier et le Cénacle de Hugo qui se font, eux aussi, l'écho d'une jeunesse en crise.

Cette crise peut engendrer l'asthénie ou au contraire une attitude provocatrice vis-à-vis de l'ordre établi. Le dandysme est la première composante de cette attitude. Il s'agit d'affirmer son dédain envers les valeurs bourgeoises par des dépenses inconsidérées, une désinvolture distinguée, et une impertinence de bon ton. Cette affectation d'élégance, de détachement a pour corollaire un profond désintérêt de la politique; le dandy, revenu de tout, affiche son impassibilité au regard d'une actualité riche en événements et privilégie frivolités,

divertissements mondains, soupers arrosés, facéties de tout genre. Musset avec ses amis Tattet, Belgiojoso, incarnent ces tendances.

La seconde composante touche à la littéraure avec le succès du genre frénétique. Ce genre qui privilégie *sang, échafaud, vampires, monstres...* a connu un succès certain d'abord sous les règnes de Louis XVIII et Charles X, ensuite sous la Monarchie de Juillet. La parution du Vampire de Polidori en 1819, faussement d'ailleurs attribuée à Byron, la traduction du Frankenstein de M. Shelley en 1821, provoquent un raz-de-marée dans le domaine du fantastique qui touche le mouvement romantique (Nodier, pour ne citer que lui, édite un roman, Lord Ruthwen ou lesvampires, un mélodrame Le vampire; et brode encore sur le thème dans Smarra...). Le genre frénétique s'essouffle dès 1828, mais, et c'est ce qui nous intéresse, connaît un renouveau après 1830. Le désespérance en rapport avec l'échec des Trois Glorieuses, fait renaître ce qu'il faut interpréter comme une autre attitude de défi vis-à-vis de la société bourgeoise, défi marquant la volonté de revêtir le langage d'une puissance littéralement profanatrice au sens religieux du terme, allant parfois jusqu'au satanisme. Cette profanation du langage littéraire a quelque chose de cynique, et ce cynisme chez Lorenzaccio sera instrument de révolte.

Enfin sur toute une génération plane le fantôme de Shakespeare dont l'oeuvre est inséparable de ce que nous nommons: La thématique du rêve.

c) La thématique du rêve ou un univers obsédant:

L'univers obsédant dans lequel se meut Lorenzaccio n'est pas sans rapport avec l'influence de certaines lectures de Musset. Shakespeare, que notre dramaturge a tant admiré, a donné dans son oeuvre une place prépondérante aux rêves à caractère fantasmatique, aux hallucinations. Hanté par le personnage de Hamlet, l'atmosphère du drame qui place l'homme devant la double énigme de sa volonté et de sa destinée, le thème du spectre, le triangle oedipien, l'intellectualisme raffiné du héros, la tonalité très sombre de la pièce, Musset trouve aliment à l'expression de ses propres angoisses. D'autres auteurs plus contemporains et qui font du rêve le moteur de la

création littéraire ont eu une influence tout aussi déterminante sur Musset. Fin XVIIIe, début XIXe, la pensée rationaliste chez les créateurs recule aux dépens d'un système de pensée antithétique où le rêve, les paysages intérieurs, l'expression du moi dominent.

Notre auteur a lu Jean-Paul (romancier allemand 1763-1825) qui s'est penché sur la thématique du rêve dans la production littéraire. Pour lui, la poésie, comme le rêve, est libératrice de l'imaginaire, elle est l'expression de la sensibilité de l'âme profonde, comme lui, elle s'exprime par une forme détournée d'expression à caractère symbolique. Il affirme même: "*Le rêve est un acte poétique involontaire*[26]", en précisant toutefois qu'à l'état brut, le rêve ne saurait constituer la clé du succès pour l'écrivain. Pour accéder à la dimension littéraire, il doit être repris et délibérément enrichi, transformé, d'où l'expression "*rêves re-rêvés.*[27]"

Ces idées, Musset les retrouve chez Hebbel (poète allemand 1813-1863): "*Je crois de plus en plus que rêve et poésie sont une même chose*[28]", Coleridge (poète anglais 1772-1834): "*Il existe une espèce de poésie bâtie sur les fondations du rêve*[29]*... Croyez-moi, les rêves ne sont pas pour moi des ombres, mais la misère réelle et substantielle de la vie. Le sommeil est l'insondable enfer où les âmes contemplent l'horreur de leurs actes, et où les connaissant et les réprouvant, elles les souhaitent pourtant et les combattent.*[30]"

Nous pouvons citer en outre Hofman, Walpole, Blake. Romans, travaux didactiques, contes venus de l'étranger, ne laissent pas insensible un Musset, convaincu de l'importance du rêve dans la littérature, dans toute création artistique. Ils convainquent aussi toute la jeunesse romantique française et nous pouvons dire que l'auteur baigne littéralement dans cette mode du rêve, voire du fantastique des années 25-30. Il lit Smarra de Nodier, les romans noirs de Hugo. L'orientation du rêve qui chez Jean-Paul pouvait être ascencion ou descente se fait dans le sens de l'horreur et du macabre. Plutôt que de rêves, nous pouvons parler de cauchemars romantiques: exécutions capitales, apocalypses, apparitions de fantômes, de squelettes, de monstres, de spectres. Ces images récurrentes à caractère obsédant s'accompagnent de métamorphoses, de dédoublements. Musset vit cet

autre monde, lieu de fantasmes aberrants. Sa traduction et adaptation de l'oeuvre de Thomas de Quincey, L'anglais mangeur d'opium en 1828 témoigne de son goût précoce et prononcé pour le rêve naturel ou provoqué. Le rêve est un thème omniprésent dans Lorenzaccio; les lectures des auteurs que nous venons d'évoquer ont germé sur un terrain fertile.

d) Musset et la naissance de l'intelligentsia.

Le romantisme est l'expression d'une véritable crise de la culture et de l'esprit modernes; phénomène culturel et spirituel, il est en rapport avec les transformations sociales du début du XIXe siècle et l'émergence de ce que l'on a appelé "*l'intelligentsia*"[31].

Les clivages traditionnels, noblesse, clergé, tiers état de l'avant 1789 ne permettent plus à cette époque de donner une image fidèle de l'évolution sociale en France; et deux groupes issus à la fois de ces trois classes , pour des raisons politico-économiques, voient le jour: *L'Intelligentsia et la Jeunesse*.

En ce début de XIXe siècle, les personnes exerçant des métiers intellectuels sont de plus en plus nombreuses: journalistes, auteur vivant de leur plume, professeurs de lycée, de grandes écoles, d'université... Leurs origines sont trop diverses pour qu'elles puissent former ce que l'on appelle une classe, mais elles n'en sont pas moins confrontées à des problèmes convergents. Souvent convaincues de leur supériorité intellectuelle, généralement mal rémunérées, n'entrant pas directement dans le système de la production, elles ont souvent le sentiment d'être à part. L'intellectuel, tandis que le bourgeois travaille avec abnégation pour s'enrichir et sacrifie au matériel, prend ses distances avec ce monde dont il se sent exclu, part sur les ailes du rêve, s'installe dans une philosophie de l'absolu et fait bon ménage avec les plus audacieuses utopies; alors que dans la société bourgeoise tout est vénal, l'intelligentsia prône le triomphe de l'esprit sur la matière, proclame son idéal désintéressé, son goût de pureté. Fuyant le concret, volontiers asocial, l'intellectuel refuse tout compromis entre le réel et l'imaginaire, la vie et le rêve; il se déclare malheureux, au besoin s'érige en victime. Le sentiment d'incomplet de la destinée, le pessimisme, la mélancolie, le désespoir le guettent. La jeunesse romantique vit en étroit rapport avec cette Intelligentsia.

A la même époque, les étudiants issus des classes dominantes sont de plus en plus nombreux; la stabilité au niveau de l'état ne permet plus d'espérer des carrières fulgurantes et ces jeunes ont l'impression,-contrairement à ce qui prévalait à l'ère révolutionnaire et l'époque napoléonienne, de subir la ségrégation des âges. Les places sont prises, les études se prolongent, ils entrent de plus en plus tard dans la vie active attendant quelque vacance de poste.

A l'opposé, l'ère industrielle a pour corollaire la naissance d'une jeunesse ouvrière entrant très tôt dans le système de production; analphabète, contrainte de travailler pour subsister, elle est la proie de la bourgeoisie qui l'exploite sans limite. Abêtie par la tâche, elle n'a ni la force ni la maturité intellectuelle pour affirmer le droit à plus de liberté et d'égalité. Un abîme sépare ces deux jeunesses qui le plus souvent s'ignorent. Musset ne vivra guère, même en pensée, le problème des démunis.

L'Intelligentsia, la jeunesse estudiantine huppée, coupées du monde ouvrier et du monde des affaires sombrent dans une profonde crise existentielle; Musset jeune la vit et la transpose dans ses personnages.

Au plan politique, le romantisme ne constitue pas un mouvement unitaire; on y rencontre les "*Bousingots*", républicains, et les "*Jeune France*", plutot réactionnaires. Leur point commun est la contestation, l'opposition à ce qui est en place. L'auteur, à l'instar de ses amis jongle avec les problèmes philosophiques, s'intéresse à la liberté, mais surtout en tant que concept. Ses origines, son éducation font écran; il ne voit pas la souffrance des ouvriers des faubourgs; nous pouvons parler d'inadéquation entre son comportement dans la société et la grande idée qu'il veut défendre; c'est d'ailleurs un reproche qui vaut pour l'Intelligentsia dans son ensemble.

Plus tard, la dichotomie entre ce qu'il pense et ce qu'il vit annihilera son action et il se réfugiera dans la création artistique affectant de se désintéresser de la politique.

e) Un drame sentimental personnel:

A cette crise existentielle propre à une époque vient s'adjoindre le drame sentimental de Musset, drame qui porte à son paroxysme son

mal de vivre : sa liaison houleuse avec la romancière George Sand. (M. Charpentier en a fait une étude très précise, dans Alfred de Musset, Tallandier, Paris, 1938, étude dont nous nous inspirons largement.) L'idylle commence très probablement en juin 1833; Alfred a vingt-trois ans, George en a vingt-neuf, est mère de famille. Lasse de son mari, elle l'a quitté pour son amant l'écrivain Jules Sandeau. A ce dernier succède bientôt le très éphémère prétendant Prosper Mérimée. Celle par qui le scandale arrive, en ce printemps 1833, cherche une nouvelle liaison et Sainte-Beuve joue le rôle d'entremetteur. Le jeune alfred et la femme d'expérience se rencontrent, et au bout de quelques semaines, en juillet 1833, c'est lui qui écrit: "*Mon cher Georges, j'ai quelque chose de bête et de ridicule à vous dire, je suis amoureux de vous.*[32]" Celle-ci écrit à Sainte-Beuve en août de la même année: "*C'est un amour de jeune homme, et une amitié de camarade. C'est quelque chose dont je n'avais pas l'idée et que je ne croyais rencontrer nulle part. Je l'ai niée cette affection, je l'ai refusée d'abord, et puis je me suis rendue et je suis heureuse de l'avoir fait. Je m'y suis rendue plus par amitié que par amour*". A l'amour de l'un ne paraît donc répondre qu'une simple amitié, qui peut laisser présager, Musset est en quête d'idéal, le pire. Bien vite, "*elle rend avec une certaine répugnance à son amant, les caresses qu'il lui prodigue*", précise John Charpentier dans Musset, avant d'ajouter: "*le grand calme de George le confond d'abord, et son absence totale de romanesque. Comme elle ressemble peu à ses livres! A peine en a-t-elle terminé un, qu'elle en commence un autre, et souvent se consacre avec tant d'application à sa besogne qu'Alfred l'appelle en vain au lit où il se morfond à l'attendre. A bout d'énervement, il cède au sommeil. Elle écrit toujours. On dirait un boeuf de labour*[33]". Même si ces propos de Charpentier, propos confirmés d'une manière moins abrupte par Mme F. Nallet dans G. Sand (Grasset poche, 1976) sont probablement exagérés, il convient de constater que George, bourreau de travail, ne permet pas à Alfred de vivre dans la félicité. Cette froideur sentimentale et charnelle n'arrange pas cette liaison, mais que dire de la jalousie maladive de Musset, de sa perversion. "*Il désire-* précise toujours Charpentier dans la même oeuvre- *George dans les moments où il l'exècre, pour les sensations qu'il imagine qu'elle a éprouvées et jamais elle ne lui inspire plus vive adoration que quand il l'outrage.*[34]" Cette liaison devient de plus en plus

houleuse au fil des mois, la rupture définitive n'intervenant qu'en 1835. Musset, écrivant Lorenzaccio, était un être profondément déstabilisé par cette liaison au caractère ambigu. Ne soyons donc pas étonnés si l'oeuvre nous plonge dans un abîme insondable.

f)Influence de George Sand femme de lettres sur Musset ecrivain.

La critique, lorsqu'elle évoque Sand et Musset, ne tarit pas de commentaires sur la liaison sentimentale, laissant au second plan la femme de lettres, l'habituée des milieux intellectuels. Pourtant, plus âgée que Musset elle lui fait profiter de son expérience, de sa maturité. Il est difficile de mesurer avec précision quelle a pu être l'influence de George sur Alfred, dans les domaines littéraire, politique, religieux, mais une chose apparaît clairement: c'est pendant cette liaison tapageuse que notre auteur a le plus écrit, s'est le plus intéressé aux problèmes politique et religieux. Quantité et qualité sont les deux maîtres mots de la période 1833-1835; quantité puisqu'il a produit en dix-huit mois plus d'oeuvres que dans toute la décennie qui a suivi; qualité dans le mesure où c'est le meilleur de son théâtre qui a été produit. Y a-t-il relation de cause à effet? Nous pouvons répondre affirmativement et ce pour plusieurs raisons.

La première tient aux relations professionnelles entre les deux personnages. Il semble que la discussion lors du banquet entre lettrés et éditeur du 19 juin 1833 ait été en rapport, en grande partie, avec la production littéraire. Nous n'en voulons pour preuve que cet extrait d'une lettre adressée par George à Alfred et datée du vingt-et-un juin 1831: "*Vous allez recevoir un gros paquet concernant la diablerie* (Une conjuration en 1537) *dont je vous ai parlé. Vous recevrez un autre paquet de documents relatifs au premier envoi.*[35]" Ce passage est particulièrement significatif; en effet, le premier échange épistolaire,- le reste de la lettre corrobore cette impression,- a été en rapport avec le côté professionnel. Selon Yves Layné (Musset ou la difficulté d'aimer): "*Après la rencontre du dix-neuf juin Musset fréquente assidûment l'auteur d'Indiana et il s'installe à demeure chez elle*[36]". Comment le tout jeune homme ne pouvait-il pas être subjugué par les dons indéniables d'écrivain de celle qui était tout auréolée de son récent succès? On peut supposer que, ce rapport a

existé dans la liaison; George, comme une mère éduquerait son enfant, à n'en pas douter, a marqué de son empreinte Alfred écrivain. A celui qui plus tard écrira un poème sur la paresse, elle insuffle au jeune homme par son exemple et ses exhortations une force créatrice: le dilettante se met au travail. A celui qui cherche un sujet pour rédiger un drame historique, elle apporte idée et matière en lui offrant la scène historique Une Conjuration en 1537 rédigée deux ans plus tôt et non éditée; à celui qui cherche à se positionner face aux problèmes de l'époque, elle soumet ses idées qui orientent vers le pessimisme de Lorenzaccio. Il convient à propos des opinions de George Sand de faire une mise au point importante; le personnage n'a pas toujours été militant socialiste; l'image d'Epinal donnée par les biographies succinctes est éminemment réductrice. En fait son engagement politique ne date que de 1835 sous l'influence de Michel Bourge qu'elle rencontre en avril, et de Pierre Leroux dont elle fait la connaissance en mai; leur influence aboutit à une collaboration de George au Monde, le jeune journal de Lamenais, en 1837, à la création de La Revue Indépendante en 1841 et à la participation active pendant la période révolutionnaire de 1848 avec notamment une collaboration au Bulletin de la République et la création de La Cause du Peuple. En outre, le jeune femme a été en relation avec la plupart des têtes pensantes démocrates (Leroux, Barbes, Lamenais, Mazzini, Bakounine...), a fréquenté les écrivains s'investissant en politique, écrit des romans socialisants. Mais ces treize années de socialisme militant, avec le temps fort de 1848, ne doivent pas faire oublier les deux grandes déceptions consécutives aux deux révolutions considérées comme ratées, celle de 1830 et celle de 1848. Dans le second cas, écoeurée, elle se retire à Nohant et stoppe tout militantisme de gauche; dans le premier cas, celui qui nous intéresse, elle juge très sévérement le peuple; ses récriminations ont un prolongement durant la période 1830-1833. C'est cette condamnation qui prévaut dans Lorenzaccio, avec en corollaire le pessimisme en matière politique. Le choix du sujet Une Conjuration en 1537 est une première illustration que corroborent certains passages de sa correspondance à cette époque; M. Bernard Masson a fait une étude à ce sujet, dont nous nous inspirons; nous relevons dans son essai Musset et son double les citations de Sand suivantes:

"Peuple imbécile qui porte sur le pavois ceux qui le ruinent, et qui après tout ne se rend qu'à la force et de furieux, devient rampant[37]".(octobre 183O)

" J'ai de la politique plein le dos et je veux respirer en paix dans ma retraite de Nohant, oublier le roi et la république, les saints et le diable et le reste! Croyez-moi, laissons-les débrouiller leurs affaires, nous n'y ferons rien de bon parce qu'il n'y a rien de semblable à tirer de l'espèce humaine pour le moment.[38] " (mai 1831).

"Moi je hais tous les hommes, rois et républiques, absolutistes, prétendus modérés, je les confonds tous dans mon mépris et dans mon aversion. Il y a des moments où j'aurais du bonheur à leur nuire.[39] (juillet 1831).

"La révolution de Juillet tombée dans le ruisseau, nos libéraux d'hier devenus tyrans d'aujourd'hui; ah! mon pauvre ami, quel soufflet pour les bonnes gens comme nous, qui nous disions du parti de ces gredins-là! Il n'y a plus d'opinion possible en France.[40]" (janvier 1832).

" *J'ai horreur de la monarchie, horreur de la république, horreur de tous les hommes.*[41] (juin 1832)

" *Je la* (la société) *crois perdue, je la trouve odieuse, et il ne me sera jamais possible de dire autrement.* [42]" (octobre 1833)

Comment ne pas voir en Lorenzaccio la représentation de ce courant pessimiste? George a certainement joué un rôle de révélateur.

La femme de lettres a probablement eut aussi une influence dans le domaine de l'esthétique du drame de Musset. La pièce, d'ailleurs injouable, Aldo le rimeur, publiée en 1832 prouve que la jeune femme s'est intéressée au théâtre expérimental. Au minimum, il y a eu échange d'idées.

Considérant cette même période, nous pouvons aussi remarquer que le passé privé d'Aurore Dupin, baronne Dudevant, a certainement nourri les intrigues de deux pièces capitales de l'auteur: On ne badine pas avec l'amour et Lorenzaccio. Camille au premier acte de la comédie sort du couvent, a dix-huit ans, comme elle. L'élan vers dieu de l'héroïne, fait penser à la crise mystique de la romancière quand elle était cloîtrée; Perdican, lui, ressemble beaucoup à l'élève modèle que fut Alfred; deux éléments qui prouvent que les créations littéraires de notre auteur à cette époque, portent l'empreinte de deux

êtres. Le duc Alexandre, Varchi et l'histoire le confirment, était un bâtard débauché; Musset emploie à plusieurs reprises ce terme de "débauche", insistant sur l'idée de dégénérescence; George n'a pas manqué de lui parler de sa famille. Elle est fille du lieutenant Maurice Dupin, descendant de Maurice de Saxe, un bâtard. Maurice dans son mariage avec Sophie, une fille du peuple, n'a pas eu le comportement qu'on pouvait attendre du mari idéal. Aurore a souffert des infidélités de son père. Elle convole en justes noces avec Casimir Dudevant, bâtard reconnu d'un colonel. On peut penser que le portrait d' Alexandre dans Lorenzaccio a été puisé non seulement dans Varchi, mais encore et surtout dans Une Conjuration en 1537. George y a probablement fait revivre le personnage historique en pensant aux personnages précités de sa vie privée; dans ses confidences sur l'oreiller elle a dû maintes fois répondre aux questions pressantes de son amant sur ses relations avec les hommes qu'elle a connus. La débauche de Dudevant, par exemple, devait être bien connue de Musset et a pu contribuer à la création du personnage du drame.

Cette étude sur George Sand, nous permet de mieux comprendre combien sur le plan littéraire, la rencontre a pu être fructueuse. Nous pouvons affirmer sans risque que sans l'amante, la femme de lettres, le passé de l'être aimé, l'oeuvre de Musset de 1833 à 1835 n'aurait pas été ce qu'elle a été; Alfred est sorti exsangue de cette période, au physique comme au moral, mais quels chefs-d'oeuvre il a produits!

Chapitre II

La crise existentielle de Lorenzaccio et de son auteur: Ses tenants et ses aboutissants. Le pouvoir politique et religieux

1- L'histoire et le texte:

En lisant le scène historique intitulée Une conjuration en 1837, fournie par George Sand et la Storia Fiorentina de Varchi, l'auteur a trouvé un cadre et des personnages appropriés à l'expression de ses idées politiques, religieuses, esthétiques. Les scènes historiques sont des chroniques dialoguées qui se focalisent sur un événement politique du passé, à la manière d'un reportage. Le terme chronique implique la notion d'une certaine fidélité dans la narration de l'événement; George Sand en 1830-31 en rédigeant cette scène n'a nullement voulu faire oeuvre originale, elle y a vu l'occasion d'un exercice de style et ne se souciera pas de faire éditer[43]. Son travail est court et se limite à des tableaux très fidèles, quant au contenu, à sa source : Varchi. Le texte de la romancière, si précieux qu'il fût, n'offrait pas suffisamment de matière à Musset; c'est pourquoi, pour s'imprégner plus profondément de Florence, des personnages, il est remonté à la source. La Storia Fiorentina est une histoire des Médicis commanditée par Côme, le successeur d'Alexandre, à Varchi (1502-1565). Ce dernier en bon chroniqueur, relate avec une certaine impartialité des événements dont il a été le témoin, et ce, avec une grande précision[44]. Cette suite de renseignements a complété le travail de George et permis à l'auteur de faire baigner son drame dans un contexte historique qu'il connaît parfaitement.

Varchi s'est attaché dans son oeuvre à montrer que la situation à Florence en cette première moitié de XVIe siècle n'était guère brillante; l'injustice y régnait et étouffait tout mouvement libertaire; ces éléments sont repris par l'auteur et donnent du crédit à l'intrigue. De la réalité au rêve, de la réalité historique à la vérité poétique, le pas est vite franchi. Il suffit à Musset de concentrer les événements pour accentuer la noirceur de Florence, en faire la capitale de l'opprobre et de la honte, un état de crise profonde. Des faits qui se sont déroulés de 1534 à 1548 se trouvent regroupés dans le drame en une période de

dix jours : l'exil des Strozzi a eu lieu en 1534, le vol de la cotte de maille du duc par Lorenzo en 1535, la mort du héros treize ans plus tard[45]. Le personnage historique de Lorenzo, par un heureux hasard a beaucoup de points communs avec un héros en proie à une profonde crise existentielle. Varchi en fait ce protrait : *"D'une rare prudence et bonté, sa mère ayant perdu son mari quand Lorenzo était en bas âge, fit élever cet enfant avec tous les soins imaginables. Lorenzo manifesta une intelligence incroyable; mais, à peine fut-il sorti de la tutelle de sa mère et de ses maîtres, qu'il commença à montrer un esprit inquiet, insatiable et désireux de mal faire... Il se mit à se railler ouvertement de toues les choses divines et humaines... Il passait toutes ses envies, surtout en affaires d'amour, sans égard pour le sexe, l'âge et la condition des personnes. Il caressait tout le monde et au fond méprisait tous les hommes. Son appétit de célébrité était étrange... Comme il était délicat et maigre de corps, on l'appelait Lorenzino. Il ne riait pas et souriait seulement... l'air mélancolique... Le duc se fia entièrement à Lorenzo, le prenant comme entremetteur auprès des femmes tant religieuses que laïques, pucelles, mariées ou veuves, gentilles ou vilaines.*[46]"

Il reste pour l'auteur à retoucher le personnage dans le sens d'une plus grande complexité, à le faire réagir face aux problèmes politiques de manière à l'élever au niveau du symbole dans lequel pourrait se retrouver toute une génération.

Quant aux autres personnages, la plupart figuraient dans la Storia Fiorentina et ont été remodelés dans le sens d'un manichéisme bien, mal, très tranché, tandis que d'autres ont été ajoutés ou complétement dénaturés comme par exemple Tebaldeo Freccia pour nourrir les thèses de l'auteur.

2- L'histoire dans le texte : L'écoeurement justifié du héros.

Lorenzaccio vit dans une cité qui nous est présentée dans les scènes d'exposition sous divers éclairages. A la scène 1, les feux des projecteurs se focalisent sur Alexandre de Médicis, le Duc, tyran de Florence. L'auteur nous en dresse le portrait le plus vil qui soit : grossièreté, rusticité affectée, bassesse, cynisme, caractérisent ce personnage, ce qui nous laisse dès l'entrée en matière craindre le pire

pour les citoyens. Les plaisirs des sens semblent être son unique univers, puisque dans cette scène 1, alors qu'il est impatient de coucher avec une jeune fille soudoyée, il pense déjà à un autre plaisir qui l'attend : "*Il faut pourtant que j'aille au bal chez les Nasi*[47]", dit-il. Les deux ruffians, Lorenzo et Giomo, qui l'accompagnent, par leurs paroles, leurs gestes, donnent relief à cette image du Duc. De plus, Alexandre s'exprime en un langage bas, vulgaire, provocateur : "*Sacrebleu! entrailles du pape*"; il affiche son mépris pour la jeune fille qu'il a voulu acheter et pour Maffio, le frère, à qui il propose des ducats pour l'apaiser. Enfin, l'expression "*entrailles du pape*[48]" met en évidence le cas qu'il fait de la religion. Guidée par un tel homme, la cité ne peut être que corrompue.

La scène 2 nous en convainc en présentant la situation sous trois éclairages différents et complémentaires. Les interventions des citoyens -les habitants de Florence ont gardé ce titre! - permettent à l'auteur de brosser un tableau de la situation politique. Nous apprenons que, comme le Duc, la cour vit dans la débauche. L'orfèvre Mondella, révolté, précise : "*Mais ce sont des tonneaux sans vergogne que ces godelureaux de la cour*[49]", et ajoute pour préciser que le peuple en supporte les conséquences : "*La cour! Le peuple la porte sur son dos.*[50]" Cette situation est assez nouvelle car dans un passé récent, la cité ne connaissait pas la tyrannie, le pouvoir étant partagé, toujours selon Mondella, par les grandes familles, à parts égales. Ce type d'aristocratie fonctionnait pour le bien de tous. Dans la suite de sa répartie, l'orfèvre évoque les "*deux forces tyranniques venues de l'extérieur*" qui ont "*brisé cette bonne maison bien bâtie*", deux "*architectes malavisés... le pape et l'empereur Charles.*[51]" Alexandre de Médicis n'est en fait que leur ruffian.

Le portrait que fait Mondella de ce dernier confirme ce que nous avons constaté à la scène 1 : "*un bâtard, une moitié de Médicis, un héros que le ciel avait fait pour être garçon boucher, ou valet de charrue.*[52]" Ces dénominations mettent en évidence le triomphe de la chair, du vice, de la rusticité. Victime de menées impérialistes, de la personne du Duc, la cité de Florence, cité autrefois raffinée, est le thèâtre des plus bas instincts. La sortie du bal des Nasi en est une image saisissante.

Alexandre, la cour, les Allemands, les menées du pape ont, nous le voyons, raison de l'ancienne Florence, mais, et c'est ce qui est le plus

grave, avec l'assentiment, ou tout le moins l'indifférence de toute une partie du peuple. A part Mondella et un bourgeois qui parle de ces *"chiens d'Allemands"*, les citoyens qui s'expriment dans la scène 2 ne condamnent pas; le marchand y trouve son compte. *"Hé, Hé, ce sont mes étoffes qui dansent, mes belles étoffes du bon Dieu sur le cher corps de tous ces braves et loyaux seigneurs*[53]*"*, affirme-t-il en pensant à son commerce; la femme admire le décorum de la noce des Nasi en disant : *"C'est une belle fête*[54]*"*. L'écolier est étourdi du spectacle comme le montre la phrase suivante : *"Rose, vert, bleu, j'en ai plein les yeux, la tête me tourne.*[55]" Le peuple, dans sa majorité, tantôt intéressé, tantôt inconscient, tantôt subjugué ne paraît pas prêt à la révolte. Pourtant le spectacle de la sortie du bal a de quoi soulever l'indignation; l'auteur précise dans une didascalie : *"le Duc sort, vêtu en religieuse*[56]*"*, et plus loin nous apprenons que Lorenzo est en *"robe de nonne*[57]*"*. De toute façon, la gent soldatesque de Charles Quint, véritable armée d'occupation que symbolise la citadelle fait bonne garde. *"Gare, canaille, laissez passer les chevaux,*[58]*"* crie un homme en armes.

Ce même peuple, nous le retrouvons à l'acte V, après l'assassinat du Duc. Au lieu de profiter du vide politique momentané, il se laisse prendre à un stratagème vieux comme le monde : la distribution gratuite de vivres et d'alcool. Repu, ivre, il remet l'action à plus tard. La plupart, dit l'orfèvre, *"courant après... le vin qu'on distribue, et ils s'en remplissent la bouche et la cervelle afin de perdre le peu de sens commun et de bonnes paroles qui pourraient leur rester.*[59]*"* Pourtant, la révolte aurait été possible et pourquoi pas pouvait être couronnée de succès, tant le mécontenement était grand dans certain milieu ouvrier comme le montre un début de manifestation spontané; à la scène 5, nous lisons : *"Mes ouvriers, voisin, les derniers de mes ouvriers frappaient avec leurs instruments sur les tables, en voyant passer les Huit, et ils leur criaient : "Si vous ne savez, ni ne pouvez agir, appelez-nous qui agirons"- "Il n'y a pas que les vôtres qui aient crié; c'est un vacarme de paroles dans la ville..."* Et l'orfèvre de conclure : *"Il y en a qui voulaient, comme vous dites, mais il n'y en a pas qui aient agi.*[60]*"*

La jeunesse estudiantine n'a guère été plus efficace. Trop peu nombreuse, elle ne pouvait réussir sans le relais du peuple. Elle se livre à un baroud d'honneur réprimé dans le sang. Nous lisons ligne

3536 acte V scène 5 : *"Les étudiants seuls se sont montrés"*, puis à la scène suivante : *"Une centaine d'étudiants"* se sont *"fait massacrer*[61]*"*.

Quant à l'opposition républicaine, dirigée par les grandes familles de Florence, elle s'avère tout aussi incapable de faire barrage tout au long de la pièce à l'impérialisme de Charles Quint et du pape, qui gardent la mainmise sur Florence. La mort d'Alexandre était pour eux l'occasion unique d'un retournement de situation, d'autant plus qu'à cette vacance de pouvoir, vacance totalement imprévue, venait s'ajouter la trahison providentielle du gouverneur de la forteresse. Nous l'apprenons à l'acte V scène 6 : *"On dit que le provéditeur, Roberto Corsini, est allé hier soir, à l'assemblée des républicains"... "il a offert de livrer la forteresse aux amis de la liberté, avec les provisions et les clés et tout le reste"... "mais la proposition de ce brave homme n'a pas été seulement écoutée.*[62]*"*

Manque de maturité du peuple qui oublie sa condition de dominé pour un verre d'alcool, jeunesse estudiantine trop peu nombreuse, opposition républicaine incapable d'agir efficacement, absence de coordination entre ces trois forces, et c'est la révolution manquée. Le Duc, en toute hâte est remplacé par Côme de Médicis, nouveau faire-valoir à la botte des deux forces impérialistes. Le cinquième acte se termine par le discours, promesse d'"*obéissance"* à ceux qui l'ont nommé, du nouveau promu. En matière politique, nous n'avons pas l'impression d'une fin, mais d'un recommencement. Le spectacle affligeant des bannis dont nous avons été témoins à la fin de l'acte I risque de se renouveler puisque nous sommes toujours en présence des mêmes forces d'un côté, des mêmes faiblesses de l'autre.

Lorenzo qui depuis deux ans a joué un vilain rôle auprès d'Alexandre pour pouvoir réaliser son grand rêve de tuer un tyran, et accomplir un acte salvateur, est mort avant d'avoir pu assister à l'élection de Côme de Médicis, mais il avait suffisamment vu combien idéal et politque étaient antinomiques. Nul doute que le spectacle affligeant de Florence a été un élément déterminant de la crise existentielle du héros.

Le message politique de l'oeuvre est on ne peut plus clair. Eminemment pessimiste, l'auteur a transposé dans son drame la

situation des années trente en France, en Pologne, en Belgique, en Italie. Si, comme on l'affirme maintenant, l'oeuvre a été réalisée avant le voyage de l'auteur avec Sand, elle a quelque chose de prémonitoire puisque le dernier acte est l'image assez fidèle de ce qui se passera en France en avril et mai 1834, au retour de l'auteur, à savoir l'échec des forces républicaines dans les tentatives de soulévement d'une partie du monde ouvrier, le massacre de la rue Transnonain, le triomphe d'un pouvoir fort sur les forces progressistes.

Les choses, dans l'esprit de l'auteur, n'évoluant pas, ne pouvant pas évoluer, les idéaux sont maintenant et demain, morts-nès. Comme son héros, Musset ressent la douloureuse impression de vivre dans un présent lui aussi mort, dans une situation politique figée. C'est un élément qui a pu accentuer par la suite son refus de tout engagement politique personnel.

3- La religion et le pouvoir temporel : le désarroi justifié du héros.

Le problème religieux dans Lorenzaccio, puisque Charles Quint et Paul IV se partagent l'hégémonie de Florence, est indissociable du problème politique. La domination exercée par le pouvoir ecclésiastique aurait pu avoir en contrepartie un aspect moralisateur dans la cité corrompue; or, il n'en est rein, nous allons le voir.

La critique religieuse se situe d'abord au plus haut niveau. Le pape, plus soucieux du temporel que du spirituel, de ses intérêts que de la morale, en hissant Alexandre sur le trône de Florence a signé un pacte avec un parjure qui à l'occasion joue les blasphémateurs et se comporte de la plus vile manière. A l'acte I scène 4, si Valori, commissaire apostolique, vient, accompagné de sire Maurice, chancelier des Huit, (Les Huit étaient responsables de la justice), au palais du Duc se plaindre au nom du Saint Père des frasques de la cour, ce n'est pas pour remettre en question telle ou telle action répréhensible du Duc, mais pour réclamer la tête de Lorenzo. C'est avec obséquiosité, hypocrisie, qu'il s'adresse à Alexandre : "*Sa Sainteté craint que le Duc ne se crée de nouveaux dangers par trop d'indulgence*[63]", et avec une certaine lâcheté qu'il laisse la parole à sire Maurice lui laissant le soin de dévoiler le sujet de la visite après

avoir précisé:*"Les désordres de la Cour irritent le pape... J'ai dit les désordres de la Cour, Altesse; les actions du Duc n'ont d'autre juge que lui-même. C'est Lorenzo de Médicis que le pape réclame comme transfuge de sa justice.*[64]" Le tyran, le despote, est l'allié et restera l'allié de l'église.

Le pape, s'il réclame par personne interposée la tête de Lorenzo, le fait soi-disant au nom de la morale : "*Paul III ne saurait pardonner au modèle titré de la débauche florentine*[65]", pourtant, comme le remarque Alexandre, il n'est pas lui-même un modèle de vertu : "*Ah! Parbleu, Alexandre Farnèse (le pape) est un plaisant garçon! Si la débauche l'effarouche, que diable fait-il de son bâtard, le cher Pierre Farnèse, qui traite si joliment l'évêque de Fano?*[66]" Ce fils naturel montre que le pape a rompu son voeu de chasteté et a sacrifié aux plaisirs de la chair; la seconde partie de la citation a trait au goût du Saint Père pour les intrigues politiques. Il voulait en effet investir Pierre des duchés de Parme et de Plaisance. L'allusion à l'évêque de Fano est une réponse à l'accusation de débauche; Pierre est accusé du viol de ce dernier.

Son éminence le cardinal Cibo complète ce tableau d'une église à la tête corrompue. Son portrait noirci à dessein, constitue le symbole d'une église qui se bat par tous les moyens pour obtenir des pouvoirs temporels. A l'acte I scène 3, et à l'acte II scène 3, il fait preuve d'un machiavélisme outrancier. Par l'intermédiaire d'Agnolo, un page de Ricciarda Cibo sa belle soeur, il détourne un courrier adressé à la jeune femme:

Le cardinal
Quoi de nouveau aujourd'hui?
Agnolo
Cette lettre, Monseigneur.
Le cardinal
Donne-la moi.
Agnolo
Hélas! Eminence, c'est un péché.
Le cardinal
Rien n'est un péché quand on obéit à un prêtre de l'église romaine.[67]"

Cet Agnolo, la première répartie du cardinal le prouve, est un habitué, il joue le rôle d'espion et sert les intérêts de l'ecclésiastique. Ce dernier, loin d'être scandalisé par un duc déguisé en nonne est enclin au pardon:

"*Bon, bon, le duc est jeune, et gageons que cet habit coquet lui allait à ravir.*[68]"

Enfin la confession de Ricciarda Cibo qui dévoile une intrigue amoureuse n'engendre aucune réprobation. Il encourage au contraire cette idylle qui favorise ses plans, sert son ambition politique. Tournant délibérément le dos à la morale, il veut pousser la marquise dans les bras du duc. C'est de l'incitation à la débauche. Il dit à sa belle soeur :

"... *Il n'y a pas tant de mal que vous croyez... le duc est puissant... une rupture avec lui peut nuire aux plus riches familles. Un secret d'importance entre des mains expérimentées peut devenir une source de biens abondante.*[69]" La fin de la citation montre qu'il a l'intention de se servir de la jeune femme à des fins politiques. Celle-ci n'est pas dupe et répond, inquiète:

"*Que couves-tu, prêtre sous ces paroles ambiguës? Il y a certains assemblages de mots qui passent par instants sur vos lèvres, à vous autres, on ne sait trop que penser.*[7071]"

Si la tête est corrompue, que faut-il penser du troupeau des fidèles?

La réponse nous est donnée à l'acte I scène 5. Le peuple se tourne vers la religion non par élévation de l'âme, mais par sombre intérêt. La pratique religieuse s'apparente à un commerce, c'est une manière d'acheter sa place au paradis. Sortant de l'église, une femme s'adresse à une voisine de cette manière:

"*Je ne reste jamais plus d'une heure ici, et je n'y viens jamais qu'un seul vendredi... Ce n'est pour moi qu'une affaire de dévotion, et que cela suffise pour mon salut, c'est tout ce qu'il me faut*[72]". En honorant une fois l'an Saint Miniato, elle espère obtenir sa bienveillance. La pratique religieuse n'est pas en revanche négligée quand elle permet de se mettre en avant. Une dame de la cour à qui la richesse permet de vivre dans la sphère d'ecclésiastiques en vue, en tire vanité:

"*Comme il bien prêché! C'est le confesseur de ma fille.*[73]"

A l'acte V scène 5, Musset va plus loin en évoquant un retour à l'état d'esprit païen. L'exemple nous est donné par un marchand qui explique à sa manière la mort du duc. Il a remarqué qu'Alexandre placé sous le signe du nombre six a été fort logiquement assassiné le six janvier. Six six ont concouru à sa mort:

"Il avait six blessures, à six heures de la nuit, le six du mois, à l'âge de vingt-six ans, l'an 1536. Il avait régné six ans.[74]"

Une tête corrompue, un peuple faible, deux images d'une église vilipendée et qui peuvent faire penser que Lorenzo et Musset sont en rupture de ban avec tout ce qui touche la religion. En réalité la critique porte essentiellement sur le pouvoir temporel des ecclésiastiques éminents et sur la pratique religieuse. La question plus fondamentale de la foi qui hante l'auteur et son héros sera traitée dans notre chapitre I, deuxième partie.

Pour le moment, démonstration est faite que le contexte politique et le contexte religieux témoignent d'un même état des dirigeants et de ceux qui obéissent. Rien donc à espérer pour un coeur pur comme celui de Lorenzo, ni d'un côté, ni de l'autre; d'où le mal d'être du héros. Ce mal de vivre, c'est celui de Musset qui supporte avec peine dans les années trente la collusion du pouvoir politique et du pouvoir religieux. A la fin du règne de Charles X et au début de la Monarchie de Juillet, l'église met tout son poids dans l'instauration d'un pouvoir fort. En Italie, Mazzini cherche à se débarrasser de la double tutelle du pape et de l'Autriche qui contrôlent Parme et Modène. Aidé de l'armée autrichienne, le pape maintient sa domination sur les Romagnes, la Marche et l'Ombrie. L'auteur a beaucoup de sympathie pour le jeune champion de l'anticléricalisme républicain réfugié en France et pour la marquise de Belgiojoso auteur du soulévement des Romagnes et qui s'attire les feux des projecteurs dans les salons parisiens.

DEUXIEME PARTIE

DU PESSIMISME A LA NEVROSE

Chapitre I

L'agnosticisme, élément de la crise existentielle de l'auteur et de son héros.

a) ***Le héros et les problèmes de l'au-delà.***

Musset, nous l'avons montré dans le chapitre précédent, s'est livré dans Lorenzaccio à une critique acerbe de ce que nous pourrions appeler la religion de l'intérêt. En déduire que l'auteur et son héros sont en rupture de ban avec tout ce qui touche la religion serait éminemment réducteur. L'anticléricalisme républicain du dramaturge n'est pas en effet incompatible avec le déisme et le mysticisme. Mazzini lui en fournit l'exemple. En fait, le doute paraît hanter le créateur et son héros. Si à l'acte I scène 4 sire Maurice affirme:

"Lorenzo est un athée; il se moque de tout[75]*"*, nous devons considérer qu'il s'agit d'un masque de la part du héros. Volontiers blasphémateur quand il joue son personnage et répond au cardinal toujours dans la même scène:

"Pour qui dangereux, éminence? Pour les filles de joie ou pour les saints du paradis?[76]*"*, le héros a au fond de lui-même une approche beaucoup plus nuancée de la religion qui traduit les inquiétudes de l'auteur. Quand il est seul à l'acte IV scènes 3 et 9, ou quand il jette le masque à l'acte III scène 3 devant Philippe Strozzi, il n'évoque plus Dieu avec dérision comme il le faisait en répondant à Tebaldeo *("Ton Dieu s'est bien donné la peine de la faire", "la*[77]*"* étant la Mazzafira, une courtisane.), mais au contraire en fait un compagnon de route. Nous relevons dans les scènes précitées huit occurrences, sans aucune connotation péjorative, de Dieu (lignes 1922-2073-2243-2692- 2888- 2895- 3063- 3077- 3211), qui s'accompagnent de références bibliques (Acte III scène 3 :*"C'est un démon plus beau que Gabriel... c'est le bruit des écailles de ses ailes flamboyantes... il tient la palme des martyrs*[78]*"... "j'ai cru à la vertu, à la grandeur humaine, comme un martyr croit à son Dieu*[79]*"... "j'ai vu les débris de nauf rage, les ossements et les Léviathans*[80]*"... "un sourire plus vil que le baiser de Judas"*[81], et d'une approche des problèmes touchant l'au-delà et ses rapports avec les hommes : (Acte IV scène 3) *"Sont-ce bien les battements d'un coeur humain que je*

sens là, sous les os de ma poitrine?... Suis-je le bras de Dieu? Y a-t-il une nuée au-dessus de ma tête?... J'ai peur de tirer l'épée flamboyante de l'archange et de tomber en cendres sur ma proie[82]*"*... (Acte IV scène 5) *"Dieu sait quelle corde et quel arc les dieux ont tendu dans ma tête... Si tous les hommes sont des parcelles d'un foyer immense, assurément l'être inconnu qui m'a pétri a laissé tomber un tison au lieu d'une étincelle dans ce corps faible et chancelant*[83]*"*... *"Si ma vie est jamais dans la balance d'un juge...*[84]*"* (Acte IV scène 11) *"Ah! Dieu de bonté! Quel moment!*[85]*"*

Les références à Dieu, à la bible, aux problèmes métaphysiques, nous pouvons le constater, sont trop nombreux pour que nous puissions faire nôtre l'expression de sire Maurice : *"Lorenzo est un athée"*. Faut-il en conclure qu'il est déiste? Les *"si"* interrogateurs des deux dernières citations permettent d'affirmer qu'il vit dans le doute, ce qui n'est pas pour arranger son état de crise existentielle. Ne pas obtenir de réponse à une question aussi fondamentale, c'est pour lui vivre sans la certitude de l'existence d'un monde meilleur, plus haut, loin de celui des hommes qu'il rejette.

b) Le problème de la foi à travers trois personnages : Valori, Léon Strozzi, Tebaldeo Freccia.

Dans Lorenzaccio, la satire religieuse, si nous considérons le pape et le cardinal Cibo, nous l'avons vu, est acerbe, mais Musset nuance son jugement en ce domaine, en mettant en scène deux autres ecclésiastiques pour qui la religion est une élévation de l'âme et non un moyen d'acquérir la puissance temporelle; une façon en quelque sorte de rétablir un équilibre. Il pose en outre le problème de la foi par l'intermédiaire de l'artiste peintre Tebldeo Freccia.

Si le commissaire apostolique, le cardinal Baccio Valori, émissaire du pape, à l'acte I scène 4, s'adresse au duc avec tant de déférence, c'est à cause du respect que lui impose sa mission. Mais les propos grossiers et provocateurs d'Alexandre : *"Voilà, pardieu un beau cheval... Eh! Quelle croupe du diable*[86]*"*... *"César et le pape ont fait de moi un roi; mais par Bacchus, ils m'ont mis dans la main*

une espèce de sceptre qui sent la hache d'une lieue[87]", l'amènent à faire un distinguo entre le prêtre et l'homme. Si l'émissaire doit tout subir pour le succès de sa démarche, il n'en est pas de même de l'ecclésiastique qui a la foi, la vocation, a fait siens des préceptes moraux. Il précise:

"*Je suis un prêtre, Altesse; si les paroles que mon devoir me force à vous rapporter fidélement doivent être interprétées d'une manière aussi sévère, mon coeur me défend d'y ajouter un mot.*[88]"
Alexandre en répondant, avalise ses propos :

"*Oui, oui,... vous êtes le seul prêtre que j'aie vu de ma vie*[89]."
Valori par une considération beaucoup plus générale insiste sur la nécessaire distinction entre la fonction et l'homme:

"*L'honnêteté ne se gagne ni ne se perd sous aucun habit.*[90]"

La morale de Baccio Valori, qu'il veut en accord avec sa religion, se double d'un élan mystique, grandi, stimulé par les "*pompes de l'église romaine*[91]". C'est ce qu'il précise à l'acte II scène 2 avant d'ajouter :

"*Quel homme pourrait y être insensible? L'artiste ne trouve-t-il pas là le paradis de son coeur? Le guerrier, le prêtre et le marchand n'y rencontrent-ils pas tout ce qu'ils aiment? Cette admirable harmonie des orgues, ces tentures éclatantes de velours et de tapisseries, ces tableaux des premiers maîtres, les parfums tièdes et suaves que balancent les encensoirs, et les chants délicieux des voix argentines... Rien n'est plus beau, selon moi, qu'une religion qui se faire aimer par de tels moyens... La religion est une colombe compatissante qui plane doucement sur tous les rêves et sur tous les amours.*[92]"

Quel enthousiasme! Qui douterait de sa sensibilité? Ne montre-t-il pas combien l'art au service de la religion est important pour l'élévation de l'âme? Ne traduit-il pas un sentiment de Musset qui nous le savons s'est intéressé à l'art religieux; il a admiré notamment les grands peintres du XVIe siècle Raphaël et Buonaroti qui ont montré combien foi et art participaient d'un même élan.

Le second ecclésiastique, pour qui foi et morale ne peuvent faire bon ménage avec la religion de l'intérêt, est Léon Strozzi. A l'acte II scène 1, il réprouve avec vigueur les propos de Salviati proférés à l'encontre de Louise, sa soeur.

Blessé au plus profond de son être par les paroles insultantes, il n'en fait pas moins preuve de retenue comme il sied à un ecclésiastique et comme le recommande la Bible. Homme de pensée repoussant toute idée de vengeance, il refuse de se salir les mains dans une action punitive. Les préceptes apaisants de l'église ne sont pas pour lui vains.

Tebaldeo Freccia, le peintre, face aux attaques de Lorenzo, affirme lui aussi sa foi. A l'acte II scène 2, il répond:

"L'immortalité, c'est la foi. Ceux à qui Dieu a donné des ailes y arrivent en souriant", et vit sa religion en artiste:

"... Ma jeunesse tout entière s'est passée dans les églises. Il me semble que je ne puis admirer ailleurs Raphaël et notre divin Buonarotti. Je demeure alors durant des heures devant leurs ouvrages, dans une extase sans égale. Le chant de l'orgue me révèle leurs pensées, et me fait pénétrer dans leur âme, je regarde les personnages de leurs tableaux si saintement agenouillés, et j'écoute, comme si les cantiques du choeur sortaient de leur bouches entrouvertes. Des bouffées d'encens aromatique passent entre eux et moi dans une vapeur légère. Je crois y voir la gloire de l'artiste; c'est aussi une triste et douce fumée, et qui ne serait qu'un parfum stérile, si elle ne montait à Dieu.[93]*"*

La religion et l'art paraissent pour lui indissociables et procèdent d'une même élévation de l'âme.

c) Valori, Strozzi, Freccia : le message de l'auteur.

Musset, avec tous ces personnages secondaires, a voulu montrer que la religion chrétienne vue sous cet angle peut apporter remède à l'homme en pleine crise existentielle. Cette idée est fondamentale pour lui. Son insistance le prouve. La scène 2 de l'acte II ne sert pas ou très peu l'action; Freccia reprend en partie les propos de Valori. Valori en extase devant la pompe de l'église romaine est une invention de l'auteur, tout comme un Freccia artiste. Cette insistance, cet écart avec l'histoire, le caractère artificiel de la scène nous font découvrir un Musset qui se cherche en matière religieuse.

N'oublions pas que l'auteur s'inscrit, même s'il a à d'autres égards montré son indépendance, dans le courant romantique, pour qui la religion constitue un appel profond propre à la dilatation de l'âme du poète. Le Génie du christianisme est encore présent dans les coeurs.

d) Lorenzaccio ou les hésitations de Musset en matière religieuse.

Les hésitations de Musset en matière religieuse qui transparaissent dans un poème intitulé L'espoir en Dieu (Voir extraits en annexe) se retrouvent en touches discrètes dans les propos de certains personnages de Lorenzaccio. Leurs opinions traduisent la complexité d'un esprit incapable de faire un choix et de s'y arrêter. Faut-il, comme Alexandre, rompre - nous l'apprenons dans ces remarques de Ricciarda Cobo et de Valori : "*Toi qui ne vas pas à la messe.*[94]" (Acte III scène 6) "*Comment se fait-il que le duc n'y viennent pas?*[95]" (Acte II scène 2) - avec la pratique religieuse? Faut-il croire à un au-delà comme la marquise?

"*Es-tu sûr*, dit-elle au duc, "*que l'éternité soit sourde, et qu'il n'y ait pas un écho de la vie dans le séjour des trépassés? Sais-tu où vont les larmes des peuples quand le vent les emporte? Dieu, s'il existe, est-il un Dieu jaloux ou un tendre consolateur?*[96]"

Valori opte pour la seconde solution :

"*Pourquoi les prêtres voudraient-ils servir un Dieu jaloux? Le religion n'est pas un oiseau de proie; c'est une colombe compatissante*"[97]... (Acte II scène 2).

Le père éternel est-il injuste, est-il un Dieu de vengeance comme l'affirme Pierre : *"par les tortures de l'enfer"... "la colère céleste".* (Acte IV scène 3)? Faut-il, comme le fait Catherine, voir la présence du tout puissant dans tout ce qui nous entoure et affirmer : "*Que le ciel est beau! que tout cela est vaste et tranquille! comme Dieu est partout!*"? (acte I, scène 6).

Faut-il faire siennes les valeurs de l'éthique chrétienne comme Valori, Marie, Catherine, Tebaldeo, ou sacrifier à de basses considérations politiques et personnelles comme le pape, Cibo, voire se livrer à la débauche comme le duc et une partie de la Cour? Que

penser enfin du doute qui habite Lorenzo lorsqu'il évoque l'au-delà et, à l'acte III scène 3, de la manière dont il défie la providence:

"Que le Providence retourne ou non la tête en m'entendant frapper, je jette la nature humaine à pile ou face sur la tombe d'Alexandre"?

Ces approches multiples et souvent contradictoires font de la pièce un carrefour des problèmes de la religion et de la foi, traduisent le malaise profond de l'auteur au regard des problèmes métaphysiques. Quelle est la place de l'homme dans l'univers? Est-il dominé par des forces qui le dépassent? Malheureux sur cette terre, peut-il espérer en un monde meilleur? Esprit hésitant, torturé, déchiré, incapable de trouver une unité dans un moi protéiforme, Musset n'aboutit, dans sa quête, à aucune certitude. Bien au contraire, le recherche vaine ne fait que grandir son état de crise existentielle.

Chapitre II

La crise existentielle de l'auteur et du héros:

un univers obsessionnel

a) Remarque préalable sur le rôle de l'inconscient dans l'oeuvre littéraire : l'importance du rêve.

Freud[98], père de la psychanalyse, ne s'est pas contenté de travailler sur des malades, il s'est intéressé aussi à l'oeuvre littéraire, selon lui en relation étroite avec l'inconscient de l'auteur. Pour se justifier, il est parti du rêve. Le rêve qui, nous l'avons vu, peut-être le moteur de la création chez certains romantiques (cf chapitre II 3). Il représente pour lui l'accomplissement, ou tout le moins la tentation d'accomplissement d'un désir oublié, autrefois refoulé, et soumis à censure, qui vient se greffer sur la réalisation d'un souhait plus actuel en utilisant des événements de la journée précédente. Il y a pensée latente par-delà le contenu manifeste. Ces souvenirs vaguement organisés des activités de la veille subissent la poussée de l'inconscient qui impose son propre scénario : une mise en scène en cache une autre. Deux scénarios sont donc à considérer; le premier est, précise Freud, *"la façade du rêve"*, le second dépasse le rêveur puisqu'il a trait à l'inconscient. Au réveil, le personnage se raconte son rêve, s'imposant un troisième scénario. Ces trois mises en scène déroutent leur auteur et nous pouvons parler de rébus à démêler. Cet inconscient a toujours, selon Freud, un contenu en grande partie sexuel qui trouve son origine dans la prime enfance, à l'époque où évolue par étapes, la sexualité. Des contenus de la vie normale se trouvent refoulés par le mécanisme de la censure parce que leurs tendances sont incompatibles avec les valeurs collectives de la société. Ces tendances refoulées trouvent dans le rêve un exutoire où elles s'expriment indirectement, de façon déguisée. Les névroses sont un cas grave du comportement, conséquences d'un traumatisme important d'ordre sexuel subi durant cette prime jeunesse. Le malade a oublié ce traumatisme, cause de l'inadaptation à la réalité. Toute la difficulté réside dans le fait que dans le rêve la censure continue à sévir, légérement moins forte toutefois que dans la réalité, et le traumatisme peut apparaître d'une manière ambiguë, indirecte, voire symbolique. Le rêve est donc réalisation d'un désir, mais réalisation masquée. Au psychiatre

d'analyser les rêves et par recoupements de tenter d'y voir clair. Le névrosé à qui l'on dévoile son traumatisme a fait un pas vers la guérison.

Freud passe ensuite du rêve au jeu de l'enfant qui serait un rêve diurne - donc aussi l'accomplissement déguisé d'un désir refoulé - pour aboutir à la littérature. Il écrit notamment:

"*L'oeuvre littéraire tout comme le rêve diurne serait une continuation, un substitut du jeu enfantin d'autrefois.*[99]"

Le langage du poète serait donc un langage habité par l'inconscient; d'où l'idée d'appliquer la méthode de recoupements du psychiatre aux textes. Le langage littéraire étant considéré comme un jeu, il convient au-delà du signifié conscient de découvrir le signifié inconscient.

Bellemin Noël écrit à ce propos:

"*Les écrivains sont des hommes qui en écrivant parlent à leur insu de choses qu'à la lettre ils ne savent pas... Le poème en sait plus que le poète*[100]", et affirme lui aussi que l'écriture est réalisation d'un inconscient, l'accomplissement d'un désir refoulé; ce processus primaire, par le jeu de la censure, étant noyé au milieu de processus secondaires.

Des méthodes critiques qui mettent à profit de tels préceptes et permettent d'aller plus loin dans la connaissance du moi profond de l'auteur ont vu le jour. Dans toute recherche psychanalytique, il est toutefois bien difficile d'aboutir à des certitudes. Le danger est de trop extrapoler, de bâtir des scénarios audacieux qui ne sont en fait que des réécritures de l'oeuvre avec une bonne dose d'affect personnel de la part du critique. La psychocritique de Charles Mauron, la psychobiographie de Fernadez en sont un exemple; c'est pourquoi notre étude, beaucoup plus modeste, ne perdra pas de vue le travail jugé conscient de l'auteur; l'approche psychanalytique, prudente, se réduira à des remarques s'appuyant sur les éléments les plus révélateurs de Lorenzaccio et de la biographie de Musset.; approche prudente, mais nécessaire dans la mesure où auteur et héros ont des troubles du comportement qui ne sont pas étrangers à ces résurgences d'un moi profond à découvrir. Il n'est pour s'en convaincre que de constater l'importance que revêt le rêve pour les deux personnages, rêves liés à l'inconscient.

b) De la maladie à la névrose.

La névrose est, selon la définition du Petit Robert *"une affection caractérisée par des troubles affectifs et émotionnels (angoisses, phobies, obsessions, asthénie.) dont le malade est conscient mais ne peut se débarrasser et qui n'atteint pas l'intégrité de ses fonctions mentales."* Cette définition peut s'appliquer aux romantiques en général, à Musset en particulier, en proie à une crise existentielle.

Lorenzo, image de l'auteur, apparaît comme un être fragile que la débauche a rongé : il est malade physiquement et mentalement. Sa faiblesse entraîne un état dépressif avec pour conséquence une vue pessimiste du monde. Alexandre nous en brosse un portrait révélateur, acte I scène 4 :

"Regardez-moi ce petit corps maigre, ce lendemain d'orgie ambulant. Regardez-moi ces yeux plombés, ces mains fluettes et maladives à peine assez fermes pour soutenir un éventail, ce visage morne...[101]". Faible et extrémement nerveux, il ne peut apparemment supporter les émotions fortes. Deux fois, il s'évanouit; d'abord à la vue d'une épée (Acte I scène 4), mais on ne peut établir avec certitude la part de simulation, ensuite au cours d'un entraînement au métier des armes avec son valet Scoronconcolo (Acte III scène 1). Fatigué par le fougueux exercice, dans un état proche de la démence, son corps ne peut résister. C'est la crise nerveuse, suivie de la perte de conscience. Scoronconcolo remarque:

"Tiens maître, crois-moi, tu maigris", et s'interroge:

"*As-tu la fièvre?*[102]" A plusieurs reprises, sa profonde émotion s'accompagne de troubles physiques qu'il ne peut dissimuler. C'est le cas à l'acte II scène 4, face à sa mère qui lui dit:

"*Qu'avez-vous? Vous tremblez de la tête aux pieds*[103]", et à l'acte V scène 2 où Philippe remarque:

"*Tu deviens pâle comme un mort. Qu'as-tu donc?*[104]"

Faiblesse du corps, fébrilité, nervosité, sont particulièrement favorables au développement des idées fixes, des obsessions, des hallucinations, à l'impression d'émiettement de l'être, à la vision du double.

L'état physique avec ses influences sur le psychique chez Lorenzaccio n'est pas sans rappeler celui de l'auteur. La santé de ce dernier n'était pas à toute épreuve; frêle de constitution, en proie à des crises nerveuses, il résistait mal aux abus de l'alcool et excès divers. La grave maladie de février 1834 en Italie - une typhoïde nerveuse avec perte de connaissance - trahit cette faiblesse qui ne pouvait qu'aggraver son état de crise existentielle. L'état physique a influé sur le moral et vice-versa sous forme d'une dangereuse escalade.

Une étude plus poussée faisant appel à la psychanalyse pourrait mettre en évidence ce que Freud a nommé le phénomène de conversion hystérique. Nous renvoyons notre lecteur à notre annexe et plus particulièrement au chapitre sur les désordres corporels afin qu'il puisse réfléchir à ce qui n'est qu'une hypothèse.

c) Le thème du double : Musset - Lorenzaccio.

Musset a été tout au long de sa vie obsédé par son double, la bonne image de lui-même. A plusieurs reprises, il a été victime du phénomène hallucinatoire de l'autoscopie, notamment lors d'une promenade avec George Sand dans la forêt de Fontainebleau en août 1833, et pendant sa terrible maladie de 1834. L'apparition du spectre, tant l'émotion était vive, a été suivie d'une perte de conscience. Ne soyons donc pas étonnés si l'évocation du double est un thème récurrent dans ses oeuvres. Il l'évoque à la fois dans ses poèmes et son théâtre. Il correspond à l'expression de deux postulations opposées, l'une tenant à la "*psyché*", l'autre au "*soma*". La première ressortit au spirituel indissociable pour lui d'élévation, de pureté, et concernant son âme, l'autre au charnel, à la matière, avec une certaine propension à la débauche, au corps. L'une est ascencion de l'être, l'autre déchéance. La vie privée de l'auteur présente à l'évidence cette dichotomie. Il aime à donner l'image du jeune homme à la mode, véritable ami des plaisirs. La débauche, dans les années trente, lui est coutumière. Il se grise avec méthode : le vin, le jeu, les femmes. Autant d'abus qui ruinent sa frêle santé. Mais le même homme éprouve une joie profonde à s'isoler des jours entiers dans son cabinet avec sa muse, comme il l'évoque dans ces propos:

"Jours de travail! seuls jours où j'ai vécu... O trois fois chère solitude!... Ce vieux cabinet d'étude... pauvre réduit, murs tant de fois déserts. O mon palais, mon petit univers.[105]*"*

Ce second aspect de sa personnalité antithétique du premier apparaît avec netteté dans Les caprices de Marianne, puis plus tard dans La nuit de décembre.

Lorenzo est aussi un Janus, son être est tiraillé entre deux pôles opposés, d'où sa crise existentielle. Sa mère, à l'acte I scène 6, l'évoque dans sa tendre enfance drapé du tissu de la pureté, de l'amour pour l'étude; son Renzo nous fait penser à Alfred et son comportement au collège, à Perdican auréolé de ses succès scolaires, à Coelio qui se fait une haute idée de l'amour.

Mais, ce portrait n'est qu'un souvenir, il a fait place au Lorenzaccio hypocrite, menteur, cynique, habillé du tissu de l'opprobre et de la honte. Ce masque, parce qu'au départ ce n'était qu'un masque, nous rappelle l'auteur et des personnages qui ne sont que ses doubles, Fantasio, Octave (dans Les caprices de Marianne, et dans La Confession d'un enfant du siècle.)

Le thème du double est étroitement lié au rêve obsessionnel et est probablement en rapport avec une blessure ancienne et profonde de l'auteur. Longtemps, la pulsion qui le poussait au plaisir sexuel a dû être repoussé, et le choix de faire jouer un personnage débauché à Lorenzaccio ne serait alors qu'un acte de compensation, une façon détournée d'assouvir un besoin ancien et profond. Lorenzo serait le double pervers de l'auteur, celui qui va plus loin que lui dans l'abject, celui qui assouvit ses instincts libidineux. Par un phénomène de compensation apparaît dans le processus hallucinatoire l'image du double opposé. Cette apparition est pour Freud une composante du narcissisme, ce dernier pouvant être défini comme une relation d'amour entre le sujet et sa propre image. Selon ce même auteur, il s'agit d'un comportement sexuel pervers qui peut, cas extrême, déboucher sur l'homosexualité. Dans ce cas, les *"hommes"*, écrit Freud, *"se prennent eux-mêmes comme objet sexuel; ils partent du narcissisme et recherchent des jeunes gens qui leur ressemblent qu'ils puissent aimer comme leur mère les a aimés eux-mêmes."* Partant de cette idée, on peut penser que l'inconscient de l'auteur s'exprime à ce sujet à l'acte IV scène 4 dans la dialogue entre Marie et Lorenzo, le fils. C'est elle-même qui a vu le spectre de Renzo, la belle

image de lui-même; le disant à son fils, elle ferme le troisième côté d'un triangle amoureux. Quand on sait, toujours selon Freud, qu'une autre composante du narcissisme et qui remonte à la pahase orale est le retour au sein de la mère, on comprend mieux le drame de Musset qui transparaît dans l'oeuvre. Les tendances homosexuelles du héros, tendances non véritablement explicitées, mais que le terme "*mignon*" souvent employé dans les conversations entre le duc et son protégé - "*mignon*" désignant tantôt l'un, tantôt l'autre - peut accréditer, s'en trouvent justifiées et libèrent l'auteur d'un interdit moral; cette hypothèse serait en fait un nouvel acte de sublimation avec la présence d'un quatrième personnage, le duc, qui vient par le phénomène de l'homosexualité prendre la place de la mère, d'où le profond sentiment de culpabilité de Lorenzo chaque fois qu'il pense à elle. Il est alors possible de penser que dans l'inconscient de l'auteur, supprimer Alexandre, c'est se libérer de celui qui a pris les places du double admiré et de sa mère.

Le thème du double, de l'existence d'un autre soi-même, à la fois si proche et si différent hante Lorenzaccio; quand sa mère, nous l'avons vu à l'acte IV scène 2, a évoqué le spectre de son fils jeune, il s'est mis à trembler de tous ses membres, touché au plus profond de son être. Quand il lève le masque, il évoque d'ailleurs, volontiers sa jeunesse avec une profonde nostalgie. A l'acte III scène 3, il épanche ses sentiments profonds, répondant à son vieil ami Strozzi:

"Ma jeunesse a été pure comme l'or"... "j'étais heureux alors, j'avais le coeur et les mains tranquilles... j'étais bon..., j'ai été honnête... j'ai cru à la vertu... j'étais pur comme un lis.[106]*"*

Plus tard, à Florence, revêtu du masque de la honte, cette image lui est restée toujours présente:

"Je me promenais avec mon fantôme à mes côtés.[107]*"*

Le désir de changer momentanément de comportement, de jouer la comédie, précise-t-il, lui est venu dans un moment *"d'exaltation fièvreuse"*. A l'acte IV scène 3 , seul, il ajoute:

"Quand je pense que j'aime les fleurs, les prairies et les sonnets de Pétrarque, le spectre de ma jeunesse se lève devant moi en frissonnant[108]*"*; puis c'est à l'acte IV scène 9 l'évocation romantique:

"Que de journées j'ai passées moi, assis sous les arbres! Ah! Quelle tranquillité! Quel horizon à Cafaguiolo!...[109]*"*

Le narcissisme a pour conséquence, dans de nombreux cas, l'inflation d'un moi idéal que nous pouvons considérer comme une forme d'orgueil. Cet orgueil, Lorenzo le laisse poindre lorsqu'il explique les motivations de son comportement:

"J'étais bon, mais j'ai voulu être grand" [110](acte III scène 3)... *"Il faut dire, je l'avoue, si la Providence m'a poussé à la résolution de tuer un tyran, quel qu'il fût, l'orgueil m'y a poussé aussi*[111]*"*.(Acte III scène 3)... *"Je voulais agir seul, sans le secours d'aucun homme. Je travaillais pour l'humanité, mais mon orgueil restait solitaire au milieu de tous mes rêves philanthropiques.*[112]*"* (Acte III scène 3). Cette décision de tuer un tyran est considérée par Philippe comme vertueuse:

"L'orgueil de la vertu est un noble orgueil[113]*"* Acte III scène 3), affirme-t-il à Lorenzo, mais nous devons considérer là encore qu'il y a eu sublimation puisque la motivation profonde n'est pas la volonté de donner au peuple une situation meilleure, mais d'affirmer un moi dominateur, au-dessus du commun. Cette idée est bien analysée par le héros dans sa conversation avec Philippe (Acte III scène 3), mais cette clairvoyance vient après coup; lors de la décision fatidique, deux ans plus tôt, de tuer un tyran, l'expression narcissique du moi était plus ou moins voilée par des motivations écran. Lorenzo a au départ obéi plutôt à une pulsion profonde, incontrôlée, qu'à un raisonnement :

"... tout à coup une certaine nuit que j'étais assis dans les ruines du Colisée antique, je ne sais pourquoi, je me levai... Il m'est impossible de dire comment cet étrange serment s'est fait en moi. Peut-être est-ce là ce qu'on éprouve quand on devient amoureux.[114]*"* Cet amour n'est-il pas l'amour de sa propre image.

Le mal du siècle vécu par les romantiques a de multiples racines; l'une d'elles est probablement l'orgueil d'une génération de jeunes intellectuels ayant tendance à se croire au-dessus du commun avec en corollaire une certaine inadéquation avec le monde présent, le monde de tous les jours. Musset n'y a pas échappé. Tout jeune, il s'auréole de ses origines, en est plus que fier. Il se flatte d'une parenté, très vague, d'un de ses ancêtres avec la famille de Jeanne d'Arc, revendique une bisaïeule descendant des cousins de Du Bellay, se réclame d'une parenté, lointaine, avec Cassandre Salviati et pense, comme son frère Paul, que sa famille remonte au ménestrel Clément Muset. Devenu jeune homme, il affectionne le rôle du dandy, le type même du

personnage qui tente d'attirer sur lui les feux des projecteurs en se démarquant de la multitude vile. Il imite en cela son modèle : Byron. L'état dépressif de cette génération, consécutif, nous l'avons vu, à une situation peu propice à la réalisation de soi, n'est donc pas non plus totalement étrangère à une forme perverse de l'orgueil. L'acte de Lorenzo et le caractère ambigu de ses motivations ne font que traduire l'expression du moi de l'auteur en pleine crise existentielle.

d) Le rêve : une seconde vie.

La place réservée au rêve dans Lorenzaccio est si importante que nous pouvons employer l'expression : **Thématique du rêve**. Celui-ci en étroite relation avec les pensées consciente et inconsciente des personnages, s'il est étudié de près, permet de les connaître en profondeur, d'expliquer leur état plus ou moins prononcé de crise.

L'état de délabrement physique de Lorenzo dû en partie à la débauche sous toutes ses formes, délabrement en fait de Musset qui s'adonnait sans retenue aux plaisirs des paradis artificiels, est particulièrement propice au rêve et qui plus est à l'hallucination avec pour conséquence la notion de vie autre, la vie rêvée, qui entraîne loin de la réalité; en somme la notion du double sous une autre forme. Ballotté entre deux existences, le héros est en état de crise. Que ses rêves s'écroulent, et c'est le plus atroce des dénouements. Le duc (Acte I scène 4) traite Lorenzo de rêveur; à l'acte IV scène 3, ce dernier précise:

"*Je me suis réveillé de mes rêves*"... "*la seule pensée de ce meurtre a fait tomber en poussière les rêves de ma vie*[115]", et évoque même l'importance du rêve quand, dans le ventre de sa génitrice, il n'était qu'un foetus:

"*De quel tigre a rêvé ma mère enceinte de moi?*[116]"

Le rêve loin d'être l'apanage du héros est évoqué par les personnages clés, une manière d'insister sur l'importance qu'il revêt pour l'auteur et que l'on peut interpréter chez lui comme un refus des réalités. Nous relevons dans les propos de Maffio (Acte I scène 1):

"Il me semblait dans mon rêve voir ma soeur traverser le jardin"... "suis-je éveillé, c'est le fantôme de ma soeur?[117]*"...* Giomo fait cette remarque:

"Ce sera le bonhomme de frère pris de somnabulisme.[118]*"*

C'est le rêve prémonitoire. Marie parle (Acte I scène 6) de ses *"songes chéris*[119]*"*, et s'adresse de cette manière à son fils (Acte II scène 4):

"Sais-tu quel rêve j'ai eu cette nuit, mon enfant?"; le dialogue continue

__ *Quel rêve?*

__ *Ce n'était point un rêve car je ne dormais pas.*[120]*"*

Il s'agit ici du rêve diurne que nous avons évoqué avec Freud, il s'apparente au jeu enfantin et traduit un trouble profond. Marie n'accepte pas la condition dépravée de son fils, d'où le scénario consolateur qu'elle s'invente. En étroit rapport avec le changement de personnalité de son fils, il peut être interprété comme l'assouvissement d'une pulsion maternelle, un désir de renouer le cordon ombilical. Ce qu'elle voit toujours en Lorenzo, c'est l'enfant, cet enfant qui est toute sa vie:

"... je ne veux pas parler de lui, et j'en parle sans cesse[121]*"* (Acte I scène 6), affirme-t-elle avec un sentiment de culpabilité traduisant son obsession. Son immense déception l'a complétement déstabilisée:

"Ah! Catina, dit-elle, *pour dormir tranquille, il faut n'avoir jamais fait certains rêves. Cela est trop cruel d'avoir vécu dans un palais de fées où murmuraient les cantiques des anges, de s'y être endormie, bercée par son fils, et de se réveiller... dans les bras d'un spectre hideux qui vous tue en vous appelant encore du nom de mère.*[122]*"*

A l'acte III scène 4, elle avoue glisser progressivement dans un état second, propice au songe:

"Je ne sais ce que j'éprouve depuis quelques jours, j'ai eu la fièvre toutes les nuits... Il est vrai qu'elle ne me quitte guère.[123]*"*

Par sa bouche, c'est Musset qui s'exprime, le Musset malade, fébrile, en pleine crise existentielle, évoqué par les biographes.

La marquise, elle aussi, vit ses rêves. Le duc lui dit, alors qu'elle évoque ses idéaux politiques:

"Vous rêvez tout éveillée." (Acte III scène 6); elle répond:

"Oui, par le ciel, j'ai fait un rêve.[124]*"*. Ecoutons-la évoquer en songe son mari:

"Où es-tu maintenant Laurent? Tu te promènes sur le terrain devant les grands marronniers... La pelouse soulève son manteau blanchâtre aux rayons du soleil... l'écho de nos longues arcades répète avec respect le bruit de ton pas tranquille.[125]*"*

A l'acte IV scène 4, le cardinal lui reproche:

"J'étais sûr que vous commenceriez par vos rêves, il faudra cependant un jour que vous en veniez aux miens[126]*"*, faisant allusion à ses menées politiques.

Le vénérable Philippe Strozzi se qualifie lui-même de *"vieux rêveur"*[127] (Acte II scène 1) en précisant ensuite comme en s'accusant:

"Qu'il t'est facile de bâtir des palais et des villes avec ce petit compas et un peu d'encre!" avant d'en venir au jugement désabusé:

"Que le bonheur des hommes ne soit qu'un rêve, cela est pourtant dur.[128]*"*

Tebaldeo Freccia, l'artiste, vit aussi dans ses songes; il les évoque acte II scène 2:

"Je demeure... durant des journées devant leur ouvrage (ceux de Raphaël et de Buonarotti), *dans une extase sans égale"*; parlant de son tableau, il précise:

"C'est une esquisse bien pauvre d'un rêve magnifique"... "Réaliser des rêves, voilà la vie du peintre[129]*"*. Lorenzo très intéressé répond:

"Vous faites le portrait de vos rêves? Je ferai poser pour vous quelques-uns des miens.[130]*"*

Le commissaire apostolique évoquant sa religion (Acte II scène 2) a cette belle métaphore:

"C'est une colombe compatissante qui plane doucement sur tous les rêves...[131]*"*

Dans Lorenzaccio, tout le monde peut rêver, même le ciel:

"il s'agit là d'une vengeance... telle que la colère céleste n'en a pas rêvé".[132] (Acte IV scène 2)

Les divers exemples proposés mettent en évidence les deux champs d'investigation du rêve. Le premier est un retour sur le passé peint comme idyllique, le second est projection dans le futur avec des réalisations espérées, souhaitées. C'est le témoignage de la crise

existentielle de l'auteur qui vit dans un présent mort et se réfugie dans le passé ou dans le futur. La thématique du rêve dans Lorenzaccio symbolise le refus des réalités; un tel refus, connu des psychiatres, dans les cas graves, débouche sur l'autisme, mais Musset, heureusement n'était pas schizophrène.

e) Des métaphores obsédantes aux symboles.

L'emploi des métaphores dans une oeuvre, les nombreuses occurences d'un même mot, les champs lexicaux, font partie des procédés de la stylistique, leur utilisation volontaire visant à donner au texte telle ou telle tonalité. Parfois, sans que l'on sache d'ailleurs délimiter acte volontaire et acte inconscient, l'utilisation des procédés est en rapport avec le moi profond qui s'exprime de manière détournée.

1- Une propension au morbide.

Les images, les expressions qui flattent le goût dépravé sont très nombreuses dans Lorenzaccio; elles ne doivent pas étonner puisque le duc, ses amis, sont des débauchés et que le héros lui-même opère sous le masque le plus noir; Florence, la ville, Cibo, le cardinal, ne sont eux non plus guère recommandables. Toutefois cette manière de choquer, de donner la tonalité la plus noire au tableau revêt un caractère obsédant qui dépasse le cadre des simples procédés stylistiques. Notre héros semble trouver, même si au départ ce n'est qu'un masque donc un jeu, une certaine jouissance dans la recherche de l'humiliation morale de soi et des autres. Le plaisir profond qu'il éprouve peut avoir pour origine une pulsion sadomasochiste de l'auteur. De nombreux exemples dans La confession d'un enfant du siècle prouvent qu'il en a été victime. Le drame Lorenzaccio lui aurait permis de réaliser une fois encore un acte de sublimation. Dans la définition du masochisme, il est précisé que la recherche de l'humiliation morale est source de plaisir sexuel. Cette jouissance, on la retrouve dans le sadisme, recherche du plaisir dans la souffrance imposée à un autre. Lorenzo va plus loin que le rôle du débauché qu'il s'est assigné lorsqu'il affiche un

malin plaisir à faire le mal. La provocation est pour lui un acte coutumier qui va parfois jusqu'à l'insulte. C'est le cas acte I scène 4:

"Cousin, quand vous aurez assez de quelque conquête des faubourgs, envoyez-la donc à sire Maurice. Il est malsain de vivre sans femme, pour un homme qui a, comme lui, le cou court et les mains velues[133]*"*, acte II scène 2 dans sa conversation avec l'artiste Tabealdeo Freccia:

"Est-ce un paysage ou un portrait? De quel côté faut-il le regarder, en long, ou en large?[134]*"..."Viens chez moi, je te ferai peindre la Mazzafirra toue nue*[135]*..." "Qu'appelles-tu ta mère?*

__ Florence, seigneur.

__ Alors tu n'es qu'un bâtard car ta mère n'est qu'une catin."

... Es-tu boiteux de naissance ou par accident?

__ Je ne suis pas boiteux[136]*"*; acte II scène 4, il traite à dessein le grand négociant Venturi de marchand.

Cette tendance sadique, cet instinct destructeur, s'expriment aussi dans les métaphores morbides en rapport étroit avec la trivialité voire la scatologie; c'est une manière de présenter les hommes sous leur aspect le plus noir. Le monde réel alors transcendé apparaît comme dans un rêve hallucinatoire, revêtu du manteau de l'opprobre et de la honte. C'est le triomphe de la matière sur l'esprit. Ce tableau affligeant de l'homme met en évidence un Musset malade, dépressif, en crise. Comme un enfant qui a des problèmes affectifs met du noir partout sur son dessin ou sa peinture, l'auteur peint sa pièce de sombres métaphores, de champs lexicaux révélateurs. En proie au plus profond désespoir, il peint un monde extérieur plus noir que nature. L'homme y boit sans retenue, débauche vierges et femmes mariées, tue pour le plaisir. Les termes *"boue", fange", "lèpre", souillure", "ignoble", "vice", "canaille", "catin", "crachat", "fumier", "ivrogne", "débauche"*, la plupart de nombreuses fois répétés, les jurons *"entrailles du diable"*, les blasphèmes, constituent la première touche du tableau; à celle-ci vient s'ajouter l'image obsédante du meurtre.

2- <u>L'idée fixe du meurtre.</u>

Elle se concrétise par l'omniprésence dans la pièce du *"sang"*, des *"larmes"*, de la *"mort"*, du *"spectre"*, et autre *"fantôme"* ou " *squelette"*, ou encore d'autres mots faisant partie des mêmes champs

lexicaux. Lorenzo est obsédé par son crime, cela ne doit donc pas étonner. Ce qui peut paraître moins naturel, c'est l'utilisation par les personnages des mêmes champs, ce qui traduit la propre obsession de l'auteur. Nous pouvons y voir une pulsion de mort de Musset partagé entre éros et thanatos, une fascination pour la mort; tuer ou être tué étant les deux expressions du même refus de la société, et la forme extrême du sadomasochisme.

Ces images saisissantes que nous mettons en rapport avec l'inconscient de l'auteur sont renforcées par le thèmes récurrent de la nourriture et des libations. Dans de très nombreuses situations, les termes *"repas", "manger", "vin", "verre"*, sont repris, ainsi que des mots ou expressions issus des mêmes champs lexicaux, alors que souvent ils ne s'imposent pas dans la problématique de l'action. Ces remarques pourraient sembler anodines si après ces images obsédantes l'auteur n'en arrivait pas à la fameuse scène de cannibalisme (Acte III scène 1) : Lorenzo en un état de crise proche de la démence libère un inconscient, qui peut être considéré comme celui de l'auteur; nous savons en effet que ce dernier a été victime à plusieurs reprises de telles crises. En psychanalyse, le terme cannibalisme revêt un sens particulier :

"*agressivité sadique à l'égard de l'objet qu'inconsciemment le sujet cherche à s'incorporer par destruction, dévoration, conservation à l'intérieur du corps. Le cannibalisme relève d'une croyance en l'appropriation des qualités d'un être par un acte de dévoration visant sa consommation.*" (Dictionnaire de la psychanalyse). Lorenzo en présence d'un Scoronconcolo plus qu'étonné, mime la scène du meurtre; c'est le duc qui est visé. En plein délire, le héros s'écrie:

"*Meurs, infâme! Je te saignerai, pourceau, je te saignerai! Au coeur! Au coeur! Il est éventré. Crie donc, frappe donc, tue donc! Ouvre-lui les entrailles! Coupons- le par morceaux ,et mangeons, mangeons! J'en ai jusqu'au coude. Fouille dans la gorge, roule-le, roule-le. Mordons, mordons, et mangeons!*[137]". (Il tombe épuisé et quelques instants plus tard, il s'évanouit).

Le but avoué de la scène est d'habituer le voisinage au bruit, mais l'insistance a propos du cannibalisme a quelque chose de beaucoup plus profond. L'évanouissement est dû non seulement à la fatigue physique, mais encore au choc pulsionnel. Cette scène révèle un moi

profond de l'auteur difficile à cerner, mais probablement en rapport avec le triangle oedipien. Or il adorait sa mère et vénérait son père. Faut-il voir dans cette scène de cannibalisme un désir de s'approprier les qualités du père, le duc symbolisant à ses yeux le pouvoir, la domination? Ce n'est pas impossible dans la mesure où Victor Donatien de Musset étant décédé en 1832, il y a comme un vide à combler. Faut-il au contraire voir dans l'assassinat du duc le meurtre du double qui l'a ravi à sa mère. Musset ne le savait probablement pas lui-même. La réponse a peut-être un rapport avec une blessure profonde de sa tendre enfance que nous ignorons et qu'il ne connaît pas, blessure qui aurait provoqué cet état de crise. Lorenzo se fait l'écho de ce sombre inconnu de l'inconscient à l'acte III scène 3:

"*Pour comprendre l'exaltation fièvreuse qui a enfanté en moi le Lorenzo qui te parle, il faudrait que mon cerveau et mes entrailles fussent à nu sous le scalpel.*[138]"

Remarquons dans ces propos que "*cerveau*" et "*entrailles*", mettent en rapport, comme le fait la psychanalyse, le "*soma*" et la "*psyché*", c'est-à-dire le corps et l'esprit, le physique et le mental.

Le besoin de détruire l'autre, voire de se détruire est symbolisé par l'arme du crime : "*l'épée*", inséparable de la symbolique du "*sang*". L'épée, un des mots les plus employés dans l'oeuvre (avec quatre-vingts occurrences) et ce par tous les personnages, traduit par-delà le symbole, comme le sang, l'obsession de l'auteur.

f)Lorenzaccio : Méphistophélès ou Jésus

La manière quelque peu mystérieuse dont l'acte capital s'est au départ imposé à Lorenzo l'amène par la suite à se poser des questions, à se demander s'il agit en toute liberté, ou s'il n'est finalement que le bras de l'au-delà qui le domine. La deuxième solution met en valeur l'image tantôt d'un martyr qui offre sa vie pour tenter de sauver l'humanité, tantôt d'un Méphistophélès en révolte contre Dieu pour afficher sa liberté. Dans les deux cas, les nombreuses allusions bibliques ne laissent planer aucun doute sur l'état d'esprit du héros : Des forces supérieures le dominent, le dirigent, le guident; reste pour lui et pour nous à savoir s'il est un messie comme Jésus ou un archange révolté à l'instar du Méphistophélès de Goethe; Lorenzo se

pose la question en ces termes : "*Qui guide le bras? Dieu ou Satan?* ...

Son satanisme de façade apparaît clairement dans les scènes où il joue le rôle de Lorenzaccio, le débauché cynique. C'est le cas à l'acte I scène 1 et à l'acte II scène 2; le comportement du héros s'inscrit dans un plan d'action longuement mûri, certes, mais qui certainement le dépasse. Lorenzaccio, nous l'avons vu, s'investit plus qu'il ne serait nécessaire dans son rôle et semble ressentir un profond plaisir à détruire le bien en ce bas monde. Méphistophélès, il couvre de fange la virginité, Méphistophélès, il s'attaque aux élans mystiques, religieux et artistique de Tebaldeo. Dans la lutte manichéenne mal-bien, c'est le mal qui triomphe. Avec quel plaisir notre héros pervertit, souille, tout ce qu'il approche! A l'évidence, ce qui au départ n'était qu'un masque, prend une tournure inquiétante. Pour arriver à ses fins, il se devait de paraître le bras de Satan; au fil des scènes il en vient à se demander si ce n'est pas Satan qui lui a imposé cette idée de masque pour le pervertir définitivement. Seul l'acte final pourra lui prouver qu'il n'est pas un nouveau Méphistophélès, mais au contraire un martyr, un messie, un Christ souffrant. C'est pourquoi chaque fois qu'il évoque cet acte final, cet assassinat du "*garçon boucher*[139] " il lui donne une connotation religieuse. Le crime a alors un double but : guider le peuple sur la voie de la liberté et sauver le héros de la damnation. Lorenzaccio précise : "*Tu as deviné mon mal-j'ai un ennemi. Mais pour lui je ne me servirai pas d'une épée qui ait servi pour d'autres. Celle qui le tuera n'aura qu'un baptême*[140]..." (Acte III scène 1) Ce baptême de sang montre que pour le héros, il s'agit d'un sacrifice et non d'un véritable meurtre. Il associe paganisme et christianisme en un syncrétisme religieux donnant ainsi plus de poids à la valeur sacrée de l'acte. La question de Lorenzaccio : " *M'es-tu dévoué*? " est suivie d'une réponse de Scoroncocolo le serviteur qui mérite réflexion : "*Pour toi , je remettrais le Christ en croix*[141]". Au sens littéral nous y voyons l'attachement sans faille du valet qui irait jusqu'à se damner pour son maître; mais cette idée aurait pu être traduite par une autre métaphore, dans un autre registre n'impliquant pas Jésus. C'est pourquoi nous avançons l'hypothèse que cette image révèle un état d'esprit de l'auteur; son subconscient est travaillé par l'idée du martyr et inconsciemment, peut-être, l'image de Jésus et de la croix s'impose à lui. Son moi profond s'exprime d'une manière détournée, mais on ne

peut plus nette. Le verbe "*remettre*" avec son préfixe est à cet égard révélateur. Martyr, bras de Dieu, messie, il s'agit de *re-vivre* le calvaire, le chemin de croix du fils de Marie... Le héros,-est-ce un hasard?,- est d'ailleurs lui-même fils de Marie.

A l'acte III scène 3, Lorenzo répond à Philippe Strozzi : "*Il y a plusieurs démons, Philippe. Celui qui te hante en ce moment n'est pas le moins à craindre de tous... Prends-y garde, c'est un démon plus beau que l'ange Gabriel*[142] ". L'archange Gabriel dans la Bible annonce la venue de Jean-Baptiste puis de Jésus; ici comme précédemment, il s'agit d'une image; mais par-delà la métaphore, il faut y voir la manifestation d'une nouvelle poussée de l'inconscient de l'auteur qui au plus profond de lui-même se sent investi d'un pouvoir en rapport avec Dieu. Gabriel symbolise l'annonce du messie; Lorenzo ne serait-il pas ce messie, ce Jésus se sacrifiant pour le bonheur de tous? Cette image est relayée dans la même répartie par l'emploi du mot "*martyr*,"- "*il* (ce démon) *tient à la main la palme des martyrs*",- et la mise en relation avec la scène capitale du Colisée : "*Prends-y garde, une fois dans ma vie, je l'ai vu traverser les cieux. J'étais courbé sur mes livres - le toucher de sa main a fait frémir mes cheveux comme une plume légère* (Id.) ". Le terme "*démon*" ressortit lui aussi au vocabulaire religieux; il faut probablement lui donner ici le sens dérivé d'une "*force irrésistible*" comme dans l'expression "*le démon de...*", force qui viendrait du plus profond de l'être, une pulsion en quelque sorte, pulsion subissant la censure et faisant surface par des métaphores détournées. Toujours dans le même scène, quelques réparties plus loin, Lorenzo reprend l'image obsédante du martyr : "*comme un martyr croit à son Dieu*[143]..." Cette métaphore filée prouve à quel point le héros accrédite la thèse du "*bras de Dieu*" dans la réalisation de l'acte final; il évoque ensuite les "*Léviathans*" faisant toujours appel à des réminiscences bibliques. Ce sentiment religieux se prolonge encore avec le " *baiser de Juda* [144]" qui indirectement nous ramène à Jésus; mais Lorenzo, contraint de jouer la comédie, contrairement à l'être vil de la Bible, " *serre les poings de rage en remuant dans...* (sa) *poche quatre ou cinq méchantes pièces d'or*[145]". Payé comme Juda pour accomplir des forfaits - Juda a vendu Jésus - il souffre horriblement. Dans son esprit il se sent contraint de faire le mal pour que finalement le bien triomphe. Lorenzo se prend au bout du compte à la fois pour le Christ et celui qui l'a vendu. C'est la

lutte bien-mal qui déchire son être et que symbolisent ces deux personnages. Cette dichotomie apparaît dans les deux expressions suivantes, toujours relevées dans la même scène : " *Suis-je satan? Lumière du ciel*[146]". Le martyr s'annonce on ne peut plus douloureux; Lorenzo et Lorenzaccio sont à la croisée des chemins : Le héros va-t-il renoncer à son acte et demeurer à jamais dans la voie du mal? Le vision de l'action sublime n'est-elle finalement qu'un leurre proposé par les forces démoniaques sachant que jamais plus Lorenzo ne pourra se débarrasser du masque nécessaire à sa réalisation? Il attend l'issue de son entreprise avec une grande impatience: " *Dans deux jours, les hommes comparaîtront devant le tribunal de ma volonté* [147]". (Acte III scène 3). Comme Jésus il va par son action offrir aux hommes l'occasion de se sauver. Reconnaîtront-ils en lui le messie, le bon côté de lui-même? Cracheront-ils sur lui, comme ils ont craché sur le christ traînant se croix? Lorenzo doute des autres, mais aussi de lui-même et de son entreprise : " *Suis-je le bras de Dieu? Y a-t-il Une nuée au-dessus de ma tête?... j'ai peur de tirer l'épée flamboyante de l'archange Gabriel... Suis-je satan?*[148] (Acte III scène 3). Sans ce bras, il n'est qu'un David démuni face à un Goliath, ce qui lui fait dire : "*Lutter avec Dieu et le diable, ce n'est rien, mais lutter avec des bouts de ferraille croisés les uns aux autres...*" (Acte IV scène 9), et vit un moment de doute : " *S'il y a quelqu'un la-haut?*[149]"...

L'auteur n'en a pas fini avec les métaphores et les réminiscences bibliques dans ce combat entre les deux parties opposées de son moi : "*Dieu ne manquera pas de faire placarder ma condamnation éternelle dans tous les carrefours de l'immensité.*[150]" (Acte V scène 6). C'est le profond sentiment de déréliction qui succède à l'acte et à l'euphorie qui a fait prononcer ces paroles : "*Ah! Dieu de bonté! quel moment!*[151] " (Acte IV scène 11).

Lorenzo meurt, comme Jésus, de la main des hommes après avoir affiché ses idéaux, incompris. Mais là s'arrête la comparaison; seul en effet, le Christ ressuscite.

La constatation de Philippe Strozzi à l'ultime scène s'inscrit dans cette problématique métaphysique : " *Eh! quoi! Pas même un tombeau?* [152]" Au sens littéral, il s'agit de déplorer le fait que Lorenzaccio ait été jeté dans la lagune, privé de sépulture; Strozzi paraît touché dans sa fibre de croyant; mais comment ne pas établir de nouveau le rapport Lorenzo-Jésus? Ce dernier a été descendu de la

croix et mis dans un tombeau comme l'atteste ce passage de la Bible : *"Le soir venu, il arriva un homme riche... nommé Joseph qui s'était lui aussi fait disciple de Jésus. Il alla trouver Pilate et demanda le corps de Jésus. Alors Pilate ordonna qu'on le lui remît. Joseph prit donc le corps, le roula dans un linceul propre et le plaça dans le tombeau tout neuf... Or il y avait là Marie Magdala et l'autre..."* Conscient ou non, Musset a continué la comparaison jusqu'à l'ultime étape. Mais là où il y avait parallélisme, il y a maintenant différence notable. Le martyr de Lorenzo se prolonge plus loin; sa dépouille est la proie des hommes : *"Lorenzo est mort. Un homme était caché derrière la porte qui l'a frappé par derrière... Le peuple s'est jeté sur lui... On le pousse dans la lagune*[153]". (Acte V scène) Inanité du sacrifice? Celui qui pouvait se croire envoyé de Dieu disparaît comme une vulgaire crapule.

Musset se sent abandonné de Dieu et des hommes; en pleine crise existentielle, il affirme à travers son héros un pessimisme total : Dans la lutte que se livrent les forces du bien et du mal, le mal triomphe, et il est vain de vouloir changer le rapport de force, comme si le Dieu jaloux de sa propre perfection, ne pouvait l'admettre chez les hommes. Lorenzaccio n'était peut-être que l'image d'un révolté comme le diable qui voulait se hisser au niveau de la déité.

g) Les exemples tirés de l'histoire, de la légende, du théâtre.

Les critiques évoquant Lorenzaccio ne peuvent s'empêcher d'établir un rapport avec Hamlet, héros de Shakespeare. Le jeune prince voit avec une certaine tristesse - son père, le roi, vient de mourir - Claudius son oncle monter sur le trône. Le spectre de son père lui révèle la vérité : cette mort est en fait un assassinat perpétré par le couple infernal que forment sa mère et son oncle. Avec un art concommé de feindre, il attend son heure, tue finalement son oncle et empoisonne sa mère. Ce terme de "*spectre*" employé à de nombreuses reprises dans Lorenzaccio, l'intellectualisme raffiné de Lorenzo en rapport avec celui d'Hamlet, le thème du masque, l'atmosphère obsédante, proprement shakespearienne aux confins du rêve et de la réalité, l'emploi réitéré des termes "*ombres, sombre, nuit, mort*" chers

à l'auteur élisabethain, constituent une empreinte indéniable. Le style lui-même, où alternent tournures emphatiques et expressions bassement triviales, trahit sinon une imitation du moins cette imprégnation. Shakespeare était à la mode dans les années trente en France; son théâtre était joué, applaudi, apprécié des romantiques. Un Musset malade physiquement et mentalement ne pouvait être qu'ébranlé par ce théâtre de l'étrange, de la surréalité; loin de le guérir, il ne pouvait qu'accentuer son état de crise, le conforter dans sa propension au rêve, à l'hallucination, l'amener à la création de Lorenzaccio.

Si Hamlet n'est jamais cité dans le drame, il n'en est pas de même des personnages historiques Brutus, Erostrate, Oreste, Lucrèce, Egisthe. Chacun d'eux a pour l'auteur valeur de symbole et traduit un conflit intérieur. Ils font partie de la même galerie de personnages que le héros de Shakespeare, témoignent d'obesssions en rapport avec la sexualité et la mort. Avec un certain narcissisme, Lorenzo voit dans leur portrait le reflet de sa propre image.

L'auteur, l'oeuvre, par l'intermédiaure de ces personnages : le héros, Marie, Philippe, fait référence une dizaine de fois à Brutus. C'est trop pour ne pas y voir un modèle. Lequel? Deux Brutus sont célèbres dans l'histoire romaine. Le plus ancien, petit-fils de Tarquin l'Ancien, avait simulé la folie, pour échapper à Tarquin le Superbe, le dernier roir de Rome. La famille du jeune homme ayant été décimée, sa soeur Lucrèce déshonorée par Sextus, fils du roi, Brutus joua la "*brute*" pour endormir les soupçons et fomenter sa vengeance. Avec le mari de Lucrèce, celle-ci venant de se suicider, il déclencha la révolte qui permit de renverser le roi et d'instaurer la république.

Le second Brutus, plus connu, n'est autre que le fils adoptif de César; ayant ourdi un complot contre lui, il fait partie de ceux qui l'ont frappé de leur couteau.

Oreste, personnage de la mythologis grecque, fils d'Agamemnon et de Clytemnestre, ayant appris que son père, le roi, était mort à la suite d'un complot imaginé par sa mère et Egisthe, l'amant complice, se vengea en tuant le couple infernal. Oreste est aussi un personnage de la tragédie de Racine : Andromaque. Par amour pour Hermione, sur son ordre, il tue le roi Pyrrhus; repoussé par la jeune femme, son meurtre savère inutile, il sombre dans la folie. Le thème de la vengeance est abondamment traité; c'est la vengeance d'une Hermione

qui, éconduite par le roi qu'elle passionnément, transforme son amour en haine.

Le cas d'Erostrate est bien différent. Cet Ephésien de l'antiquité grecque incendia le temple d'Artémis pour immortaliser son nom. Il fut condamné au feu et toute mention de son nom fut interdite, sous peine de mort.

Nous constatons que Brutus, le frère de Lucrèce, et Oreste, le personnage historique, ont été blessés affectivement dans leurs rapports touchant le cadre familial; le triangle oedipien a été brisé, d'où l'idée de vengeance. Cette vengeance dans le cas de Brutus a pour compagne la ruse et fait penser à Hamlet, à Lorenzo. Quand la partie "*éros*" de l'être a été touchée, c'est le "*thanatos*" qui fait surface, par l'intermédiaire de la vengeance ou du suicide. Brutus et Oreste tuent les coupables, Lucrèce met fin à ses jours. Quant à Erostrate, il symbolise la mégalomanie, l'orgueil fou, le narcisse amoureux de sa propre image. Lorenzo, avec ses pulsions de mort, son rêve fou, tient de tous ces personnages. Son orgueil s'exprime avec une force particulière dans la passage suivant (Acte III scène 3):

"Qu'ils m'appellent comme ils voudront, Brutus ou Erostrate, il ne me plaît pas qu'ils m'oublient... Je jette la nature humaine à pile ou face sur la tombe d'Alexandre. Dans deux jours les hommes comparaîtront devant le tribunal de ma volonté.[154]"

La présence de ces personnages dans le drame trahit les obsessions de l'auteur. Déçu dans ses relations affectives, déstabilisé par la mort de son père, il admire des personnages qui moins pusillanimes que lui, vont au bout de leur révolte. Lorenzo, en tuant et en se laissant tuer, met un terme à sa crise existentielle, ce que Musset, se contentant de s'avilir dans la débauche, ne fera pas. Son héros est son double jusqu'au-boutiste; il symbolise le refus du présent. Les nombreuses occurrences du terme *"vengeance"* dans l'oeuvre traduisent la révolte contre un mal de vivre.

Chapitre III

La place de la femme dans Lorenzaccio et le coeur de Musset.

Nous avons étudié comment le narcissisme dans le plus extrême des cas peut déboucher sur l'homosexualité; l'être humain amoureux de sa propre image se tournant pour sa vie de couple vers une personne de même sexe, représentation de lui-même. Cette constatation nous amène à considérer la manière dont sont vécues dans l'oeuvre l'hétérosexualité et l'homosexualité et à mettre en lumière la place occupée par la femme dans l'univers de Musset.

Lorenzaccio est une des rares pièces de théâtre à ne pas traiter ostensiblement d'une liaison entre le héros et une femme, liaison marquant l'intrigue de son empreinte. Les femmes, pourtant, ne sont pas absentes du drame. L'auteur les met en scène en premier lieu pour mettre en évidence leurs mauvais penchants, comme s'il avait appris à se défier du sexe opposé en général, comme si un désaccord profond régnait entre lui et elles. A l'acte I scène 1, Gabriel, la soeur de Maffio, semble être victime des menées d'Alexandre, obéir à la tyrannie, mais nos doutes sont dissipés à la fin du même acte lorsque nous lisons le dialogue suivant : (Le second banni) "*Et ta soeur? Où est-elle?*

__ (Maffio) *On me l'a montrée ce soir sortant du spectacle vêtue d'une robe comme n'en a pas l'impératrice; que Dieu lui pardonne! Une vieille l'accompagnait*[155]..." A l'acte II scène 1, Philippe renchérit:

"*Maffio banni, sa soeur corrompue, devenue fille publique en une nuit!*[156]".

Ce qui est vrai pour la jeune vierge l'est aussi pour la femme mariée. Ricciarda Cibo, alors que son mari est parti dans ses terres pour une semaine, se laisse fléchir par Alexandre. Elle veut se persuader que c'est par idéal politique; républicaine, son souhait est d'amener le duc à s'affranchir des tutelles du pape, de Charles Quint, et de gouverner le peuple seul, avec bienveillance; pourtant, à bien y réfléchir, elle constate que malgré elle, le duc, qu'elle sait débauché, la fascine. Quand le cardinal lui demande :

"*Cette personne vous plaît-elle?*", elle répond : "*Mon coeur n'en sait rien, j'espère*[157]". (Acte II scène 3) A la fin de la scène, elle ajoute:

"*Que tu es belle, Florence, mais que tu es triste! Il y a là plus d'une maison où Alexandre est entré la nuit... c'est un libertin, je le*

sais. Et pourquoi est-ce que tu te mêles à cela, toi, Florence? Qui donc est-ce que j'aime? Est-ce toi? Est-ce lui? Cela est singulier; ce Malaspina m'a laissée toute tremblante.[158]"

A l'acte III scène 6, elle avoue à Laurent, son mari:

"*O mon Laurent, j'ai perdu le trésor de ton honneur.*"

L'image de la femme mariée apparaît une seconde fois avec l'épouse de Salviati; le prieur nous apprend en effet que celui-ci a "*pour femme la plus grande dévergondée.*[159]" (Acte II scène 1)

L'artiste Tebaldeo, le rêveur si attaché au rêve, à la poésie, si sensible aux beautés de la nature, à la sainte religion de la peinture, évoque sa liaison avec une jeune femme, sans passion; l'amour pour lui est secondaire, il le considère tout au plus comme un aimable passe-temps. "*Le soir*, dit-il, *je vais chez ma maîtresse*[160]". Cette précision mise à part, il ne fait jamais allusion à cette femme qui, à l'évidence, est étrangère à son expression artistique, n'est pas la source de son inspiration?

Ces quatre exemples accréditent la thèse que dans les rapports homme-femme, l'amour pur, spirituel, laisse la place à l'amour vulgaire, charnel. C'est une victoire du corps, non de l'esprit. Le duc profitant de sa situation, il est riche et maître de Florence, motivé par les plaisirs de la chair, impose sa loi amoureuse. A la manière de Don Juan, sans jamais se fixer, il multiplie les intrigues. Que Gabriel tarde, selon lui, à paraître, au balcon et il dit:

" *Qu'elle se fasse attendre encore un quart d'heure, et je m'en vais.*" Pourtant, il n'a pas réellement attendu:

"*Elle devait sortir de chez sa mère à minuit, il est minuit; elle ne vient pas*[161]". Sa mauvaise humeur est en rapport avec d'autres plaisirs qui l'attendent. Sa déception n'a rien à voir avec une quelconque sentimentalité :

"*Avec tout cela, je suis volé d'un millier de ducats*[162]". Que Ricciarda Cibo lui parle dans l'intimité de politique, il lui répond:

"*Tu as une jolie jambe.*[163]"

Que Catherine vienne à passer, tout de suite las de ses rapports avec Ricciarda, il se lance dans une nouvelle intrigue. Que Catherine, selon les dires de Lorenzo, vienne à lui, il fait cette remarque révélatrice (Acte IV scène 11):

"*Je n'aime pas les bavardages... pour éviter les conversations, je vais me mettre au lit.*[164]"

La manière dont Salviati aborde Louise Strozzi montre que la cour, loin d'être raffinée, confond amour et débauche : (Louise) "*Lâche mon pied, Salviati.*

__ *Non, par le corps de Bachhus! Jusqu'à ce que tu m'aies dit quand nous coucherons ensemble.*[165]" (Acte I scène 2). Pour lui, comme pour Alexandre, la femme se réduit à un objet de consommation.

Dans le même temps, l'homme semble entretenir avec l'homme des rapports ambigus qui laissent planer un doute sur des tendances homosexuelles. Le duc et Lorenzo s'adressent l'un à l'autre, nous l'avons vu, en employant le terme "*mignon*"; les diminutifs Lorenzino, et Renzo, tous deux employés par Alexandre qui par ailleurs affirme : "*j'aime Lorenzo*[166]" peuvent être interprétés comme des petits noms d'amour. Si Lorenzo a joué un rôle pour accomplir un dessein, remarquons qu'il le joue trop bien. Lors du bal chez les Nasi, les déguisements en nonnes de Salviati, Alexandre, du héros, vont peut-être plus loin qu'un désir de choquer l'église; ils apparaissent en travestis.

L'atmosphère qui prévaut dans la pièce laisse à deviner un Musset qui en amour ne connaît pas la plénitude. Tout au long de sa vie, il a multiplié les relations éphémères avec les femmes, sans jamais se fixer. (Voir à ce sujet Y. Lainey, Musset ou la difficulté d'aimer, SEDES, Paris, 1975) Les nombreux déboires amoureux dont souvent il était la cause (son humeur était si changeante, il était si fantasque) laissent à penser qu'il y a en lui un contentieux jamais résolu qui voue à l'échec ses rapports avec les femmes. La mère semble jouer un rôle important dans ce mystère.

Trois femmes dans Lorenzaccio se distinguent de la multitude : Marie la mère, Catherine la tante, et Louise. A l'acte II scène 4, le héros s'adressant à la première a ces mots :

"*Je vous aime vous et elle* (Catherine). *Hors de là, le monde me fait horreur*[167]". Il semble ne pas avoir rompu le cordon ombilical, la mère chez lui, comme chez l'enfant, garde la première place. Quant à Catherine (elle n'a pas vingt-cinq ans), c'est l'image de la mère jeune, de celle qu'il aimait à l'époque de ses premiers pas. Lorenzo a en horreur les autres, par conséquent les autres femmes. N'est-ce pas parce qu'il craint que celles-ci ne prennent la place de sa mère, ou tout

du moins consomment la rupture du cordon? Le héros à Caffagiuolo a connu Louise et Jeannette; l'idylle entre adolescents n'est pas née. Il les évoque au sein d'une nature clémente, et, éléments du décor, elles apportent une touche romantique supplémentaire à cette évocation nostalgique de la vie d'autrefois, mais c'est tout (Acte IV scène 9). Il dit à propos de Louise:

"*Une fille belle comme le jour! Une seule fois je me suis assis près d'elle sous le marronnier*[168]". "*Une seule fois*" est employé comme pour s'excuser. Louise, de noble famille, vertueuse, belle, aurait pu représenter pour Lorenzo de Médicis, la femme idéale. Quelle barrière a bien pu empêcher celui-ci de vivre un grand amour de jeunesse? A cette époque il n'avait pas encore fait son serment fou... Il faut voir, là encore, le peur d'une rupture du cordon ombilical.

En 1833, Musset a vingt-trois ans, il est resté, malgré son dandysme affiché, très proche, trop proche de sa mère quand survient celle qu'il faudrait peut-être considérer comme l'intruse : George Sand. Un voyage en Italie est décidé par les deux amants éphémères. Alfred ne peut, ou ne veut, partir sans l'autorisation de sa mère. C'est finalement la jeune femme qui emporte la décision après de pressantes prières adressées à la maman. Cette anecdote est révélatrice d'un Musset très attaché à l'être qui l'a créé. Cette crise qu'il vit se retrouve chez Lorenzo, son image.

Lorsqu'il évoque Florence à travers les propos de ses personnages, il en fait une femme, et quelle femme![169] Ce beau prénom cache une capitale de la débauche, théâtre de tous les vices, de tous les maux, de toutes les injustices. Maffio, acte I scène 1, affiche son mépris :

"... *sa ville est une forêt de bandits, pleine d'empoisonneurs et de filles déshonorées*[170]". Les bannis, acte I scène 6, renchérissent:

"*Adieu Florence, peste de l'Italie, adieu mère stérile, adieu Florence, spectre hideux de l'antiquité, adieu fange sans nom*[171]". Marie reporte sur la ville la responsabilité de l'avilissement de son fils : (Acte I scène 6) :

"*Ah! cette Florence, c'est là qu'on l'a perdu*[172]".

A de nombreuses reprises, Lorenzo insulte la cité; quant à Philippe, acte II scène 5, il gémit:

"*Florence,... ce sang que tu bois peut-être avec indifférence...*[173]" Cette image, on ne peut plus négative (le relevé

n'est d'ailleurs pas exhaustif) est à mettre en rapport avec l'extraordinaire voeu de jeunesse de Lorenzo: tuer un tyran. Alexandre est l'amant infernal qui a corrompu sa compagne, la ville. De par son sang, il est l'héritier des Médicis, le héros était destiné à la gouverner, à contracter mariage avec elle; l'intrus la lui a ravie. Lorenzo pouvait, comme Brutus, après s'être débarrassé du tyran, espérer instaurer une république, donc guérir Florence; mais au fil des jours, il s'est aperçu que la situation politique et morale ne pouvait être changée; Florence était à jamais corrompue.

Trompé, déçu par les femmes, déçu dans ses idéaux politiques, Musset sombre dans une crise de désespoir, d'où sa propension à la débauche, d'où son renoncement à tout engagement politique. Florence symbolise ce qu'il rejette. Les paroles prononcées par Lorenzo (Acte III scène 3) traduisent cet état d'esprit:

"*Je me suis réveillé de mes rêves... je connais la vie, c'est une vilaine cuisine... ne mets pas la main là-dedans.*[174]"

TROISIEME PARTIE

DRAME EXISTENTIEL ET ECRITURE

I- Le drame fondamental du créateur.

a)"Les plus désespérés sont les chants les plus beaux".

Nous connaissons ce vers de la *Nuit de décembre*, qui a fait florès : *"Les plus désespérés sont les chants les plus beaux"*. A de nombreuses reprises dans ses oeuvres l'auteur accrédite la thèse selon laquelle l'artiste est d'autant plus créatif qu'il vit une crise existentielle profonde. La douleur selon lui stimule la Muse. Ce drame fondamental du créateur est abondamment développé dans Lorenzaccio. Le héros, comme l'auteur, sous le masque de la débauche, fait en réalité preuve d'un intellectualisme raffiné; le duc, avec mépris, mais il ne connaît pas le vrai Lorenzo, parle de ses activités intellectuelles : *"Un philosophe, un gratteur de papier, un méchant poète qui ne sait pas seulement faire un sonnet.*[175]*"* (Acte I scène 4)); Marie, évoquant la passé de son fils, précise avec une nostalgie profonde:

"Ce ne sera jamais un grand guerrier que mon Lorenzo, disais-je, en le voyant rentrer de son collège, avec ses gros livres sous le bras... Et cette admiration pour les grands hommes de son Plutarque.[176]*"* (Acte I scène 6). Le héros reprend cette idée à la scène 3:

"J'étais un étudiant paisible, je ne m'occupais que des arts et des sciences[177]*"*. Cet intellectualisme raffiné, cette passion pour l'activité artistique de Lorenzo, double de l'auteur, s'exprime de manière détournée acte II scène 2 par l'intermédiaire de Tebaldeo Freccia. Ces deux personnages entament une conversation sur la religion et l'art. Le héros y participe sous le masque d'un cynisme de façade, mais derrière le comédien point l'artiste, la fin de la scène le prouve. En effet, s'il s'assure au bout du compte les services de Tebaldeo, c'est qu'il partage ses points de vue sur l'art:

"Viens demain dans mon palais, je veux te faire faire un tableau d'importance.[178]*"*

N'a-t-il pas affirmé d'ailleurs quelques unstants auparavant:"

"Je me ferais volontiers l'alchimiste de ton alambic... par la mort du diable, tu me plais![179]*"*, sur un ton mi-sérieux, mi-badin? Tebaldeo, en artiste de l'Italie du XVIe siècle est charmé, comme

Valori, par les productions de l'art en rapport avec la religion. Elève de Raphaël, il admire aussi Buonarotti, et pense que l'art est élévation vers Dieu, qu'art et spiritualité forment un couple indissociable. Il précise, affirmant sa volonté de liberté : *"Je n'appartiens à personne. Quand la pensée veut être libre, le corps doit l'être aussi*[180]*"*, et renchérit en refusant l'engagement politique. A Lorenzo qui lui demande : *"Es-tu républicain? Aimes-tu les princes?"*, il répond : *"Je suis artiste"*. Nous apprenons enfin que sa Muse est stimulée par la souffrance qu'engendre un environnement en proie à des problèmes graves : *"L'art,* précise-t-il, *cette fleur divine a quelquefois besoin de fumier pour engraisser le sol et le féconder..."* et il ajoute : *"Les nations paisibles ont quelquefois brillé d'une clarté pure, mais faible. Il y a plusieurs cordes à la harpe des anges, le zéphyr peut murmurer sur les plus faibles... mais la corde d'argent ne s'ébranle qu'au passage du vent du nord. C'est la plus belle et la plus noble... L'enthousiasme est frère de la souffrance... Je plains les peuples malheureux, mais je crois en effet qu'ils font les grands artistes. Les champs de bataille font pousser les moissons, les terres corrompues engendrent le blé céleste.*[181]*"*

Malmené par Lorenzo, il n'en est pas moins son double artiste, celui que le jeune Renzo serait peut-être devenu sans ce pari extraordinaire de tuer un tyran. Le satanisme du héros dans cette scène traduit le drame fondamental de l'auteur, ses propres antagonismes. Une part de lui-même est élévation avec une recherche de la spiritualité dont l'oeuvre littéraire est la réalisation concrète, l'autre est descente, chute, retour à l'animalité, à la matière avec une propension certaine à la débauche, au cynisme destructeur. Que Tebaldeo, dans cette lutte des doubles de Musset semble l'emporter, ne constitue pas une victoire, mais ne fait que mettre en lumière un drame fondamental : Musset a besoin pour produire de se trouver dans la situation morale la plus pénible. La débauche est pour lui un stimulant, tout comme la tragédie amoureuse, ou l'écroulement de ses idéaux. Le couple constitué par les deux antagonismes est indispensable à la création. C'est le dégoût de la vie qui sert en tout premier lieu son imagination. Arrivé à ce point, l'artiste exerce un véritable sacerdoce. L'auteur devenu poète serait en quelque sorte *"entré en religion"'* comme Tebaldeo, et sa production du grand oeuvre, cet accès aux formes les plus élevées de l'art serait

indissociable de la notion de don de soi, Musset s'érigeant en martyr littéraire. A certains moments de sa vie, il a pu se demander, comme Lorenzaccio : "*Suis-je Satan?...* (Acte III scène 3)... *Suis-je le bras de Dieu?* (Acte IV scène 4, voir chapitre Méphistophéles ou Jésus). Il a pu évoquer dans un rêve hallucinatoire le sacrifice du Christ : "*Ils font un sacrifice, avec quel courage ils clouent*[182]", employer comme lui le mot de "*martyr*". Le grand oeuvre du héros, à savoir corruption de son être pour la réalisation d'un crime qui paraissait au départ avoir pour principal ressort le sacrifice pour un idéal politique se doublerait d'un autre symbole, celui du martyr de l'homme de lettres qu'est l'auteur. Lorenzo et Musset se perdent pour réaliser le grand dessein. Ce sont des martyrs condamnés, poussés à l'auto-destruction, à la mort, pour que leur oeuvre vive. Nous ne saurons jamais si Musset a été débauché par goût, ou par devoir, avant de devenir complétement intoxiqué. En avance sur son temps, n'annonce-t-il pas la génération des Baudelaire, Verlaine... Sans aucun doute, une telle situation était bien difficile à assumer, et ne pouvait que le plonger dans un état de crise existentielle aiguë.

b) Une période d'intense création.

La crise vécue par l'auteur en 1833 est une période d'intense création. La douleur sert de compagne à Musset et alimente son oeuvre. Celui-ci transforme ses angoisses en oeuvres d'art. Il écrit coup sur coup, et en moins d'un an Fantasio, On ne badine pas avec l'amour, et Lorenzaccio. Les deux premières pièces baptisées comédies traduisent déjà un profond malaise qui va croître dans la troisième, son seul drame en tant que genre littéraire. Lorenzaccio n'est pas un montage factice né d'un auteur en mal de sujet, c'est l'expression d'un moment capital d'un drame personnel. Il y a investissement total de Musset qui se libère de ce qui l'enserre et l'étreint, ne vit que par et pour son drame intérieur. Le moi de l'auteur s'exprime non seulement à travers son héros Lorenzaccio qui peut être considéré comme son double, mais aussi dans des personnages secondaires qui incarnent chacun une des facettes de son âme complexe.

II- Lorenzaccio : drame historique ou tragédie moderne?

a) Les théories du drame romantique.

Il convient pour mieux comprendre l'originalité de Lorenzaccio en tant que drame de le situer dans le cadre du débat littéraire et esthétique de l'époque. Ce débat est vif et les controverses nombreuses. Les chantres du drame romantique subissent d'une part les critiques réactionnaires et d'autre part ne parviennent pas à parler d'une seule voix, à se mettre d'accord pour dégager une définition unique du drame romantique. Il n'y a pas manifeste unitaire, art poétique clair, net et précis, mais des approches sensiblement différentes selon les auteurs. Essayons de faire le point en nous appuyant sur les théories du drame romantique exposées par Sthendal et Hugo, les deux grands protagonistes à ce sujet.

1_ Le Racine et Shakespeare de Stendhal (1823-I; 1826-II)

Comme le titre l'indique, l'auteur, pour définir sa conception du drame, est parti de ce qu'il considérait comme deux systèmes dramatiques fondamentalement différents, ceux de Racine et de Shakespeare. Il s'agit de remettre en question la tragédie classique qui a marqué les XVII, XVIIIe siècles et que de nombreux adeptes voudraient encore voir briller en ce début de XIXe, malgré un public qui, lassé, risque de se tourner un peu plus encore vers le mélodrame alors en vogue.

Pour lui, "*le romantisme est l'art de présenter aux peuples les oeuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir. Le classicisme au contraire leur présente la littérature qui donnait le plus de plaisir à leurs arrière-grands-pères... Imiter aujourd'hui Sophocle et Euripide, et prétendre que ces imitations ne feront pas bâiller le Français du XIXe siècle, c'est du classicisme*[183]". C'est pourquoi il demande aux dramaturges de s'intéresser à l'oeuvre de Shakespeare,- théâtre qui n'est pas prisonnier des conventions classiques,- "*de marcher sur ses traces*" s'ils veulent plaire à leurs contemporains. Il va jusqu'à parler de "*combat à mort entre le système tragique de Racine et celui de Shakespeare*[184]", et affirmer : "*Le romantisme appliqué au genre tragique, c'est une tragédie en prose qui dure plusieurs mois et se passe en divers lieux*"; "*c'est une tragédie nationale*"[185]. Il s'agit, nous le voyons, d'une attaque non

unités de lieu et de temps, et une remise en question des sujets puisés dans la mythologie ou l'histoire de l'antiquité.

2_ La préface de Cromwell (1827); la préface de Ruy Blas (1838)

Dans la Préface de Cromwell, Victor Hugo définit avec plus de précision son esthétique du drame. Fidèle à Shakespeare, le dramaturge prône le mélange des genres en vue d'une peinture complète de la réalité : "*La muse moderne sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid coexiste à côté du beau...; elle se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit*[186]". Comique et tragique peuvent et doivent cohabiter dans la même oeuvre: "*les hommes et les événements passent tour à tour, bouffons et terribles, quelquefois terribles et bouffons tout ensemble*[187] ". Contrairement à Stendhal qui croit difficile à réaliser le mixage du tragique et du comique, il entend faire du mélange des genres une obligation absolue, liée à l'essence même du drame.

En accord avec son aîné, il condamne les unités de lieu et de temps et s'attache même à les ridiculiser : "*Quoi de plus invraisemblable et de plus absurde... que ce péristyle, cette antichambre, lieu banal où nos tragédies ont la complaisance de venir se dérouler, où arrivent, on ne sait comment, les conspirateurs pour déclamer contre le tyran, le tyran pour déclamer contre les conspirateurs, chacun à leur tour..*", " *tout le drame se passe dans la coulisse... Au lieu de scènes, nous avons des récits; au lieu de tableaux, des descriptions... De graves personnages viennent nous raconter ce qui se fait dans le temple, le palais... nous sommes tentés de leur dire : " Vraiment, mais conduisez-nous donc là-bas. On s'y doit bien amuser, cela doit être beau à voir!..." " L'action encadrée dans les vingt-quatre heures, est aussi ridicule qu'encadrée dans le vestibule...*[188]"

Hugo, pas plus que Stendhal, ne remet en cause l'unité d'action, mais il considère qu'un assouplissement est nécessaire, et parle d'"*unité d'ensemble*". Il précise que l'unité d'action "*est la seule admise par tous parce qu'elle résulte d'un fait : l'oeil ni l'esprit humain ne sauraient saisir plus d'un ensemble à la fois.*" Et il ajoute:

"Gardons-nous de confondre l'unité avec la simplicité d'action. L'unité d'ensemble ne répudie en aucune façon les actions secondaires sur lesquelles doit s'appuyer l'action principale. Il faut seulement que ces parties subordonnées au tout, gravitent sans cesse vers l'action centrale et se groupent autour d'elle... L'unité d'ensemble est la loi de perspective du théâtre...[189]"

Par opposition à la sécheresse et à la rigidité de la tragédie classique point une autre forme d'art dramatique plus libre, plus divers, plus spectaculaire, moins rigoureusement intellectuel. L'esthétique romantique privilégie comme sujets les grands événements historiques, le grand spectacle multipliant, personnages, lieux scéniques, changements de registres, actions secondaires, frappe directement les sens en substituant aux récits et aux descriptions, les événements mêmes. Cette richesse, si le dramaturge n'y prend garde, peut dans les plus mauvais cas tourner au fratras, à l'agression auditive, visuelle, sacrifier à la couleur locale.

Comme Sthendal, Hugo a bien sûr traité des problèmes de langue. Leur avis diverge sur le choix du drame en vers ou en prose. Le premier opte pour la prose, le second, en théorie pour le vers, un alexandrin libre et audacieux. En pratique il aura recours tantôt à la prose, tantôt au vers. Le maître du Cénacle opte pour une langue riche, diversifiée, pleine de fantaisie, qui n'exclut pas certaines hardiesses.

b) Les choix de Musset

** Introduction

L'auteur suivait de très près ce débat littéraire enflammé, mais fuyant la rigidité de l'exposé théorique, il s'est contenté de la démonstration par l'exemple avec Lorenzaccio et de remarques ponctuelles. Exemple unique puisque Musset n'a écrit qu'un drame; exemple aussi unique de par son originalité.

Pour mieux comprendre les tenants et les aboutissants de l'esthétique de Lorenzaccio, il nous faut partir de la lettre adressée par l'auteur à Alfred de Vigny, datée de 1829, dans laquelle il le considère comme son "*père in litteris*", et de la célèbre Lettre à Lord, publiée la même année par le créateur de Chatterton. On peut lire dans cette dernière : "*La scène française s'ouvrira-t-elle ou non à une tragédie moderne produisant dans sa conception un tableau large de la vie,*

au lieu du tableau resserré de la catastrophe d'une intrigue; dans sa composition des caractères, non des rôles, des scènes paisibles sans drame, mêlées à des scènes comiques et tragiques, dans son exécution un style familer, comique, tragique et parfois épique.[190]" L'expression "*tragédie moderne* " ne laisse pas de nous étonner à une époque où chez les romantiques il est question de drame et plus souvent de drame historique. Quatre ans plus tard, lorsque Musset crée Lorenzaccio, nul doute que ces deux lettres sont présentes à son esprit. Quelques années aussi se sont écoulées depuis La préface de Cromwell et la bataille d'Hernani; la production dramatique de Hugo a mis en lumière la force et les faiblesses de la théorie (Le roi s'amuse 1832; Lucrèce Borgia février 1833), les limites du drame historique. Gustave Planche dans la progressiste Revue des deux Mondes pourtant créée par et pour les romantiques, commence à émettre des réserves. Il reproche notamment au drame hugolien son absence de rapport avec le présent : "*Le poème doit être la vivante expression des moeurs et des passions de son temps.*" Il suggère en outre "*un fondement historique et politique sur lequel se détache l'intrigue principale et permet de la situer, de l'éclairer, de la justifier, de la comprendre*[191]"; une manière d'affirmer que l'idée principale n'impose sa cohérence que si elle est aussi en rapport avec tous les paramètres qui ont crée sa dynamique. Le drame gagne en profondeur et devient alors " *une nourriture pour l'âme* " et non "*pâture pour les yeux*[192]". Cette dernière expression constitue une nouvelle mise en garde que nous considérons comme capitale. Le drame historique pour s'opposer à la sécheresse du classicisme a beaucoup sacrifié à la couleur locale, au clinquant; il en a usé et parfois abusé. Les dramaturges trop souvent ont oeuvré en décorateurs et en peintres, organisant un véritable spectacle avec en corollaire l'écueil de la superficialité. La richesse des tableaux ne nourrit pas toujours la problématique de l'intrigue. Le drame perd alors l'unité qui sied à l'oeuvre d'art dans la mesure où il serait possible de retrancher telle ou telle scène de couleur locale non véritablement indispensable sans briser l'architecture d'ensemble.

Musset avec Lorenzaccio évite ces écueils; il rejette la notion de spectacle pour le spectacle, et rien dans cette oeuvre ne donne l'impression de superflu; les moindres détails obéissent à une organisation mettant en évidence le bien fondé de la thèse, de l'idée

principale dont il est question. La couleur locale est présente mais a une vertu dynamique, apporte sa pierre à l'édifice, n'est pas une fin en soi. Le peintre et le décorateur met son imagination au service de l'histoire, de la philosophie. La drame du héros se vit dans un cadre et est alimenté par ce cadre. Autour de lui, on s'agite, on parle, on agit, des intrigues secondaires se nouent et se dénouent; chacune d'elles, loin d'être autonome est en fait un maillon de l'intrigue principale; la pluralité d'actions secondaires cache une profonde unité. Le moi de Lorenzaccio est confronté à un monde de la pluralité et c'est en rapport avec ce monde qu'il forge sa propre personnalité. Ce large tableau de la vie de Florence au XVIe siècle aboutit à une vision tragique de l'humaine condition : La faiblesse des hommes est patente, on ne peut la guérir. Cette tragédie en un siècle précis, en une cité précise est celle de toutes les époques et de tous les peuples et peut par conséquent, entre autres, s'appliquer à la France de 183O. Le drame historique devient alors *tragédie moderne*, dénomination, nous l'avons vu, chère à Vigny. (En 1838, Musset reprendra à son compte cette expression dans son article intitulé De la tragédie (Théâtre de Musset, livre de poche, tome 3 page 461, Paris 1965) paru dans la RDM, mais avec un tout autre sens. C'est l'époque d'un retour en force de la tragédie au théâtre; après une période d'éclipse, les oeuvres de Corneille et de Racine tiennent l'affiche. Musset ayant noté cette remarque, nous fait part de ses réflexions sur la tragédie en tant que genre et propose pour son époque "*une tragédie moderne*" fidèle aux grands principes de l'antiquité, à deux exceptions près : le choix des sujets, le style. Il aimerait "*des sujets nouveaux, non pas contemporains ni trop voisins de nous, mais français et nationaux...*" et ajoute : "*Il me semble qu'on aimerait à voir sur notre scène quelques-uns de ces vieux héros de notre histoire..., leurs armures sont aussi belles que le manteau et la tunique.*" Il propose enfin de "*ramener dans les sujets sérieux la franchise de style, d'abandonner la périphrase, cette pompeuse et frivole manière de tourner autour de la pensée*".) Musset a bien saisi que le drame ne peut accéder à la dimension philosophique que s'il permet de traiter des problèmes non des hommes d'une époque, en un lieu précis, mais de l'homme en général. Cette leçon n'est possible qu'en "*actualisant*" l'histoire, en brouillant les cartes par la superposition du passé et du présent; en photographie nous parlerions de *surimpression*. Lorenzaccio, certes,

demeure un drame historique dans la mesure où il met en scène des personnages du XVIe siècle, en costumes à la mode de l'époque, dans des décors fidèles à la Florence de la Renaissance, et ayant pratiquement tous existé; mais le lecteur averti de 1834 ne peut s'empêcher d'établir des parallèles avec l'actualité. La liberté trahie, bafouée, vilipendée en 1537 fait penser à la révolution avortée de 183O. Il y a dans l'esprit du lecteur abolition de la notion de temps et d'espace. Florence devient la France, mais aussi la Belgique, la Pologne, la Romagne de l'actualité, et, en extrapolant, le reste du monde. L'auteur procède par petites touches, entretient savamment le parallèle entre la situation qui prévaut dans une partie de l'Europe en 183O et celle de Florence en 1537. Il s'agit à l'évidence d'une technique dramatique minutieusement élaborée et sans travestir outre mesure l'histoire, il parvient à établir le lien avec le présent. Le sujet, comme nous allons le voir, est particulierement bien choisi, mais aussi bien exploité. Les trois remaniements du plan et du découpage scénique de la pièce mettent en évidence une volonté de ne rien laisser au hasard. Musset avec une grande maîtrise nous fait plonger dans le passé, non pas pour fuir notre temps, mais pour le découvrir. C'est toute la vertu dynamique de l'oeuvre, son fondement esthétique. Nous sommes loin du spectacle mascarade de certains romantiques secondaires, nous sommes plus loin encore du mélodrame sans profondeur à la Pixérécourt qui faisait alors recette et tenait l'affiche des mois durant; productions éphémères en comparaison desquelles Lorenzaccio a un parfum d'éternité.

Voyons en détail en quoi le sujet est particulièrement bien choisi, et bien exploité :

*** Un sujet particulièrement bien choisi : Les parallèles entre l'histoire et l'actualité.

_ Florence : Une longue histoire à valeur *de symbole*.

Florence en 1537 a derrière elle une longue tradition de velléités démocratiques. Cette cité s'émancipe dès le début du XIIe siècle de la domination de Saint Empire Germanique et se donne des institutions comparables à d'autres cités voisines : consuls, podestats, organes populaires; quand par la suite les libres institutions des cités italiennes s'inclinent les unes après les autres devant les pouvoirs des nouveaux seigneurs, Florence, sinon la seule, du moins la plus prestigieuse,

parvient à sauvegarder sa constitution populaire. La commune de Florence naît vers 1250; le système de podestat reste en place, mais le pouvoir en réalité est entre les mains du " *popolo* " (membres non nobles des Arts ou Corporations); l'exécutif est composé d'un collège de prieurs représentatif des Arts, le législatif de deux conseils, émanation eux aussi des Corporations, et votant les lois. Les membres du collège et du conseil sont constamment renouvelés (Mandat de deux mois seulement pour les prieurs). La commune de Florence peut se targuer d'être le symbole de la démocratie au XIIIe siècle, comme l'a été Athènes sous Périclès. Elle a affiché alors son idéal de "*Libertas*", même si finalement il s'agit d'une démocratie en trompe l'oeil à laquelle ne participe qu'une minorité de citoyens, le petit peuple,-"*populo minuto*",- et les nobles étant écartés. Au XVe siècle, des oppositions entre les différentes classes tournent au conflit armé et le "*popolo*" dit "*grasso*" l'emporte installant au pouvoir une oligarchie de quelques familles. Parmi elles s'affirme la famille Médicis, avec l'habile Côme qui gouverne seul en affectant de garder les institutions en place. A sa mort, en 1464, Laurent de Médicis lui succède et confirme cet infléchissement politique de son père vers la dictature. Les princes voisins le considèrent alors comme leur égal. Vient comme dans une dynastie, le tour de Pierre, fils de Laurent, prise de pouvoir cette fois éphémère. Maladroit, malhabile, il est chassé en 1494; la république aristocratique est alors restaurée; deux figures chargées de symbole apparaissent : Savonarole et Machiavel.

Le prieur Savonarole, de 1494 à 1498 impose par ses prédications et ses prêches une réforme morale et politique, en réaction contre le relâchement et le goût du luxe. Cette tentative de moralisation tourne court, le prieur est pendu puis brûlé. La république se maintient jusqu'en 1512 et Machiavel à titre de secrétaire se met à son service jouant en fait le rôle d'ambassadeur. En 1512, après de nouveaux troubles, les Médicis reprennent la direction de la cité. Les pouvoirs temporel et spirituel sont alors fortement imbriqués puisque Julien de Médicis qui dirige la ville est élu pape en 1513; son cousin qui prend le pouvoir aprés sa mort est lui aussi élu souverain pontif sous le nom de Clément VII (1523).

En 1527, les Médicis sont à nouveau chassés et une république chrétienne est instaurée; en 1530, Florence en révolte est assiégée par le nouveau pape,- elle refuse son joug,- et l'empereur Charles Quint.

Elle s'incline après onze mois de siège; les institutions républicaines déjà mises à mal par l'aristocratie disparaissent, les contestataires sont bannis. Alexandre de Médicis, beau-fils de Charles Quint devient alors duc de Florence. A ce passé fertile, à ce va-et-vient de l'histoire, succède un présent mort; le duc fait de Florence une "*débauchée*", "*la peste de l'Italie*[193]"; la "*Libertas*" n'est plus qu'un souvenir. Le duc assassiné, le mouvement pendulaire d'autrefois ne veut plus fonctionner, l'horloge est en panne, un autre prête-nom, Côme de Médicis, continue à servir le pape et l'empereur, c'est-à-dire la tyrannie.

_Le passé et le présent en France.

Au long développement qui précède, nous faisons à dessein succéder un résumé succinct. C'est que le glorieux symbole qui a fait trembler l'Europe, et qui doit être considéré comme capital dans l'histoire des peuples n'englobe pas une période aussi vaste. Aux trois siècles d'une Florence luttant pour la "*Libertas*" correspondent, si nous établissons le parallèle, les décennies afférant à la période 1789-1830. Il y a concentration dans le temps. Le passé, c'est d'abord 1789 et son idéal de liberté, c'est ensuite 1793 et les Jacobins qui veulent changer le monde avec une société plus juste, plus libre, plus égalitaire. Saint-Just à cet égard peut rappeler Savonarole; c'est enfin la marche vers la dictature avec un faux Directoire qui ressemble à la fausse république de Côme et de Laurent, l'empire et la restauration. Il s'agit de l'échec du peuple de France comme il y a eu échec du peuple de Florence.

*** Un sujet bien exploité : La vérité du poète et du philosophe; le procédé impressionniste.

1830, comme 1537, marque une tentative avortée de retour à la démocratie. L'histoire se répète mais le tempo événementiel s'accélère. Cette donnée particulière à notre pays, bien sentie par notre auteur, le pousse à concentrer les événements auxquels participent Lorenzaccio, pour mieux actualiser le drame. La période historique concernée s'étend sur trois lustres, qui sont réduits dans la pièce à dix jours. La révolution de Juillet a été, nous le savons, brève, au point d'employer l'expression "Les trois Glorieuses"; à cette idée il convient d'en rattacher une autre en rapport avec l'esthétique du drame en général; Musset a aussi opéré cette réduction par souci d'unité.

Convaincu que l'unité de temps, la sacrosainte plage horaire de vingt-quatre heures chère au classicisme avait vécu, il n'en pressent pas moins la nécessité de focaliser l'attention sur une période relativement courte. Cette vérité qui n'est pas celle de l'histoire, mais celle du poète, montre que l'auteur ne se veut pas chroniqueur, mais artiste, c'est-à-dire créateur. L'histoire n'est pas considérée comme matériau figé; elle est malléable au gré de l'imagination. Cette vérité n'est pas celle de l'histoire, mais celle du philosophe qui superpose deux époques en vue d'alimenter une thèse précise; l'une explique l'autre, et les deux donnent l'impression que l'histoire se répète,et que par conséquent les hommes sont incapables d'évoluer; la thèse est éminemment pessimiste.

Dans notre contexte, nous avons avancé l'idée que l'auteur procédait par petites touches, à la manière d'un peintre, pour brouiller les époques; technique que nous qualifions d'impressionniste. Ce que des critiques malintentionnés ou peu perspicaces considèrent comme des bévues, voire de fâcheux anachronismes, ressortit en réalité à une volonté de superposition, à un désir d'interpeller le lecteur, de mettre, au besoin en le choquant, son esprit en éveil pour finalement obtenir sa complicité. Ces petits fanaux phosphorescents dans la nuit de ce drame historique sont des points de repère invitant à une lecture seconde. M. Masson, dont nous saluons au passage les travaux (voir bibliographie), s'est interrogé longuement à ce propos et a traité comme à son habitude le problème avec une méticulosité louable; nous nous contentons ici d'évoquer rapidement les problèmes onomastiques, les anachronismes, les détails parlant ou heureuses analogies, la présence symbolique des figures de l'histoire ou de la légende.

Le drame ayant pour cadre Florence, la logique eût voulu, couleur locale oblige, que l'auteur conservât pour ses personnages des noms de famille et des prénoms italiens. Or à la simple lecture de la liste des vingt-neuf actants qui précède la pièce, nous constatons que onze ont un prénom à la française (Nous pouvons aussi ajouter Gabrielle la soeur de Maffio qui est nommée à l'acte I), les noms italiens étant quant à eux conservés. M. Masson étudiant les trois plans successifs de Lorenzaccio a constaté qu'au départ l'auteur n'avait pas pris cette option. Il y a donc eu lors des remaniements volonté du dramaturge de brouiller les époques, de créer le sempiternel va-et-

vient dont nous avons parlé, entre Florence en 1537 et la France de 1830. A la simple lecture de la pièce, ce détail ne se remarque pas, mais le procédé, à notre insu, porte ses fruits; il y a message dans le message, procédé bien connu à notre époque des publicistes et des propagandistes.

Avec une habileté qui à elle seule mériterait une étude, Musset, dans ses dialogues recourt tantôt aux noms, tantôt aux prénoms. Ainsi, par exemple nous trouvons "*Philippe*", ou "*Strozzi*", ou encore "*Philippe Strozzi*"; "*Strozzi*" représente le chef de famille, "*Philippe*" le penseur, l'idéaliste, "*Philippe Strozzi*", les deux à la fois. Nous pouvons toutefois nous poser la question de savoir pourquoi tous les prénoms ne sont pas français. L'explication supposée apporte une nouvelle pierre à l'édifice esthétique. Contrairement à une pièce de propagande comme par exemple les auteurs marxistes plus tard ont pu en produire et où les symboles, les allusions, sont martelés, crèvent la scène, Lorenzaccio est une oeuvre d'art, la démonstration reste en filigrane, s'adresse à un public averti. L'oeuvre d'art, et c'est vrai dans tous les domaines artistiques, n'impose pas véritablement son sujet, elle nécessite par-delà la première vision un effort intellectuel, et c'est cet effort récompensé qui est source de jouissance. Les vingt-neuf prénoms à la française auraient constitué une protubérance disharmonieuse dans la façade, brisé le bel élan architectural.

Obéissant à la même problématique, les anachronismes ont eux aussi leur importance; ils sont là pour alerter le lecteur sur le véritable enjeu de la pièce. Ce message codé passe pour le lecteur de 1834 beaucoup plus facilement que pour l'étudiant de 1994 qui lit la pièce. Il faut au préalable que ce dernier étudie les us et coutumes, les événements politiques d'une période qui pour lui n'est pas actualité, mais histoire; nous livrons à sa sagacité les mots et expressions anachroniques relevés dans les différentes scènes : "*barbe*[194]" (des républicains), "*chocolat*[195]", " *bonnet de la liberté*[196]", "*sofa*"[197], "*boudoir*[198]", "*la petite fille du concierge*[199]", "*le pot de réséda*[200]", "*les banquets patriotiques*[201]". (voir le cas échéant les explications en annexe).

L'auteur oeuvre toujours dans la même optique, mais en touches très discrètes, comme pour parfaire son tableau, avec les parallélismes entre Alexandre et Charles X, Louis Philippe et Côme de Médicis. A première vue, les personnages sont trop différents de par

leur caractère pour qu'une telle exploitation soit possible. Notre "*alchimiste*[202] "(acte II scène 2), maître es magie du verbe, y parvient sans pour cela mettre en péril la vérité historique. Le lecteur averti met en rapport l'arrogance du duc, son mépris pour le peuple avec le comportement de Charles X qui a provoqué la révolution de 183O, à savoir la promulgation des ordonnances, véritable défi pour la classe ouvrière. La nomination de Côme de Médicis à la fin du dernier acte, faite à la hâte "*sous le titre provisoire de gouverneur de le république de Florence*[203]" est comparable à celle de Louis-Philippe le trente et un juillet 183O; les décisions dans les deux cas ont été prises en quelques heures; ce titre provisoire fait penser au non moins provisoire "*lieutenant général du royaume*". Le neuf août, Louis Philippe, comme jadis Côme, prête serment. Celui-là devient alors "*roi des Français*", comme celui-ci avait été fait "*duc de Florence*[204]". Dans les deux cas, le peuple a été floué. Les expressions rassurantes précitées n'étaient là que pour masquer l'évidence d'une nouvelle dictature en attendant que le peuple rentrât chez lui et perdît ses velléités. Les deux prises de pouvoir sont accompagnées de distributions de vivre et de boissons destinées à calmer celui-ci. La dernière similitude est à relever dans le déplacement effectué par les deux hommes lors de l'avènement. Côme n'était pas à Florence, le duc d'Orléans n'était pas à Paris; le premier est venu de Trebbio, voyage de "*quinze lieues*[205]", le second de Neuilly, à quelques lieues aussi de la capitale. Cette complicité avec le lecteur étant établie au moyen de ces heureuses analogies, l'élection de Côme, la mort de Lorenzaccio, l'échec des forces républicaines, des étudiants de Florence, ont valeur de message. L'homme de 1834, en tirant les leçons du passé lointain, du passé proche, du présent, n'a rien à attendre de l'avenir.

Cette idée d'une histoire qui se répète est renforcée par les allusions à des personnages de l'antiquité qui prennent un caractère symbolique. Nous pensons à Brutus, Erostrate, Empédocle, Lucrèce; une manière d'embrasser par le raccourci de l'image ou de la comparaison, plusieurs millénaires et par là de traiter de l'homme non pas d'une époque, mais de toutes les époques.

*** Autres éléments d'une esthétique originale.

L'originalité de Lorenzaccio ne se limite pas aux considérations que nous venons de développer dans ces deux chapitres: Un sujet

particulièrement bien choisi, et Un sujet particulierement bien exploité; il convient maintenant,- notre but est de mettre en évidence tous les éléments qui ressortissent à l'esthétique de la pièce de Musset,- de nous pencher sur le choix du drame en tant que genre, l'affranchissement des contraintes scéniques, les problèmes de niveaux de langue, et l'art consommé du dialogue, avant de conclure sur l'idée de *Tragédie Moderne*.

1_ Le choix du drame en tant que genre.

La réussite de Lorenzaccio est due d'abord, bien sûr, à l'immense talent de son auteur, ensuite au fait que le drame est un genre particulièrement bien adapté à la mise en valeur de l'être en proie à une profonde crise existentielle. Le drame romantique se caractérise, entre autres, par le mélange des genres, l'importance du contexte historique, la multiplication des situations, des personnages, le tout joint à une grande liberté de langage et d'expression. Cette grande liberté laisse le champ ouvert à la mise en valeur de la complexité des personnages aux prises avec les nombreux paramètres politiques, religieux, moraux, qui orientent leurs actions et les enfoncent dans la crise. Lorenzo ne se modèle pas en fonction d'un problème, mais de problèmes dont la pièce est en quelque sorte le carrefour. La tragédie avec le carcan de ses règles, la comédie avec sa tonalité, auraient eu un effet réducteur.

2_ L'affranchissement des contraintes scéniques, ou " *un théâtre en pleine liberté*".

La liberté qu'offre la drame ne suffisait pas à un Musset qui ne supportait aucun frein à sa création; depuis l'échec de La Nuit Vénitienne, il avait décidé d'opter pour un théâtre destiné à être lu et non joué. Ainsi affranchi du moule des considérations scéniques astreignantes, il pouvait laisser libre cours à son imagination. Celle-ci n'était plus bridée par des impératifs purement matériels ne permettant pas une grande complexité et un changement à répétition de décors. Ces décors, ces lieux scéniques multipliés à l'envi peuvent occuper en outre un espace dans l'esprit du lecteur beaucoup plus vaste que ce qu'offe la dimension forcément limitée de la scène. Les didascalies annoncent de grandes ouvertures sur les jardins, les rues, le fleuve; le carcan de la scène disparaît, c'est le prélude à la technique cinématographique avec élagrgissement des plans, des prises de vue

tantôt plongeantes,- on regarde de la fenêtre vers le jardin,- tantôt ascendantes,- on regarde de la rue vers le balcon -, notion de premier plan, d'arrière-plan, de profondeur de champ. Les impératifs de la plage horaire,- une pièce ne peut et ne doit pas retenir le spectateur pendant des heures-, sont eux aussi levés; l'auteur n'a pas à se demander si sa pièce ne va pas être trop longue et au bout du compte se révéler injouable. Le nombre et la longueur des scènes n'obéit plus qu'à la problématique du sujet.

Ce théâtre lu fait naître une grande complicité entre l'auteur et celui qui découvre l'oeuvre. Celui-ci est actant à part entière dans la mesure où, au fil des pages, il doit projeter sur son écran intérieur sa propre vision des personnages et des lieux scéniques. Il participe à la crise, il est dans la crise, il vit la crise et, dans le meilleur des cas, la pièce est l'occasion de libérer d'une manière détournée ses propres fantasmes, faisant ainsi des problèmes d'un autre personnage, et dans une autre époque , ses propres problèmes.

Le terme cinéma témoigne de la modernité de Lorenzaccio. Ce drame, théâtre en toute liberté, lorsqu'il a été mis en scène, s'est révélé injouable dans son intégralité; les metteurs en scène ont dû limiter les décors, supprimer certaines parties de dialogues trop longs, limiter le nombre des scènes; choix ô combien difficile mais valorisant, le réalisateur, le metteur en scène s'affichant plus que jamais comme des créateurs.

3_ L'utilisation dynamique des niveaux de langue.

Hugo exposant sa théorie sur le drame, demandait que la Muse se mît "*à mêler le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit*", précisant en outre : "*Tu es double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré, l'un enchaîné par les appétits et les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie, celui-ci enfin toujours courbé vers la terre, sa mère, celui-là sans cesse élancé vers le ciel, sa patrie.*[206]". Cette dichotomie, son oeuvre en général,- théâtre, poésie, roman, nouvelle,- le prouve, est aussi chère à Musset et Lorenzaccio en est l'exemple peut-être le plus parfait; elle ne pouvait s'exprimer dans le style par une tonalité, un niveau de langue uniques; mais pour Musset, dichotomie ne signifie pas forcément manichéisme réducteur, l'homme est en réalité beaucoup plus

complexe; en en présentant les multiples facettes, il a été amené à utiliser un style placé sous le signe d'une extrême variété, nuançant les tonalités dominantes et variant les registres de langue selon les besoins. Les morceaux d'éloquence alternent avec les passages intimistes, le lyrisme côtoie les réflexions gauloises, le vocabulaire poétique, les champs lexicaux en rapport avec la vile matière, voire la scatologie. Les personnages réagissent face aux événements imprimant à leurs réparties des tonalités variées témoignages de leurs espoir, de leur passion, de leur idéal ou au contraire de leur renoncement, de leur sentiment de déréliction, de leur pulsion de mort. Le chant désespéré cohabite avec le cynisme, l'humour, l'exaltation, la sensibilité non feinte.

L'utilisation de niveaux de langue variés, la multiplication des tonalités est l'image de l'homme et d'une société complexe, témoignant de la vie même. Le style de Musset, c'est à la fois cela et beaucoup plus que cela; le parti qu'il tire de tous ces effets obéit à un art concerté qui nourrit au plus au point la problématique de la pièce, créant une symbiose entre la forme et le fond. Quand certains opèrent en artisans, lui se fait "*alchimiste*", alchimiste du verbe donnant aux mots un sens à découvrir. C'est ce que nous allons étudier maintenant.

Le sens de l'éloquence et de l'emphase.

Nous allons nous pencher sur deux cas : Philippe Strozzi et Lorenzo. Philippe, nourri de ses livres, et de ses rêves, incapable de toute action véritable, se laisse bercer par la musique de ses phrases ronflantes. Cette emphase met en lumière tout l'abîme qui sépare la parole et l'acte. Elle se met au service de considérations philosophiques, gonfle, enfle les propos, et cache autant que faire se peut, la faiblesse du personnage. Nous pouvons parler d'"*inanité sonore*[207]". Lorenzaccio, lui, n'a que mépris pour ces "*beaux dévideurs de paroles* [208]", "*ces hommes sans bras*[209] ", "*ce bavardage humain*[210]", mais, tout en critiquant, l'intellectuel qu'il est, tombe lui aussi dans le piège de l'éloquence. En condamnant les autres, consciemment ou non, il se condamne; car c'est non seulement pour Philippe mais aussi pour le héros que l'auteur a écrit les plus beaux morceaux d'éloquence, les morceaux les plus dignes d'être relevés à titre d'exemples. Les "*Non je ne rougis point; les masques de plâtre n'ont pas de rougeur au service de la honte*[211]". (Acte III scène 1)...; " *je marchais dans mes habits neufs de la grande*

confrérie du vice[212]" (Acte III scène 1)... " *L'humanité souleva sa robe, et me montra, comme un adepte digne d'elle, sa monstrueuse nudité.*[213] "(Ibid.), de Lorenzaccio font écho au : " *Je demande l'aumône à la justice des hommes; je suis un mendiant affamé de justice, et mon honneur est en haillons*[214]"...; " *quand les pierres criaient à ton passage, quand chacun des tes pas faisait jaillir des mares de sang humain, je t'ai appelé du nom sacré d'ami*[215]"...; " *Cela est impossible vois-tu! On m'arracherait les bras et les jambes, que, comme le serpent,les morceaux mutilés de Philippe se rejoindraient et se lèveraient pour la vengeance.*[216] " (Acte III scène 3) de Philippe Strozzi. Si le critique tombe dans le travers de celui qu'il critique, on ne peut présager un changement véritable. La leçon prend une dimension philosophique et s'adresse au genre humain. Doué de la parole, l'homme en use et en abuse; le diagnostic est établi, mais sans remède, hors le suicide. Strozzi, à certains égards, symbolise l'Intelligentsia des années 183O, "*ces hommes sans bras*"..., "*ces beaux dévideurs de paroles*"; Musset ayant recours à l'éloquence pour condamner l'éloquence, et ce, à travers le personnage de Lorenzo, reconnaît l'inanité de son propre verbe, et par la même se condamne et condamne son oeuvre. Du point de vue esthétique, le travail de l'auteur est très intéressant puisque son langage se veut double langage avec un contenu manifeste et un sens à découvrir. Si nous mettons ce procédé en relation avec la superposition de l'histoire et de l'actualité étudiée précédemment, nous pouvons avancer que le double langage dans Lorenzaccio est une composante importante de son esthétique placée à l'évidence sous le signe du dualisme.

__ Le sens manifeste des champs lexicaux ressortissant à la trivialité, à la matière, à la mort, à la personnification de Florence.

L'emphase et l'éloquence dans Lorenzaccio sont l'apanage des intellectualistes raffinés. Même si elles trahissent au bout du compte l'inanité du verbe, elles n'en demeurent pas moins volonté d'élévation et correspondent à un jeu de l'esprit de l'homme pensant. Là comme ailleurs,-c'est un fondement, nous l'avons vu de l'esthétique de Musset,- l'ambivalence, la dichotomie de l'homme vont s'affirmer,et ce par l'emploi de mots ressortissant à la trivialité, la matière. Citons à titre d'exemple "*boue*", "*fange*", "*charogne*", *lèpre*", "*infecte*", termes particulièrement récurrents, auxquels il faut ajouter les nombreux

jurons. La présence, la cohabitation des deux registres opposés représentent symboliquement la lutte entre le corps et l'esprit; l'auteur évoque l'un et l'autre marquant ainsi la dualité de l'être, la lutte entre la psyché et le soma; une étude des récurrences marque la victoire du corps sur l'esprit. Cette animalité victorieuse, témoigne de la faiblesse de l'être humain; ce thème philosophique est éminemment pessimiste. Cette inadéquation désespérante a pour corollaire une volonté de destruction de l'être qui se traduit dans l'oeuvre par l'omniprésence du champ lexical sur la mort. (Plus de deux cents occurrences.)

Cette animalité s'affirme avec la personnification de Florence, *"la peste de l'Italie"*, *"la catin"*, images elles aussi récurrentes. L'ambiance insupportable qui prévaut dans la cité s'oppose à la campagne calme, sereine et pure de Caffagiuolo et de Massa. Evoquant ces lieux, l'auteur change de tonalité et laisse poindre un romantisme qui par-delà la mode du moment met en évidence, par le jeu des contrastes une autre idée force : Plus l'homme est civilisé, et plus il est corrompu. La socialisation équivaut à la déchéance, déchéance symbolisée par Florence; la campagne, elle fait penser à l'homme plus primitif, et, selon l'auteur peu corrompu. Ce qui pouvait être pris pour de la poésie prend encore une dimension philosophique. Musset qui vient de passer au stade de l'adulte, doit se frotter à la société et tenter de s'y intégrer; le message est clair; c'est au-dessus de ses forces; pour être heureux il faut vivre loin des hommes, loin de la civilisation corruptrice.

Cette étude nous permet de conclure que l'oeuvre, du premier au dernier acte, est placée sous le signe de la dualité de l'homme, que le drame pour l'auteur n'est pas simple divertissement, mais au contaire a des prétentions philosophiques; il s'agit d'une esthétique moderne compte tenu de l'époque. Nous qualifierions volontiers Lorenzaccio de "*drame moderne*" si le message n'était pas si pessimiste. A l'évidence, "*tragédie moderne*" traduit mieux la volonté de l'auteur.

4_ La perfection des dialogues : La symbiose fond-forme.

La scène de la confession (Acte II, scène 3) avec pour personnages Ricciarda Cibo et son beau-frère "*Malaspina*" Cibo, le cardinal, est un des exemples les plus caractéristiques, c'est pourquoi

nous avons décidé de le développer. Selon l'orientation donnée à la conversation, le confesseur emploie à l'adresse de sa belle-soeur les termes "*ma fille*",-c'est le prêtre qui parle,- "marquise",-c'est le politicien qui pense au parti qu'il peut tirer d'une liaison entre le duc et la marquise Cibo-, le prénom "*Ricciarda*" et c'est alors le beau-frère qui après son coup de colère, cherche à calmer le jeu, se veut intimiste.

La jeune femme répond d'abord au confesseur employant l'expression "*mon père*". Ensuite, les questions devenant pressantes, voire indiscrètes, elle emploie "*mon beau-frère*", plaçant le débat au niveau de la famille, se sentant suspectée non pas par le prêtre mais par un très proche parent; enfin, quand outrée par les menées machiavéliques du cardinal, sa colère éclate, "*mon père*","*mon beau-frère*", font place à "*Malaspina*". Nous sommes passés de la confession et du débat familial au choc de deux êtres. Les considérations religieuses, politiques, familiales, sont un instant écartées pour un duel conscience à conscience.

Ce procédé est abondamment utilisé dans l'ensemble de l'oeuvre; nous n'en voulons pour preuve que la manière dont le prénom Lorenzo est selon les besoins transformé. C'est tantôt le diminutif affectif "*Renzo*", employé par Marie ou le duc, tantôt, et avec une connotation de mépris, le célèbre "*Lorenzaccio*", le débauché, tantôt enfin le "*Lorenzetta*" qui désigne le lâche, la femmelette. Le nom de famille, Médicis, quant à lui rarement employé, sert à replacer le personnage dans le cadre politique, ou à le nommer quand il s'agit de l'honneur de la famille.

Ce travail de l'auteur vise à une adéquation profonde entre le terme employé et l'idée développée; Musset tente de réduire au maximum l'inévitable écart entre ce qui est écrit et ce qui est pensé, le langage n'étant jamais que traduction, et de réaliser dans le meilleur des cas la symbiose parfaite entre le verbe et l'idée. C'est un idéal en la matière; un des éléments qui permettent de considérer ce drame comme une oeuvre d'art. Celle-ci ne connaît pas l'usure du temps et reste " *moderne* ". Le terme a aussi ce sens dans "*tragédie moderne*".

Dans la comédie André Del Sarto, l'auteur affichait déjà cette grande ambition du créateur : "*Que chaque siècle voie de nouvelles moeurs, de nouveaux costumes, de nouvelles pensées. Mais que le génie soit invariable comme la beauté. Que de jeunes mains, pleines de force et de vie, reçoivent le flambeau sacré des mains tremblantes*

des vieillards; qu'ils la protègent du souffle des vents, cette flamme divine qui traversera les siècles futurs, comme elle a fait des siècles passés[217] ". Lorenzaccio est à la hauteur de cette ambition.

QUATRIEME PARTIE

DE LA NEVROSE AU SUICIDE

Chapitre I

Un scepticisme maladif

Le thème du masque.

a) Un scepticisme maladif.

Le bilan politique, moral, religieux, que nous avons établi de Florence au cours des précédents chapitres constitue une condamnation sans appel. Nous comprenons le pessimisme du héros rongé par deux années de déception. Celui-ci est allé de tristes découvertes en tristes découvertes, ce qui explique le crescendo de son désespoir. Mais il apparaît que dans ses *"habits neufs de la confrérie du vice"* [218](Acte III scène 3), il ne semble pas véritablement souhaiter un changement, et qu'au contaire il est satisfait de voir que chaque élément politique nouveau, toujours négatif, le conforte dans son opinion. Il éprouve une jouissance maladive à constater l'état de Florence. A maintes reprises, il dresse un tableau plus noir que nature, généralise au monde entier ce qui est propre à Florence. A l'acte III scène 3, il tient ces propos révélateurs:

"Tous les masques tombaient devant mon regard, l'Humanité souleva sa robe et me montra sa monstrueuse nudité[219]*"*. Les métaphores emphatiques, ou au contraire triviales, marquent cette volonté de noircir. Lorsqu'il agit, Lorenzo ne fait pas tout pour que l'opération réussisse. Contrairement à Brutus, il refuse de prendre en main les destinées du parti républicain, de prendre la tête de la révolte, soi-disant parce qu'il est trop tard. Sa gageure avec Philippe révèle son véritable état d'esprit (Acte III scène 3):

"Je te fais une gageure. Je vais tuer Alexandre. Une fois mon coup fait, si les républicains se comportent comme ils le disent..., il leur sera facile d'établir une république... Je te gage que ni eux ni le peuple ne feront rien[220]*"*.

Quand, acte IV scène 7, juste avant l'assassinat, il prévient les chefs républicains, il le fait avec une extrême maladresse, comme s'il voulait, au fond de lui-même, que ses paroles ne soient pas entendues. Faire du porte-à-porte à la tombée de la nuit pour annoncer, crier le meurtre, est une maladresse qui est très vite interprétée comme une folie, ou attribuée à un état d'ivresse. Pazzi lui répond :

"*Tu es fou*![221]". Le provéditeur n'est pas loin de penser la même chose:

"*Si tu es gris...*[222]"

Nous connaissons trop la grande finesse de notre héros pour ne pas considérer que cette balourdise ne cache pas une volonté, celle de faire échouer la révolte.

Après le meurtre, à l'acte V, Lorenzo ne tente rien pour essayer de profiter de la situation; nous le consatons tout particulièrement à la scène 2. Philippe s'interroge:

"*Pourquoi n'es-tu pas sorti la tête du duc à la main? Le peuple t'aurait suivi comme son sauveur et son chef.*[223]"

Au contraire, il attend la mort. Il apparaît que l'un de ses buts n'était pas de sauver Florence, mais de montrer la faiblesse de ses concitoyens. A la même scène, (Signalons qu'il est alors à Venise, ce qui prouve qu'il ne veut rien tenter) au lieu de penser à une quelconque action, il philosophe, se bornant à affirmer son idée fixe quant à la faiblesse sans remède des humains. Généralisant, il dit à Philippe à propos des hommes:

"*Je les connais. Je suis très persuadé qu'il y en a très peu de très méchants, beaucoup de lâches et un très grand nombre d'indifférents.*[224]"

L'échec de la révolution à Florence, c'est le succès de sa gageure, de sa thèse pessimiste. Nous pouvons pour le héros parler de névrose de l'échec qui se définit comme suit:

"*Concerne les sujets ne pouvant inconsciemment s'empêcher de répéter une situation d'échec, alors que rien objectivement ne les y conduit.*[225]"

Lorenzo va plus loin, se montrant complice de cet échec. Cette pulsion négative destructrice, peut être mise en rapport avec son état physique et nerveux. Malade, il est asthénique et neurasthénique (L'asthénie est un état dépressif lié au manque de forces; la neurasthénie est aussi un état dépressif, mais en rapport avec une certaine nervosité. C'est, précise-t-on dans le dictionnaire de la psychanalyse, "*une nervosité caractérisée par une grande fatigabilité, des troubles psychiques (angoisses, insomnies), cardio-vasculaires (évanouissement), sexuels, et des douleurs diverses (maux de tête).*"

Ce mal n'est pas sans rapport avec le narcissisme; au monde irrémédiablement voué au mal, s'oppose l'image de Renzo jeune (*"Ma jeunesse a été pure.*[226]*")* dans son environnement idyllique de Cafaggiuolo. Le Lorenzo qui se cache derrière le Lorenzaccio, le Lorenzetta de Florence, c'est l'homme supérieur qui vit au-dessus de la mêlée.

Musset dans La Confession d'un enfant du siècle, son frère Paul dans Biographie de Musset, John Carpentier dans Musset, George Sand dans Elle et Lui, font allusion à cet état névrotique; l'auteur mal dans son être, vivant dans un monde à la triste image, la voit, la peint plus noire que nature. Lorenzaccio est le témoignage de ce monde transcendé par un être dépressif.

b) Le thème du double.

1- *"Mundus universus exercet histrionem".*

Pour s'introduire dans ce monde pervers sans éveiller les soupçons, le héros a pris fort logiquement le masque de la débauche. Tout au long des quatre premiers actes, il joue son rôle en presque parfait histrion, ne s'épenchant qu'en présence d'amis sûrs (Philippe Strozzi, acte III scène 3, Scoronconcolo, acte III scène 1), de sa mère, de sa tante, ou seul. Encore faut-il remarquer que si avec Strozzi le message est clair : *"Je vais tuer Alexandre*[227]*"*, avec les autres, il ne s'agit que de propos vagues, incomplets. Ce dialogue avec Scoronconcolo le montre :

" (Lorenzo) *L'épée qui le tuera n'aura ici qu'un baptême...*

__ (Scoronconcolo) *Quel est le nom de l'homme?*

__ (Lorenzo) *Qu'importe!...*[228]*"*, tout comme cette annonce à Marie et Catherine:

"... si mon spectre revient, dites-lui qu'il verra bientôt quelque chose qui l'étonnera."

Seul, il s'exprime sans dissimulation, ne courant aucun risque. Son jeu, sa prudence, endorment les méfiances; trois personnages semblent pourtant émettre quelques doutes : Cibo, Giomo, et sire Maurice. Le premier à l'acte I scène 5, ne croit pas vraiment à l'évanouissement de Lorenzetta et remarque:

"C'est bien fort, c'est bien fort[229]*"*.

Le second dans la scène du vol de la cotte de maille remarque:

"*Quitter la compagnie pour aller chercher dans le puits, cela n'est pas naturel.*[230]"

Le troisième, sire Maurice, se retrouve avec le premier en présence du duc et de Lorenzo, acte IV scène 10. Leur intervention faut tout gâcher. Le héros, tout près du moment ultime a manqué de prudence, s'est relâché dans son rôle, les deux hommes l'ont remarqué:

(Le cardinal)"*Prenez garde à Lorenzo, duc. Il a été demander ce soir à l'évêque de Marzi la permission d'avoir des chevaux de poste cette nuit... Ce qu'il y a d'effrayant, Monseigneur, c'est qu'en passant... pour venir ici, je l'ai vu de mes yeux sauter sur des poutres et des pierres comme un fou... son regard m'a fait peur.*"

(Sire Maurice au duc) "*Il a dit à trois de mes amis ce soir qu'il vous tuerait cette nuit.*[231]"

Mais son rôle a été si parfait auprès du duc depuis deux ans, que celui-ci lui voue une confiance aveugle et ne croit pas à ces "*fables*[232]". Alexandre, endormi par ce jeu subtil, n'affirme-t-il pas, acte I scène 4:

"*Oui, certes, c'est mon entremetteur; mais croyez que son entremise, si elle nuit à quelqu'un, ne me nuira pas.*[233]"?

Marie est tout aussi persuadée que le changement de son fils n'est pas une simulation; acte I scène 6, elle déplore:

"*La souillure de son coeur lui est montée au visage... Le sourire s'est enfui de ses joues pour y laisser grommeler une ironie ignoble et le mépris de tout.*[234]"

Pierre Strozzi abonde en son sens, acte II scène 5:

"*Te voilà ici, toi, Lorenzaccio. Quand donc fermerez-vous votre porte à ce misérable?*[235] dit-il à son père.

Philippe, le confident, contrairement aux autres, sait depuis le départ que Lorenzo joue la comédie de la débauche, et ce, pense-t-il, pour servir les intérêts des républicains; c'est à ce titre qu'il le reçoit chez lui, mais il est subjugué par le talent de son protégé, au point qu'il se demande avant l'aveu si le masque de Lorenzo n'est pas devenu réalité. Acte III scène 3, il tient ces propos :

"*J'ai de toi des promesses qui engageraient Dieu lui-même, et c'est sur ces promesses que je t'ai reçu. Le rôle que tu joues est un rôle de boue et de lèpre, tel que l'enfant prodigue ne l'aurait pas*

joué dans un jour de démence... parle que je voie si je ne me suis pas trompé.[236]"

Quant à la scène 8 de l'acte IV, elle prouve que les républicains ne se font plus d'illusions au sujet du héros.

Ce rôle d'histrion tenu d'une manière presque parfaite, permet à Lorenzo de découvrir qu'en fait tout le monde joue la comédie, et que l'écart est bien grand entre l'être et le paraître. Le bal masqué à l'acte I scène 2 est l'image symbolique du monde réel évoqué par Lorenzo acte III scène 3:

"*Quand j'ai commencé à jouer mon rôle... je croyais que la corruption était un stigmate, et que les monstres seuls le portaient au front... je vis qu'à mon approche... tous les masques tombaient devant mon regard... j'ai vu les hommes tels qu'ils sont.*[237]"

De nombreux personnages, consciemment ou non, jouent ou se jouent la comédie dans l'oeuvre. Le machiavélisme du cardinal Cibo est révélateur:

(Acte II scène 3)"... *j'agirai sans parler*"... "*je serai l'anneau invisible qui attachera le duc...*[238]"

Pierre Strozzi sous le masque républicain, cache longtemps une ambition démesurée, et finalement se résout à servir les visées de François Ier qui, l'histoire le prouve, n'oeuvrait pas pour la liberté de Florence; le romantisme et l'amour affichés par Ricciarda Cibo n'étaient, nous l'avons vu, sans qu'elle s'en doutât, qu'une façade.

Freccia a beau affirmer qu'il a une trop haute idée de son art pour peindre la débauche : "*Je ne peux faire le portrait d'une courtisane*[239]", affirme-t-il à l'acte II scène 2, nous ne l'en retrouvons pas moins acte II scène 6 en train de peindre le duc, incarnation du vice. Quand il affirmait à propos du duc:

"*Je le tuerais s'il m'attaquait*[240]", nous pouvons en douter, car il y a loin entre la pensée et l'acte. Il en est de même pour Bindo et Venturi quand ils affichent leur volonté républicaine et se montrent prêts à renverser le duc. Que ce dernier, par l'entremise de Lorenzo, leur propose une charge ou un privilège, les voilà serviles et faisant acte d'allégeance. La critique de Musset est âpre; avant d'avoir rencontré le tyran, Bindo révolté, affirme:

"De quel droit laisserions-nous s'élever paisiblement cette maison orgueilleuse (celle des Médicis) *sur les ruines de nos privilèges... il est temps de rassembler les patriotes.*[241]*"*

Républicain, il l'est par intérêt, non par idéal; après que le duc a nommé l'un *"ambassadeur, à Rome"* et octroyé un *"brevet"* à l'autre, les voilà complétement changés; Venturi répond :

"Altesse, vous me comblez de joie... je ne puis l'exprimer."

Bindo encore plus hypocrite répond en aparté à son ami qui lui demande ce qu'il a l'intention de faire:

"Que diable veux-tu que je fasse? Je suis nommé.[242]*"*

Philippe Strozzi, le vénérable vieillard, modèle de probité, considéré comme un chef potentiel de la future révolution républicaine paraît de prime abord à l'abri des faux-semblants. Observons-le afin de voir si une image n'en cache pas une autre. A l'acte II scène 1, il regrette de n'avoir été jusqu'ici un homme de pensée:

"Ce qu'on appelle la vertu, est-ce donc l'habit du dimanche que l'on met pour aller à la messe?[243]*"*.

Florence est corrompue, et il accuse tous les penseurs, qui comme lui, ont préféré se retirer *"dans le silence du cabinet"*, plutôt que d'agir. *"Et nous autres, vieux rêveurs, quelle tache originelle avons-nous levée depuis quatre ou cinq mille ans que nous jaunissons avec nos livres?*[244]*"* (Acte II scène 1). Son rêve, il l'affirme, était républicain : *"Je me suis courbé sur mes livres, et j'ai rêvé pour ma patrie ce que j'ai rêvé pur l'antiquité.*[245]" Cependant, le jour où il décide (nous savons qu'il reviendra sur cette décision) de prendre la tête de la révolte, c'est plus parce qu'il est touché dans sa famille que par idéal politique. Louise a été insultée, Pierre est parti pour se venger de Salviati et le tuer, une lourde menace pèse sur ses enfants, et il précise avec clairvoyance :

"Il a fallu que la tyrannie vînt me frapper au visage pour que je dise : agissons![246]*"*

Le sentiment paternel l'emporte sur l'idéologie. Plus tard, acte III scène 3, alors que le danger est plus présent pour Pierre et Thomas arrêtés par les sbires d'Alexandre, il oublie ses grandes idées pour ne penser qu'à sa progéniture:

"... que je laisse mourir mes enfants, cela est impossible... Ah, qu'ils tuent, qu'ils égorgent, mais pas mes enfants, pas mes enfants.[247]*"*

Cette dernière phrase lourde de sens, vient détruire ses idéaux affichés d'altruisme et de fraternité. Philippe n'est qu'un vieil égoïste. Sa douleur lui a fait tomber le masque. Lorenzo le lui reproche:

"N'avez-vous dans la tête que cela, délivrer vos fils?... Quelque autre pensée plus vaste ne vous entraîne-t-elle pas comme un chariot étourdissant au milieu de cette jeunesse?"

Et le vieillard de répondre:

"Eh bien! Oui, que l'injustice faite à ma famille soit le signal de la liberté. Pour moi et pour tous, j'irai![248]"

Compte tenu des propos égoïstes qu'il a tenus précédemment, il est probable qu'au fond de lui-même, c'est le "*moi*" placé au début de phrase qui prime sur le "*tous*". Prendre la tête de la révolte ne serait alors que jouer aux yeux du monde le rôle de l'altruisme pour servir son égoïsme. La scène 7 de l'acte III, scène où sa fille meurt en plein banquet, montre définitivement que le *"moi"* l'emporte sur le *"tous"*. Regardant le cadavre de sa fille, il dit aux républicains qu'il a invités pour parler de la révolte :

"J'en ai assez voyez-vous, j'en ai autant que j'en puis porter. J'ai mes deux fils en prison, et voilà ma fille morte. J'en ai assez, je m'en vais d'ici.[249]"

Renonçant à abattre la tyrannie, il part pour Venise. Son fils Pierre a voulu prendre la tête du mouvement républicain par ambition, lui par amour paternel. Le véritable Strozzi que tout le monde attendait pour conduire la révolution n'avait acquis qu'un charisme de pacotille, c'est un être pusillanime. Scène 2 acte I, l'orfèvre Mondella affirme:

"Le plus brave homme de Florence, c'est Philippe Strozzi[250]", mettant en lui tous ses espoirs. Il s'est trompé; Philippe s'est cru longtemps républicain, il n'est que père de famille.

Si, contrairement aux personnages précédemment évoqués, cet homme est foncièrement honnête, il n'en donne que plus de crédit à la thèse de Musset selon laquelle l'être humain ne donne qu'une image de lui-même, rien qu'une image; nous ne sommes jamais exactement ce que nous paraissons, et, dans le cas du vieillard, ce que nous croyons être.

Cet écart entre l'être et le paraître, le moi profond et le moi social, présenté avec tant d'insistance dans l'oeuvre, trahit une vue pessimiste du monde, puisque c'est affirmer par voie de conséquence que tous les rapports humains sont pipés, que l'homme est faible, incapable de se

hisser au niveau de ses idéaux. Ce problème dépasse l'enjeu politique, il touche à l'essence même de lanature humaine. Il n'est pas pour arranger la crise existentielle de Lorenzo, qui traduit celle de Musset.

2- Un masque qui colle à la peau.

Lorenzaccio, nous l'avons vu, a pendant deux ans tenu le rôle de débauché; mais "*l'histrion*" dont parle Philippe Strozzi ne jouait pas sur la scène d'un théâtre où tout est factice; il lui a fallu être complice d'une débauche bien réelle; le vin était bien du vin, les filles publiques des filles publiques, les crimes d'Alexandre et de Giomo des crimes... "*Il fallait*, dit-il, pour ne pas inquiéter, *"baiser sur les lèvres épaisses"* du duc, *"tous les restes de ses orgies."* (Acte III scène 3); et il ajoute:

"Je n'ai pas reculé devant cette tâche"... "Je me suis enfoncé dans cette mer houleuse de la vie.[251]*"*

Les conséquences sont dramatiques, il déplore, toujours à la même scène:

"*Je me suis fait à mon métier. Le vice a été pour moi un vêtement, maintenant, il est collé à ma peau, je suis vraiment un ruffian.*[252]*"*

Il est trop tard pour faire marche arrière, jamais plus le héros ne recouvrera sa pureté. La comédie tourne au drame. Ce drame n'est pas sans rappeler celui de Musset qui au départ a pu se livrer aux excès que nous connaissons, par curiosité, par affectation, par dépit et finalement par besoin. La vie de débauche est inséparable de la notion de paradis artificiel. L'auteur a probablemen bu de l'alcool au départ pour oublier la triste réalité, s'ouvrir sur un autre monde, ensuite par nécessité. Les beuveries, d'abord espacées, ont progressivement fait place à une consommation systématique d'alcool, à l'intoxication.

Quelles que soient les motivations de l'auteur, du héros, le résultat est le même : la déchéance de l'être, avec la conviction de ne pouvoir s'en sortir. "*Tout ce que j'ai à voir, moi, c'est que je suis perdu.*", constate Lorenzaccio. Renzo est mort. Musset n'a que vingt-trois ans lorsqu'il écrit la pièce; sa jeunesse devrait lui laisser de grands espoirs quant à un changement possible de vie. Mais la dernière citation a quelque chose de prémonitoire; elle annonce un Musset vieilli avant l'âge, rongé par la maladie et l'alcool. Le

pessimisme, qui au départ, à l'aube d'une vie, ne semblait pas de saison, correspondait en réalité à une crise existentielle très profonde.

Chapitre II

Homme de pensée, homme d'action, homme de main.
Trois scénarios pour un même échec.

L'homme de pensée est celui qui écrit, parle, mais n'agit pas . Comme un leitmotiv revient tout au long de l'oeuvre, cette plainte afférente à l'inanité du mot, du verbe. L'un et l'autre ne paraissent que vent s'ils ne sont relayés par l'action. Philippe Strozzi est le type du penseur incapable de s'investir dans une réalisation concrète. Il fait son propre procès acte II scène 1:

"Qu'il t'est facile de bâtir des palais et des villes avec ce petit compas et un peu d'encre.[253]*"*

Son fils Pierre ne ménage pas ses critiques à son encontre lorsqu'il déplore ses tergiversations, puis son renoncement, acte IV scène 6:

"Vous perdez la cause des bannis pour le plaisir de faire une phrase...,[254] *inexorable faiseur de sentences..., traducteur de latin.*[255]*"*

Quand il se retire à Venise, acte IV, nous comprenons que Musset en fait un symbole, celui de l'homme de pensée confiné dans son cabinet, incapable d'agir.

Lorenzo se révolte contre cet écart énorme entre les mots et l'action, d'abord à l'acte III scène 3:

"J'en ai assez d'entendre brailler en plein vent le bavardage humain."[256] , ensuite acte IV, scène 9:

"Ah! Les mots, les mots, les éternelles paroles... O bavardage humain! O grands tueurs de corps morts! O grands défonceurs de portes ouvertes! O hommes sans bras![257]*"*

L'orfèvre Mondella à l'acte V scène 5, qualifie Côme de Médicis de *"beau dévideur de paroles*[258]*"*, et déplore :

"Il y en a qui voulaient, mais il n'y en a pas qui aient agi.[259]*"*

Alexandre de son côté répond à Ricciarda Cibo qui parle d'idéal politique:

"Des mots, des mots, et rien de plus.[260]*"*

Les mots, les phrases d'ailleurs permettent plusieurs interprétations selon la manière dont elles sont entendues. Lorenzo le dit à Valori, acte II scène 2:

"Sans doute ce que vous dites là est parfaitement vrai et parfaitement faux[261]*"*... sous l'apparence d'une boutade.

L'avènement de Côme, à ce sujet, ne laisse présager rien de bon pour Florence, bien au contraire. Le jeune prince symbolise en effet l'inanité du verbe. A l'acte V scène 1, au moment de son élection, Guicciardini dit de lui:

... le plus diffus et le plus poli des princes.[262]"

La définition du Littré précise à propos de "diffus":

"*Qui délaie, étend la pensée outre mesure.*"

La politesse, quant à elle, ne souligne pas une dynamique du verbe suivie d'effet, mais des formules vides de sens.

A Alexandre ne succède pas un homme d'action, mais un "*beau dévideur de paroles*[263]". Nous en avons un aperçu avec son discours qui clôt (et ce n'est pas fortuit) la pièce, et dont la teneur, accumulation de formules de politesse, acte d'allégeance présenté d'une manière ostentatoire, avec, par exemple, les huit occurrences de "*très*", révèle de la part de l'auteur la volonté d'accéder à la satire acerbe. Le pouvoir de Côme sera honorifique.

A l'inanité des mots correspond l'inanité de l'action. La plupart des entreprises dans Lorenzaccio sont vouées à l'échec. Lorenzo appelle les républicains à la révolte, il est pris pour un fou (Acte IV, scène 7); Ricciarda Cibo a fait le sacrifice de sa vertu pour ramener le duc dans le droit chemin, c'est un échec; même échec pour le cardinal qui joue les maîtres-chanteurs auprès de sa belle-soeur. La révolte estudiantine échoue lamentablement; la conjuration des républicains, privée de Philippe, avorte, ce qui consacre du même coup l'échec de Pierre qui espérait jouer les premiers rôles à Florence; le "*vacarme*[264]" dans la ville, vacarme des ouvriers, signe précurseur de la révolte, a été un feu de paille; l'action courageuse du provéditeur Roberto Corsini n'a pas été suivie d'effet; le meurtre d'Alexandre ne change finalement rien à la situation de Florence qui continuera à vivre sous le joug du double impérialisme.

Idées, mots, actions, même échec! Désabusé, Lorenzo le constate, justifiant du même coup la décision de Musset de ne plus s'engager en matière politique. C'est une vue très pessimiste de notre monde, où l'ordre, et le désordre établis, paraissent immuables. Les événements d'avril 1834 à Paris, lors de son retour d'Italie, nous l'avons vu, lui donnent raison. Ce sentiment d'impuissance est incontestablement un élément moteur de la crise existentielle du héros et de l'auteur.

Nous ne pouvons évoquer ce domaine des mots et de l'action sans préciser le caractère ambigu de la seconde partie de la scène 5 acte V, aux allures farcesques. Jamais au cours de la pièce l'auteur ne nous avait accordé un tel moment de détente; nous croyons entendre ou lire Molière. Qu'ils sont ridicules ces précepteurs avec leur fatuité, leur emphase, leur affectation! Mais que signifie leur intrusion dans la pièce au moment où la tension atteint son paroxysme? Simple dérivatif pour détendre l'atmosphère et permettre au public, au lecteur de se reposer? Ou nouvelle attaque contre le bavardage humain? Probablement les deux à la fois. Nous pouvons y voir la représentation symbolique d'auteurs inhibés par leur petit monde littéraire et par leur petite personne au point de ne pas voir la non moins symbolique querelle des gamins Salviati et Strozzi. A l'intellectualisme stérile est superposée l'inanité des querelles de famille. Ni les uns ni les autres n'oeuvrent pour un monde meilleur; que ce soient les mots, que ce soit l'action, même faiblesse. Ces enfants de plus représentent l'avenir... Les précepteurs, l'hypothèse est audacieuse, incarnent peut-être, la critique serait acerbe, les chefs de file du romantisme, volontiers pontifiants, n'acceptant pas la soif de liberté de l'auteur, dans ses écrits, forme et contenu, dans ses actions ou ses renoncements, et prônant l'engagement politique en littérature. Le passage:

"*Vous serez peut-être étonné que moi qui ai commencé par prôner la monarchie, en quelque sorte semble cette fois chanter la république*[265]", peut accréditer cette idée, d'abord parce que le terme "*monarchie*" fait plutôt penser à la France de l'époque qu'à Florence, ensuite parce que certains personnages influents du mouvement romantique, comme Hugo, ont d'abord épousé certaines des royalistes avant de se ranger aux côtés des républicains. Dépassant l'intention satirique, nous pouvons y voir le désarroi de l'auteur face aux atermoiements idéologiques de ceux qui ont été ses amis. Si les paroles ne sont que du vent, que dire de la constance des êtres humains? Tout vacille autour de Musset, même les piliers du romantisme. Quelle solitude!

Chapitre III

Une société en panne de dessein collectif.

Une vision pessimiste de l'humaine nature qui aboutit à un suicide.

a) Une société en panne de dessein collectif.

La société française de 1833 vit une crise très profonde. Florence au XVIe siècle est, aux yeux de l'auteur, le double historique du monde qu'il vit. Il n'est pour s'en convaincre que se référer à notre chapitre Drame historique ou tragédie moderne, paragraphe Un sujet bien exploité : La vérité du poète et du philosophe, le procédé impressionniste ou lire les réparties de Lorenzo, acte II scène 4, acte II scène 3, caractéristiques de l'anachronisme volontaire :

"Ne voyez-vous pas à ma coiffe que je suis républicain? Ma barbe est coupée[266]*"*; il s'agit d'une mode des années trente, pas celle de 1537.

"J'ai bu dans les banquets patriotiques[267]*"*; référence à la politique des banquets sous Louis-Philippe. Ce qui manque aux contemporains de l'auteur, c'est une volonté de changer les choses partagées par un grand nombre, comme à l'époque de la révolution de 1789. C'est un fanal comme Napoléon qui puisse guider son peuple. La volonté collective est réduite à néant par les visées égoïstes de chacun; ce qui est vrai pour les personnages de Lorenzaccio vaut pour la période concernée.

Pour donner force à sa démonstration, Musset a fait de Florence la Babel du XVIe siècle, un microcosme image du macrocosme. La cité constitue l'environnement idéal à la crise. Personne à part entière, elle prend la valeur de symbole. L'auteur en fait la capitale du vice, de la honte, de l'injustice, de la débauche. Musset pourtant avant de partir en Italie avait à l'esprit une autre image possible des cités italiques; leur renom était grand, on en faisait volontiers autant de capitales artistiques. La réalité est donc transcendée, surréalité qui alimente la thèse que cette ville et ses habitants sont corrompus, que la France est corrompue, elle et ses habitants, que la société de par le monde est corrompue.

A plusieurs reprises d'ailleurs, l'auteur dans son oeuvre passe du particulier au général, des hommes de Florence à l'homme, pour aboutir à la condamnation du genre humain.

b) Un meurtre qui peut cacher un suicide.

L'intrigue de la pièce rcpose sur le voeu fou de Lorenzo de tuer un tyran. Son projet d'assassinat de Clément VII à Venise ayant échoué, il s'est tourné vers Alexandre. Quelle est la motivation véritable de ce meurtre? Au départ, si nous en croyons Lorenzo à l'acte III scène 3, plusieurs facteurs l'ont poussé à prendre cette décision:

"Il faut que je l'avoue, si la providence m'a poussé à la résolution de tuer un tyran,... l'orgueil m'y a poussé aussi. Que te dirais-je de plus? Tous les césars du monde me faisaient penser à Brutus[268]*"*.

Nous pouvons discerner dans cette citation trois implications; la première en rapport avec la Providence dépasse l'individu, la seconde d'ordre personnel touche à son échec dans son essence, la troisième a un ressort politique, Brutus symbolisant un acte politique. L'action de la Providence inquiète le héros tout au long de l'oeuvre. A plusieurs reprises, il emploie au sujet de l'intrigue qui se noue, de sa propre action : *"C'est étrange"*, conscient que l'actant qu'il se targue d'être est en fait guidé par une force supérieure; l'homme est bien faible.

Son orgueil et son engagement politique transparaissent acte III scène 3:

"... *solitaire... je voulais arriver à l'homme, me prendre corps à corps avec la tyrannie vivante, la tuer, porter mon épée ensanglantée sur la tribune, et laisser la fumée du sang d'Alexandre monter au nez des harangueurs, pour réchauffer leur cervelle ampoulée.*[269]*"*

A l'épreuve du temps, la motivation politique, qui au départ pouvait être considérée comme essentielle, s'est vidée de sa substance; le meurtre du duc, Lorenzo en est persuadé, ne fera pas bouger le peuple et triompher la république. Dès lors pourquoi ne pas renoncer, se retirer de ce monde pervers, et retrouver à Cafaggiuolo ses livres, la nature accueillante. C'est la question posée par Philippe acte III scène 3,dans ce dialogue avec le héros:

"Je te gage que ni eux (les républicains), ni le peuple, ne feront rien.

__ Mais pourquoi tueras-tu le duc, si tu as des idées pareilles?[270]*"*

La réponse à cette question montre que l'orgueil, nous l'avons vu, lui, est intact (*"Dans deux jours, les hommes comparaîtront devant le*

tribunal de ma volonté."). La motivation politique, inséparable d'un certain altruisme, a laissé place au ressort profond du meurtre : l'affirmation du moi. Il y a probablement eu dès le départ de la part du héros acte de sublimation.

Mais à cette motivation profonde est venue au fil des scènes s'en adjoindre une autre, dramatique. Son habit de débauché lui a collé à la peau, l'être pur de Cafaggiuolo est devenu irrémédiablement corrompu, et ce crime est tout ce qui le rattache au Lorenzo épris d'idéal qu'il a été. Il s'en explique à Philippe, acte III scène 3 en ces termes:

"*Tu me demandes pourquoi je tue Alexandre?... Si je suis l'ombre de moi-même, veux-tu que je rompe le fil qui rattache mon coeur à quelques fibres d'autrefois? Songes-tu que ce meurtre, c'est tout ce qui me reste de ma vertu?... Si je pouvais revenir à ma vertu, j'épargnerais peut-être ce conducteur de boeufs, mais j'aime le vin, le jeu, et les filles*[271]", une manière d'affirmer que tuer Alexandre est la seule façon de garder le contact avec le double dont a parlé Marie.

Le meurtre permet en outre, et ce n'est pas sans importance, compte tenu des rapports entretenus avec les Sodérini, la mère et la tante, de sauver Catherine de l'emprise du duc. Lorenzo, malgré lui et pour ne pas se trahir, a fait semblant d'organiser un rendez-vous entre Alexandre et la jeune fille. Sans cet assassinat, à son corps défendant, elle aurait perdu son honneur; le tyran de Florence n'aurait jamais lâché sa proie. Marie le sous-entend acte III scène 4:

"*Malheureuse! Il t'aime.*[272]"

Lorenzo par ce meurtre sauve sa tante qui ne deviendra pas une nouvelle Lucrèce, et rachète, si c'est possible, ses deux années de débauche :

"*Eh bien! J'ai commis bien des crimes, et si ma vie est jamais dans la balance d'un juge, il y aura d'un côté une montagne de sanglots; mais il y aura peut-être de l'autre une goutte de sang pur tombée du sein de Catherine, et qui aura nourri d'honnêtes enfants.*"[273] (Acte IV scène 5). La jeune vierge ne sera plus "*la proie de ce gladiateur aux poils roux.*" Lorenzo ressent, et cela ne lui est pas arrivé depuis longtemps, l'impression d'être devenu utile : "*Pauvre Catherine! Tu mourrais cependant comme Louise Strozzi, ou tu te laisserais tomber comme tant d'autres dans l'éternel abîme, si je n'étais pas là.*[274]"

Nous constatons toutefois que la situation du héros aboutit à une impasse, puisque le retour à l'être pur paraît tout aussi impossible que la continuation d'une vie de débauche. L'idée du suicide ne peut manquer, dans ces conditions, de venir à son esprit. Si elle n'est pas évoquée explicitement dans ses propos, elle transparaît nettement dans son comportement après le meurtre, qui est en fait, nous allons le voir, un double meurtre. Réfugié à Venise chez Philippe qu'il a voulu revoir une dernière fois, il ne fait rien pour sauver sa tête mise à prix. Au contraire, il sort, s'expose aux coups de tous ceux qui ne manquent pas d'être intéressés par l'immense récompense. Ce comportement est une forme déguisée de suicide que justifient non seulement l'échec de sa vie mais aussi la mort de sa mère. Passant à ses yeux pour un débauché, il a miné une santé déjà frêle. Avant le crime, il est au courant de la situation. Acte IV scène 5, Catherine lui a dit:

"*Notre mère est malade; cette lecture* (de la lettre du duc), *lui a fait bien du mal*[275]"; acte IV scène 9, il s'interroge :

"*Que ma mère mourût de tout cela, voilà qui pût arriver*[276]" ; mais il est trop tard, les événements se précipitent, il ne reverra pas Marie. Acte V scène 6, le double meurtre est consommé, le duc a cessé de vivre, et Lorenzo précise laconique:

"*Voilà une lettre qui m'apprend que ma mère est morte.*[277]"

Catherine est sauvée, mais par son comportement, Lorenzo a tué sa mère, la personne qu'il aimait, nous l'avons vu, par-dessus tout.

Le héros a préféré la mort à la déchéance. Il a détruit le double infernal né d'un pari fou; il échappe au remords, qui n'aurait pas manqué de lui coller à la peau, faisant de lui un mauvais Caïn. "*S'il y a quelqu'un là-haut*" (Acte IV scène 3), il pourra accueillir le double vertueux et pardonner à l'être de souffrance.

Acte IV scène 9, Lorenzo disait "*lutter avec Dieu et avec le diable*"[278]; après avoir "*plongé*"[279], s'être demandé : "*Suis-je un satan?*[280]" (Acte III scène 3), avoir "*glissé... sur un rocher à pic*[281]", son suicide est pour lui élévation. Dans le duel spiritualité, animalité, c'est la matière qui a perdu la partie; le corps disparaît dans la lagune, l'âme perdure.

Musset était hanté par ces deux postulations antinomiques. Epris d'idéal, mais incapable de discipliner ses pulsions, ses mauvais penchants, sa vie a été un drame. Il a pu voir en Lorenzo un double

capable d'accomplir un acte auquel il n'a jamais pu se résoudre : Le suicide.

CONCLUSION

Lorenzaccio, drame destiné à être lu, n'a pas connu un franc succès lors de sa publication. Il n'a pas touché le grand public et a provoqué, à cause de sa modernité, un certain embarras chez les critiques. Le poète dans les milieux littéraires, s'était affirmé aux dépens du dramaturge. Saint-Beuve, un proche, a affiché à propos de ce drame une opinion nuancée, tandis que Chasles n'a pas hésité à condamner:

"*Ni pensée, ni action dans Lorenzaccio.*"[282]. Seul Gautier semble y avoir porté un intérêt véritable. Il a écrit en 1839:

"*Une admirable étude dramatique qu'aucun maître ne désavouerait, une magnifique étude philosophique, d'un comique terrible et douloureux.*"

Le clan des sceptiques insistait sur l'ampleur, la complexité scénique de la pièce, éléments qui selon eux la rendait injouable. L'oeuvre paraissait d'autant plus vouée à un irrémédiable oubli, que son édition, et surtout sa mise en scène, n'étaient pas sans risque face à la vigilante censure de Louis-Philippe : la pièce avait un caractère subversif trop évident. Quand, trente ans plus tard, Paul de Musset propose une première adaptation pourtant expurgée, il subit la censure impériale, et il faut attendre 1896, la troisième république, pour pouvoir assister à sa première représentation. Depuis, l'intérêt du public ne s'est pas démenti; la pièce souvent profondément remaniée, toujours tronquée, a été régulièrement jouée, et même portée à l'écran. De 1948 à nos jours, nous ne comptons pas moins de vingt mises en scène. Grâce à elles, c'est l'oeuvre théâtrale qui est maintenant considérée par la critique comme la dominante de la production littéraire de Musset, et ce, aux dépens de la poésie.

Lorenzaccio, seul drame de l'auteur, nous allons le constater dans notre deuxième partie, dépasse de beaucoup le reste de son théâtre

constitué de comédies et de proverbes. La critique se veut maintenant dithyrambique. Léon Lafoscade écrit:

"Lorenzaccio est sans contredit le meilleur des drames historiques."[283]

André Bellesort ajoute :

"Lorenzaccio est assurément notre plus beau drame romantique."[284]

Hunt renchérit:

"C'est le meilleur ouvrage théâtrale que le courant français ait réussi à créer."[285]

Cherchant les sources d'inspiration, d'autres critiques louent en insistant sur les accents shakespeariens. Arveni Barine affirme:

"C'est la seule pièce shakespearienne de notre théâtre."[286]

Pour qualifier toutes ces louanges éclairées, nous pourrions reprendre la formule du héros:

"Sans doute ce que vous dites là est parfaitement vrai et parfaitement faux comme tout au monde."

Musset, en effet, à la fois dans le mouvement et hors du mouvement, n'a pas voulu écrire un drame romantique, tel qu'il a été défini dans les années 25, 30. Refusant un carcan trop réducteur, il a préféré, tout en gardant la marque de son époque, faire oeuvre originale. Lorenzaccio n'est pas un drame historique dans la mesure où l'auteur n'a pas sacrifié à la couleur locale, le reconstitution de Florence au XVIe siècle n'ayant jamais été pour lui une fin, mais un moyen. Les personnages, s'ils sont très nombreux, comme dans un drame romantique, ne sont pas là pour animer un tableau; ils ont une vertu dynamique dans la problématique de la pièce, sont indispensables à la démonstration d'une thèse. Une quarantaine de personnages s'exprime dans la pièce, ce qui traduit non la tendance à la dispersion et à l'émiettement, mais la complexité des problèmes posés; la finalité de la pièce n'était pas d'offrir au lecteur ou au public une grande fresque de Florence. Quant à l'inspiration shakespearienne, si elle est indéniable, comme à un moindre degré celle de Schiller, elle ne peut à elle seule faire le succès de la pièce. Par-delà l'histoire, la représentation historique, les accents shakespeariens, Lorenzaccio est le drame d'un homme, le principal ressort étant d'ordre philosophique; c'est ce qui suscite l'intérêt du public. Dépassant l'homme Musset, Lorenzaccio symbolise le drame de la nature humaine, c'est en cela

qu'il ne peut vieillir; il représente en quelque sorte "*la forme entière de l'humaine condition*"[287] . L'étude dépasse en effet de beaucoup une peinture de Florence au XVIe siècle, ou une critique sous-jacente de la monarchie de Juillet, elle traite de l'être dans son essence. Musset se projette dans son oeuvre, et avec lui nous faisons une table ronde des grands problèmes qui le hantent. Ses vues sont éminemment pessimistes : incapable d'altruisme, se réfugiant dans un égoïsme maladif, l'homme est inadapté à la vie en société; fort, il impose ses diktats, faible, il courbe l'échine. Volontiers hâbleur, il est capable d'afficher ses idéaux, mais se révèle impuissant à les vivre. L'être suprême l'a bâti supérieur à la matière brute, à l'animal; capable de raisonner, de parler, d'écrire, il affectionne la réflexion dans le domaine des idées fondamentales, privilégiant le verbe aux dépens de l'action. Son élite intellectuelle, à la manière d'un Strozzi, se révèle stérile. Dans le combat entre la matière et l'esprit, le soma et la psyché, c'est l'animalité qui l'emporte. Il sacrifie les privilèges accordés par le créateur, et se ravale au niveau de la bête. Souvent esclave d'un orgueil, d'une ambition maladifs, il est infini dans ses voeux, mais limité dans ses réalisations. Sa faiblesse se révèle également dans son agnosticisme religieux. Il est infiniment petit devant un infiniment grand qu'il ne peut cerner en son esprit borné. La liberté qu'il affiche avec tant de véhémence n'est qu'un leurre; l'homme est entièrement soumis à la Providence. Incapable de guider les autres, il est tout aussi incapable de se gouverner. La raison s'efface devant des pulsions psychosomatiques profondes. Son moi social est un masque, son moi profond une énigme. Malheureux dans un monde qu'il ne peut pétrir à son idée et dans le moule duquel il ne peut se fondre, il a tendance à se réfugier dans une vie artificielle où le rêve occupe une large place et côtoie les grandes projections sur l'avenir. Artiste, son oeuvre est le témoignage de cette vie artificielle. Lorenzaccio n'est pas exactement Musset, il est le théâtre de ses possibles.

Lorenzo représente l'être humain en proie à une profonde crise existentielle, incapable de vivre ses contradictions et ses faiblesses. Dépassant le pyrrhonisme d'un Montaigne dans l'Apologie de Raymond Sebond, qui ne fait que ramener l'homme à sa juste place, il prône un pyrrhonisme destructeur. Son message est d'autant mieux reçu par le lecteur ou le spectateur, que la structure de la pièce, le

naturel des dialogues, lui font tourner le dos à la rébarbative dialectique philosophique, à l'exposé didactique, et goûter une philosophie par l'exemple. Musset s'inspire de la technique de Montaigne dans Les Essais, mais avec d'autres moyens. Le cadre de Florence, l'intrigue, ont la vertu dynamique de faire passer, de faire vivre le message. Le concept devient chose palpable, c'est la démonstration par l'exemple. Lorenzaccio est une oeuvre corrosive qui a l'exraordinaire qualité de présenter une image approfondie de lui-même, protéiforme.

Le suicide s'inscrit dans la logique d'une existence absurde; c'est ce que sous-entend l'acte final de Lorenzaccio sortant dans la rue de la mort. Mais dans cette vie artificielle, nous sommes au théâtre, l'auteur a tu ce qui l'a retenu, lui, à la vie : l'instinct de conservation, cet instinct qui assure en ce monde noir d'impuissance, la pérennité de la race.

Lorenzaccio est une oeuvre capitale de la littérature française qui échappe à toute école, à tout genre, à toute époque. A la fois de tous les temps, et hors du temps, elle est l'image du terrible destin de l'homme, image rendue obsédante par le miracle de la création. La magie du verbe, en étroite symbiose avec l'idée contribue à faire naître ce sentiment d'inquiétude, de culpabilité, de désespoir, au plus profond de notre être. Cette image de l'homme, que nous l'acceptions, ou finalement la rejetions, ne laisse pas indifférent. Emouvoir est le propre de l'oeuvre d'art.

En 1994, à l'heure où les grandes valeurs de notre civilisation peu à peu se lézardent, menaçant de destruction tout l'édifice, Lorenzaccio peut une nouvelle fois témoigner de la désespérance de toute une génération; poison plutôt qu'antidote, elle risque d'accentuer le désespoir d'une jeunesse en panne de perspective. Le professeur, conscient de sa responsabilité, doit-il dès lors bannir cette oeuvre de son programme? Non, s'il considère l'étude de l'oeuvre comme une cure libératrice des conflits intérieurs, du conflit entre moi et le monde. Rendant conscient de la complexité de la nature humaine, cette "***mise à nu sous le scalpel***" peut permettre de vider un abcès profond pour repartir sur de nouvelles bases dynamiques. Ce n'est pas en éludant les problèmes que nous les résolvons. Il ne suffit pas d'afficher un optimisme béat pour guérir un malaise ambiant.

Musset exprimant dans son oeuvre sa profonde crise existentielle n'est d'ailleurs pas un cas, d'autres auteurs à leur manière, ont exprimé leur totale inadéquation avec le monde extérieur, ont affiché leur révolte, leur pessimisme, face à ce qu'ils ont considéré comme l'absurdité de la vie. Baudelaire paraît le plus parfait chantre, de cette lêpre qui vous ronge et le corps et l'esprit. L'ombre de Schopenhauer (Philosophe allemand 1788-1860) a longtemps plané sur le XIXe siècle, les symbolistes décadents se sont inspirés de sa philosophie et ce n'est peut-être pas un hasard si Lorenzaccio a été joué pour la première fois à l'époque de Huysmans et de ses épigones.

Annexe 1 L'espoir en Dieu (extraits)

... malgré moi l'infini me tourmente
Je ne saurais y songer sans crainte et sans espoir
Et quoi qu'on en ait dit, ma raison s'épouvante
De ne pas le comprendre et pourtant de le voir.
"...Jouis dit la raison païenne;
Jouis et meurs; les Dieux ne pensent qu'à dormir.
Espère seulement, répond la foi chrétienne.
Entre ces deux chemins, j'hésite et je m'arrête
... les indifférents ne sont que des athées,
... ma raison révoltée
Essaie en vain de croire et mon coeur de douter.
Le chrétien m'épouvante, et ce, dit l'athée,
En dépit de mes sens, je ne puis l'écouter.
(critique des philosophes)
... Où sont-ils ces faiseurs de système,
Qui savent, sans la foi, trouver la vérité,
Sophistes impuissants qui ne croient qu'en eux-mêmes?
...
Ah! Pauvres insensés, misérables cervelles...
...
Croyez-moi, la prière est un cri d'espérance!
(s'adresse à Dieu)... "Soulève les voiles du monde,
Et montre-toi. Dieu juste et bon."

Annexe 2 Un spectacle dans un fauteuil.

"Vous me demanderez si je suis catholique.
Oui, j'aime fort aussi les dieux Zath et Nésis;
Tartak et Pimpocau me semblent sans réplique;
...
J'aime Bidi, Khoda me paraît un bon sire...
Mais je hais les cagots, les rabbins et les cuistres,
Qu'ils servent Pimpocau, Mahomet, ou Vishnou.
Vous pouvez de ma part répondre à leurs ministres
Que je ne sais comment je vais je ne sais où."

Annexe 3

Un exemple de la volonté de l'auteur de modeler l'histoire au service d'une thèse.

Dans la scène de la confession, Ricciardo Cibo, outrée par les propos de son beau-frère, le cardinal Cibo, s'adresse au parent en employant *"Malaspina"*, que l'on prend volontiers pour un prénom, voire un surnom. Ce terme Malaspina fait penser à *"mala spina"* qui en latin signifie *"mauvaise épine"* et il correspond tout à fait à notre personnage.

Si nous nous penchons sur l'arbre généalogique des Médicis (voir page suivante), nous constatons qu'en réalité le cardinal Cibo avait pour prénom *"Innocent"*, ce qui ne sied guère à l'image de l'homme trouble qu'il est , et que Malaspina est le nom de jeune fille de Ricciarda. A l'évidence, Musset ne s'est pas trompé et se travestissement de l'histoire obéit à une volonté d'accorder nom propre et personnage pour rendre plus parlante la démonstration. Cette idée peut aussi être mise en lumière avec le cas Baccio Valori qui dans l'histoire n'était pas cardinal; il est dans la pièce un personnage très important et symbolise l'ecclésiastique intègre, en somme l'opposé du cardinal Cibo. Si le premier est promu à la même charge que le second, c'est pour le valoriser et renforcer l'opposition; de plus Valori est un datif latin de *"valor"* (valeur); est-ce vraiment un hasard? L'auteur a-t-il poussé si loin le caractère antithétique des deux personnages? Ce n'est qu'une hypothèse qui, si elle vraie, montre combien l'artiste se distingue du chroniqueur.

Annexe 4

Les mots et expressions anachroniques :

Barbe (des républicains) : Le mot barbe dans la pièce est un anachronisme voulu; la mode chez les intellectuels de gauche de 1830, entre autres, était au port de la barbe.

Chocolat : Ce terme est attesté dans notre langue à partir de 1598; la consommation du chocolat a été mise à la mode, en France, sous le règne de Louis XIV, et a été longtemps le fait des gens riches; le terme dans la pièce a une connotation bourgeoise.

Bonnet de la libreté : Ce bonnet constitue un nouvel anachronisme, il est en rapport avec la tenue d'une jeunesse aux idées libertaires, jeunesse de 1830.

Sofa, boudoir : Sofa n'est attesté dans la langue française, avec le sens de "*divan*" qu'à partir de 1657; quant à boudoir, il s'agit d'un néologisme remontant à 1740. L'auteur les a retenus pour leur connotation bourgeoise.

La petite fille du concierge : C'est un anachronisme qui nous situe à Paris, probablement en 1830.

Le pot de réséda : Terme attesté à partir de 1562 et précise-t-on dans le Robert, "*rare avant 1659*"; cette plante rare et chère a dans la pièce une connotation bourgeoise et nous ramène à l'actualité.

Les banquets patriotiques : Allusion à la situation politique française à l'époque de Musset; les assemblées politiques étant alors interdites, les républicains avaient imaginé ces "banquets" qui permettaient de parler politique en cachette.

LIVRE II

POEMES DRAMATIQUES, COMEDIES ET PROVERBES :

THEATRE DE L'AMOUR,

THEATRE AUX MULTIPLES FACETTES

PREMIERE PARTIE :

LE THEATRE DE L'AMOUR

INTRODUCTION

Malgré les difficultés rencontrées, Musset, nous l'avons vu, n'a jamais interrompu sa production dramatique. Au fil des années, il a accru son expérience de la vie, de l'amour, mûri, connu des crises aiguës, des passions violentes, des périodes d'euphorie, de calme intérieur, ou au contraire de renoncement. Cette évolution de la personnalité, dans la mesure où l'auteur s'est toujours impliqué très fortement dans son oeuvre, se retrouve dans le moi dramaturge, avec en corollaire un théâtre loin d'être figé.

Nous proposons pour la facilité et la clarté de cet exposé sur le thème de l'amour trois étapes :

__ L'apprentissage et le théâtre des possibles.

__ La crise existentielle et le théâtre des souffrances.

__ Le déclin des passions : théâtre de la différence et de l'indifférence.

A__ L'apprentissage et le théâtre des possibles : En marche vers le drame de Venise. (1830-1833)

L'année 1830 a bien commencé pour l'auteur avec la parution des Contes d'Espagne et d'Italie et leur indéniable succès dans les milieux littéraires; ils annoncent un tempérament dramatique, ce qui fait écrire à Charpentier : "*Alfred de Musset est plus un homme de théâtre qu 'un pur lyrique... quand il nous conte en prose ou en vers, écrit des épîtres ou des causeries rimées,... c'est en dramaturge qu'il s'exprime*". Les poèmes dramatiques (Don Paez, Portia, Mardoche), la courte comédie Les Marrons du Feu, sont une première étape dans l'apprentissage de la technique dramatique. Ils constituent en quelque sorte les prémisses de son oeuvre théâtrale : "*L'auteur est jeune, et c'est son premier pas*[288]", précise à ce sujet Musset. (Prologue de la comédie Les Marrons du Feu).

L'exotisme était alors à la mode chez les romantiques. L'auteur avec ses Contes d'Espagne et d'Italie choisit le même cadre que ses amis; n'ayant pas une longue expérience de la vie, ce n'est pas l'être au contact du vécu qui s'exprime, mais le créateur qui s'invente des situations qu'il pourrait vivre; ses personnages représentent alors ses possibles.

Musset n'a pas encore vingt ans, et nous attendions des pistes dans de nombreuses directions, témoignages de l'espoir d'une jeunesse euphorique qui attend tout de la vie: l'amour heureux, des "*projets d'être*"- au sens sartrien du terme- teintés d'optimisme. Or il nous faut remarquer que ses personnages, ses possibles, ont un destin tragique. C'est le thème romantique du héros à qui le bonheur est refusé, du héros qui souffre, mais aussi qui veut souffrir. Dans son poème A Ulric Guttenberg (Contes d'Espagne et d'Italie, 1829) Musset écrit :

" *Toi si plein, front pâli sous des baisers de femme,*
Moi si jeune, enviant ta blessure et tes maux."[289]

L'amour n'est pas envisagé comme une source de bonheur et de félicité, mais au contraire contient en germe toute la souffrance du monde.

Le poème dramatique Don Paez en est un premier exemple. Le héros apprend que la femme adulée le trompe. Il provoque son rival en duel, rival lui aussi malheureux car il croyait l'amante pure; le survivant tuera l'infidèle. Vainqueur, Don Paez évoque néamnoins sa souffrance :

" *Amour, fléau du monde, exécrable folie...*
Si jamais pour les yeux d'une femme
Tu peux m'entrer au ventre et m'empoisonner l'âme,
Ainsi que d'une plaie on arrache une lame...
Je t'en arracherai quand j'en devrai mourir[290]"...

et précise :

"*Je n'ai maintenant d'amour que pour ma haine*[291]".

Le dénouement est horrible, et le héros par peur de faiblesse, s'assure les services d'une sorcière qui fournit le philtre lui donnant la force de tuer la jeune femme dans une dernière étreinte amoureuse; philtre destructeur, puisqu'il est aussi poison fatal. Le héros le sait et son acte est à la fois meurtre et suicide.

Ce poème dramatique est une véritable petite tragédie où la femme apparaît de manière on ne peut plus négative, en opposition avec un héros à la recherche d'un amour absolu, sans concession. Dans sa recherche des possibles, l'auteur imagine donc l'amour comme une terrible épreuve. Certains critiques ont insisté sur le caractère mélodramatique - le mélodrame il est vrai est à la mode à cette époque - avec la mort des trois personnages principaux; dépassant ce jugement, nous remarquons que chez le tout jeune homme l'idylle rêvée qui alimente les fantasmes des adolescents, idylle heureuse, communion de deux êtres, est remplacée par la fatal triangle amoureux. Musset, l'adolescent, dans son théâtre des possibles ne pouvait peindre son avenir par une image du malheur plus noire.

Les Marrons du Feu, véritable pièce en neuf scènes, est la manifestation d'un autre possible de Musset. La comédie débute par un naufrage; Raphaël, grand seigneur, s'en sort indemne et se retrouve chez la Camargo, la danseuse avec qui il a une liaison. Amant volage, il était sur le bateau avec deux autres femmes. La danseuse follement éprise lui tend un piège en lui annonçant son mariage prochain avec un gentilhomme. Le héros, loin de se montrer jaloux, se dévoile :

"Mais parlons franc. Deux ans! C'est un peu long. Qu'y faire?
C'est l'histoire du coeur. Tout va si vite en lui!

Tout y meurt comme un son, excepté l'ennui![292] "

La réponse est passionnée :

"*Homme stupide, as-tu pu te prendre à un piège que je t'avais tendu?... tu n'es qu'une brute.*[293] "

L'abbé Desiderio entre alors en scène; il vient faire son aubade à la jeune femme. C'est l'altercation entre les hommes avec la promesse d'un duel... duel vite oublié devant une table où le vin coule à flots. Les deux débauchés s'entendent comme larrons en foire; arrive une lettre de le Camargo adressée au héros et l'invitant à venir passer la nuit dans sa chambre; finalement, c'est l'abbé qui, déguisé, ira à sa place; démasqué, il tente de violer la jeune femme qui résiste et obtient de lui qu'il tue Raphaël. C'est à ce prix qu'elle se livrera à ses caresses; dans l'intervalle le héros, complétement ivre, a tué l'hôtelier... Desiderio, l'abbé, accomplit le meurtre, et est malgré tout éconduit. La Camargo rappelle ainsi Hermione dans Andromaque.

Nous constatons que par rapport à Don Paez, il y a inversion des situations; l'amant trompé fait place à l'infidèle; la femme volage à l'amoureuse passionnée; mais, là encore, l'amour entre un couple d'adolescents pour qui tout s'efface devant une idylle heureusement partagée, est écarté. Le poète dans ses possibles est passé avec Raphaël et Desiderio de l'amour passionné et déçu à la plus basse débauche; c'est une nouvelle image du couple déchiré. Alfred n'a pas encore une grande expérience de la vie; ses quelques amourettes, des passades, son goût pour l'alcool, n'ont pas encore véritablement engagé son avenir; mais graves sont les réflexions glissées ici ou là dans la pièce; elles annoncent des jours tristes, une impossibilité de vivre une liaison durable :

" ...*un coeur d'homme est comme une marée*

Fuyante des endroits qui l'ont mieux attirée...

La pensée d'un homme est de plaisir et d'oubli traversée.[294] "

Les deux oeuvres que nous venons d'étudier nous présentent deux faces de la personnalité de l'auteur, faces opposées et inconciliables. Musset d'une part recherche l'amour idéal et d'autre part affirme ne pouvoir demeurer fidèle. Octave et Coelio en un même être! Ambivalence tragique que la présence d'une tierce personne ne vient pas arranger. Ce triangle amoureux a pour corollaire logique la jalousie; celle-ci s'affirme d'une oeuvre à l'autre. Si dans Les Marrons du Feu elle est incarnée par la Camargo, une femme l'intensité avec

laquelle elle se fait jour ne trompe pas; elle vient du "*moi*" le plus profond de l'auteur et constitue un élément dominant de sa personnalité; les accents suivants sont révélateurs :

"*Qui peut lécher peut mordre, et qui peut embrasser peut étouffer... Abbé, je veux du sang... coupe-lui la gorge et tire-le par les pieds jusqu'ici... tords-lui le coeur... coupe-le en quatre! et mets les morceaux dans la nappe.*[295]" (La Camargo)

L'équation infernale du devenir de l'auteur se dessine; Alfred voudrait trouver la pureté dans l'amour; mais ce "*moi*" idéal est contrarié par un "*moi*" pervers qui ne peut demeurer fidèle, et s'adonne à la plus vile débauche; ce choc des contraires étant aggravé par une jalousie exprimée en des termes annonçant un tempérament de névrosé.

Nous retrouvons les thèmes de la débauche et de la jalousie dans le conte Portia avec le Florentin Luigi Onorio. Cette fois ils sont concentrés en un seul personnage, le Musset des mauvais jours que nous avons évoqué dans la biographie lors du drame de Venise. Luigi, cet autre possible, a trompé, mais ne supporte pas d'être trompé; le dramaturge écrit à ce sujet :

"(il) *avait été ce qu'on appelle à Rome un coureur d'aventures.*
Debauché par ennui, mais triste par nature,
Voyant venir le temps, il s'était marié"... " *il était jaloux* [296]"... *Mal sans fin, sans remède, affreux ", précise lui-même le héros, "que j'ai sucé dans le lait de ma mère, et qui rend insensé.*[297] "

Musset l'adolescent peint ici un homme d'âge mûr et se projette par la même dans un avenir sans joie; c'est l'annonce d'une crise existentielle aiguë : La débauche ne saurait rendre heureux un coeur malade, et la jalousie, avec le temps, loin de perdre de son intensité, s'exacerbe.

Le héros surprend Portia, l'épouse aimée, avec le jeune Dalti et l'auteur précise : "*ses cheveux plus noirs la veille que l'ébène, à penser, étaient devenus blancs.*[298]" Cette remarque met en évidence la force du sentiment. Le jeune Dalti tue le héros et part avec Portia. Ce personnage peut être considéré comme un autre double enfin heureux de l'auteur puisque la jeune fille de classe aisée accepte la condition de femme d'humble pêcheur; mais Musset ne lui donne pas une profondeur suffisante pour accréditer cette thèse. Le message est finalement toujours le même; l'amour se présente comme une tragédie,

la jalousie un drame, les aventures amoureuses se terminent dans un bain de sang. L'amour pour le jeune Musset est bien destructeur.

L'auteur termine les Contes d'Espagne et d'Italie avec un long poème dramatique intitulé Mardoche, écrit lui aussi en 1829. Mardoche est une projection du jeune Alfred; le démiurge en profite pour dialoguer avec le lecteur et développer, c'est la principale constante du recueil, le thème de l'amour; l'idylle est vécue par un tout jeune homme et nous pouvons parler d'éveil de l'amour. La belle Rosine transcende le héros; avant la rencontre il " *vivait nuit et jour enfermé* "... et "*ainsi reclus, vivait en joie*". Son esprit très précoce, "*c'est un grand mal d'avoir un esprit trop hâtif*" se doublait d' "*un esprit fort*", peu enclin à sortir de sa tour d'ivoire car il n'y avait "*rien dans les choses humaines qui le tentât d'y entrer*[299]". (Mardoche) L'amour, soudain le transforme : "*Tout à coup, un beau jour... de cénobite, il devint élégant*[300]"... "*il avait pour voisine/ Deux yeux napolitains qui s'appelaient Rosine*"[301] (ibid.). L'auteur oubliant parfois son héros, s'épanche directement et nous fait part de ses fantasmes : "*A coup sûr, paresseux et fou comme je suis,/ A rêver sans dormir, j'ai passé bien des nuits... J'ai animé d'une flamme/ Bien des êtres divins portant des traits de femme.*[302] "

De tels propos, les réactions de Mardoche, nous donnent l'impression d'un Musset qui a retrouvé un état d'esprit propre à l'adolescence; il a l'air à nouveau de croire à l'amour, d'attendre tout de l'amour, de ne vivre que pour l'amour.

Rosine, mariée malgré elle, est prête à répondre aux avances de Mardoche et, nous le croyons, une idylle prend forme. Musset verrait-il en son héros un "possible" heureux? Le pessimisme ambiant des Contes d'Espagne et d'Italie va-t-il être tempéré par une note d'optimisme? Nous voulons le croire. Nous sommes attendris par la peinture qui nous est faite de l'adolescent amoureux :

"... *Tu sais que de cravates*

Un jour de rendez-vous chiffonne un amoureux!

Tu sais combien de fois il en refait les noeuds [303]", par l'évocation romantique :

" *O bois silencieux! O lacs!... amour, mystérieux amour, douce misère* [304]". Et pourtant nous relevons ici sous la plume de l'auteur : "*L'amour vit d'inanition et meurt de nourriture* ", là dans les propos de Mardoche : " *Une femme! un souper! Je consens que le*

diable m'emporte si jamais j'ai souhaité rien d'autre avant de me coucher le soir! ", des remarques inquiétantes. Quelle zone d'ombre sur la peinture exaltée du premier amour! Celui-ci ne peut résister au temps! La femme est ravalée au niveau de simple nourriture.

Mardoche brandissant la menace du suicide trouve dans un parent, un vieux prêtre, un entremetteur qui lui permet de faire la conquête de Rosine. Malheureusement, l'époux découvre l'intrigue et la jeune fille se retrouve au couvent. Le dénouement cette fois ne s'accompagne pas de sang et de meurtre, il est pourtant tout aussi pessimiste et corrobore ce que nous pressentions : "*Et que fit Mardoche?- Pour changer d'amour, il lui fallut six mois à voyager.*"(ibid. p. 152, LIX) Ce langage déçoit l'espoir que nous nourrissions en nous représentant le jeune homme amoureux empressé. Mardoche traduit l'ambivalence du caractère de Musset qui à travers un même personnage s'imagine tantôt violemment passionné, tantôt bien superficiel et surtout avide de changement.

Dans Les Contes d'Espagne et d'Italie, Musset qui n'a pas encore l'expérience suffisante, vit se possibles dans ce qu'il entrevoit déjà comme l'impossible amour. Dans ses rapports futurs avec la femme plane déjà l'ombre du malheur. S'imaginant volontiers volage, il n'accepte pas en revanche, l'idée d'être trompé; la femme aimée se révèle pour lui l'objet de plaisir et nous sommes loin de l'amour idéalisé. Cette manière de voir provoquera plus tard à n'en pas douter des réactions vigoureuses de la part de ses liaisons successives; déçues dans leur amour, certaines de ces jeunes femmes se tourneront vers d'autres hommes. C'est alors que la jalousie, évoquée elle aussi dans notre chapitre à propos des contes fera les ravages que l'on sait (Voir biographie). La drame de Venise est en germe dans cette oeuvre de prime jeunesse.

Fier de son succès et poussé par son éditeur, l'auteur, fin 1830, se lance à l'assaut de la scène avec La Nuit Vénitienne, courant à l'échec que l'on sait. Cette comédie, a toujours pour thème principal, l'amour; Razetta et le prince ont l'allure de deux nouveaux possibles de l'auteur.

Laurette aime le jeune Razetta, mais son père l'a mariée au prince d'Eysenach qu'elle n'a jamais vu, et dont elle attend la visite. Notre héros, révolté, est prêt aux dernières extrémités : "*Ton coeur, ta tête,*

ta vie, marchandés par une entremetteuse, tout a été vendu au plus offrant... J'irai te demander à ton second père l'epée à la main.[305]*"* (La Nuit Vénitienne). Laurette nous fait un portrait du jeune homme qui révèle la dichotomie des sentiments de l'auteur : "*Que de fois j'ai redouté ton caractère violent, excité par une vie de désordres... mais ton coeur est bon"*[306], portrait complété par le héros lui-même : "*Les plaisirs des jeunes gens, la passion furieuse " m' absorbaient* [307]*"... " L'inconstance, cette soeur de la folie était maîtresse de"* mes "*actions*"[308].(ibid.) ("m'", "mes" remplacent, pour plus de clarté "*t'*", "*tes*"du texte; en employant ces deux derniers pronoms le héros parle au Razetta d'autrefois.) Le jeune homme propose un marché à Laurette : Ou bien elle tue le prince, ou bien, désespéré, il se suicide. La relation amoureuse est envisagée comme toujours dans un contexte dramatique.

Le prince quant à lui, comme Musset, s'ennuie et est en quête de projets originaux : "*La nouveauté*, affirme-t-il, *est ma rage. Ma fantaisie et ma paresse, les seuls dieux dont j'aie jamais encensé les autels, m'ont laissé parcourir le monde poursuivi par ce bizarre dessein"..." J'ai eu la singulière idée d'être l'époux d'une femme avant d'être son amant*[309]*"*. A la première entrevue, il tombe amoureux de Laurette et celle-ci, loin de le repousser, lui trouve toutes les qualités. Pauvre Razetta qui attend vainement l'issue de l'entrevue qu'il espère fatale au prince. Nous attendons une réaction désespérée de sa part, mais le goût de la débauche, lié à un certain écoeurement, l'emporte bien vite sur l'amour passion. Des voix de femmes l'interpellent pour qu'il vienne s'étourdir dans les flonflons du carnaval : "*Ne perdez pas ce nom glorieux que vous portiez du premier sujet de la ville*"(ibid.)- et il accepte. La pièce tourne court, mais n'en constitue pas moins une étape de l'auteur dans la quête de ses possibles. Razetta révèle à nouveau l'ambivalence de son caractère avec la passion amoureuse d'une part, et la propension à la débauche d'autre part. Le scénario devenu récurrent montre que le rêve risque fort, un jour, de devenir réalité; en outre, ennemi des sentiers battus, comme le prince, Musset aime à s'imaginer dans des situations marginales.

Comme les Contes d'Espagne et d'Italie, La Nuit Vénitienne est l'oeuvre d'un auteur à la recherche de sa propre identité; les manières dont il envisage l'amour annoncent un futur drame existentiel. Ce

besoin de vivre, de revivre en imagination la rupture, peut avoir une explication à rechercher dans le domaine de la psychanalyse. Musset était très lié, trop lié à sa mère. Dès lors la jeune femme aimée fait figure d'intruse. Un sentiment de culpabilité vis-à-vis de la génitrice un moment supplantée naît, sentiment qui ne disparaîtra qu'avec la rupture de la nouvelle idylle. Musset aimera et fera souffrir, se montrant odieux avec les êtres aimés, comme si une pulsion profonde l'entraînait vers une inéluctable séparation, laissant ainsi le champ libre pour des retrouvailles mère-enfant. Cette névrose serait probablement en rapport avec un incident de la prime enfance, au niveau de l'oedipe.

Cette idée d'un moi profond perturbé, va s'affirmer dans la suite de l'oeuvre; nous allons le constater en nous penchant sur le premier Spectacle dans un Fauteuil publié en décembre 1832. Ce théâtre est le témoignage d'un auteur en marche vers la crise de 1833-1834, crise vécue avec George Sand, crise inhérente à l'auteur et qu'il aurait vécue très certainement avec une autre femme, si celle-ci n'était pas entrée dans sa vie.

Le Spectacle dans un Fauteuil s'ouvre sur une nouvelle comédie : La Coupe et les Lèvres. Le ton est âpre, voire désespéré; Musset, s'il parle toujours d'amour, prend tout de même une certaine distance avec l'idylle proprement dite et accède à une dimension plus philosophique. En deux ans, le jeune homme a mûri, et ce qui pouvait être considéré comme des problèmes d'adolescence, ou une mode du moment, prend maintenant l'aspect d'une crise beaucoup plus profonde que nous avons qualifiée de crise existentielle.

Parmi tous les possibles de l'auteur, Frank nous présente une nouvelle image de révolte, de mal être, de malheur. A vingt-deux ans, Musset n'attend plus, comme il sied à un jeune homme, tout de la vie, et paraît prématurement vieilli. Les ailes de son enthousiasme semblent coupées et il exprime à travers ce personnage un pessimisme plus qu'inquiétant. Le titre est un proverbe tronqué déjà révélateur : "*De la coupe aux lèvres, il y a encore une place pour le malheur*". Frank a grandi heureux dans les paysages grandioses du Tyrol, près des siens, mais dès la première scène, il rejette ce qu'il a adoré. Au choeur qui l'invite à se joindre à ses libations et précise: "*C'est la communauté qui fait la force humaine*[310]","(La Coupe et les Lèvres) il

répond : "*Il faut être bâtard pour coudre sa misère aux misères d'autrui*[311]"; il ressent un besoin de s'affirmer pour assouvir un narcissisme destructeur : "*L'orgueil, c'est ce qui reste encore d'un peu beau dans la vie*[312]". La mise en garde du choeur : "*Celui-la vit mal qui ne vit que pour lui*[313] ", déchaîne la colère du héros qui jette l'anathème sur tout ce qui a fait sa vie :

"*Malheur aux nouveau-nés!*
Malheur soit le travail! Maudite soit l'espérance!
Maudite la famille et la société![314]
Malheur à la maison, malheur à la cité
Et malédiction sur la mère patrie!"(ibid.)

Le choeur réagit comme il se doit :

"*Tu n'es qu'un paresseux plein d'orgueil et d'envie... Ton orgueil est scellé comme un cercueil de plomb.*[315]"

Frank que personne ne peut raisonner quitte le village après avoir incendié la maison de son père. Cette action symbolique traduit chez Musset un désir de faire table rase sur le passé; c'est inquiétant pour un être qui, on le sait, ne peut guère compter sur le véritable amour; sa solitude risque d'être totale; plus inquiétant est cet orgueil qui laisse présager des jours vraiment difficiles.

Une voix dans un songe s'adresse à Frank et Musset nous dévoile un état d'esprit révélateur. A vingt-deux ans, il est à la croisée des chemins :

"*Il est deux routes dans la vie; l'une solitaire et fleurie*
Qui descend sa pente chérie
Sans se plaindre et sans soupirer.
L'autre comme un torrent sans digue dans une éternelle fatigue... roule sa pierre d'Ixion.
La première est la patience, la seconde l'ambition.[316]"

La première est celle qu'a empruntée le tout jeune Musset vivant dans l'isolement de ses livres avec pour compagnons ses rêves, la seconde est celle qu'il s'imagine pour son proche avenir. Cette dernière est sombre et semble l'engager dans une douloureuse spirale où, nous allons le voir, l'amour est lui aussi souffrant. La voie du songe invite Frank à regarder en arrière :

"*Voici l'heure où le coeur libre d'inquiétude*
Tu te levais jadis pour reprendre l'étude. [317]"

La réponse marque l'impossible retour :

"*Esprits, il est trop tard, j'ai brûlé ma chaumière*[318]", de ce qui se révélera une longue descente aux enfers. Musset en se projetant dans ce personnage nous livre le drame de sa vie. Ruiné par l'alcool et les liaisons à répétition, il ne pourra jamais véritablement faire machine arrière. Ses tentatives en ce sens (voir biographie) ont toutes échoué; il a un jour mis le doigt dans l'engrenage et inéluctablement, tout l'homme sera broyé; on ne brûle pas impunément ce que l'on a chéri; c'est réduire en cendres une part de soi-même.

Frank a quitté son village où s'offrait l'amour simple et pur, et fait la conquête de l'inquiétante Belcolore; il assouvit sous l'emprise de l'alcool ses désirs profonds d'amour charnel. Le double pervers triomphe et s'exprime en ces mots :

"*Je tue un grand seigneur et lui prends sa maîtresse: Je m'enivre chez elle, et l'on me mène au jeu... Je gagne dans l'ivresse.*[319]"

Amour charnel, boisson, jeu, sont les trois composantes qui plus tard prendront possession du Musset des mauvais jours. L'auteur a fait allusion à Ixion et lit tout son avenir à travers ce personnage symbolique. Optant pour la voie du mal, ce dernier a tué arbitrairement son beau-père; pardonné par Zeus, il n'a pas pour cela retrouvé la voie du bien, mais continué sa route infernale en tentant de séduire Héra. Le roi des dieux l'a condamné au supplice éternel. L'auteur, nouvel Ixion, incapable de retrouver la candeur de ses jeunes années se sent d'ores et déjà condamné à une infernale vie.

Frank a choisi la voie du mal pour assouvir à la fois son goût pour la débauche et un orgueil démesuré :

"*Je voudrais bien me voir passer sous ma fenêtre*
Tel que j'étais hier, moi Frank, seigneur et maître,
Voir passer là-dessus, Frank le coureur de lièvre[320]".

Un tel mépris de l'ancienne pureté est une preuve de blessure profonde; mais la voie du mal, ne va pas lui procurer une jouissance permanente. Musset a appris à se connaître et il se sait incapable de se maintenir dans un état, quel qu'il soit; ses lendemains de débauche seront teintés de regrets et de bonnes résolutions seront prises... résolutions vite effacées par de nouvelles frasques. Versatile, il se montrera amoureux puis infidèle, travailleur, puis paresseux, paresseux, puis travailleur; il vivra mais aussi se consumera et

consumera ses proches de ces changements, ne pouvant rester fidèle à des idées, à des principes, à des tâches, à une femme.

Incapable de se fixer, Frank annonce le drame de l'auteur avec pour conséquence l'impossibilité de pouvoir véritablement aimer. A Belcolore qui lui raconte sa vie et précise :

" Ce n'est que le malheur...

Qui m'a forcée à vivre aux dépens de l'honneur", il répond :

"*Toujours la même histoire!*

Voici peut-être la vingtième catin

A qui je le demande, et toujours ce refrain![321]". Il ajoute quelques instants plus tard : "*Cette fille est hideuse... deux jours plus tard et c'en était fait de moi*[322]". Se plaindre de l'infidélité, présente ou passée, de sa liaison est un scénario que Musset envisage ici et qui nous le savons se concrétisera. Nous pourrions comprendre cette plainte de Frank si de son côté il n'avait au préalable proposé un affreux ménage à trois à Belcolore; quel ménage en effet, puisqu'il s'agissait de trouver un riche vieillard qui les entretînt en échange des caresses de la jeune femme; en quelque sorte le héros se voit dans le rôle du souteneur, et imagine sa compagne dans celui de la prostituée. L'auteur a lu Manon Lescaut et nous connaissons la biographie de George Sand de 1833 à 1835. Comment pouvoir réclamer la pureté en amour et proposer en même temps le ménage à trois...? Dans Frank, ce possible, Musset vit une contradiction fondamentale touchant à la dichotomie profonde de son être et qui annonce des lendemains difficiles. Nous pouvons nous demander si Pagello n'oeuvrera pas en terrain fertile, si la présence d'un tiers dans le ménage éphémère, n'est pas au bout du compte source de jouissance perverse.

Ayant quitté Belcolore, Frank embrasse la carrière militaire par ambition. C'est la gloire mais non le bonheur, parce que dans l'intervalle il a rencontré une laitière de quinze ans :

"*J'ai posé, dit-il mes lèvres sur les siennes et j'ai pleuré comme un enfant.*[323]"

Celle-ci symbolise la vie simple, image du bonheur sans ambition qui marque une brusque rupture avec la vie présente du héros. Son avenir de glorieux soldat s'annonçait sous les meilleurs auspices, on parlait même de le faire roi, et le voici qui, pour la première fois regarde en arrière et regrette "*le coureur de lièvre*[324]". Là est peut-être le bonheur et nous pensons à Lorenzaccio regrettant Caffagiuolo

et la jeune Louise. Frank était malheureux dans ses montagnes, il est tout aussi malheureux au faîte de la gloire. Ce qu'il lui faudrait ce serait pouvoir concilier l'inconciliable. Comment par exemple trouver en une femme la vierge et la prostituée; comment sur le chemin de l'ambition où les hommes se présentent dans toute leur perversité retrouver le coeur pur des anciens amis, la-haut dans le Tyrol?

A l'acte IV, la quête de Frank prend une tournure on ne peut plus dramatique; elle révèle un Musset profondément malade de la vie. Nous pressentons à travers son héros la crise qui atteindra son paroxysme en 1833-1834, quand le *théâtre des possibles* sera devenu *théâtre des réalités.* Frank, instinct morbide, veut nourrir son pessimisme ravageur, et pour ce faire use d'un noir stratagème. Il décide en effet d'assister, à son propre enterrement, déguisé en moine, le visage bien dissimulé. Il veut savoir ce que l'on pense de lui, le héros couvert de gloire :

"Juge éternel,je viens t'interroger... Je viens savoir quel son rendra ma vie

Quand je la frapperai sur ce froid monument[325]."

Incapable de goûter le bonheur de l'instant, il est envahi par des pensées destructrices qui une fois encore ont quelque chose de prémonitoire lorsque nous connaissons la vie de l'auteur : *"Pourquoi dans ma poitrine/ Ai-je un ver travailleur/ Qui toujours creuse et mine/ Si bien que sous mes pieds tout manque en arrivant.*[326]"

Un officier devant son cercueil chante sa louange; Frank, *"le moine"*[327], le contredit et fait tant et tant qu'il retourne l'opinion des assistants; la louange du héros devient anathème; les soldats veulent briser le cercueil. Frank à ce moment se dévoile; il a pu constater la faiblesse des hommes. Cette scène est empreinte de sadisme et de masochisme; l'auteur à travers son personnage ressent une jouissance perverse à faire le mal et à se faire mal.

La foule a quitté le cimetière quand survient Belcolore; Frank revêt à nouveau son masque; il a décidé si possible d'aller plus loin dans l'horrible; après avoir tué tout espoir en l'homme, il a décidé de ternir l'image de la femme. Belcolore est en grand deuil, plus belle que jamais; il voudrait la mépriser, mais l'envoûtement subsiste :

Voilà bien la sirène et la prostituée...
Ah! malheur à celui qui laisse la débauche
Planter le premier clou sous la mamelle gauche!

Le coeur d'un homme vierge est un vase profond:
Lorsque la première eau qu'on y verse est impure,
La mer immense y passerait sans laver la souillure,
Car l'abîme est immense, et la tache est au fond.[328]" Ces quelques vers trahissent une plaie ouverte dans le coeur du jeune auteur; il a probablement vécu sa première expérience sexuelle avec une femme de plaisir et n'en a tiré qu'un profond dégoût. La notion de tache indélébile annonce l'impossibilité de trouver par la suite le bonheur auprès d'une femme. La souffrance est intense, mais les tendances sado-masochistes poussent Frank à tendre à la jeune femme le même piège qu'aux soldats; près du cercueil, *"le moine"* tente de la séduire pour voir si elle est ou non fidèle au défunt. Il lui propose de l'argent, beaucoup d'argent; celle-ci écoute avec le plus vif intérêt les alléchantes propositions oubliant le caractère scandaleux de la situation. La victoire du pessimisme sera totale quand, ayant ajouté qu'il louche, qu'il est défiguré, qu'il a au visage "*un ulcère*"(ibid.) et précisé : "*J'ai perdu ma barbe et mes cheveux* [329]", la jeune femme acceptera le bracelet et le collier offerts en plus de l'argent, en véritable prostituée. Frank alors ouvre le cercueil vide; il a prouvé que les hommes sont viles, les femmes perverses, que le bonheur avec autrui est impossible. Le *"ver"* est dans le coeur de l'auteur et sa vie s'annonce sous le signe d'une poignante solitude. Le moi de la jeunesse, celui qui a foi en l'avenir, paraît annihilé par la pulsion profonde d'un moi pervers, pulsion sado-masochiste qui ressortit au "*thanatos* " pulsion de mort poussant l'auteur à se noircir et à draper les autres du tissu de l'opprobre et de la honte. Dès 1831, il écrivait dans un poème intitulé Les Voeux Stériles :

"*IL n'existe qu'un être/ Que je puisse en entier connaître/ Sur qui mon jugement puisse au moins faire foi / Un seul... je le méprise / Et cet être c'est moi.*[330]"

A ce dégoût de soi , il convient maintenant d'ajouter le dégoût du monde. Cette thèse est mise en scène avec une telle conviction que nous devinons un Musset ne pouvant que s'enfoncer dans la crise; sa seule véritable jouissance semble être la quête du malheur. Sa courte expérience, s'il n'avait pas été atteint de ce qu'il faut appeler une névrose, n'aurait pu entraîner un tel mépris de soi.

Suit, à la fin de l'acte IV, un long monologue qui développe les thèmes de cette névrose que vivra Musset en 1833-1834, thèmes

abondamment repris dans Lorenzaccio. L'être de 1832 se projette dans la situation de Frank, l'être torturé de 1833 vivra avec George ce possible démoniaque; jouissance perverse dans la création littéraire, jouissance perverse dans la réalité.

Nous avons utilisé à dessein le terme de névrose, tant l'acte, nous allons le voir, est l'oeuvre d'un malade subissant les pulsions d'un moi qu'il ne peut contenir; la théorie de Freud s'applique ici au cas Musset d'une manière éclatante; tout montre en effet dans les vers suivants que l'auteur a eu des problèmes non résolus au niveau de "l'oedipe", dans sa petite enfance, problèmes que nous allons tenter d'expliquer :

"*Ta lame ô mon stylet est belle toute nue/ Belle comme une vierge.*[331]"

L'auteur laisse poindre sa jouissance devant l'épée nue; l'épée dans la symbolique de la psychanalyse représentant l'objet sexuel. C'est aussi l'objet de la mort, comme si la sexualité tuait en lui un lien qu'il ne voudrait pas rompre. Ce lien, c'est probablement le cordon ombilical; Musset vivrait alors sa sexualité en terme de rupture, l'acte sexuel étant à la fois source de joie et de renoncement. L'épée a pour connotation la jouissance du voyeur; celui-ci se plaît à regarder ce qu'autrefois on lui a interdit d'observer. Frustré dans sa prime enfance, dans sa curiosité alors naturelle, il y a eu refoulement. L'inconscient fait encore surface dans les vers suivants :

" *Et pourtant, jour de Dieu, si je l'avais mordu?*
Si je l'avais mordu le sein de ma nourrice?
Si je l'avais meurtri d'une telle façon
Qu'elle en puisse garder la cicatrice.
Et montrer sur son coeur les dents du nourrisson?
Qu'importe le moyen, pourvu qu'on s'en souvienne.[332]"

Ces quelques vers mettent en évidence le thème - nous sommes toujours dans le domaine de la psychanalyse - de *la dévoration*, ou appropriation de l'être. Le sein représente la mère; la morsure est prise de possession. Musset ne pourra jamais vivre avec une femme une liaison normale, puisqu'il n'a pas résolu, dépassé son problème oedipien. Sa mère constitue l'obstacle incontournable. Cette scène relève du "*cannibalisme*" avec la morsure symbolique. Cet abcès qu'il traîne depuis son enfance fait de l'auteur un éternel malheureux. Eros, la pulsion de vie qui pousse l'homme vers la femme, est annihilée par

cet attachement à la mère. A cet abcès, Frank ajoute la plaie ouverte du narcissisme et de son corollaire l'orgueil précédemment évoqué :

"*Erostrate a raison. / Empédocle a vaincu les héros de l'histoire... Il a prouvé sa force*[333]."

Ces deux modèles de l'histoire sont les symboles de ce narcissisme et de cet orgueil. L'identification avec ces deux héros révèle un jusqu'auboutisme qui annonce le drame de Lorenzaccio avec pour conséquence le meurtre et le suicide. Musset,-le passage évoqué dans notre contexte extrait des Voeux Stériles le prouve-, se méprise, seuls meurtre et suicide pourraient sauver son image :

"*Je ne veux pas mourir* (avec le sens de : *je ne veux pas qu'on m'oublie*)*... j'ai faim; allons qu'on me rassasie*[334]".

Nous notons dans cette citation la dichotomie de l'orgueil, volonté d'affirmation de soi, et de l'inconscient appel à la mère, acte de dépendance.

L'auteur ne pouvant quitter le sein maternel, toute liaison avec une autre femme est vouée à l'échec; c'est pour cette raison que son amour se transforme en haine. Il n'a qu'un but : se prouver que la femme dont il s'est épris est méprisable, une manière de la repousser :

"*Ah! la haine! la haine!/ La seule passion qui survive à l'espoir! Tu m'as déjà hanté, boiteuse au manteau noir.*[335]"

Elle hantera Musset dans sa liaison avec George Sand. Celui-ci, nous le constatons avec Frank son possible, porte une plaie purulente au plus profond de son coeur qui interdit toute forme de bonheur. La douleur rend irascible, fait écran sur les aspects positifs de la vie; le pessimisme et les propos acides font bon ménage. Ainsi, Frank souffre et fait souffrir ses proches.

Musset n'a pas encore vécu le drame de Venise; le lecteur non averti daterait pourtant La Coupe et les Lèvres de la même année que Lorenzaccio, tant les paramètres de la crise future y sont transparents. Nous pouvons affirmer que dans la comédie l'auteur se rêve un avenir qu'il vivra dans la période 1833- 1834; des travaux pratiques en quelque sorte, pour démontrer l'hypothèse; le bilan venant plus tard avec Lorenzaccio, le drame; déjà dès 1832, la mélancolie de l'auteur s'épanchait avec un excès de pessimisme généralisateur :

"*Le doute! Il est partout...*[336]"

Ce constat est renforcé par la métaphore:

"Le cadavre flétri de l'espérance humaine".(ibid.) C'est Frank qui s'exprime et nous croyons entendre Lorenzaccio.

L'acte V constitue pour le héros une tentative de retour sur le passé; le jeune homme veut guérir, retrouve sa montagne, va épouser Deïdama, la laitière, la simple paysanne. Elle l'aime. C'est compter sans le poids de la destinée. Belcolore survient en effet et assassine la jeune femme, symbole de la pureté et de la simplicité. Ce dénouement est pour l'auteur une nouvelle manière d'affirmer que le mal n'est pas seulement en lui, mais aussi hors de lui. Sa tentative de retour vers le bien est annihilée par une force supérieure. Belcolore et Deïdama symbolisent ses deux postulations vers le mal et vers le bien. Le mal triomphe et cette fois indépendamment de la volonté du héros. Cette inexorable destinée écrase Frank comme elle broiera Lorenzaccio; elle correspond à un pessimisme de l'auteur qui est aussi occasion de se disculper.

La dichotomie du héros apparaît, et c'est le cas dans la plupart des oeuvres, sous forme du double; l'auteur l'évoque de cette manière :

"(Frank) *Oui le jour va venir- O ma belle maîtresse.../ je suis sans force et sans jeunesse,/ Une ombre de moi-même, un reste, un vain reflet,/ Et quelquefois, la nuit, mon spectre m'apparaît.* [337]"... (Acte II scène 3)

... " (Frank) *J'ai connu dans ma vie un pauvre misérable/ Que l'on appelait Frank,- un être insociable,/ Qui de tous ses voisins était l'aversion... Une autre fois, c'était au milieu des orgies;/ Je vis dans un miroir... Un joueur pris de vin... Une femme le tenait embrassé... Il se tordait en vain sous le spectre sans âme...*[338]" (Acte V scène 3).

Ce double traduit une fois encore l'impossible amour.

Cette oeuvre dramatique nous paraît cruciale dans la mesure où elle révèle en grande partie les tenants et les aboutissants de la crise existentielle de son auteur. Dans les créations précédentes, ses personnages présentaient un caractère superficiel et n'étaient que des possibles peints comme une idée qu'on lance. Ici, l'auteur s'investit plus profondément et met à jour un paysage intérieur bariolé de noir. Frank,- fruit de l'imagination,-Musset n'a pas encore le vécu-, révèle toute l'ambivalence du moi profond; l'inconscient à plusieurs reprises brise la censure et fait surface. Avec l'histoire de Frank s'éclaircissent les intrigues amoureuses futures, vouées à l'échec; l'intrigue avec George Sand, mais aussi Aimée d'Alton, Mme Allan, Louise Colet...

A quoi rêvent les Jeunes Filles, pièce parue en 1832, constitue une parenthèse dans l'inexorable marche vers le drame de Venise. La comédie, superficielle, n'en fait pas moins apparaître clairement le thème du double effleuré dans la production précédente; il symbolise une fois encore l'ambivalence du moi de Musset. Cette récurrence, qui peut lasser le lecteur, témoigne de ce qui au fil des oeuvres va devenir obsession.

L'intrigue de cette comédie, pour notre étude, passe au second plan. Contentons-nous de préciser que pour la première fois, l'amour triomphe. Silvio, l'amoureux romantique, le Musset sensible et pur écarte son rival. Si la joute amoureuse ne tourne pas au drame, c'est qu'Irus ne représente pas une postulation vers un mal profond et destructeur. Irus est une part du Musset dandy, superficiel, cultivant le paraître. Ce personnage, plus soucieux de sa mise qu'une coquette, passe le plus clair de son temps à préparer ses sorties; là, il fume le cigare, multiplie les aventures...comme l'auteur. Ridicule, il est peint d'une manière caricaturale; incapable de sentiment profond, il est le paon de Jules Renard. L'auteur se moque de lui-même, de la bande à Tattet; le ton est enjoué, la tension dramatique a fait place à la détente, le cynisme inhérent au dandysme est volontairement éludé. Musset ne fait que peindre son propre extérieur, son *moi* de façade. Irus, personnage marionnette, est certainement un regard de l'auteur porte sur les années 1828 à 1832; il n'y aurait pas alors projection sur l'avenir, mais jugement sur la dernière étape de l'adolescence.

Silvio, lui, annonce Coelio, et rêve d'un amour idéal; frais émoulu de la faculté - "*Je sors hier de l'université*[339]"(A quoi rêvent les Jeunes Filles) - il ne sait pas parler aux femmes :

"*J'ai de la passion et n'ai point d'éloquence...moi je ne sais qu'aimer.*[340]"... "*Jamais les imbroglios ni les galanteries ne m'ont appartenu.. Vierge du coeur et de l'âme, de la tête aux pieds.*[341]"

La victoire de Silvio sur Irus, de l'être sensible et pur sur l'être superficiel, met en évidence un Musset qui n'investit pas son moi profond. Le dialogue alors tourne vite au badinage, la comédie est sans envergure. Théâtre des possibles, cette oeuvre l'est, mais en tant que création sans profondeur; elle annonce le créateur d'après Lorenzaccio, capable de ficeler une intrigue, mais ne touchant plus à sa fibre profonde, sacrifiant au théâtre de la superficialité, de

l'indifférence, théâtre de commande au devenir éphémère, simple divertissement.

Le poème dramatique Namouna clôt le premier Spectacle dans un Fauteuil. Il est annoncé comme conte oriental, mais il s'agit avant tout d'un dialogue avec le lecteur. L'intrigue est même totalement éludée dans les deux premiers des trois chants; Namouna, l'Arlésienne, la cantatrice chauve, n'apparaissant que dans les derniers vers. Ce faux conte oriental est pourtant digne d'intérêt dans la mesure où il nous apprend à mieux connaître l'auteur, en particulier l'écrivain écrivant. Chapitre 3, livre II deuxième partie, nous reprendrons ce thème crucial du créateur, largement évoqué dans la préface "A Alfred Tattet ". Pour le moment il nous faut revenir à l'auteur, à ses possibles en amour. Il nous présente Hassan, le héros :

"*Il en était venu jusqu'à croire, à vingt ans,*
Qu'une femme ici-bas, n'était qu'un passe-temps.
Quand il en rencontrait une à sa convenance,
S'il la gardait huit jours, c'était déjà longtemps.[342]" (Namouna)

Hassan est une nouvelle incarnation du Musset volage. Ce portrait ne fait guère avancer notre quête, pas plus que celle de l'auteur. Plus intéressante est la reprise du double exposé non pas dans le cadre de deux êtres, mais de deux composantes de l'être que sont le corps et l'esprit, le soma et la psyché. Et le dramaturge de préciser :

" *Ah! c'est un grand malheur, quand on a le coeur tendre/ Que ce lien que la nature a mis/ Entre l'âme et le corps, ces frères ennemis*[343]."

Irrémédiablement unis, "*voilà le noeud gordien*[344]", trop opposés pour s'entendre, sans cesse en lutte, leur opposition dont souffre l'auteur paraît être une des racines du mal et l'un des principaux moteurs de la crise existentielle :

"*L'âme et le corps, hélas! ils iront deux à deux - pas à pas - côte à côte - /Comme s'en vont les vers classiques et les boeufs./ L'un disant " Tu fais mal! " et l'autre :" C'est ta faute!" /Ah! misérable hôtesse, et plus misérable hôte!.*[345]"

Une telle disharmonie voue le moi de l'auteur aux pires épreuves. Musset dans l'évocation de ses possibles met à jour les luttes interminables entre l'esprit et la matière incapables de s'entendre, l'un

ne pouvant s'affirmer qu'aux dépens de l'autre, rendant tout bonheur impossible.

Namouna montre que Musset s'est affirmé au contact des êtres, mais aussi des personnages de la littérature. Les deux héros Manon et Don Juan qu'il a choisis d'évoquer sont révélateurs de son état d'esprit et nous permettent de mieux saisir comment il envisage l'amour. Manon associe en un même moi deux tendances opposées. D'une part elle aime l'or, le confort, la vie brillante des femmes riches, rêve attelages, grandes fêtes, plaisirs de l'apparat, le tout obtenu par la vente d'un corps qui multiplie les victimes, jeunes ou vieux, pourvu qu'ils apportent des subsides; d'autre part elle affirme avec une grande sincérité son amour indéfectible pour Des Grieux! Elle le trompe tout en prétendant lui être fidèle. Le dénouement de l'oeuvre de l'abbé Prévost prouve qu'elle n'a pas menti. Musset aime Manon symbole de l'ambivalence, de la dichotomie; il est persuadé de lui ressembler et sa destinée est de faire souffrir les êtres car ce que Manon considérait comme naturel est aux yeux du monde une monstruosité. C'est probablement aussi ce type de personnalité qu'il recherchera chez George Sand, à qui il aurait pu écrire :

"Comme je crois en toi! Que je t'aime et te hais! Quelle perversité!... et quelle ardeur inouie/ Pour l'or et le plaisir. Et il précise : *"Ah! folle que tu es/ Comme je t'aimerais demain si tu vivais.*[346]*"*

Ce qu'il est, ce qu'il recherche comme type de liaison, écarte à l'évidence la notion d'amour pur.

Musset en passant à Don Juan évoque un personnage à la mode en 1832; soit attrait, soit répulsion, il fascine et l'auteur éprouve pour lui une admiration sans borne. Il veut lui rendre justice en faisant d'une propension à la débauche, la quête d'un idéal :

"*ce nom* (Don Juan) *mystérieux... dont chacun veut parler et que nul ne comprend...*[347]"(Namouna), représente pour l'auteur l'homme à la recherche de l'impossible amour qui va de liaison déçue en liaison déçue avec l'espoir de trouver la femme idéale : " *Quelle est donc... cette femme inconnue/ Qui seule eût mis la main au frein de son coursier?*[348]*.../ N'en était-il pas une, ou plus noble, ou plus belle, / Parmi tant de beautés, qui de loin ou de près/ De son vague idéal eût du moins quelques traits?/... ce n'était jamais elle, Don Juan, et tu marchais! : Prenant pour fiancée un rêve*[349]*... Tu perdis ta*

beauté, ta gloire et ton génie,/ Pour un être impossible et qui n'existait pas[350]".

Les nombreuses liaisons à venir de l'auteur pourraient se justifier à ses yeux par cette même quête, qui donne un sens valorisant à la débauche; mais dans les derniers vers, il précise : *"Maintenant, c'est à toi, lecteur, de reconnaître/ Dans quel gouffre sans fond peut descendre ici-bas/ Le rêveur insensé qui voudrait d'un tel maître./ Je ne dirai qu'un mot et tu le comprendras :Ce que Don Juan aimait, Hassan l'aimait peut-être;/ Ce que Don Juan cherchait, Hassan n'y croyait pas*[351]."

Le jeune Musset se voit donc passant de liaison en liaison, mais sans espoir. A vingt-deux ans, mûri par on ne sait quelle expérience, il affiche une certitude affligeante quant à son avenir. Lorenzaccio "*prendra*" aussi "*pour fiancée un rêve*"(ibid.), mais ce rêve ne sera pas une femme; il prendra la forme d'un acte fou trahissant un orgueil démesuré, au narcissisme révélateur. La femme idéale n'existant pas, l'auteur devient alors amoureux de sa propre image. C'est déjà le cas avec Hassan :

"*Corrompant sans plaisir, amoureux de lui-même/ Et pour s'aimer toujours, voulant toujours qu'on l'aime. / Regardant au soleil son ombre se mouvoir;/ Dès qu'une source est pure, et que l'on peut s'y voir,/ Venant comme Narcisse y pencher son front blême,/ Et chercher la douleur pour s'en faire un miroir*[352]."

L'avenir de l'auteur, à travers ce personnage se dessine, mais il convient de préciser que dans l'esprit de notre dramaturge de 1832, ce n'est qu'une piste puisque, il le précise, Hassan, n'est pas son double :

"Alors me dira-t-on vous êtes le héros, vous vous mettez en scène._ Pas du tout_ Je prends à l'un le nez _ à l'autre le talon...[353]"

Cette piste nous le savons sera par la suite retenue.

En évoquant ces deux personnages de la littérature, Musset montre combien les ingrédients de la crise existentielle sont déjà en lui. Le lecteur doit-il s'en plaindre? Non puisque c'est de cet état de crise que naîtront ses chefs-d'oeuvre. Il y exprimera son grand amour pour...la souffrance. A la question : "*Pourquoi donc le poète aime-t-il sa souffrance?* "(Namouna), nous pouvons répondre que sans elle Alfred n'est plus rien, et sans elle, son oeuvre dramatique est vidée de sa substance! Sa production théâtrale, après la crise de 1833-1834 en

sera le témoignage parfois affligeant. Le créateur fera alors le plus souvent place à l'artisan, technicien sans génie.

Au printemps 1833 paraît André del Sarto, pièce en trois actes et pour la première fois en prose. Dans l'Italie de la Renaissance le dramaturge met en scène André et Cordiani, deux autres images possibles de lui-même. Il est beaucoup parlé comme dans Namouna d'expression artistique, de parallélisme, d'intéraction entre l'art et l'amour.

Avec André, l'homme d'âge mûr, et le jeune Cordiani, Musset peint l'amour passionné, tel qu'il a pu le rêver, amour qui permet d'atteindre des sommets, mais amour ravageur puisqu'il paraît condamner l'homme au reniement de tous ses autres idéaux. L'amour est beau, grand, mais inséparable de la souffrance, du déchirement de l'être. Musset nous peint donc une fois encore la passion destructrice; en choisissant d'évoquer de concert la jeunesse et l'âge mûr, il affirme qu'il ne s'agit pas d'une souffrance passagère. Il s'imagine à travers André avec vingt ans de plus et toujours en proie aux mêmes difficultes d'ordre sentimental.

André Del Sarto, à Florence, dirige un atelier de peinture renommé. Peintre aux cheveux blancs, dix ans de mariage n'ont pas entamé son amour fou pour sa femme Lucrèce. Pour elle, à la manière de Des Grieux, héros malheureux dans Manon Lescaut, il a tout donné. Il a sacrifié son art :

"*Mon génie*, dit-il, *mourut dans mon amour*"[354]... depuis "*j'ai toujours fait mes tableaux trop vite pour avoir de l'argent comptant.*[355]"(André del Sarto)

Cet argent n'est pas pour lui, mais pour Lucrèce :

"Où est passé cet argent? Des bijoux pour ta femme, des fêtes, des plaisirs plus tristes que l'ennui.[356]"

Il a aussi foulé aux pieds son honneur en trompant la confiance de François Ier son mécène. Aux yeux de Musset, l'amour implique donc une idée de renoncement à tout ce qui fait le moi social, de maladie fatale. L'être qui aime se double d'un être qui se damne.

Cordiani, élève d'André, est tombé passionnément amoureux de Lucrèce. Il trompe son maître es arts qui pour lui était l'ami le plus cher. Damien, un autre élève, ne peut comprendre cette trahison. A Cordiani qui lui avoue : "*Je me trompe peut-être, elle ne m'aime*

peut-être pas; un caprice, oui un caprice; mais laisse-moi être heureux[357]", il répond:

"Rien de plus? et tu brises comme une paille un lien de vingt-cinq années"... "Insensé! Insensé!" L'amour, pense l'auteur, est possession au sens démonologique du terme *:" Est-ce l'esprit du mal qui est l'ange déchu? Non c'est celui de l'amour*[358]"...

Cordiani poussé par la passion a trahi l'amitié, fait passer au second plan tout ce qui était sa vie. Il évoque un passé "*foudroyé*"(ibid.) et, précise-t-il, *"tout ce qui fermentait en moi s'est réuni en une seule pensée : L'aimer!*[359]"

Sa passion artistique est elle-même supplantée, et il parle de l'amour des arts, qui est "*l'encens de l'autel, mais n'en est pas le Dieu." "J'ai vécu,* ajoute-t-il, *de mon pinceau, mais mon travail n'a nourri que mon corps; mon âme a gardé sa faim céleste... Mon coeur n'était rien jusqu'à ce qu'il fût à elle... Quel est l'homme ici-bas qui n'a vu apparaître cent fois, mille fois, dans ses rêves un être adoré, fait pour lui, devant vivre pour lui? Eh bien! quand un seul jour au monde on devrait rencontrer cet être, le serrer dans ses bras et mourir!* [360]*."*

Cette pièce, véritable petite tragédie, révèle de manière appuyée l'amour passion, les deux héros souffrant du même mal. Contrairement à ce qui se passait dans les pièces précédentes, lorsqu'il était question de rivalité, il n'y a pas dichotomie, mais concomitance. Par-delà le thème romantique, il convient de retenir, et c'est en opposition avec ce que nous avons étudié dans Namouna, un espoir, une attente de Musset; Alfred le volage, l'infidèle, espère, en dépit de tout ce qu'il a déjà écrit, tout de l'amour; pour "*un seul jour*"(ibid.) de véritable bonheur, il paraît prêt à tout sacrifier. Le fait qu'ici comme ailleurs il développe le thème sur un fond de crise, montre que jamais, dans ses possibles, il n'a envisagé un amour qui puisse se vivre sans le spectre du regret, du sacrifice. Mis à part A quoi rêvent les Jeunes Filles, l'auteur ne connaît qu'un scénario, celui du malheur. Cette récurrence traduit la souffrance et peut-être aussi le besoin de souffrir, de se faire mal. Cette tendance masochiste s'affirme au fil des pièces comme une constante.

Sur les trois actes, comme dans une tragédie classique pèse une fois encore le poids du destin. Alfred, à travers ses héros, se sent mu par des forces mystérieuses; il est pris dans une spirale qui le

dépasse. Avec des accents shakespeariens, il nous fait entrer dans un monde entouré d'un halo de mystères; les nombreuses occurrences de "*cela est étrange*" dans l'oeuvre sont révélatrices de ce climat, elles sont renforcées par le champ lexical sur *la mort* (soixante occurrences), *le sang* (quinze oc.), *l'épée* et *le stylet* (dix-huit oc.), la présence des spectres et des fantômes :

"*J'ai erré vingt ans comme un spectre sans sépulture.*"[361] (Cordiani) "*Cette nuit tout entière, j'ai couru ces rues désertes, au milieu des spectres affreux*".(André) "*Le remords, la vengeance hideuse, la triste et muette douleur, tous ces spectres terribles...*[362]" (Cordiani)

Le moi de l'auteur s'assombrit et s'agite; les images évoquées traduisent une profonde angoisse. La pensée se veut prémonitoire :

"*C'est singulier, je n'ai jamais éprouvé cela. Il m'a semblé qu'un coup me frappait... Tout se détache de moi. Il m'a semblé que Lucrèce partait*[363]", et c'est l'hallucination : "*J'en suis sûr, je viens de la voir.*[364]" (André); le choc émotionnel provoque la perte de conscience (André s'évanouit). Même Lucrèce sent ce poids des forces occultes qui la dominent:

"*Comme mon cheval s'est cabré en quittant la ville! En vérité, tous ces sentiments funestes sont singuliers*[365]". Le dramaturge pour mieux mettre en valeur cette atmosphère ambiante a situé en outre, l'action en majorité de nuit. Nous entrons de plain-pied dans un monde à la limite du rêve, voire du cauchemar, monde du mystère et des signes.

André Del Sarto, comme La Coupe et les Lèvres, est une oeuvre qui permet d'expliquer sinon de comprendre le drame de Venise et la création de Lorenzaccio. La force de certaines images prouve que le badinage n'est plus de mise, que l'auteur entre dans la crise. Nous ne saurions terminer l'étude de cette "comédie" sans soumettre au lecteur cet appel désepéré de Lucrèce, appel ô combien révélateur:

"*Si tes bras sanglants n'étaient pas cloués sur ce crucifix, ô Christ , me les ouvrirais-tu?*[366] "

Ce théâtre des possibles, qui est théâtre des souffrances, nous le retrouvons dans Les Caprices de Marianne, comédie en deux actes

et en prose créée au printemps 1833. Il s'agit d'un véritable exercice introspectif, analyse sans complaisance d'un coeur déjà meurtri. Cet exercice nous entraîne aux limites du conscient et de l'inconscient; comme dans le rêve, le scénario voulu, analysé, en cache un autre, dicté par des pulsions refoulées qui échappent à la censure, et dans une large mesure à l'auteur.

L'intrigue peut se résumer en quelques phrases; elle est fondée sur la notion de double déjà évoquée dans les productions précédentes; les deux tendances du caractère de l'auteur sont representées par Coelio et Octave. Le premier, c'est le Musset romantique, rêveur, sentimental, timide, sombre, qui attend tout de l'amour, le Musset de l'adolescence. Il vit l'amour comme un drame : *"Malheur à celui qui au milieu de la jeunesse, s'abandonne à un amour sans espoir! Malheur à celui qui se livre à une douce rêverie avant de savoir si sa chimère le mène, et s'il peut être payé de retour! Mollement couché dans une barque, il s'éloigne peu à peu de la rive; il aperçoit au loin des plaines enchantées, de vertes prairies et le mirage léger de son Eldorado. Les vents l'entraînent en silence, et quand la réalité le réveille, il est aussi loin du but où il aspire que du rivage qu'il a quitté; il ne peut plus ni poursuivre sa route, ni revenir sur ses pas*[367]", comme un mal : *"un mal le plus cruel de tous, car c'est un mal sans espérance qui se chérit lui-même*[368]", précise Octave après avoir dit :"*Que tu es fou de ne pas être heureux*". Coelio aime passionnément, mais se révèle incapable de communiquer avec l'être aimé :

"*Vingt fois, j'ai tenté de l'aborder; vingt fois j'ai senti mes genoux fléchir en approchant d'elle... Quand je la vois, ma gorge se serre et j'étouffe, comme si mon coeur se soulevait jusqu'à mes lèvres.*[369]"; sa vie se situe aux portes du rêve : "*La réalité n'est qu'une ombre. Appelle imagination ce qui la divinise.*[370]"

Etre torturé, épris d'absolu, de pureté, il se révèle incapable de relativiser l'ampleur de sa passion et il envisage la mort.

"*Vivre pour une autre me serait plus difficile que mourir pour elle; ou je réussirai, ou je me tuerai.*[371]"

A Octave qui s'étonne de le voir si triste et lui demande:

" *Dis-moi un peu ce qui te manque?*", il répond :"*Il me manque le repos, la douce insouciance qui fait de la vie un miroir où tous les objets se peignent un instant et sur lequel tout glisse. Une dette pour*

moi est un remords. L'amour dont vous autres vous faites un passe-temps trouble ma vie entière.[372]"

Cet état dépressif, cette mélancolie, cette pulsion de mort ne sont pas feints, puisqu'à la fin de la pièce, le piège où il est tombé tourne au suicide :

"O mort! Je t'ouvre les bras; voici le terme de tous mes maux.[373]"

Coelio portait en lui le masque du malheur et son "*manteau noir*"(Les Caprices de Marianne), ses "*culottes noires*[374]" ont valeur de symbole.

Ce possible que Musset, avec regret, voudrait probablement laisser au bord du chemin est bien différent d'Octave; celui-ci, représente par certains côtés Alfred, le dandy, bien connu des cafés des boulevards. Comme son créateur, Octave aime le vin, multiplie les aventures; surtout apparemment sensible aux plaisirs de la chair, il passe ses nuits dans des lieux de débauche; à Coelio qui lui reproche ses écarts:

"*Huit jours hors de chez toi! Tu te tueras Octave*"... " *N'est-ce pas un suicide... que la vie que tu mènes* ", il affirme être amoureux "*plus que jamais du vin de Chypre*[375]", et se montre peu enclin à changer de vie; se comparant à un danseur de corde à qui la société veut faire perdre l'équilibre, envers et contre tout,"*il continue sa route légère*"... "*et toutes les mains tendues autour de lui ne lui feront pas renverser une goutte de la coupe joyeuse qu'il porte à la sienne*".(ibid.) Présenté comme l'opposé de son ami, il se révèle beau parleur : "*Ne vous détournez pas, princesse de beauté! Laissez tomber vos regards sur le plus indigne de vos serviteurs*" [376](Acte I scène 1), manie l'humour :"*J'aimerais mieux mourir que d'attenter à mes jours*[377]", a la sens de la répartie et aime provoquer: "*Votre perruque est pleine d'éloquence, et vos jambes sont deux charmantes parenthèses.*[378]" (Conversation avec Claudio).

Ces oppositions marquées entre les deux personnages sont résumées par une formule de Pierre Gastinel : "*L'être de plaisir et l'être idéal.*[379]" Une étude détaillée permet cependant de nuancer ce manichéisme de surface. Octave n'est pas uniquement un jouisseur; des détails au contraire révèlent un double particulierement attachant; derrière ce "*coureur de tabagies*[380]", se cache un jeune homme qui a souffert en amour et demeure un ami toujours fidèle; cette souffrance,

contrairement à Coelio, il ne l'affiche pas. Est-ce pudeur, volonté de cacher l'insupportable? Est-il lui aussi un Don Juan qui aurait perdu l'espoir? Toujours est-il qu'aux longues gérémiades de son ami, s'avouant incapable de se dire, il répond par un laconique :*"J'ai éprouvé cela*[381]". Dès lors, sa dipsomanie, sa course aux plaisirs auraient une autre source que la perversité. Elles seraient volonté d'oubli et justifieraient par la même la vie dissolue de l'auteur; ami fidèle, il décide d'aider Coelio en jouant auprès de Marianne le rôle d'entremetteur. Il aimerait que Coelio réussisse là où autrefois il a échoué : "*J'aime ton amour... Donne-moi la main, je viens à ton secours*[382]"(Octave); grand coeur, dans sa démarche, il ne profite pas de la situation et s'interdit de courtiser la jeune femme. Celle-ci pourtant cherche une aventure avec tout autre que Coelio:

"*Coelio me déplaît. Parlez-moi de quelque autre, de qui vous voudrez... un cavalier digne de moi*[383]". (Marianne); il résiste à la tentation d'une liaison offerte:

"(Octave seul) *Ton écharpe est bien jolie, Marianne, ton petit caprice de colère est un charmant traité de paix. Il ne me faudrait pas beaucoup d'orgueil pour le comprendre : un peu de perfidie suffirait. Ce sera pourtant Coelio qui en profitera.*[384]"

Octave le débauché, n'est pas si noir, et se refuse à tromper son meilleur ami. Après le drame de l'acte II scène 6, très affecté par la mort de son camarade, il révèle à Marianne :

"Coelio était la bonne partie de moi-même"..." une douce mélancolie voilait les perfections de cette âme tendre et délicate.[385]"

Par respect pour sa mémoire, il se refuse à la fin de l'ultime scène à la liaison facile que lui propose Marianne.

Il n'apparaît plus dès lors comme l'opposé de Coelio comme on l'a trop souvent affirmé; il est un Coelio dont la mort n'a pas voulu et qui trompe son chagrin dans l'alcool et la débauche. Le "*suicide*" de Coelio aux yeux de Musset symbolise la mort de l'être pur qui était en lui, au seuil de l'adolescence. Les deux dernières citations puisées dans les reparties d'Octave (voir ci-dessus), conformément à la situation, sont au passé; il est en effet près du tombeau de son ami; mais ce temps dans l'esprit de Musset fait aussi probablement référence à son propre passé, définitivement enterré. La biographie d'Alfred adolescent comporte de larges lacunes; nous ne savons pas dans quelles conditions il a perdu sa virginité; mais nous pouvons supposer

que sa première expérience a encré son coeur d'une indélébile tache. Désormais, il lui reste à vivre comme Octave.

Alfred est probablement lui aussi tombé autrefois, sur une Marianne capricieuse et superficielle. Il nous fait de cette dernière un portrait précis dont l'étude, complétée par celle d'Hermia, va nous permettre d'accéder, avec précautions, au domaine de l'inconscient. Marianne "*la femme du vieux Claudio*[386]", le mari jaloux, "*sort du couvent*[387]". Selon Octave, mais c'est au début de la pièce, il s'agit d' "*une mince poupée qui marmotte des ave sans fin*"...(ibid.) Elle est présentée en outre comme "*une dévote*"... "*et plus orgueilleuse que jamais...*[388] *Elle passe pour un dragon de vertu dans toute la ville... elle ne sort de chez elle que pour aller à la messe.*[389]" (Acte I scène 1; propos de Ciuta et de Tibia). A l'acte I scène 3, sans rien dissimuler, elle fait part à son mari de la cour qui lui est faite : "*Octave m'a fait une déclaration de la part de son ami Coelio... Trouvez bon que ni lui, ni Octave ne mettent les pieds dans cette maison*"... " *Donnez ordre à vos gens qu'ils ne laissent entrer ni cet homme, ni son ami.*[390]" Ce portrait de dévote ne va pas lui coller à la peau toute la pièce. Claudio fait preuve d'une extrême méfiance et converse avec Tibia en ces termes:

"*Il y a quelque ruse là-dessous... J'imagine que ma femme me trompe...*[391]", et il n'a pas tort. Dès la scène 1 de l'acte II, en conversation avec Octave, elle montre son vrai visage. Ses dix-neuf ans cachent une expérience de la vie; et notre dévote de préciser :

"*Qu'est-ce après tout qu'une femme? L'occupation d'un moment*"... "*Une femme, c'est une partie de plaisir!... Ne serait-ce pas un grand écolier de telles matières que celui qui baisserait les yeux devant elle, qui se dirait tout bas : "Voilà peut-être le bonheur d'une vie entière?"..."et qui la laisserait passer*[392]".

L'écolier, nous le pressentons, c'est le jeune Musset, hésitant à aborder les femmes et Marianne la mystérieuse liaison de prime jeunesse.

La scène de jalousie de Claudio va précipiter les événements. Orgueil et perversion poussent la jeune femme à la faute; elle dit à Octave:

"*Dès ce soir, celui qui aura la fantaisie de chanter sous mes fenêtres, trouvera ma porte entr'ouverte*"... " *Je vous dis que je prends un amant*[393]".

Est-ce une invite à l'adresse d'Octave, pour qui elle aurait quelque sentiment, est-ce totale perversion? Le mot ensuite adressé à Octave :

"*Ne venez pas ce soir. Mon mari a entouré la maison d'assassins, et vous êtes perdu s'ils vous trouvent*[394]" peut faire opter pour la premiere solution; mais c'est moins l'amour que le désir qui parle. Amoureuse, elle n'aurait pas affirmé à l'être aimé vouloir se donner au premier venu. Marianne fait preuve d'insensibilité lorsqu'Octave lui affirme que Coelio se meurt d'amour pour elle; " *Coelio me déplaît, dit-elle, je ne veux pas de lui*[395]". Notre "*dévote*" (ibid.) ose d'abord proposer un rendez-vous sacrilège à Octave dans le calme discret d'un confessionnal, et ensuite déclarer son amour, alors qu'elle est encore dans le cimetière, près de la tombe de Coelio. Un homme est mort pour elle; elle n'a aucun respect pour sa mémoire et, coeur sec, se permet de parler d'amour à un autre près de son corps à peine froid. Quelle indifférence pour les êtres! Octave avait raison lorsqu'il affirmait :

"Vous ne pouvez ni aimer, ni haïr, vous êtes comme les roses du Bengale, sans épines et sans parfums[396]".

Cette peinture éminemment négative de la femme, est certainement en rapport, nous l'avons étudié, avec un échec amoureux du jeune Musset. Elle obéit en quelque sorte au scénario du vécu. Nous y voyons une autre motivation qui tient à des pulsions touchant à l'inconscient de l'auteur et que le personnage d'Hermia va nous aider à découvrir. La présence de la mère ne paraît pas véritablement indispensable au déroulement de l'intrigue; nous pouvons très bien supprimer la scène 2 de l'acte II, seule scène où elle est présente, sans rien perdre du "*contenu manifeste*" (Freud) de la pièce. Hermia dans sa maison attend le retour de Coelio qui "*a passé*", selon le valet, *"la nuit dehors*[397]". C'est la préparation du souper, une préparation pleine d'attentions, comme pour l'accueil d'un invité de marque:

"Disposez ces fleurs comme je vous l'ai ordonné... ces jalousies fermées sont trop sombres; qu'on laisse entrer le jour, sans laisser entrer le soleil. Plus de fleurs autour de ce lit"... "A-t-on fait porter dans le cabinet d'étude le tableau que j'ai acheté ce matin?[398]"

Cet invité, c'est Coelio, celui qu'elle appelle "*mon fils*", *"mon enfant*[399]". Avec Malvolio la valet elle fait preuve d'une malhonnêteté intellectuelle révélatrice de son amour profond; après la remarque "*il a passé la nuit dehors*", elle rétorque vivement :

" *Vous ne savez pas ce que vous dites. Il a soupé hier soir avec moi et m'a ramenée ici*[400]",... ce qui bien sûr ne prouve rien. Ne pouvant contrer plus avant les remarques clairvoyantes du valet, elle change de conversation et se fâche, accusant injustement les domestiques:

" *Pourquoi ces livres sont-ils couverts de poussière? Pourquoi ces meubles sont-ils en désordre?... Il vous appartient bien de lever les yeux sur ce qui ne vous regarde pas lorsque votre ouvrage est à moitié fait*[401]". Malvolio persiste et pense avec bon sens que "*l'enfant*" aurait besoin d'être sermonné, plutôt qu'adulé et accueilli en prince : "*Du vivant de son père, il n'en aurait pas été ainsi;*[402]", mais Hermia s'y refuse, sait son fils amoureux et craint de le perdre; elle répond séchement à Malvolio:

"*Qui vous a chargé de veiller sur sa conduite? Songez-y : Que Coelio ne rencontre pas sur son passage un visage de mauvais augure; qu'il ne vous entende pas grommeler entre vos dents*"..." *ou par le ciel, pas un de vous ne passera la nuit sous ce toit.*[403]"

Sa colère est surtout venue de cette remarque de Malvolio:

"*Ne dirait-on pas que notre maîtresse a dix-huit ans et qu'elle attend son Sigisbé*[404]".

Le père décédé, la maman, à l'évidence, a reporté toute son affection sur son fils, d'où son empressement, son indulgence. Musset, quant à lui, vient de perdre son père et nous le savons, est très lié à sa mère. Ce scénario de l'enfant attendu par la maman qui toujours pardonne est probablement récurrent dans sa vie. Nous imaginons ainsi Alfred rentrant au domicile familial après ses nuits de débauche et venant se réfugier dans le giron maternel. Cette peinture dans la pièce de l'empressement de la mère, traduit un besoin profond du jeune homme de retrouvailles sécurisantes; Mme Musset, parfois excédée, ne devait pas se montrer si indulgente.

Hermia, avec émotion, évoque le passé; elle a connu une époque où l'enfant lui appartenait totalement:

"*Quand vous aviez dix ou douze ans, toutes vos peines, tous vos petits chagrins se rattachaient à moi; d'un regard sévère ou indulgent de ses yeux que voilà, dépendait la tristesse ou la joie des vôtres, et votre petite tête blonde tenait par un fil bien délié au coeur de votre mère.*[405]"; elle regrette cette époque où elle régnait sur son enfant où le cordon ombilical demeurait intact; les termes

"*rattachaient*" et "*fil*" sont révélateurs, et la "*petite tête blonde*"(ibid.), c'est bien sûr l'enfant Alfred. Aux dires de Malvolio, Hermia aime son fils comme une jeune femme aime un jeune homme et Coelio de son côté aime à imaginer sa mère jeune:

"*Et vous aussi, vous avez été belle.*[406]"

Inconsciemment Musset évoque sa propre mère, du temps où il était enfant, la seule femme sans doute qu'il puisse aimer. Tous ces éléments, il faut le reconnaître, sont ambigus, ont une saveur d'inceste et nous pouvons avancer l'hypothèse d'une pulsion du "*ça*"(Freud) soumise à censure et qui fait surface d'une manière détournée. Le contenu latent nous permet de pressentir l'ampleur du drame de Musset. Cette pulsion que ni le *moi*, ni le *surmoi* ne peuvent accepter serait à l'origine de son mal de vivre. Coelio demande à sa mère de lui raconter un épisode amoureux de sa vie de jeune femme où celui qui est, dans son esprit, un rival, a été éconduit:

"*O ma mère, vous avez inspiré l'amour*"... mais "*vous n'avez point aimé; un parent de mon père est mort pour vous,... racontez-m'en les détails*"; nous remarquons le passage révélateur : "*Vous n'avez point aimé*[407]" qui fait apparaître en filigrane ce désir de possession sans partage; ce rêve d'amour unique. Hermia jeune, en outre, n'est pas sans rappeler Marianne, ce qui pourrait constituer le seul lien logique avec l'intrigue, s'il en est un. La phrase suivante fait penser en effet à la Marianne capricieuse et superficielle :

"(Coelio parle à sa mère) *Sur ces places bruyantes, dans le tourbillon des fêtes, vous avez promené une insouciante et superbe jeunesse.*[408]"

Coelio aimerait-il en Marianne, sa mère, le seul être qu'il puisse aimer? Le rapport enfant-mère devient alors prétendant-femme aimée (et nous pensons à la remarque de Malvolio qui parle de Sigisbé), levant ainsi si l'union se réalise, la barrière de l'inceste. La passion de Coelio ne serait alors qu'un transfert. En Marianne Coelio recherchait inconsciemment sa mère. Si nous comparons les deux scénarios Hermia jeune-Orsini et Marianne-Coelio, nous remarquons que notre héros occupe la place peu enviable de l'amant éconduit; dans les deux cas, il y a suicide. Coelio repoussé par Marianne, l'image de sa mère, en vient à cette extrémité.

Nous pouvons nous demander pourquoi Alfred dans sa création n'a pas réalisé l'inceste Marianne qui par personnes fictives interposées

aurait libéré sa propre pulsion. La réponse est à chercher dans la force de la censure. La pulsion honteuse du "*ça*" dans l'inconscient de l'auteur a été refoulée avec force par le "*moi*" et le "*surmoi*". Le "*ça*", dans la création littéraire, comme dans un rêve, ne se libère alors qu'en partie et de manière détournée, à l'insu même du démiurge. Plus tard, l'auteur vivra cet inceste avec George. Nous relevons dans sa correspondance :

"Je t'aime encore d'amour... Tu t'étais trompée; tu t'es crue ma maîtresse, tu n'étais que ma mère... C'est un inceste que nous commettions.[409]"

La jeune femme lui répond:

"*Tu as raison, notre embrassement était un inceste.*"(ibid.)

Cet amour étant impossible, il ne reste plus d'autre alternative que la mort. A "*éros*", l'amour, qui est pulsion de vie, répond "*thanatos*" qui est pulsion de mort. Musset, mais beaucoup plus tard, tentera un suicide; en attendant, l'acte de Coelio revêt un caractère symbolique.

Les Caprices de Marianne est une pièce très riche qui nous révèle toute la complexité des êtres en général, de Musset en particulier que l'approche psychanalytique nous a mieux aidés à saisir. S'agissant de créateurs torturés comme l'auteur, la critique qui n'aborde que le contenu conscient, Freud dirait "*manifeste*", se révéle sinon impuissante, du moins superficielle, et nous gardons à l'esprit que dans un théâtre impliquant directement le moi du démiurge, un scénario en cache souvent un autre. A nous de le chercher, de conjecturer, de lancer des hypothèses et la fade réalité des mots, des phrases, des intrigues, prend un tout autre sens. L'oeuvre lue et relue se révèle alors oeuvre à découvrir. Par-delà la connaissance de Musset, c'est l'être humain en général que nous découvrons. De telles pièces sont des miroirs qui nous font avancer dans le "*connais-toi toi-même*".

B_ *Théâtre de la vie, théâtre de la souffrance.*

__ Fantasio.

Fantasio, la deuxième comédie du Second Spectacle dans un Fauteuil fut écrite pendant l'été et l'automne 1833 et publiée le premier janvier 1834. Ces dates sont importantes car elles situent la genèse et

la réalisation pendant la première partie de l'idylle avec George, avant le départ pour Venise. Nous pourrions nous attendre à une peinture de l'amour empreinte d'optimisme et de joie; l'auteur vient de faire la connaissance de la jeune femme et, installé dans son appartement parisien, il peut enfin vivre une véritable passion. Or Fantasio, *possible* de l'auteur, nous présente une fois encore l'image du malheur, de la tristesse; l'idylle naissante, fait inquiétant, est complétement éludée dans la pièce, comme si aucune femme n'avait véritablement pris une place dans la vie du démiurge. Faut-il voir en Fantasio, comme Pierre Gastinel, le Musset d'avant ce début de liaison avec Sand? L'oeuvre dramatique serait alors une manière de liquider le passé; faut-il y voir un Alfred tellement déçu de cette liaison qu'il préfère ne pas en parler? Aurait-il eu dès le départ des problèmes avec George? Il est bien difficile de répondre. Toujours est-il que pour la première fois dans son oeuvre théâtrale, il ne présente pas son héros dans le cadre d'une idylle. L'intrigue fondée sur le déguisement et le quiproquo, les problèmes du mariage d'une princesse en rapport avec la politique, nous éloigne du moi profond de l'auteur. L'intérêt véritable semble être ailleurs. Pour Musset, qui avec George est passé aux "travaux pratiques", de situations rêvées à une situation vécue, l'heure est à la réflexion. La pièce ne vit en profondeur que par le personnage de Fantasio, image de l'auteur tel qu'il a été, tel qu'il est, tel qu'il sera peut-être encore. Comme Octave, le héros mène une vie de débauche en compagnie de joyeux lurons; le vin, les filles, les plaisirs faciles, revêtent un aspect superficiel qui sert de masque à l'être souffrant :

"*Tu as le mois de mai sur les joues*", lui dit Hartman, et il répond :

"*C'est vrai, et le mois de janvier dans le coeur*[410]".

La société dans laquelle il se meut l'ennuie:

"*Je voudrais,* dit-il, *que ce grand ciel, si lourd, fût un immense bonnet... pour envelopper jusqu'aux oreilles cette sotte ville et ses sots habitants*[411]"; ses amis, eux-mêmes, ne lui procurent plus de véritable joie; peu amène, il s'adresse à Spark en ces termes:

"*Toi, tu m'ennuies horriblement. Cela ne te fait rien de voir tous les jours la même figure*[412]"; il voudrait fuir, et même se fuir:

"*Si je pouvais seulement sortir de ma peau une heure ou deux.*[413]"(Fantasio)

La conversation avec les hommes ne saurait l'attirer puisque, selon lui, elle n'est que paraître, masque, paroles sans importance, l'être vrai, profond restant caché :

"*Hélas! tout ce que les hommes se disent entre eux se ressemble, les idées qu'ils échangent sont presque toujours les mêmes dans leurs conversations; mais dans l'intérieur de toutes ces machines isolées, quels replis, quels compartiments secrets! C'est tout un monde que chacun porte en lui! Un monde ignoré qui naît et qui meurt en silence! Quelles solitudes que tous ces corps humains*![414]" (Fantasio Acte I scène 2)

La passion amoureuse a fait place à la relation superficielle avec les femmes dont il n'attend plus rien; à la question:"*Où coucheras-tu ce soir?*"(Spark), il répond :"*Chez la première venue*[415]". Aucune activité professionnelle n'a véritablement pu le fixer :

"*Remarques-tu une chose, Spark? C'est que nous n'avons point d'état; nous n'exerçons aucune profession*[416]." (Fantasio Acte II scène 2). Spark résume la situation :

"*Tu me fais l'effet d'être revenu de tout*" (ibid.); expression qui met en lumière un pessimisme maladif. A l'ennui qu'apporte un environnement toujours le même, se joint l'ennui de l'exercice introspectif. Lire en soi devient aussi vain que d'observer, de lire les autres. Fantasio précise à ce sujet:

"*Je ne saurais faire un pas sans marcher sur mes pas d'hier; eh bien, mon cher ami, cette ville n'est rien auprès de ma cervelle. Tous les recoins m'en sont cent fois plus connus... Toutes les rues, tous les trous de mon imagination sont cent fois plus fatigués, je m'y suis promené dans cent fois plus de sens dans cette cervelle délabrée moi son seul habitant.*[417]"

Cette cervelle, il l'a parcourue dans ses moindres recoins et avec plaisir:

"*Je m'y suis grisé... je m'y suis roulé comme un roi absolu dans un carrosse doré; j'y ai trotté en bon bourgeois sur une mule pacifique.*[418]"

Mais c'est le passé; maintenant, c'est l'ennui qui prévaut et beaucoup plus grave car il ajoute :

"*Je n'ose seulement pas maintenant y* (sa cervelle) *entrer comme un voleur, une lampe sourde à la main.*"(ibid.) Quel drame intérieur

ronge Fantasio? Il ne le dit pas, mais nous le sentons en pleine crise existentielle. Le héros, son ami s'en rend compte, est un être torturé:

"*Je ne comprends rien à ce perpétuel travail sur toi-même... il y a de certains moments où je ne jurerais pas que tu n'es pas fou.*[419]"(Spark)

L'ennui paraît indissociable d'un sentiment d'impuissance :

"*Quelle misérable chose que l'homme! Ne pas pouvoir seulement sauter par sa fenêtre sans se casser les jambes! Etre obligé de jouer du violon dix ans pour devenir un musicien passable!*[420]"... (Fantasio Acte I scène 2).

Infini dans ses voeux, mais limité dans ses moyens, Fantasio est attiré sur la voie du renoncement :"*Tiens Spark, il me prend des envies de m'asseoir sur un parapet, de regarder couler la rivière, et de me mettre à compter un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, et ainsi de suite jusqu'au jour de ma mort.*[421]"(Acte I scène 2)

Fantasio, en fait, résume le mal de la jeunesse de son époque, le "*mal du siècle*"; ce qui vaut pour lui vaut pour tous ceux de sa génération et c'est Spark qui le précise:

"*Ce que tu dis là ferait rire bien des gens; moi, cela me fait frémir :c'est l'histoire du siècle entier. L'éternité est une grande aire, d'où tous les siècles, comme de jeunes aiglons, se sont envolés tour à tour pour traverser le ciel et disparaître; le nôtre est arrivé au bord du nid, mais on ne lui a pas coupé les ailes, et il attend la mort en regardant l'espace dans lequel il ne peut s'élancer.*[422]"

En ce sens, Fantasio annonce Lorenzaccio et surtout La Confession d'un Enfant du Siècle. La volonté de l'auteur de liquider le passé à travers ce personnage n'est qu'un leurre et Fantasio incarne le Musset de toujours. Quel pessimisme dans les propos qui suivent :

"*L'amour n'existe plus, mon cher ami; la religion, sa nourrice a les mamelles pendantes comme une vieille bourse au fond de laquelle il y a un gros sou. L'amour est une hostie qu'il faut briser en deux au pied d'un autel, il n'y a plus d'amour. Vive la nature! Il y a encore du vin.*[423]" (Fantasio)

Jamais jusqu'ici dans ses pièces l'auteur n'avait atteint une telle dimension philosophique. Les biographes, les critiques qui affirment que dans un premier temps, l'idylle avec George s'est présentée sous les meilleurs auspices devraient s'interroger sur le sens de Fantasio. Ecrire "*l'amour n'existe plus... il n'y a plus d'amour*"(Fantasio) alors

qu'il ne partage la vie de la jeune femme que depuis quelques mois est lourd de sens; et si l'auteur n'ose même plus, comme il le dit "*entrer dans sa cervelle*[424]", c'est que la plénitude n'est pas au rendez-vous; le baume espéré sur la plaie ouverte se révèle un produit corrosif. A ce moment de sa vie, nous nous attendions à ce qu'il chante l'amour, et à travers Fantasio, il fait du catastrophisme. Avec George, l'auteur, même s'il avait voulu liquider son passé aurait-il pu tenir un tel langage? Comment peindre la tristesse, si on vit dans la joie?

Il est dans la pièce un autre élément de l'amour déçu : la propension à la dipsomanie. Le thème récurrent, au fil des oeuvres, semble s'affirmer avec plus de force encore. Nous ne comptons pas moins de vingt-deux allusions au thème de l'ivresse avec le terme "*gris*" qui revient à tout propos dans la conversation. C'est pour l'auteur le vin de l'oubli :

(Conversation entre Fantasio et Spark)" *Tu vas te griser.*

_ *Je vais me griser, tu l'as dit... Tiens, Spark, je suis gris*[425]... *J'étais gris hier au soir*[426]"... "*me griser derechef*[427]". L'alcool, et à un moindre degré le tabac, paraissent seuls en mesure de donner sinon la puissance et la force, du moins l'impression de la puissance et de la force:

"*Lorsque je suis gris, je crois que j'ai quelque chose de surhumain*[428]". (Fantasio)

Musset n'a que vingt-trois ans et apparaît usé jusqu'à la corde; sa liaison avec Sand ne lui a pas, loin s'en faut, fait quitter l'ornière du malheur; cet été 1833 a transformé son espoir en pesante désillusion. La crise existentielle est là et le drame de Venise ne fera qu'exacerber des maux non pas uniquement venus de l'extérieur, mais inhérents à la personnalité de l'auteur.

__ On ne badine pas avec l'amour.

La comédie On ne badine pas avec l'amour est précieuse, si nous voulons tenter de mesurer l'impact de ce drame de Venise, puisqu'elle a été rédigée en deux temps, avant et après l'aventure d'Italie. Si nous décelons un changement de tonalité, voire un bouleversement de la problématique d'une étape à l'autre de la rédaction, nous aurons montré toute l'importance pour l'auteur de cet hiver 1833-1834. En avril 1834, Musset vient de rentrer à Paris où il

vit en reclus. Pressé par Buloz à qui il doit un manuscrit, il lui faut reprendre la plume et produire une comédie. Il retrouve dans ses brouillons une rédaction assez avancée de Badine, qu'il remanie et achève. Jusqu'à l'acte II scène 4, il reprend à la hâte ce qu'il a écrit avant le départ pour l'Italie; ensuite point le Musset qui vient de vivre le drame. Le ton devient plus âpre; à l'amour-propre de Perdican répond l'orgueil de Camille; alors que précédemment nous assistions, amusés, à un duel à fleuret moucheté, nous sentons maintenant le choc violent de deux caractères, partie de bras de fer qui se termine dans la pièce comme dans la vie par une rupture. Notons en outre que dans la première partie de la comédie, le meneur de jeu est Perdican, tandis que dans la seconde, Camille occupe le devant de la scène, ce qui peut traduire l'insupportable ascendant de Sand sur Musset. Finalement, l'amour-propre et l'orgueil vont étouffer le sentiment amoureux ou le grand rêve d'amour. Amoureux malgré tout, les deux héros se le disent à l'ultime scène, mais il est trop tard, le suicide de Rosette les sépare à jamais. La franche comédie avec l'omniprésence des grotesques fait place à un terrible drame. L'adage "*On ne badine pas avec l'amour*", dans l'esprit de l'auteur au moment de la genèse devait probablement avoir pour suite "*parce que l'amour triomphe toujours*" et ce malgré les caractères, la séparation due aux études de Perdican et au passage de Camille au couvent. (Noter ces deux convergences avec les biographies de Musset et de Sand). Le drame de Venise bouleverse cette problématique empreinte d'optimisme et Musset pense alors :"*On ne badine pas avec l'amour parce que cela fait trop souffrir*."

Si dans les pièces précédentes l'atmosphère était très souvent empreinte de mystère, avec spectres, actions nocturnes, exotisme, ambiance de rêve, éléments chers au Musset des possibles, ici, l'action se déroule en plein jour, en France, est ancrée dans la réalité. Ce n'est plus l'image de la vie, mais la vie même. Cette réalité apparaît à l'auteur encore plus insoutenable que l'image qu'il avait projetée dans ses possibles, d'où l'ampleur de la crise. Alfred ressent probablement l'impression d'un profond gaspillage. Le bilan est affligeant. George et lui n'avaient qu'à cueillir les fruits du bonheur; ils n'ont pas su en profiter. Perdican et Camille mettent en scène non seulement leur amour-propre et leur orgueil qui ressortissent au narcissisme, mais encore leur sado-masochisme on ne peut plus inquiétant puisqu'il s'agit

d'une pulsion destructrice. Ils torturent l'être aimé et se torturent. Est-il maintenant possible pour Musset de songer à une idylle heureuse pour l'avenir si un tel état névrotique ne peut être dépassé? L'auteur a appris durant les quelques mois passés auprès de George à lire au fond de lui-même; ce qu'il pressentait, évoquant ses possibles, dans les oeuvres précédentes, est devenu drame vécu. Il y a en lui, maintenant, il en est sûr, des forces contraires à l'amour. On a considéré Musset, pour ce qui est de cette phase de sa vie, comme un blessé de l'amour, mais c'est probablement lui qui a ouvert sa propre plaie, Sand a été l'instrument de sa douleur, le poignard dans la blessure, mais c'est lui qui tenait l'arme. Musset a été victime, mais victime consentante, voire complice.

En ce printemps 1834, le rêve d'amour du jeune homme est brisé; l'impossibilité d'être heureux apparaît comme une évidence. Le démiurge est prêt pour la genèse de Lorenzaccio, chef-d'oeuvre déchirant, mais sans idylle, chef-d'oeuvre exprimant le pessimisme le plus total. Oeuvre de la nuit, nous l'avons vu, où tout est noir au-dedans de l'être, comme au-dehors. Le moi de l'auteur pris comme dans un étau par un "*ça*" qui le mène et un "*surmoi*" qui le freine va crier son angoisse, l'absurdité de la vie.

Avec cet immense cri de Lorenzaccio _ prolongé par La Confession d'un Enfant du Siècle _ ce pessimisme total, l'auteur est passé par un sommet de sa crise existentielle. Ce théâtre de sa vie, cette tension, cette noirceur, ce fiel, ce cynisme, cette emphase narcissique, nous ne les retrouverons plus jamais à un tel degré dans les oeuvres postérieures du dramaturge. Musset va progressivement s'investir dans un autre théâtre beaucoup moins personnel tournant parfois au badinage, théâtre de la différence, voire de l'indifférence.

C_ *Le théatre de la différence, voire de l'indifférence.*

L'année 1834 est loin de marquer la fin de la production dramatique de Musset; le besoin de se dire a en partie disparu, mais il est relayé par une nécessité de dire. Produire, c'est tantôt tromper l'ennui, tantôt obtenir des subsides, tantôt enfin plaire à des relations, c'est toujours sacrifier à l'orgueil du créateur. Les comédies et proverbes deviennent de simples divertissements, le plus souvent sans profondeur, témoignages de la vie mondaine, ou oeuvres de

circonstance. Les personnages mis en scène n'ont que rarement vocation à exprimer les sentiments profonds de l'auteur. André, Coelio, Perdican, Fantasio, Lorenzaccio sont morts, et avec eux le Musset éprouvant le besoin de se dire pleinement, totalement. Plus que jamais, "*l'art est*" devenu pour lui "*un métier*". Le créateur génial, dans la plupart des productions, fait place alors à l'artisan. Si nous avons utilisé dans le contexte l'expression modalisatrice "le plus souvent", c'est qu'ici ou là point encore le Musset évoquant son moi profond. L'étude de ce nouveau théatre est malgré tout digne d'intérêt, contrairement à ce qu'ont affirmé de nombreux critiques friands de jugements à l'emporte-pièce; c'est ce que nous allons nous attacher à démontrer.

Dans la seconde moitié de 1834, l'auteur travaille à la rédaction de La Confession d'un Enfant du Siècle, oeuvre de longue haleine, mais Buloz, encore et toujours, le pousse à produire quelque chose de plus immédiat. Ainsi est conçue à la hâte la comédie La Quenouille de Barberine, parue en août 1835, pièce en deux actes inspirée d'un conte de Bandello, dont Shakespeare s'était lui-même inspiré pour écrire Cymbeline. A l'un, il emprunte le sujet, à l'autre l'atmosphère, avec ce mélange de poésie floue et de précision dans le détail, cette sorte de brouillard estompant le décor. Il s'agit d'un heureux divertissement au sein duquel nous chercherions vainement l'amorce d'une véritable tension dramatique. Le Musset auquel nous étions habitués paraît s'être retiré de sa production dramatique. L'amour d'Ulrich et de Barberine est d'une limpide simplicité; Rosenberg n'est qu'un fantoche sans profondeur. L'auteur en 1835 souffre, nous n'en voulons pour preuve que La Confession d'un Enfant du Siècle, et La Nuit de Décembre, mais la pièce ne marque pas cette souffrance. L'artisan Musset travaille à partir d'un modèle pour faire rentrer des subsides, et c'est tout juste s'il prend la précaution de transformer quelque peu l'intrigue qu'il a lue. Cette comédie, par ailleurs agréable, s'adresse à un autre public. La dimension philosophique a disparu avec la tension dramatique. Le style quant à lui se fait plus prosaïque; l'auteur abandonne les brillantes métaphores, toute forme d'emphase, comme si le langage poétique chez lui ne pouvait apparaître que dans le cadre de l'expression de sentiments profonds. L'amour constitue toujours le fondement de

l'intrigue, mais c'est l'amour vécu par les autres. Nous sommes entrés de plain-pied dans le théatre de la différence.

Pour la première fois dans la production dramatique de Musset, l'amour du couple triomphe; Barberine vit cet amour comme le sentiment le plus naturel, dans la cadre d'une vie simple. Elle y trouve la plénitude:

"*...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 le repas, je t'accompagne à l'église, je te lis une page, je couds une aiguillée et je m'endors contente sur ton coeur.*[429]"

Son mari quant à lui aime trop pour ne pouvoir céder à un simple sourire de sa femme. La gageure entre Ulrich, l'époux, et le jeune Rosenberg, loin de détruire cet amour, va le conforter et donner une image grandie de la femme et du couple. La pièce se termine bien et la théorie du chevalier que Rosenberg a faite sienne, à savoir que les femmes sont toutes volages, se révèle fausse. Cette pièce de commande a probablement aussi été l'occasion pour l'auteur sinon d'oublier, du moins de tromper son mal. Ces marionnettes qu'il agite dans son paysage intérieur le libèrent un temps de ses soucis. Peut-être son théatre joue-t-il alors le rôle de soupape se sécurité diminuant la pression suscitée par le roman et les Nuits.

En novembre de la même année, paraît Le Chandelier, une autre comédie. Le thème de l'amour constitue encore le noeud de l'intrigue, mais cette fois, l'auteur a puisé son sujet dans un épisode de sa propre vie. Il se souvient avoir joué à dix-huit ans le rôle peu enviable de "*chandelier*" (Probablement auprès de Mme Groisellier); en 1835, il craint d'être victime d'une tentative du même genre de la part d'une personne de son entourage. Loin de prendre la situation au tragique, il décide de broder sur le thème pour offrir au public une divertissante récréation. Comme dans la pièce précédente, l'amour est victorieux, le libertin écarté; la thèse optimiste triomphe. Bien sûr, nous pourrions en déduire que Musset est guéri, mais le roman en cours, la production poétique, prouvent que Lorenzaccio vit encore en lui. En réalité, l'auteur produit pour vendre et cède à une mode de l'époque volontiers tournée vers le vaudeville. Le Chandelier est la pièce la plus significative du changement qui s'est opéré puisque dans les deux

premiers actes nous y retrouvons les principaux éléments qui ont constitué le sujet des Caprices de Marianne -Jacqueline rappelle Marianne; maître André, Claudio, et Fortunio, Coelio,- mais le dénouement est antithétique, le héros survit au troisième acte, finalement la jeune femme répond à l'amour par l'amour, et ce , d'une manière passionnée:

"*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?*[430]"

Le poète renaît quelque peu dans les propos de Fortunio, nostalgie à la pensée d'une candeur qu'il a connue et que l'expérience a détruite, réminiscence des accents poétiques du passé; le dénouement, lui, a valeur de thérapie pour un Musset que nous savons malade; la crise est derrière lui, mais ce théatre témoigne d'un nouvel état d'esprit. Calme après la tempête, le moi peut encore s'exprimer au théatre, mais un moi qui après avoir vécu la tragédie de l'amour se plaît à imaginer un dénouement qui le conforte. Dans cette pièce, à travers Fortunio, l'auteur se joue la comédie de l'amour. Le héros n'est que candeur et Jacqueline donne des preuves d'affection; nous gardons à l'esprit les monologues de Fortunio où la corde sensible tente encore de vibrer (voir acte III scène2); malheureusement le style tient plus du clinquant que de la poésie; le héros en fait trop, le manque de naturel est patent; les longues phrases aux effets faciles ont quelque chose de factice. Cette comédie de l'amour, ces cris du coeur de basse rhétorique sont le témoignage d'un Musset "*poète déchu*", qui se "*frappe le coeur*",- mais un coeur désormais bien sec -, et se révèle incapable de trouver les accents d'autrefois. L'auteur ne sait pas tricher. (relire à ce propos toute la scène 2 de l'acte III après avoir jugé à titre d'exemple combien sonnent faux les passages suivants:

" *Je meurs d'amour et ma vie est pour vous...Je vous aime à en mourir...Je ne sais si je vis ou si je meurs... ma raison est perdue, j'aime et je souffre...je suis prêt à mourir d'amour devant vous.*[431]"

Dans cette comédie, le moi profond et le drame de Venise ont tout de même quelque peu refait surface, mais en un scénario positif qui, tout en montrant que l'auteur n'a pas oublié, marque, mais ce n'est qu'une hypothèse, une volonté de sortir de la crise. Deux solutions s'offrent à Musset pour traiter l'abcès purulent; ou bien le vider et la douleur est difficilement soutenable, nous pensons à La coupe et les lèvres, Lorenzaccio, La nuit de décembre, La confession d'un enfant

du siècle ou bien le recouvrir d'un onguent adoucissant, comme c'est le cas dans La Quenouille de Barberine, ou la présente comédie.

Si comme dans la pièce précédente, l'amour triomphe facilement, c'est peut-être parce que dans les deux cas les héros sont en rivalité avec des prétendants - Rosenberg et Clavaroche- fantoches, sans consistance; l'amour congugal, l'amour passion l'emportent, mais le mérite n'est pas grand; pour eux les relations avec les femmes sont sans profondeur; en fait, ils ne sont pas amoureux. Quant aux deux femmes,- Barberine et Jacqueline -, elles ont rompu avec toute forme d'amour-propre et d'orgueil, désamorçant un peu plus ce qui aurait pu être un drame.

La jalousie, le grand drame de Musset, n'est pas totalement absente de ces deux comédies; elle point dans le personnage de maître André, mais c'est absolument nécessaire à l'intrigue et nous ne pouvons voir en ce mari trompé et ridicule un double de l'auteur. Fortunio, lui, aime tellement qu'il a dépassé ce stade de la jalousie, et toute sa vie n'est que sacrifice pour l'être aimé. Si la jeune femme aime une tierce personne, il se propose même de faire tout ce qui est en son pouvoir pour l'aider :

"*Que Roméo possède Juliette, je voudrais être l'oiseau matinal qui les avertit du danger.*[432]"

Fortunio, s'il nous paraît très proche de Musset jeune, par son romantisme en est très éloigné par cette notion de sacrifice. En agissant comme Fortunio, l'auteur n'aurait pas connu d'amours orageuses avec Sand. Le Chandelier, même si le dramaturge semble quelque peu s'investir dans Fortunio, est à classer dans le théatre de la différence, car les liaisons après le drame de Venise portent le sceau de la jalousie à caractère névrotique. L'auteur n'est pas guéri et cette thérapie *"Fortunio"*, si thérapie il y a, s'est avérée inopérante.

Le contenu manifeste de cette comédie cache très probablement une *pensée latente* et nous sommes amenés à évoquer une nouvelle fois le subconscient de Musset. Fortunio qui symbolise la pureté virginale, à y regarder de plus près, n'est peut-être pas innocent; nous décelons chez lui une tendance au voyeurisme qui serait pulsion à caractère névrotique de l'auteur si elle se retrouvait dans d'autres pièces et revêtait l'aspect d'un scénario récurrent. L'empressement avec lequel le héros interroge Landry au début de la scène 2 de l'acte II est révélateur; celui-ci a été témoin d'une mystérieuse visite chez sa

maîtresse; à l'évidence, il s'agit d'un jeune galant; avec une jouissance certaine, Fortunio fait répéter au valet ce qu'il a vu pour mieux vivre la scène:

"Vraiment Landry, tu as vu cela?... Tu as entendu marcher doucement?

_ A pas de loup, derière le mur.

_ Craquer doucement la fenêtre?

_ Comme un grain de sable sous le pied.

_ Puis sur le mur, l'ombre de l'homme, quand il a franchi la poterne?

_ Comme un spectre dans son manteau.

_ Et une main derrière le volet?

_ Tremblante comme la feuille.

_ Une lueur dans la galerie, puis quelques pas lointains.

_ Puis le silence, les rideaux qui se tirent et la lueur qui disparaît[433]"; et il ajoute :

"*J'aurais voulu être dans l'étude, j'aurais voulu voir tout cela...*[434] *Si j'avais été à ta place, je serais resté jusqu'au jour;*[435]", avant de répéter : "*Je voudrais bien avoir été avec Landry, cette nuit , dans l'étude.*[436]"

La répétition de la même idée dans les deux phrases trahit on ne peut plus nettement ce qui transparaît déjà dans le reste du dialogue à savoir le caractère obsessionnel de ce besoin de voir. La reprise de précisions qui ne s'imposent pas véritablement est caractéristique d'une pulsion profonde, obsessive; tout comme la présence d'un petit scénario qui ne sert pas véritablement l'intrigue. Le passage précité, ne s'imposait pas, en tout cas dans son entier, dans la cadre de la problématique de la pièce. Musset a probablement été contrarié dans une des phases de développement sexuel de sa prime enfance; un besoin naturel ne s'est pas assouvi, chez le petit Alfred en son temps; la pulsion refoulée a perduré jusquà l'âge adulte et se manifeste par des moyens détournés. Fortunio a cette passion de regarder, et il est souvent à sa fenêtre:

" *Tout seul à ta fenêtre*".[437] (Guillaume, acte I, scène 2)...

" *Ne voyez-vous pas à la fenêtre ce jeune homme"..." Si vous aviez tourné la tête quand vous passiez à la quinconce, vous l'auriez vu plus d'une fois...vous regarder tant qu'il pouvait*[438]"...(La servante).

"*Je vous ai vu à cette fenêtre*[439]". (Jacqueline) ...

Nous avons relevé dans la pièce treize occurrences du mot "*fenêtre*"; à plusieurs reprises, il ne s'imposait pas, et probablement témoigne d'une obsession de l'auteur. (Nous développerons plus amplement cette idée dans le cadre d'un chapitre intitulé : La fenêtre : Objet fétiche. Livre II, deuxième partie).

En juillet 1836 paraît une nouvelle comédie en prose, en deux actes : Il ne faut jurer de rien. Comme pour Le Chandelier, le point de départ de l'action est l'expérience personnelle; comme pour Le Chandelier, le dénouement optimiste, avec la victoire de l'amour, dément la vie privée de l'auteur. Nous avons l'impression qu'incapable de solutionner ses problèmes de vie amoureuse, il se plaît à leur imaginer une autre issue confortante pour le moi social, mais qui a pour corollaire un théâtre sans profondeur, *théâtre de la différence, voire de l'indifférence.* Artisan, au sens premier du terme, il produit "*un chef-d'oeuvre*" (Pour devenir compagnon, l'apprenti devait réaliser un objet obéissant à des normes précises; il y avait plus imitation que création.), production dans la norme de l'époque destinée à plaire, sans choquer. L'écriture n'est plus pour l'auteur une fin, mais un moyen. Pour plaire, il se fait peintre fidèle de la société de salon et renonce cette fois totalement à l'expression du moi profond qui fait si mal et est si mal compris. Pressé par son entourage, à cette époque, de se marier, l'auteur s'y refuse toujours obstinément; c'est le thème du début de la comédie; mais le troisième acte est marqué du sceau de la différence, puisque Valentin et Cécile vont convoler en justes noces. Il est possible que dans son esprit le proverbe puisse s'appliquer à lui, plus tard, il est possible aussi que le dénouement ait été choisi pour conforter ses proches. Le portrait qu'il dresse de Valentin dans les deux premiers actes est à coup sûr le sien, celui du dandy orgueilleux, "*fashionnable*[440]",-précise Van Buck, son oncle,- qui dépense sans compter, aime la franche comédie, vit au jour le jour, sans tâche précise, dépense sans compter et sans scrupule, les deniers de son tuteur, celui du Musset superficiel. C'est le portrait du célibataire endurci révélé pleinement dans l'anecdote suivante:

"(Acte I, scène 1-Valentin) *J'avais seize ans, et je sortais du collège, quand une belle dame de notre connaissance me distingua pour la première fois. A cet âge-là, peut-on savoir ce qui est*

innocent ou criminel? Un soir, j'étais chez ma maîtresse, son mari en tiers. La mari se lève et dit qu'il va sortir. A ce mot, un regard rapide échangé entre ma belle et moi, me fait bondir de joie. Nous allions être seuls! Je me retourne, et vois le pauvre homme mettant ses gants... un imperceptible sourire passa sur le coin des lèvres de la femme... L'oeil d'un amant seul voit de tels sourires... Je l'avalais comme un sorbet. Mais...le souvenir de ce moment de délices se lia invinciblement... à celui de deux grosses mains rouges se débattant dans des grands gants verdâtres... et j'ai juré que jamais femme au monde ne me ganterait de ces gants-là.[441]"

Cécile paraît un personnage sans référence avec la vie privée de Musset, et fait penser à l'héroïne de Molière dans Les Femmes Savantes. Il ne faut jurer de rien est en effet l'occasion d'un débat sur l'éducation des jeunes filles, du déjà vu, entendu, rabâché, mais dont le public est friand.

La thème de la gageure quant à lui, rappelle une autre comédie, La Quenouille de Barberine.

Reste le romantisme qui fait surface, au IIIe acte; l'auteur paraît en user comme d'une épice pour assaisonner un plat, plutôt que pour exprimer un sentiment profond:

"(Valentin)... *Depuis que la lune est dans le ciel; regarde cette lettre trempée de larmes; c'est le billet que tu m'as écrit.*[442]

(Cécile.*) Oui, et le mot de larme me plaît, je ne sais pourquoi comme les étoiles. Un beau ciel pur me donne envie de pleurer.*[443]

Cécile, que le ciel est grand! Que la nature est calme, bienfaisante."[444]

Et l'auteur autrefois friand de riches métaphores retombe vite dans la platitude. Le "*Je t'aime, voilà ce que sais ma chère*"(Valentin), n'est pas un véritable cri du coeur et ressortit plutôt au badinage sans art et sans conviction.

Tous les éléments que nous venons d'étudier pourraient accréditer l'idée d'un ensemble quelque peu décousu, or il n'en est rien. Musset, s'il s'est révélé incapable d'offrir au public un drame profond, a en revanche, atteint une grande maîtrise de la technique dramatique. Jamais la pièce n'est ennuyeuse. Le premier acte se déroule dans une atmosphère de franche comédie et l'intrigue est présentée de manière à ménager le suspens. Le second acte, plus sérieux dévoile les caractères des personnages et aboutit à une situation de crise qui fait désirer le

troisième acte du dénouement. L'étude psychologique au fil des réparties se révèle fine et les ultimes scènes sont dominées par une Cécile, à la fois naïve et rouée, amoureuse romantique et soucieuse de mariage, donc très réaliste. L'auteur, même dans ses personnages secondaires tend à se dégager des stéréotypes. Le mère, par exemple, présentée comme une étourdie, un être superficiel, à qui la passion des cartes, l'organisation d'une fête font oublier des événements essentiels, se révèle par la suite très humaine et digne d'admiration. Cécile à l'acte III scène 4, précise à ce sujet :

"*Qui a vu ma mère un quart d'heure croit la juger sur quelques mots au hasard. Elle passe le jour à jouer aux cartes... mais que Dupré vienne, et qu'il lui parle bas, vous la verrez se lever de table si c'est un mendiant qui attend...Que de fois j'ai vu à l'église, les yeux des malheureux s'humecter de pleurs lorsque ma mère les regardait! Allez, elle a droit d'être fière, et je l'ai été d'elle quelquefois.*[445]"

Musset dans cette comédie, s'il n'est plus le peintre de son amour, sait peindre les ressorts compliqués de l'amour, s'il ne livre plus son moi profond, sait analyser les caractères; de la peinture du moi , il est passé à la peinture des autres. Heureux dérivatif pour le lecteur, thérapie possible pour le créateur. Le pessimisme du Valentin des premières scènes, séquelles du drame de Venise est balayé au IIIe acte par l'amour et la confiance retrouvés. Musset est alors beaucoup plus proche de Marivaux que de Shakespeare et le public peut se reconnaître dans le type d'idylle présenté.

Publié en 1836, Faire sans dire est un court proverbe que l'auteur n'a pas retenu lors de l'édition de ses Comédies et Proverbes, probablement parce qu'il n'est pas entièrement de sa main. On y trouve en effet la trace de George Sand; le manuscrit retrouvé se compose de vingt feuillets, les dix-huit premiers de la main de Musset, les deux derniers révélant l'écriture de la jeune femme. Nous pouvons imaginer que Musset lors de la rupture avait laissé à celle-ci le travail inachevé et qu'elle le termina pour satisfaire à un engagement commun. Faire sans dire est un conte d'Italie dont la source pourrait bien être quelque Novella. Le triangle amoureux mis en scène ne fait pas appel à une fine analyse psychologique et les personnages sont par trop stéréotypés.

Mariani et Julie, êtres idéalisés, s'opposent à l'abbé Fiorasanta, être lâche, fourbe, incapable de véritablement aimer. Mariani, l'artiste, décide de se sacrifier pour sauver la jeune fille qui a trouvé refuge chez lui; il ne la connaît pas et spontanément lui propose tout ce qu'il possède, sans rien demander en contrepartie; il va jusqu'à se battre en duel pour elle. Subjuguée par une telle grandeur d'âme, dégoûtée par le comportement de l'abbé, l'amant indigne, alors que l'occasion lui est offerte ne va pourtant pas céder à cet amour naissant pour le musicien. Après avoir récompensé le zélé jeune homme, elle se retire au couvent:

"*Je me nomme Julie, comtesse Appiani. Je suis la pupille du cardinal Grimani qui m'a laissé son bien après sa mort; je veux que mon nom soit rayé de ce testament, et le tien écrit à la place. Maintenant, prends cette bague* (Elle coupe une mèche de ses cheveux) *et mets cela dedans.*"...

_ *Où ordonnerai-je de vous porter, madame?*

_ *Chez les soeurs de la Visitation; tu diras à ma mère que j'ai pris le voile.*[446]" (Faire sans dire)

La chute a quelque chose d'inattendu,- même si le personnage malheureux du duel est le propre frère de Julie,- tout comme la réaction de Mariani lors de l'intrusion dans sa demeure du couple en fuite. Le tempo événementiel, quant à lui, rélève de l'incohérence; nous en ferons une étude en temps voulu.

De ce scénario nous ne retiendrons que des passages extraits du soliloque liminaire de Mariani; celui-ci réfléchissant à sa situation, s'interroge:

"*Vivre sans inquiétude et sans espérance, est-ce être heureux ou malheureux?*[447]"

Cette pensée éminemment philosophique peut révéler un Musset à l'heure des choix. Nous savons que celui-ci partage, au moment de la rédaction, ses journées avec Sand et nous imaginons cette compagne, bourreau de travail, luttant contre la paresse du jeune homme. Par-delà la relation amoureuse, elle aimerait, -des témoignages de l'époque abondent en ce sens, -vivre une certaine complicité dans la production littéraire, ce qui a pour corollaire, bien sûr, un travail régulier de l'auteur. Cette situation, nous l'imaginons intenable pour le jeune homme épris de liberté et cette pensée de Mariani est probablement la sienne à cette époque :

"Ah! pauvre lit, tu sens le tombeau. Pauvres murs, les rayons du soleil ne vous aiment guère; vous êtes si noirs... La médiocrité est une triste chose. Il est certain que je dîne, que je vais et viens ici et là, comme un renard dans une ménagerie; mais il n'est pas prouvé que cela s'appelle vivre. Ainsi pourtant l'âge arrive et la mort.[448]"

La pâleur de ce proverbe est le témoignage de cet état d'esprit. Attaché à la glèbe comme Mariani -*"toute cette musique à copier*[449]"(Mariani) - Musset s'est révélé incapable de produire quelque chose de personnel, de profond. Sand l'a poussé à faire son métier, mais l'auteur a répété à l'envi dans ses oeuvres qu'il n'en avait pas. La véritable création pour lui ne pouvait être besogne. Cette vie que tente de lui imposer Sand, il va la fuir; ce peut être une des causes de la rupture. Il attendait l'amour, l'amour fou, mais on lui demandait surtout du travail.

Un an plus tard, l'auteur publie Un Caprice, courte comédie en un acte inspirée par un élégant petit paquet, que quelques mois auparavant il a trouvé sur sa table : Une bourse accompagnée d'un petit billet donnant des conseils d'économie; c'est Aimée d'Alton, cousine de Mme Jaubert qui le lui a envoyé. La liaison avec Aimée va durer quelques mois; la jeune femme aime le poète, voudrait qu'il rompe avec sa vie dissolue et se mette à créer avec plus de constance. Elle va jusqu'à lui proposer le mariage (Voir biographie). La bourse en question constitue le point de départ de l'intrigue; nous pourrions dès lors nous attendre à un épanchement de l'auteur, mais, comme pour la pièce précédente, ce n'est pas le cas. L'amour occupe encore et toujours le devant de la scène, mais les protagonistes ne font plus penser ni à Musset déchiré, ni à Sand. La véritable tension dramatique a totalement disparu. Le ton est celui d'une aimable conversation, qui tourne parfois au badinage. La pièce cependant n'est pas sans intérêt. Elle est à la fois heureux divertissement, et peinture réaliste de la société mondaine de l'époque; l'étude psychologique est digne de Marivaux.

Depuis 1835, et c'est le cas ici, le thème du mariage, du couple marié et toujours amoureux s'affirme dans la production dramatique de Musset, scénario que le public agrée; mais ne nous y trompons pas, l'auteur, lui, reste fidèle au "*Je ne me marierai jamais*[450]" de Valentin dans Il ne faut jurer de rien. Le démiurge parle du mariage et du

couple comme on en parle dans la conversation de salon,- sans véritablement s'investir, prenant à son compte ce qui se dit, -comme ses héroïnes parlent chiffons ou autres futilités. Les lecteurs d'alors se reconnaissent dans la comédie, miroir de la société, mais pas de l'auteur. Le théâtre de l'étrange, théâtre qui dérange, n'est plus; la philosophie, la souffrance, l'explosion du moi profond qui veut se dire, la thématique du rêve, le caractère hallucinatoire, la halo de mystère, manquent cruellement au lecteur subjugué par Lorenzaccio. Les personnages libérés de la blessure nous paraissent plus autonomes et ne sont plus là pour défendre et illustrer le thèse pessimiste d'avant 1835; du théâtre de sa vie, l'auteur est passé au théâtre de la vie des autres.

Ce n'est qu'en 1845 que paraît la comédie ou plutôt le proverbe suivant,-car cette fois il s'agit bien d'un proverbe, dans la mesure où il n'y a que deux personnages, et absence de découpage scénique-, Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée. Huit ans ont passé depuis la dernière production dramatique de l'auteur. Le thème principal reste l'amour, mais l'amour de la maturité, inséparable de la thématique du mariage. Ce long dialogue entre le comte et la marquise est l'occasion d'une étude très fine mais sans véritable coup de théâtre. La marquise "*commence à avoir trente ans*"[451] (La marquise) et paraît revenue de tout. La vie mondaine du Paris de 1845 l'ennuie. Toujours belle, elle est cependant lasse de la cour que lui font les hommes:

"Vous n'avez tous comme on dit qu'une chanson, en sorte que le seul fait d'entendre les mêmes phrases, la seule répétition des mêmes mots , des mêmes gestes apprêtés, des mêmes regards tendres, le spectacle seul de ces figures diverses... qui prennent toutes la même physionomie... cela nous sauve par l'envie de rire, ou du moins par le simple ennui.[452]*"..."Dans ces tristes instants où vous tâchez de mentir pour essayer de plaire, vous vous ressemblez tous comme des capucins de cartes"*[453]*... "Croyez-vous que ce soit bien divertissant de passer sa vie au milieu d'un déluge de fadaises, et d'avoir du matin au soir les oreilles pleines de balivernes?*[454]*"*. "*Blasée*", selon le comte, elle le paraît bien en effet, un peu à la manière d'un Musset que nous connaissons. Le comte en revanche veut croire, croit encore à l'amour. A la marquise qui affirme que l'amour n'est qu'une affligeante mascarade, il répond :

"Si l'amour est comédie, cette comédie, vieille comme le monde,... est au bout du compte ce qu'on a encore trouvé de moins mauvais... si la pièce ne valait rien, tout l'univers ne la saurait pas par coeur; et je me trompe en disant qu'elle est vieille. Est-ce vieux que d'être immortel?[455]*"... "ces fadaises, ces balivernes qui vous ennuient... tout ce radotage, sont de très bonnes anciennes choses, convenues, si vous voulez, fatigantes, ridicules parfois, mais qui en accompagnent une autre laquelle est toujours jeune."..."Non madame; je veux dire ceci : que l'amour est immortellement jeune, et que les façons de l'exprimer sont et demeureront éternellement vieilles.*[456]*"*

Cette analyse fine dans la bouche du comte, c'est l'image de l'expérience; si les grands éclats romatiques ne sont plus de mise, le désir est intact; il y a souvent jeu, comédie de l'amour, mais comédie fort agréable :

"Quand même on ne ferait que s'imaginer qu'on aime! Est-ce que ce n'est pas une chose charmante?"[457] (le comte.)

Les deux thèses anthitétiques développées dans le dialogue, entraînent bien quelques échanges aigres-doux, mais sans aller jusqu'à la crise et la rupture. Le comte depuis longtemps dans l'entrée doit toujours partir, mais reste toujours; le temps froid est un prétexte auquel ont recours les deux personnages pour prolonger le débat; la porte est ouverte, mais le comte est dans le hall, au chaud. c'est que ce débat, cette joute amoureuse, cachent en réalité un amour véritable. Le comte fait sa déclaration:

"C'est du premier jour où je vous ai vue que je vous aime, que je vous adore"... "Je vous aime comme un enfant.[458]*"*

Si la marquise pour toute réponse lui dit: "*Adieu*"(ibid.), c'est qu'elle ne veut pas d'un amant... Dès qu'il lui parle mariage, son comportement change; elle accepte sans façon.

Cette analyse qui s'inclut harmonieusement dans le cadre de la vie mondaine est une peinture des moeurs faite pour plaire. Une fois encore proche de Marivaux, l'auteur maîtrise parfaitement la psychologie amoureuse. La fièvre romantique de la jeunesse est reléguée au rang des accessoires. L'amour est redescendu sur terre; il n'est accepté par la marquise que s'il conforte le moi social. Si elle n'accepte pas l'idée d'une liaison, elle voit d'un bon oeil, celle de l'hymen. Dans son esprit, la raison règle l'amour.

Théâtre de la réalité, théâtre du raisonnable, l'auteur mène le débat, ce qui ne l'empêche pas de vivre en marge, en célibataire endurci. Cette réalité est celle des autres et plus que jamais, l'auteur paraît vivre étranger au mileu de la foule, se contentant de la décrire et ne l'imitant surtout pas; chaque année qui passe est une nouvelle corde qui manque à sa lyre. "*L'art est un métier*"[459], Musset l'a écrit dans ses jeunes années un peu par bravade; il ne savait pas si bien dire.

En 1849, notre dramaturge édite Louison, pièce en deux actes et en vers dont l'intrigue se déroule sous LouisXVI. Après le succès d'Un Caprice à la scène, il a décidé de rompre avec "*Le spectacle dans un fauteuil*" et de créer des pièces destinées à être jouées. Alexandrins à rimes plates, décor unique, l'auteur verse dans la classicisme. Le résultat n'est pas, et ne pouvait être probant puisque le brusque passage d'un théâtre en "liberté" à la rigueur, ne pouvait que brider une imagination habituée depuis des lustres à vagabonder. Cette comédie retient pourtant toute notre attention, son sujet étant l'amour. L'évolution est plus nette encore que dans les trois pièces précédentes. Le Musset fougueux des années trente, le Musset souffrant, la passion, le désespoir, le romantisme, la jalousie qui s'exacerbe, ont disparu de la production dramatique. Bientôt quadragénaire, l'auteur a-t-il ses passions derrière lui ou préfère-t-il taire ses sentiments et flatter les goûts du public? Il est difficile de répondre. Toujours est-il que nous ne reconnaissons - c'est peut-être la première fois - rien d'Alfred dans le héros; l'intrigue est totalement étrangère à sa vie privée. Les thèmes développés sont ceux de l'amour dans le mariage, et l'idylle entre deux jeunes issus du milieu campagnard.

Le duc a convolé en justes noces depuis moins d'un an, est attiré par la vie brillante et mondaine; il court bals et réceptions; sa femme, fraîche émoulue du couvent, ne veut pas le suivre dans cette vie de fête, de clinquant et ne touchant qu'au superficiel. Restée seule un soir elle se découvre jalouse et s'aperçoit qu'elle aime. Son époux revenu d'un bal où il n'a connu que l'ennui, la découvre endormie, s'aperçoit qu'elle l'attendait, qu'elle est belle... une véritable idylle va commencer. Cette intrigue prend l'allure d'un heureux conte de fées auquel probablement l'auteur lui-même ne croit guère. Imaginer une femme jalouse qui s'endort avant une heure du matin alors qu'elle attend son époux est difficilement crédible. Musset qui a connu la jalousie

dévorante, sait à quoi s'en tenir à ce sujet. Le sommeil n'est pas de mise en de telles circonstances; l'analyse psychologique se révèle donc peu crédible.

Pour la première fois, retour à un certain classicisme oblige, l'intrigue amoureuse des maîtres se double de celle des domestiques. C'est l'occasion de développer le thème du mariage chez les gens simples, une idylle dépouillée des convenances et de l'étiquette. Le mariage paysan est indissociable d'un solide bon sens. La raison règle l'idylle. L'auteur avait la possibilté en jouant abondamment sur les niveaux de langue, les différences de moeurs, de tirer des effets comique à la Molière sauvant ainsi la pièce. Il a échoué et paraît plus que jamais user sa plume à parler des autres. *Le théâtre de la différence* va-t-il devenir *théâtre de l'indifférence*? Incapable d'aimer, incapable de vivre, Musset va-t-il se révéler bientôt incapable d'écrire? Le fou d'amour est mort depuis longtemps, le poète de l'amour n'est plus que l'ombre de lui-même.

Dans On ne saurait penser à tout, comédie-proverbe écrite toujours en 1849, il traite, comme dans Il ne faut jurer de rien de l'amour qui aboutit au mariage. Pièce en un acte, rédigée en toute hâte et inspirée, voire en partie copiée sur Le Distrait de Carmontelle, elle ne saurait retenir longtemps notre attention. L'auteur y peint le marquis de Valberg comme le roi des étourdis. Le caractère sans consistance, sans profondeur, se réduit à un archétype sans intérêt. Au cours des douze scènes, il ne fait qu'accumuler les bévues et devient vite lassant. Son oncle, le baron, obnubilé par l'heure, le démon de l'exactitude, autre stéréotype, parvient tout juste à nous faire sourire. Quant à la duchesse, elle ne dépasse pas non plus avec ses distractions, ses oublis à répétition, le cadre de la caricature. Heureusement, Victoire et Germain, servante et valet vont agir et marier ses affligeantes caricatures, marquis de Valberg et duchesse de Vernon. Sans leur action, les deux êtres qui s'aiment, mais sont trop distraits pour suivre une conversation, se seraient révélés incapables, l'un de faire sa demande, l'autre de l'entendre et de l'accepter.

L'auteur dans cette triste comédie n'a rien mis de lui-même, n'a pas su éviter le plagiat et n'a fourni qu'une analyse psychologique déficiente. Incapable d'aimer, il paraît maintenant incapable de créer. Les abus de l'alcool lui ont rongé le corps, le coeur, et l'esprit; après

avoir admiré le créateur, nous avons apprécié l'artiste-artisan qui maîtrise l'art dramatique, maintenant nous lisons la production d'un être véritablement diminué. Nous chercherions en vain, au cours des treize scènes, une citation qui méritât d'être retenue, l'amorce d'une approche philosophique sur le thème de l'amour et du mariage qui méritât d'être développée. Musset a été le dramaturge à qui s'imposait le besoin de se dire, il est ensuite devenu celui qui ressentait le besoin de dire, maintenant il paraît écrire sur commande, par nécessité, alors qu'il n'a plus rien à exprimer; nous pensons plus que jamais au titre : Le poète déchu.

Pourtant continue à produire et en 1850 paraît Carmosine, comédie en trois actes. La pièce est inspirée d'une nouvelle du Décaméron de Boccace. L'auteur a probablement retrouvé dans ses brouillons une ébauche datant de fin 1833, début 1834. Oeuvre profondément idéaliste, elle n'a pas été conçue dans un élan douloureux et ne possède pas le souffle romantique qui aurait été le sien lors de la liaison avec George. Pourtant, il s'agit d'une oeuvre pleine de grâce et de poésie avec une Carmosine qui représente l'amour dans toute sa pureté.

Après la comédie superficielle On ne saurait penser à tout, cette pièce est un peu le chant du cygne de Musset. Le thème est la passion douloureuse d'une jeune fille de dix-huit ans, roturière, pour le roi lui-même. Promise à Périllo avec qui elle a partagé son enfance, elle ne peut accepter pour la raison que l'on sait, le mariage. Sa situation impossible l'a plongée dans une profonde mélancolie, et elle se laisse mourir. Il faudra la complicité d'amis, de la reine, du roi, pour que finalement elle reprenne goût à la vie. Son extraordinaire amour avoué, admis, sa honte n'est plus qu'un souvenir et sur ordre royal, elle se marie avec Périllo:

"Belle Carmosine, je parlerai en roi et en ami. Le grand amour que vous nous avez porté vous a, près de nous, mise en grand honneur; et celui qu'en retour nous voulons vous rendre, c'est de vous donner de notre main, en vous priant de l'accepter, l'époux que nous vous avons choisi.[460]"

L'intrigue se déroule dans un cadre historique approximatif, mais coloré et féérique qui s'accorde bien avec ce qui n'est qu'un conte. Pierre Gastinel pense que l'auteur n'a pas mis beaucoup de lui-même

dans cette pièce; nous ne partageons pas son avis et pensons qu'il a investi son moi, d'une manière éclatée, dans quatre personnages : Périllo, Minuccio, Carmosine, et la reine; il a même en de courts instants retrouvé ses talents de poète qui lui avaient tant fait défaut dans la pièce précédente, à moins que dans ces cas il n'ait fait que recopier ses vieux brouillons.

Perilio, c'est le Musset jeune, le brillant élève, le Perdican des premières réparties de On ne badine pas avec l'amour. Comme ce dernier, il revient dans sa ville natale à l'issue de brillantes études, est promis à une jeune fille, son ancienne compagne de jeux. Il va enfin revoir Carmosine la fille du docteur Bernard. Eternel inquiet, et conscient du poids du destin:

"*En traversant la cour, un pressentiment m'a saisi... maintenant j'ose à peine avancer*"... "*Serait-il possible?... Non, mes doutes sont injustes; elle ne peut être infidèle au passé*", il aime sa souffrance, "*un charme plein d'inquiétude*" qui, ajoute-t-il, *me ravit et me fait trembler*"[461], et se montre follement amoureux. "*Amoureux transi*"[462] dit Dame Paque, il veut faire face au drame qui s'est noué en son absence, cette maladie secrète du coeur de Carmosine, se retire ne voulant en aucun cas affliger celle qu'il aime:

"*Plutôt que de lui coûter seulement une larme, j'aimerais mieux recommencer le long chemin que je viens de faire, et m'exiler à jamais de Palerme*"[463].

Maître Bernard est témoin de sa grande sensibilité et fait la remarque : "*Tu planes*"[464], remarque touchant à son romantisme. Le sacrifice consenti lui ote tout espoir en un avenir triomphant et plus rien dès lors, à ses yeux, n'a d'importance. Il affirme :

"*Aujourd'hui ou demain, ou un autre jour, ou dans dix ans, dans vingt ans,... c'est la même chose, pour moi; j'ai cessé de compter les heures*"[465], et projette de s'engager dans l'armée pour en finir au plus vite. Minuccio a bien compris:

"*Celui-là mourra aussi, j'en réponds, et plus tôt qu'elle, car il se fera tuer*".

C'est que Perillo s'était fait de Carmosine l'image de la femme idéale et il ne peut supporter l'idée de vivre sans elle; sa passion contrariée le pousse à la dernière extrémité. Primauté de l'amour pur, poids du destin, scénario tragique comme aimait en imaginer le Musset des premières oeuvres, le Musset parlant de lui-même. La

lettre écrite par Périllo à son "*second père*"[466](Perillo), maître Bernard, et que lit Carmosine est révélatrice :

"*Maintenant le malheur se montre à moi. C'était à lui que j'appartenais, il devait être mon maître ici-bas. Je le salue, je vais le suivre*"[467]. La vie du héros apparaît étroitement liée au rêve et nous pouvons nous demander si en écrivant cette lettre, l'auteur ne se parle pas à lui-même; "*faire renaître le souvenir d'un rêve*"... "*ce rêve fut ma vie*" (ibid.) (Périllo), sont des expressions qui marquent un retour sur le passé; tout comme ces propos romantiques: "*O Minuccio! ma pauvre lettre! mon pauvre adieu écrit de mes larmes, le plus pur sanglot de mon coeur*"[468]...

Minuccio, le poète, peut être considéré, lui, comme le Musset de la maturité. Il donne des conseils à Perillo, conseils que l'auteur aurait dû suivre autrefois :

"(acte II scène 2) *Je ne te dis pas de combattre à présent ta tristesse, mais de ne pas t'accrocher à elle et t'y enchaîner sans retour, car il viendra un temps où elle finira... Respecte ce temps que tu ne veux plus compter..; pour une douleur qui doit être passagère, ne te prépare pas la plus durable de toutes, le regret, qui ravive la souffrance épuisée, et qui empoisonne le souvenir*".[469]

A quarante ans, Musset vieilli en est à l'heure des bilans, et les reproches que Minuccio adresse à Perillo peuvent concerner aussi Alfred jeune. Après le temps des amours gâchées est venu le temps des regrets.

Nos propos peuvent donner au lecteur l'impression d'un théâtre retrouvé; d'un théâtre du moi profond; ce serait vrai si Périllo à l'instar d'illustres devanciers, occupait le devant de la scène du premier au dernier acte, offrant l'image pleine et entière d'une sensibilité chère à l'auteur d'autrefois. Ce n'est pas le cas; Périllo dans la pièce n'est qu'un second rôle, sa douleur n'est pas pleinement exploitée par l'auteur. Musset a renoué avec son passé, certes, mais par petites touches; le héros de la pièce est Carmosine.

Bien que ce soit une femme, nous pouvons retrouver dans son caractère, là encore en touches discrètes, certains traits de Musset jeune. Carmosine est malade dans son coeur; son père médecin se révèle incapable tout comme ses éminents confrères de la soigner :

"*Y a-t-il moyen de rien comprendre à cette mélancolie qui la tue?*[470], gémit-il avant d'ajouter:

"j'ai appelé à mon aide tout ce que je connais, tout ce que j'ai pu trouver au monde de docteurs... La nature, Périllo, qui mine et détruit, quand elle veut se cacher est impénétrable"[471].

La jeune femme se caractérise aussi par sa propension au rêve; ainsi Musset avec ce personnage reprend contact avec l'un des thèmes principaux de ses oeuvres de jeunesse; il se souvient que le rêve a été pour lui une seconde vie. Le rêve de Carmosine est du type prémonitoire puisqu'il met en scène un mariage qui se révélera par la suite, être le sien, avec pour époux Périllo. Le scénario de ce rêve est très détaillé, une longue page ne suffirait pas à en recopier le texte; nous y découvrons des éléments familiers aux psychanalystes, à tel point que nous pouvons nous demander s'il n'est pas en rapport avec le moi profond de l'auteur, un moyen détourné d'exprimer un désir refoulé; le contenu latent de ce rêve serait en rapport avec l'être aimé. Qui sait si Musset, qui a toujours refusé le mariage, vieilli, diminué, ne le voit pas dans ce rêve comme un aboutissement salvateur; *"ce voyageur marchant péniblement dans la poussière"*[472](Carmosine), ce serait lui. Carmosine, ce serait elle :

"De mon côté, je l'attendais... Je sentais son désir et je le partageais... Enfin, il approcha et me prit la main... Combien de temps dura cette vision? Peut-être une minute, mais dans mon rêve, c'étaient des années"... " La foule paraissait impatiente d'arriver au plus tôt à l'église...[473]"

N'est-ce pas symboliquement l'aboutissement d'une quête vers l'objet idéal, comme le recherchait Don Juan, dans Namouna?... *"Cet être impossible et qui n'existait pas"* (Namouna). Ce voyageur fourbu qui arrive enfin au port, cette jeune femme libérée qui retrouve l'usage de ses jambes,- là encore, guérison symbolique-, représenteraient alors un Musset s'arrachant à cette boue dans laquelle il vivait englué depuis des années. L'envol final :

"Une joie inexprimable s'empara de moi; j'avais brisé mes liens, j'étais libre... Pendant que nous partions tous les deux avec la rapidité d'une flèche"...,(ibid.) correspond dans la symbolique de la psychanalyse à une pulsion sexuelle; c'est la victoire d'éros sur thanatos. Dans la mesure où ce rêve n'est pas indispensable au déroulement de l'intrigue, nous émettons l'hypothèse qu'il est pour l'auteur un besoin de se dire retrouvé; ce rêve prend l'aspect d'un appel

venu du plus profond de l'être, appel à la guérison. Carmosine précise :

"Jugez de ma surprise lorsqu'en m'éveillant tout à coup, je trouvais que mon rêve était vrai dans ce qu'il avait d'heureux pour moi, c'est-à-dire que je pouvais me lever et marcher sans aucune peine[474]..."

Ce dont souffrait la jeune fille était probablement une forme d'hystérie que Musset a certainement connue dans ses périodes d'abattement.

Carmosine, comme Perillo, fait penser à l'auteur jeune, lorsqu'elle exprime son amour pour sa douleur:

"O ma douleur, ma chère douleur, j'oserais me plaindre de toi! Toi mon seul bien, toi ma vie et ma mort...".[475]

Ce romantisme même discret, dénote bien une tentative de retour sur lui-même:

"O mon amour! O charme inconcevable! Délicieuse souffrance, tu es satisfaite, je meurs tranquille et mes voeux sont comblés... Grâces te soient rendues, O mon Dieu, je vais mourir et je puis mourir".[476]

Nous croyons aussi entendre Musset dans ces propos de la jeune femme:

"... j'ai été impitoyablement, misérablement accablée par une puissance invincible, qui a fait de moi son jouet et sa victime. Personne n'a compté mes nuits, personne n'a vu toutes mes larmes"[477].

Cette phrase sortie de son contexte rappelle le drame existentiel avec un "*ça*" ravageur.

L'intervention de la reine peut elle aussi être considérée comme un jugement sur le passé du démiurge:

"... C'est de la mélancolie;... la solitude... vous savez de quel danger cela est pour une tête qui s'exalte, se mourrit de désirs, d'illusions; qui prend pour l'espérance tout ce qu'elle entrevoit, pour l'avenir tout ce qu'elle ne peut voir; qui s'attache à un rêve dont elle se fait un monde,... et qui, hélas! en cherchant l'impossible, passe bien souvent à côté du bonheur.[478]"

Nous ne pouvons nous empêcher une nouvelle fois de penser aux évocations de Don Juan dans Namouna, Don Juan qui hantait à tel point l'auteur dans les années 1833-1834 qu'il avait projeté d'écrire

une pièce ayant pour personnage principal ce héros. Ce passé, la reine le met en relation avec le présent:

"(la reine)*Combien j'en ai vu perdre leur jeunesse... pour de pareils secrets!"*

__ (Carmosine) *On peut donc en mourir, madame?*

__ (la reine) *Oui, on le peut... je dis ce que j'en pense..., nos chagrins... sont réels, et d'autant plus profonds, que ce monde qui en rit nous force à les cacher; notre résignation est une pudeur; nous ne voulons qu'on touche à ce voile, nous aimons mieux nous y ensevelir; de jour en jour, on se fait à sa souffrance, on s'y livre, on s'y abandonne, on s'y dévoue, on l'aime, on aime la mort"*...[479]

Un autre thème, l'amour conjugal, effleuré dans la pièce précédente, lui aussi, montre les regrets de Musset. Femme infidèle, mari volage, font place à l'hymen idéal de la reine et du roi. Ce dernier, précise Minuccio, est *"fidélité à une femme... la plus belle, la meilleure, la plus séduisante qui soit peut-être dans ce royaume, et il trouve une maîtresse dans une épouse fidèle"*[480]. Le roi n'a pas de secret pour celle qu'il aime; veut-on lui transmettre un message de la plus haute importance, il fait sortir tout le monde sauf l'être aimé en qui il a une confiance aveugle :

"*Eloignez-vous donc, Mesdemoiselles. Je suis curieux de savoir ce secret. Quant à la reine, tu sais que je suis seul quand il n'y a qu'elle près de moi.*[481]"

Cet accord profond entre eux êtres exclut en outre ce qui a rongé Musset à savoir la jalousie. *"Je ne suis pas jalouse"*[482], dit la reine.

Après l'impersonnel et stérile proverbe On ne saurait penser à tout, l'auteur, avec Carmosine, a montré qu'il avait encore quelque chose à exprimer. Cette oeuvre dans une ambiance de conte, un peu hors du temps, dégage un parfum de poésie indéniable. Musset y peint l'amour idéal, l'hymen idéal, les héros rivalisent de vertu, un romantisme mesuré s'exprime avec une connotation de regret de la part du dramaturge. Carmosine offre la synthèse de ce que l'auteur a été et de ce qu'il aurait pu être, de ce qu'il ne sera pas; la thématique de la mort prend parfois un caractère appuyé; c'est bien sûr la mort vue par le héros romantique, mais probablement aussi par un Musset vieilli qui la sent venir et, qui sait, l'attend, l'appelle.

En 1851 paraît Bettine, la dernière production dramatique complète de notre auteur. Fatigué, malade, il consacre un seul acte à une intrigue qui aurait mérité d'être étoffée, ne serait-ce que pour mieux éclaircir le spectateur. Cette liaison amoureuse entre une cantatrice et un baron, entre la roture et la noblesse a, selon Paul de Musset pour source une histoire vraie, mais vieille de quinze ans. Son sujet a pu retenir l'auteur dans la mesure où, passionné de musique et d'opéra, il a beaucoup vécu ses dernières années en relation avec actrices et cantatrices; il vouait à celles-ci une admiration sans bornes. Les rapports cependant avec sa vie privée de l'époque paraissent bien ténus pour que nous puissions admettre qu'il s'agisse de la mise en scène d'une de ses aventures. Il est probable que, comme souvent, il a mis un peu de lui-même dans plusieurs personnages.

Le baron Steinberg doit épouser la célèbre cantatrice Bettine. Celle-ci par amour pour lui va renoncer à son éblouissante carrière. Elle symbolise la pureté de l'amour, un comportement naïf vis-à-vis des convenances, un total désintéressement. Un tel personnage est vulnérable, et va être victime de celui qu'il aime. Le baron Steinberg se présente d'abord comme un être difficile à saisir, avant de devenir parfaitement odieux. Joueur, il a perdu une somme considérable, volage, il rend visite à une princesse, sa voisine,... alors que le notaire attend pour le marier avec Bettine. Au fil des scènes nous comprenons qu'il ne veut plus de l'hymen et qu'il cherche un prétexte pour partir définitivement; sa dette au jeu l'oblige soi-disant à rompre, mais le roué a en fait autre chose en tête : Partir avec la princesse. Avec machiavélisme, il adopte telle ou telle position vis-à-vis de la morale selon que cela l'arrange ou non. Ainsi, à la scène 3, il fait fi des convenances pour justifier ses visites chez la voisine:

"*Nous sommes en Italie, où les moeurs sont franches, libres*"[483], et s'appuie sur ces mêmes convenances pour repousser l'idée de mariage avec Bettine:

"*J'étais prêt à vous épouser, lorsque je croyais pouvoir vous assurer une existence honorable et libre; maintenant je ne le puis plus... oui, c'est le monde qui nous sépare, le monde, dont personne ne peut se passer*"[484]...

La cassette offerte par Stéfani lui donne un nouveau prétexte : Il va partir à cause de ses dettes, mais aussi parce qu'il ne peut supporter ce qu'il pense être la cour de Stéfani auprès de Bettine. Etre fuyant,

soit machiavélisme, soit versatilité, il est capable de revirements impromptus, proches de l'incohérence. A la scène 3, il regrette son projet de mariage:

"*Je n'ai pas réfléchi*"[485]...

Entend-il une chanson de Bettine à la scène 11 et la voilà qui oublie ses problèmes, veut se marier sur le champ; envolée la jalousie, finis les problèmes d'argent, obstacles qui vont réapparaître d'une manière aiguë dans les scènes suivantes où il va montrer son visage le plus noir : La naïve Bettine a fait donner à l'être aimé la somme pour le créancier sous forme d'un billet à rembourser, au nom de la princesse, par peur d'essuyer un refus. Steinberg a donc une reconnaissance de dettes seulement vis-à-vis de cette dernière. Les deux larrons, le baron et la princesse, partent ensemble avec l'argent.

Steinberg, personnage insaisissable, capable d'aimer et de se faire aimer,- l'attachement de Calabre le prouve,- de faire beaucoup de mal à ceux qui l'aiment, incapable de constance dans ses sentiments et ses actes, déroute à tel point que le spectateur a du mal à suivre l'intrigue; ce coq-à-l'âne du caractère nuit à l'architecture de la pièce : Faiblesse de l'auteur fatigué, certes, mais aussi image de lui-même : Steinberg dans ce qu'il a de plus inconstant, de plus irrationnel, c'est Alfred dans ses relations amoureuses. Sa dernière liaison avec Mme Allan en est un triste exemple. Musset est incapable d'aimer durablement. Capable du meilleur comme du pire, il fait souffrir et souffre. Le meilleur, c'est un sonnet dédié à l'actrice:Se voir le plus possible...,c'est son comportement dans ses bons jours; le pire ce sont les pulsions incontrôlées et sado-masochistes du "*ça*". L'entourage ne comprenait pas plus l'auteur que nous ne comprenons Steinberg.

Cette noirceur fait contraste avec la candeur des êtres idéalisés que sont Bettine, Stéfani, et Calabre, le domestique; une manière de montrer que le baron n'est pas victime de la société comme Lorenzo, mais puise le mal au fond de lui-même. Musset se rend probablement compte que dans ses relations, il a eu de bons amis, des gens désintéressés, des femmes capables de l'aimer. S'il n'a pas été heureux, il ne doit pas en rejeter la faute sur les autres.

Stéfani, l'homme d'âge mûr représente le bon penchant d'un Musset quadragénaire; c'est un Coelio, changé par vingt années d'expérience. Il a aimé, il aime, la fougue romantique a fait place à une admirable patience, faite de bonté, de sagesse, de sacrifice. Amoureux

dc longuc datc dc Bettine, il revient après de longues années d'absence; bien qu'il s'en défende, sa motivation profonde est l'amour et non une grande amitié. Il se remémore son fougueux passé:

"*Ce grand bénêt d'officier,*" qui avait sifflé Bettine dans Tancrède, "*je le provoquais en Orbassan, et j'en reçus un bon coup d'épée _ Ah! C'était le bon temps, celui-là!*"[486]... et sa grande passion pour la cantatrice jeune. Il s'est battu pour une roturière, lui, un marquis. Maintenant sa vie est regard sur la passé, avec toute la nostalgie que nous pouvions supposer :

"*Je commence à aimer mes souvenirs plus qu'il ne faudrait; c'est un grand tort... j'ai beau faire, j'aime mieux maintenant ce que j'ai aimé que ce que j'aime*". [487]

L'annonce du mariage de Bettine le pousse à partir sous un prétexte:

(scène 7) "*...je pars demain... je vais à Parme. Vous savez que j'ai là ma famille, et dans ce moment-ci, je suis absolument forcé...*[488]"

Steinberg envolé avec la princesse, il change d'avis et se propose de venger Bettine :

(scène18)"*Si je n'ai plus le pied assez leste pour me jeter dans une valse, je l'ai encore... pour soutenir un coup d'épée...*[489]" et fait sa déclaration d'amour:

"*... je m'offre à vous,... non pas aujourd'hui, non pas demain, non pas dans un mois, mais quand vous voudrez, quand cela vous plaira, quand vous serez guérie... On dit que je veux vous faire ma cour, on a raison; que je vous aime encore, on a raison... il y a trois ans que j'aurais dû vous le dire, et je vous le dirai toute ma vie*[490]"...

Il s'agit d'une déclaration pleine de tempérance et de sagesse; c'est l'amoureux, mais aussi l'homme d'expérience qui parle. Il fait ensuite sa proposition de mariage à la cantatrice, assortie d'un conseil : remonter sur scène. Le baron, le noble, accepte par avance de vivre dans les coulisses de la grande Bettine, ce qui est une grande preuve d'amour... Tout laisse à supposer que la jeune femme acceptera la proposition.

Cette dernière comédie fait la synthèse des tendances de Musset amoureux, encore et toujours hanté par deux postulations antinomiques; à la fois Steinberg et Stéfani, comment pourrait-il trouver le bonheur? Elle est cependant à classer dans le théâtre de la

différence dans la mesure où nous chercherions en vain les accents douloureux d'un Musset souffrant. De plus le thème du mariage salvateur est présent dans Bettine comme dans les autres pièces écrites après le choc de 1834, mariage qui ne saurait être agréé que d'une part de lui-même, l'autre l'en ayant à jamais éloigné. Le *"Je ne me marierai jamais"* dans Il ne faut jurer de rien ne sonne plus comme une provocation, il se fait l'écho d'une profonde tristesse.

CONCLUSION PROVISOIRE

La production dramatique, quels qu'en soient les auteurs, a le plus souvent pour noeud de l'intrigue l'amour, obéissant à un besoin profond et toujours renouvelé du public. "*Comédie vieille comme le monde*", elle prend l'allure d'un éternel recommencement, sans que son intérêt s'en trouve le moins du monde émoussé. "*C'est toujours la même chose et c'est toujours nouveau*" affirmait le comte dans Il ne faut jurer de rien.

Avec le Musset des jeunes années, ce théâtre de l'amour, n'offre rien d'éculé, il a un parfum de jamais lu, jamais vu; paysage intérieur de l'auteur, il nous fait descendre jusque dans les abîmes d'un moi esclave de pulsions profondes; le besoin de dire des dramaturges des précédentes décennies a fait place au besoin de se dire. Ce théâtre nous émeut en ce qu'il a de poignant, de déchirant; il nous apprend aussi à mieux nous connaître, à mieux découvrir les ressorts de notre corps et de notre âme, à mieux appréhender les luttes entre le "*ça*", "*le moi*", "*le surmoi*", entre "*le soma*" et "*la psyché*", à mieux comprendre l'être humain en général. A ce stade, nous pouvons parler de dimension philosophique à la manière de Montaigne. Le "*connais-toi toi-même*" est connaissance des autres, "*car chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition*".(Les Essais) Ce Musset déchiré qui ne va plus s'épancher avec une telle force et une telle constance dans son théâtre après 1834, nous ne saurions le quitter sans le citer une dernière fois; il s'agit d'une confidence faite à George en 1834:

"Je subis le phénomène de la possession. Deux esprits se sont emparés de moi. Y en a-t-il un réellement bon, un réellement mauvais? Non je ne le crois pas : celui qui t'effraie, le sceptique, le

violent, le terrible, ne fait le mal que parce qu'il n'est pas le maître de faire le bien comme il l'entendrait. Il voudrait être câlin,... tolérant; l'autre ne le veut pas ainsi. Il veut faire son état de bon ange... et, comme son contraire le raille..., il devient sombre et cruel à son tour... si bien que les deux anges qui sont en moi arrivent à enfanter un démon.[491]" C'est ce que les psychanalystes appellent l'association par contraste et qui donne lieu à des dédoublements de plus en plus nets. L'équilibre est rompu au bénéfice du plus fort. Il ne mène plus son vice, son vice le mène.

Le Musset dramaturge de l'après 1834, a été le plus souvent jugé sévérement par la critique; nous avons, chaque fois que c'était possible, réparé l'injustice. La tâche n'était pas vraiment difficile dans la mesure où les faiblesses paraissent relatives, à condition d'avoir admis une fois pour toutes que l'auteur a changé de théâtre. Plus proche de Marivaux, plus proche de la vie extérieure de ses lecteurs, de ses spectateus, il a produit dans un autre registre, un théâtre qui le plus souvent n'est pas dénué de charme. Musset est accusé après 1834 de ne plus être capable de créer des chefs-d'oeuvre jaillis de son coeur blessé. Nous avons quant à nous après avoir évoqué les théâtres des possibles et de la souffrance, préféré parler d'un *théâtre de la différence voire de l'indifférence* où le moi cède le plus souvent la place aux autres. Nous nous refusons à condamner l'après 1834, persuadés que, passé le sommet de Lorenzaccio, le dramaturge s'étant pleinement et totalement épanché, n'aurait pu que se redire.

LIVRE II

DEUXIEME PARTIE

UN THEATRE AUX MULTIPLES FACETTES

INTRODUCTION

Lorsque les comédies de Musset sont jugées par la critique, c'est le plus souvent en fonction du thème fondamental : L'amour. Cette dominante qui constitue dans tous les cas, sans exception, le noeud de l'intrigue, fait en effet passer au second plan des thèmes plus discrétement développés. Les éluder totalement, c'est donner une image déformée d'un théâtre plus riche qu'il n'y paraît. Si nous prenons le temps de lire et de relire les poèmes dramatiques, comédies et proverbes, nous découvrons de nombreuses pistes dignes d'intérêt. Celles-ci sont parfois très ténues et au niveau d'une seule oeuvre n'offrent pas matière à un développement étoffé. En revanche, si nous travaillons sur l'ensemble de la production, les thèmes secondaires apparaissent nettement, prennent une importance insoupçonnée. Nous avons suivi cette démarche de manière à ce que le lecteur découvre toute le richesse trop souvent ignorée de ce théâtre qui souffre énormément à l'ombre de Lorenzaccio. Grâce à cette étude, nous apprendrons à mieux connaître Musset l'homme, et Musset le créateur, ainsi que les nombreux tenants et aboutissants de l'oeuvre.

Nous étudierons ce théâtre aux multiples facettes dans le cadre des chapitres suivants :

I-Moi politique et moi social dans les poèmes dramatiques, comédies et proverbes de Musset.

I- Le moi et la satire :L'anticléricalisme.

III-Musset : Comédie et théâtre.

IV- Un présent qu'il faut fuir.

V- La thématique du rêve.

VI- Le thème du double.

VII-La fenêtre : Objet fétiche.

VII- Boire... manger... jouer: Le théâtre de la débauche.

IX- L'art en général, la création littéraire en particulier : Un thème récurrent de l'oeuvre.

CHAPITRE I

MOI POLITIQUE ET MOI SOCIAL DANS LES POEMES DRAMATIQUES, LES COMEDIES ET PROVERBES

Dans son théâtre de l'amour, Musset a beaucoup peint la dichotomie de son être; dichotomie que nous retrouvons dans cette étude du moi politique et du moi social. Dans ces deux domaines, comme dans d'autres tout paraît en effet pêtri de contradictions, d'où ce mal de vivre que nous lui connaissons. Séduit à une certaine époque par l'idée d'une révolution des peuples, par l'idéal de liberté, il n'a jamais pu véritablement se détacher de ses racines aristocratiques. Le Musset du lycée se montre fier de ses ascendances certaines ou supposées et recherche des camarades socialement plus élevés que lui; oubliant la tyrannie et l'impérialisme, il glorifie Napoléon Ier; après 1835, il se rapproche du pouvoir royal par intérêt et probablement par conviction. En 1848, il est loin de vivre la révolution comme une libération. Seules Les Trois Glorieuses ont pu faire naître en lui des idées libertaires et un sentiment idéalisé de la liberté. Le Musset des jeunes années, le musset de l'âge mûr se fait pourtant, paradoxalement, le critique d'une classe sociale à laquelle il n'a jamais cessé d'appartenir, d'adhérer. Cette lutte des contraires, nous la retrouvons dans son oeuvre, en particulier dans son théâtre. S'interrogeant sur le bien fondé ou non de l'engagement politique en littérature, il ne paraît pas non plus capable de faire un choix durable. La comparaison des passages suivants puisés ici et là dans l'ensemble de ses écrits met en lumière ces contradictions : Les voeux stériles (183O)

"Et toi, misérable poète.../Qui que tu sois, enfant, homme, si ton coeur bat,/Agis! jette ta lyre, au combat, au combat! A l'action! au mal! Le bien reste ignoré... Allez sur une place, étalez sur la terre / Un corps plus mutilé que celui d'un martyr... La foule vous suivra; Quand la douleur est vraie, elle l'aime... Vos maux ... on vous (en) saura gré"... "Que ta Muse, brisant le luth des courtisanes / Fasse

vibrer sans peur, l'air de la liberté, / Qu'elle marche les pieds nus comme la vérité.[492]"

Extrait d'un article de Musset dans le journal Le Temps (1831) :

"*Si la pensée veut être quelque chose par elle-même, il faut qu'elle se sépare en tout de l'action, si la littérature veut exister, il faut qu'elle rompe en visière avec la politique. Un poète peut parler de lui, de ses amis, des vins qu'il boit, de la maîtresse qu'il a ou qu'il devrait avoir, des morts des vivants, des sages et des fous, mais il ne doit pas faire de politique.*"

Dédicace à Alfred Tattet (1831) : Spectacle dans un fauteuil :

" *Je ne me suis pas fait écrivain politique*
N'étant pas amoureux da la place publique."

Il n'accepte pas... "*Que des gens aujourd'hui chantent la liberté... /Comme ils chantaient les rois ou l'homme de Brumaire*"...[493]

De telles contradictions mettent en lumière un moi écrivant qui ne veut être inféodé à aucune école, aucun parti, veut garder sa liberté. Opter pour la formule "L'art pour l'art", c'était renoncer aux implications politiques, mêmes ténues dans son oeuvre. Choisir l'engagement systématique, c'était museler sa lyre, ravaler le poète au niveau des faits, faire redescendre sa Muse sur terre, penser aux autres. Ses comédies sont un témoignage de la manière dont il a vécu ces contradictions. En peintre, il a glissé des allusions politiques, par petites touches successives. Ce moi politique est en rapport étroit avec un moi social qui transparaît beaucoup plus nettement dans l'oeuvre. Le choix du cadre social où évoluent les personnages, s'il est souvent le même, va se révéler déterminant, nous permettant, nous allons le voir maintenant, de mieux appréhender un Musset plus proche de l'aristocratie que du peuple. Dans un second temps, nous développerons ce qui touche plus particulièrement aux problèmes politiques et sociaux.

a_ Le cadre social

Dans l'optique d'une lecture marxiste (Voir introduction générale) nous pouvons considérer qu'il n'existe pas d'écriture apolitique. C'est on ne peut plus vrai pour le théâtre. Le démiurge en

effet fait évoluer ses personnages dans telle ou telle classe de la société, les faits vivre sous nos yeux, les fait parler; par-delà l'intrigue, en toile de fond, s'imposent les us et coutumes du milieu considéré. Si l'auteur choisit systématiquement pour cadre la même classe sociale, c'est qu'il y est particulièrement ancré, qu'il connaît mal les autres milieux, s'intéresse surtout aux problèmes de sa caste. C'est la cas de Musset; dans la cadre d'un théâtre en pleine liberté, il aurait pu, comme ses contemporains dans le roman, nous livrer une peinture des différentes classes de la société; il ne l'a pas fait, soucieux de mettre en valeur ses problèmes, ceux de sa caste, au travers d'une couche sociale à laquelle il est habitué, vue réductrice du monde. Il a embrassé, nous l'avons vu, durant une période les sentiments de liberté, d'égalité, mais dans leur essence, en tant qu'idées abstraites sans véritablement sortir de son milieu privilégié et ouaté. Le choix qu'il a fait de peindre en priorité le milieu aristocratique, révèle l'image d'un Musset coupé du peuple.

Les héros choisis par le dramaturge sont souvent d'origine noble, voire royale :

La Nuit Vénitienne : Le comte Eseynach.

Don Paez : Don Paez; la princesse Juana.

Les Marrons du Feu : Membres de la famille royale.

Fantasio : Membres de la famille royale.

La Quenouille de Barberine : Le comte Ulric à la cour de Hongrie.

Il ne faut jurer de rien : Le comte, son neveu, la baronne.

Un Caprice : M. de Chavigny, Mme de Léry.

Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée : Le comte, la marquise.

Louison : Le duc, la duchesse.

On ne saurait penser à tout : Le marquis de Valberg, la comtesse de Vernon.

Carmosine : La famille royale, avec le roi d'Aragon.

Bettine : Le baron de Steinberg, le marquis Stéfani.

Nous remarquons en outre que le cadre est presque toujours un château, voire un palais.

Il arrive, dans une moindre mesure, que les personnages soient d'origine bourgeoise, mais c'est la bourgeoisie de l'opulence (Claudio, maître André...). Le milieu artiste est aussi représenté mais il s'agit,

exception faite de Raoul, dans L'Habit Vert, d'artistes qui ne vivent pas dans des galetas.

La notion de travail, de pain à gagner, de souffrance due à un manque, est le plus souvent éludée. La plupart des héros n'exercent aucun métier, et paraissent n'avoir pour toute occupation que leur bon plaisir, leur bon vouloir. Ils se livrent aux jeux du corps et de l'esprit, débarrassés des soucis matériels. La vie de cette société dorée qui ne connaît pas son bonheur n'est pas exempte d'ennui; pour la fuir, certains personnages masculins versent dans le dandysme, parfois la débauche. (Hassan, Fantasio, Irus...). C'est l'image d'une certaine société aux antipodes d'une vision socialiste; nous pouvons faire la même remarque pour la cadre, avec l'ambiance des salons que nous retrouvons à plusieurs reprises, dans les oeuvres post 1834, faite de mondanités et d'ennui pour les deux sexes; cette société de noblesse, de haute bourgeoisie, souvent réduite à des occupations futiles que l'auteur a peintes est bien évidemment une image tronquée des époques historiques traitées, des pays étrangers considérés, de la France.

L'auteur a écrit non seulement en fonction de la classe dont il est issu, mais aussi pour cette classe qui constituait ses lecteurs et son public potentiels.

Contrairement à la tradition classique, la comédie de Musset met peu en scène servantes et valets. Ils sont même absents de certaines oeuvres. On peut y voir un choix dans l'esthétique de l'auteur : L'action se focalisant sur un nombre limité de personnages permet de mieux dégager les problèmes intérieurs; ce peut être aussi l'oubli de tout un monde considéré comme quantité négligeable. Dans la deuxième partie de son oeuvre, il leur accorde une place plus importante, son théâtre, moins intérieur, donnant une image plus fidèle de l'idée que nous avons généralement de la comédie. Le dramaturge va jusqu'à leur donner un rôle véritable dans On ne saurait penser à tout avec Germain et Victoire qui aident leurs maîtres dans la réalisation de l'hymen; dans Bettine où le valet Calabre se propose d'aider financièrement son maître, et surtout dans Louison qui a pour héroïne une servante, trois pièces qui, nous insistons, constituent des exceptions.

Le choix des héros, du cadre social, cadre qui s'est imposé à l'auteur, montre à l'évidence que Musset n'a pas été véritablement

sensible aux problèmes de société de son époque, à la révolution industrielle qui a accouché du paupérisme. Ce Musset de la création littéraire, nous le retrouvons d'ailleurs dans sa vie privée, puisqu'il a joué les prodigues, gaspillant honteusement son argent, sans un regard pour tout un peuple exploité par un nombre limité de privilégiés. L'auteur a oublié que l'aristocratie vivait de la sueur du sous-prolétariat.

b_ Les problèmes politiques et sociaux évoqués dans les poèmes dramatiques, comédies et proverbes.

Lorenzaccio mis à part, mais c'est un drame, les problèmes politiques et sociaux, quand ils sont évoqués, ne constituent pas le noeud des intrigues et ne sont pas un élément déterminant propre à créer un état de crise chez les héros, comme l'est par exemple l'obstacle à l'amour. Ces problèmes sont en quelque sorte marginalisés, l'auteur se contentant le plus souvent de répondre à des questions en rapport avec des événements précis, que pouvaient se poser les gens dans les salons mondains. Toutefois, même si les remarques revêtent un caractère sporadique, elles méritent que nous nous y attachions; ce travail par petites touches fait en effet partie intégrante d'une esthétique; il nous aide en outre à mieux connaître l'auteur, un être qui cherche et se cherche.

La première comédie à implications politiques est Fantasio. L'intrigue a pour cadre la cour de Bavière; la fille du roi doit se marier avec le prince de Mantoue, uniquement pour des raisons politiques. Elsbeth, la victime, émet un jugement à ce sujet et parle malgré tout du roi avec aménité:

"(Acte II, scène 1) *Mon père est le meilleur des hommes; le mariage qu'il prépare assure la paix de son royaume; il recevra en récompense la bénédiction d'un peuple*[494]*"... "Il ne me forcerait pas et c'est pour cela que je me sacrifie...*[495] *Qu'importe qu'il fasse une malheureuse? Je laisse mon bon père être un bon roi"*[496]*...;" Si je refusais le prince, la guerre serait bientôt déclarée; quel malheur que ces traités de paix se signent toujours avec des larmes! Je voudrais être une forte tête et me résigner à épouser le premier venu quand cela est nécessaire en politique. Etre la mère d'un peuple, cela console les grands coeurs...*[497]"

Fantasio déguisé en fou du roi évoque lui aussi la personne royale en termes laudateurs:

" *Le père me paraît un grand roi quoique trop sans façon,*[498]" et son jugement corrobore avec celui de Marinoni:

"*Le roi passe pour un homme de beaucoup de sens et d'esprit, avec une humeur agréable*[499]".

Notre "*fou*" n'en condamne pas moins, au conditionnel, l'idée du mariage:

"*Ah! si j'étais un écolier de rhétorique, comme je réfléchirais profondément sur cette misère couronnée, sur cette pauvre brebis à qui on met un ruban rose au cou pour la mener à la boucherie...*[500]"

Cette réflexion de l'acte II aboutit à l'action de l'acte III : Fantasio avec un fil et un hameçon enlève la perruque du prétendant (ou plutôt de Marinoni qui a pris son identité) provoquant ainsi un véritable scandale compromettant définitivement le rapprochement des deux royaumes :

(Le page) *"Madame! le bouffon du roi est en prison; c'est lui qui a enlevé la perruque au prince.*

__ (Le prince) *Feu et sang! Une perruque royale au bout d'un hameçon... cela ne se passera pas ainsi.* [501](Acte II, scène 6).

__ (Le page) *Oui la guerre est déclarée; il y a eu entre lui et le roi une scène épouvantable devant la cour et le mariage de la princesse est rompu.*[502]"

Par son acte, Fantasio a changé le cours de l'histoire et l'auteur a mis en évidence une conviction personnelle : Les mariages politiques sont une monstruosité. Cette condamnation pourtant ne s'est pas faite sans multiples précautions à l'égard du père, la personne royale, "*le meilleur des hommes; bon père..., bon roi... un grand roi...un homme de beaucoup de sens et d'esprit*", précautions qui étonnent puisqu'il s'agit du roi de Bavière, de la cour de Bavière, d'un cadre et de personnages imaginés. Pourquoi un tel hommage que ne nécessitait pas véritablement la problématique apparente de la comédie? Une phrase de Fantasio à ce sujet éveille notre curiosité:

"(Acte I, scène 2) *Buvons, causons, analysons, déraisonnons, faisons de la politique, imaginons des combinaisons de gouvernement...*[503]"

Cette phrase, se révèle un clin d'oeil au lecteur de l'époque, une recherche de complicité; une étude historique de la France des années

trente va le prouver. Le drame d'Elsbeth n'est autre que la transposition du drame vécu par la fille de Louis-Philippe, mariée en 1832 au nouveau roi des Belges. Elle ne l'aimait pas; les diplomates avaient négocié ce mariage pour renforcer la paix et sauvegarder des intérêts financiers. La révolution venait d'apporter à la Belgique l'indépendance et l'existence nationale, mais la révolution au départ républicaine avait finalement porté au pouvoir un roi. La monarchie belge comme celle de Louis-Philippe s'était affirmée aux dépens du peuple à qui on avait volé sa liberté. L'opinion publique se passionna pour cette jeune princesse sacrifiée sur l'autel de la politique. Une lecture actualisée de la comédie ne pouvait échapper au public contemporain. Nous y voyons quant à nous, d'une part une condamnation de cet hymen, d'autre part un hommage appuyé à Louis-Philippe. L'acte de Fantasio à contre-courant de l'histoire, a lui aussi sa vérité puisqu'il ne fait que traduire d'une manière symbolique un souhait exprimé ici et là dans les salons, et, pourquoi pas dans les chaumières. Notons que Musset attribue un petit défaut au roi de Bavière que l'on prêtait à Louis-Philippe, ce qui lève tout doute quant à la superposition des personnages:

"*Un grand roi trop sans façon*". L'expression soulignée est fidèle à l'image d'Epinal que l'on se faisait du roi des Français. Si Musset, tout en condamnant le mariage a préservé la personne royale, c'est qu'il avait une certaine sympathie pour elle ou pour le moins un besoin de se faire bien voir. Ami fidèle du fils de Louis-Philippe depuis le collège, soucieux de ménager ses entrées, le politique agit à pas feutrés; hormis l'acte de Fantasio, nous chercherions vainement dans la comédie une critique de fond de la Monarchie de Juillet. Le peuple belge venait de vivre un drame, mais l'auteur l'élude et sacrifie à la chronique mondaine du mariage princier.

Musset, moins d'un lustre plus tard, se montrera encore le laudateur zélé de la famille royale avec deux poèmes : Au Roi (Après l'attentat de Meunier); Sur la naissance du comte de Paris. Aurait-il définitivement choisi son camp?

La politique apparaît dans d'autres comédies que Fantasio; mais souvent elle se réduit à des remarques sporadiques, jamais elle n'occupe véritablement le devant de la scène. Essayons, au fil des

oeuvres dramatiques de mieux cerner un Musset versatile, sensible à tel ou tel événement de l'époque.

Dans Il ne faut jurer de rien, Valentin le héros précise:

"*Ma barbe en pointe ne veut pas dire que je sois saint-simonien : Je respecte trop l'héritage.*[504]"

La barbe en pointe est surtout portée à cette époque par des jeunes aux idées progressistes; Musset par cette remarque, tient à se démarquer. Sa propre barbe, que l'on peut voir sur ses portraits ne signifie pas qu'il ait des sympathies pour les saint-simoniens. L'idéaliste Saint-Simon voulait, dans sa doctrine , supprimer l'héritage. Le héros Valentin ne doit sa fortune présente et future qu'aux libéralités de son oncle; ce dernier n'a pas d'enfants, et nous comprenons le raisonnement; c'est l'occasion pour l'auteur de montrer qu'il se situe, malgré sa barbe, non pas dans la clan des illuminés socialistes, mais au contraire adhère aux idées politiques et sociales bien en place. Il a d'ailleurs été confronté à ce problème d'héritage, son père étant décédé en 1832.

Avec Louison, le dramaturge, nous l'avons vu, met en valeur servante et valet, d'une manière dynamique. Une étude va nous permettre une mise en évidence des implications politiques d'un tel choix. Louison et Berthaud entrent en scène non seulement pour nouer et dénouer une intrigue amoureuse, mais encore pour permettre à l'auteur d'exprimer ses idées sur l'inégalité des classes. Dans cette création de **1849**,-la date est imporatnte,-Lisette, jeune fille originaire du milieu paysan, est la véritable héroïne et épouse Berthaud, jeune homme de la même couche sociale, venu la retrouver à la ville où elle travaille, en tant que servante, dans une grande famille. Musset a écrit son oeuvre au lendemain de la révolution qui a vu la victoire des républicains; le peuple a enfin montré qu'il existait, qu'il était une force. Pour la première fois notre dramaturge pénètre un autre milieu, peint une autre classe que la sienne, la superpose à la sienne, établit des comparaisons. Louison, fille de basse extraction nous est présentée comme un être pur, attaché aux qualités morales dont les nobles ont tendance alors à se sentir les seuls dépositaires. Intelligente, elle constate que les différences de classe marquées ne sont qu'un leurre mais qu'il peut être dangereux de se rebeller face à cette inégalité:

"Un diamant..., je ne suis pas duchesse et je ne puis le porter./ Ainsi, tout simplement, Monsieur veut m'acheter. Voyons, me fâcherai-je? Il n'est pas très commode /De les heurter de front ces tyrans à la mode./ Et la prison est là pour un oui ou pour un non/ Quand sur un talon rouge on glisse à Trianon"[505].

Révoltée, elle n'hésite pas néanmoins à afficher ses sentiments élevés. Ecoutons cette fille du peuple, tout un symbole:

"Je viens de m'incliner devant vous Madame. / Mon orgueil tout entier, est encore à genoux./ Il peut sans murmurer souffrir qu'on m'humilie, / Mais non pas qu'on m'outrage et me calomnie./ On ne doit, Madame, m'accuser d'aucune trahison". [506]

La Maréchale en guise de boutade répond :

"Oui, cela porte atteinte à l'honneur de Louison![507]" Louison est le prénom que portait Lisette à la campagne. C'est pour la Maréchale une façon de la remettre à sa place et de marquer les origines de la jeune fille, de montrer que de tels sentiments ne sont pas de sa basse caste. Lisette répond avec un sentiment de colère non contenue :

"A mon honneur, Madame! et pourquoi non, de grâce?/ Un brin d'herbe au soleil, comme on dit, a sa place. / Pourquoi n'aurais-je pas la mienne, s'il vous plaît? / Le monde est assez grand pour tout ce que Dieu a fait."[508] (Acte II, scène 8); d'où la mise en garde :

"Vous parlez haut Lisette, changez de langage"[509]; suit une répartie de la jeune fille à portée générale; le "*je*" fait place "*aux gens de coeur qui ne sont rien*"; la petite paysanne devient alors le porte-drapeau d'une classe trop longtemps humiliée. Lisette, plutôt que de supporter l'affront, préfère renoncer à sa place de "*gouvernante*" et n'hésite pas à couper la parole de la Maréchale qui tient des propos menaçants :

"Mais de cette maison, à jaser de la sorte, / Songez-vous qu'il se peut...

__ Qu'il se peut que j'en sorte?/ Je ne le sais que trop, et c'est ce triste pas qui m'a fait hésiter... Mais je le dis encore, même étant accusée,/ je ne puis supporter de me voir méprisée. / Quand m'a-t-on jamais vue tromper ou trahir? / Qu'on m'apprenne mon crime avant de me punir[510]*"... " Ainsi vous me chassez? Qu'ai-je fait? Votre fils, riche, aimé, tout puissant,/ Me marchande au hasard, et m'achète en passant/... Sûr qu'un peu d'or suffit... Et moi,... Au lieu de m'écouter,*

on me dit que je mens![511]... *Justice des heureux et des grands de la terre!.*[512]" La fin de cette dernière répartie, sous forme d'antiphrase est une attaque très appuyée à l'adresse de l'aristocratie et de la noblesse. Musset dans les deux vers soulignés fait adopter à son héroïne un langage plus proche des héros de la tragédie que de celui d'une servante. Nous pourrions y voir une maladresse d'écrivain, mais cette idée est à rejeter puisque Berthaud parle, lui, la langue du terroir; nous préférons y lire un désir de la part de l'auteur de grandir une classe si longtemps méprisée. Notre Louison affirme de hautes qualités morales, se révolte, parle au nom d'une classe de longs siècles bafouée, mais aussi mène l'intrigue, occupe le devant de la scène, inversant l'importance des rôles.

Non content de la grandir, de donner une telle importance à son personnage, l'auteur jouant de l'effet de contraste s'attache à ternir l'image du Duc. Celui-ci nous est présenté comme un vulgaire coureur de jupons, beau parleur :

"... *pour payer dignement de semblables appas, / Mes biens y passeraient et n'y suffiraient pas/...*" " *Ton coeur est sans prix*[513]";
en Tartuffe, il propose des amours cachées :

"*Chez moi, seuls, en secret,nous trompons tous les yeux./ A quatre pas d'ici, nous serions odieux./... telle est la loi du monde / Facile à qui s'en rit, sévère à qui la brave... Qu'on se moque de lui, si l'on s'en moque bien, / Tout s'excuse ici-bas, hormis la maladresse.*[514]"; vis-à-vis de Berthaud le paysan, il fait montre d'un mépris révélateur de sa caste :

" (Le Duc) *Quel est cet homme?*

__ *Monseigneur, Monseigneur, c'est Berthaud qu'on me nomme./ Je suis venu...*

__ *Va-t-en.*

__ *Monseigneur, je...*[515]

__ *Va-t-en*"; sa vie est faite d'occupations futiles:

"*Je vais faire au hasard, une visite ou deux/ Perdre quelques louis, peut-être, à leurs jeux, / Dépenser une soirée à parler sans rien dire*".[516]

A travers le Duc, c'est toute une classe de la société qui est critiquée. Cette noblesse, c'est aussi celle de Musset; la vie des personnages ressemble à la sienne. Ces concomitances n'ont pu échapper à l'auteur, il y a donc auto-accusation sous-jacente.

Berthaud avec ses allures rustiques, son langage particulier:

"J'ai l'imagination un tant soi peu bridée./ Je ne m'attendais pas à tous ces affiquets./ Jarni vos jupons...[517]", son bon sens paysan nous fait pénétrer dans un milieu auquel le dramaturge ne nous avait pas accoutumé. Le mariage pour ce personnage est indissociable d'implications qui touchent aux us et coutumes de sa classe, le monde paysan. Là se limite le portrait du rustique. Berthaud ne manque pas en effet de jugement et l'auteur en fait même, à dessein, un être qui a lu et notamment s'est imprégné de la philosophie des lumières. Il se livre à une critique en règle du dandy qu'est le Duc élégant, et si soucieux de sa mise :

"Comme ces grands seigneurs sont longs à s'habiller! On le peigne, on le frise... un coiffeur par devant, un coiffeur par derrière, un tailleur par devant,/ Une houppe à la main, il se mire en rêvant./ Et du blanc, et du rouge, et du musc, et de l'ambre, / Des tourbillons de poudre à ravager la chambre; Pouah!"..."Autant vaut être femme ou danseuse d'Opéra.[518]"

Notons que Musset dans ses productions antérieures a déjà égratigné le dandy (Ex. Irus dans A quoi rêvent les Jeunes Filles), mais c'est la première fois que la critique émane de la bouche d'un paysan. Il s'agit maintenant d'une classe sociale qui critique une autre classe sociale. Berthaud représente le peuple, qui a enfin droit de s'exprimer, de juger dans l'oeuvre. La critique s'accompagne de considérations philosophiques, le ton change alors, avec le niveau de langue :

"*Mais voyez-vous, le tout est d'être ou de paraître*[519]"; il évoque Voltaire et ce n'est pas anodin:

" *J'ai lu dans les écrits de Monsieur Voltaire / Que les mortels entre eux sont égaux sur la terre;/ Sur ce proverbe-là, j'ai beaucoup médité,/ Et j'ai vu de mes yeux que c'est la vérité.*[520]"

Si le thème principal de cette comèdie reste l'amour, le thème politico-social prend tout de même une importance à laquelle, Fantasio mis à part, l'auteur ne nous a pas habitués : Nous assistons en effet dans Louison, à une montée en force d'une classe sociale et la mise en question d'une autre; le peuple paraît avoir en 1848, contrairement à 1830, réussi sa révolution; le roi a été évincé et Musset n'a plus personne à ménager. Si nous restons loin du tonitruant engagement de Sand, Lamartine, ou Hugo, nous pouvons tout de même affirmer que

l'auteur a ouvert les yeux et est maintenant capable de dépasser ses anciennes idées réactionnaires; à moins, mais nous ne voulons le croire, qu'il s'agisse de simple opportunisme. L'Habit Vert qui fut joué pour la première fois le vingt-trois février 1849, le lendemain de la première de Louison est un second témoignage du changement. Musset y paraît sensible à la condition de Marguerite, ravaudeuse et femme de ménage. Il lui donne la parole comme à Louison pour faire état de sa condition et l'opposer à la vie désoeuvrée d'une certaine société qui n'a d'autre but que son bon plaisir :

"(Marguerite) *Est-ce que vous oubliez, par hasard, que je travaille du matin au soir? Ecoutez-moi, et, une fois pour toutes, je vous dirai là-dessus ma façon de penser. Ne vous semble-t-il pas que ces dames, ces jolis messieurs, qui ont sans cesse ce mot charmant d'amour sur les lèvres, passent leur vie dans un désoeuvrement tout à fait royal, et que ce sont les plus habiles gens du monde à ne rien faire?"*... [521](scène 3) "*Laissez-moi vous dire quelque chose sans vous fâcher. Je ne suis pas riche, mais vous êtes de grands fainéants! et moi je suis une petite économe qui gagne vingt-cinq sous par jour"*...[522](scène 4)

Pour la première fois dans son oeuvre, l'auteur évoque la notion de salaire; le dandy qu'il a été et qu'il demeure paraît marqué par les événements récents. Cette idée est renforcée dans cette comédie par l'étude de la condition de l'étudiant et de l'artiste pauvres. Le dénuement total qui frappe bon nombre de Français à l'époque n'avait guère jusqu'ici inquiété l'auteur.

Cette nouvelle façon d'appréhender le monde ne présente pas toutefois un caractère définitif et le Musset versatile tempère ses jugements dans sa comédie suivante, Carmosine, parue en 185O. A la révolution de 1848, pleine de promesse, a succédé un état de crise pour le moins préoccupant, d'où cet appel au calme de l'auteur, appel voilé puisque l'intrigue se déroule dans un autre cadre, à une autre époque. Nous sommes en Sicile; l'un des personnages principaux est le roi Pierre d'Aragon qui a vécu au XIIIe siècle. Nous sommes apparemment bien loin de la situation qui prévalait en France en 1848-1849; en effet, Louis-Philippe démis, la république avait été proclamée et les espoirs pour les ouvriers s'étaient vite révélés vains, d'où les troubles graves qui s'ensuivirent mettant en péril la nation

entière. L'immense cri de joie de février 1848 fut suivi des pleurs des journées de juin. Socialistes et réactionnaires s'affrontèrent dans la plus terrible bataille de rues qui eût encore ensanglanté Paris; il y eut plusieurs milliers de morts. Pourtant les trois passages suivants nous permettent d'établir un rapport :

"(Acte II scène 5; propos de Pierre d'Aragon.) *Ce sont eux* (les gens) *qui me feraient perdre le fruit de ces combats avec leurs discordes honteuses... Celui-là c'est l'orgueil qui le pousse et celui-ci c'est l'avarice. On se divise pour un privilège... Est-ce pour cela que le sang coule depuis les vêpres? Quel fut alors votre cri de guerre! La liberté n'est-ce pas, et la patrie? Et tel est l'empire de ces deux grands mots, qu'ils ont sanctifié la vengeance. Mais de quel droit vous êtes-vous vengé si vous déshonorez la victoire? Pourquoi avez-vous renversé un roi si vous ne savez pas être un peuple?*[523]"... *"Lorsqu'une nation s'est levée dans sa haine et sa colère, il faut qu'elle se rassoie, comme le lion, dans son calme et la dignité*[524]".... *"Je vous le répète, soyez plus unis; plus de dissentiments de rivalités, chez les grands comme chez les petits*"[525]; détachés de leur contexte, ils érigent Musset en juge de l'actualité; celui-ci déplore que les idéaux, comme souvent en pareilles périodes, servent de voile pudique aux intérêts personnels; il a peur que les dissensions n'aboutissent à une perte des acquis qui signalons-le étaient énormes : Suffrage universel, liberté de presse et de réunion, abolition de l'esclavage dans les colonies..., d'où son appel plein de sagesse à la réconciliation nationale. Nous pouvons lire aussi dans cet appel la peur du noble, qui voit sa classe visée par les manifestations.

Les deux pièces parues en 1849 et 1850, nous venons de le voir, font apparaître en filigrane les problèmes politiques, mais nous sommes tout de même loin du véritable engagement; le "*Je ne me suis pas fait écrivain politique n'étant pas amoureux de la place publique*[526]" garde en grande partie sa valeur. Loin des harangues et des cris, des combats fracassants, des jugements à l'emporte-pièce, prenant du recul, l'auteur livre à qui veut le lire son double message. Dans Louison, il souhaite plus d'égalité des classes, et dans Carmosine il appelle de ses voeux un retour au calme pour conserver les acquis du peuple et éviter le chaos.

Nous terminerons notre étude en évoquant une dernière comédie de Musset, Bettine, parue un an plus tard. Le petit drame se trouve concentré autour de trois personnages de la noblesse et c'est tout juste si nous remarquons le valet Calabre qui d'ailleurs n'intervient pratiquement pas. Il ne porte pas véritablement de message, mais à la réflexion nous constatons que ses qualités de coeur contrastent avec le caractère vil du Baron Steinberg, façon de la part de l'auteur de reconnaître que de telles qualités de coeur ne sont pas réservées à une caste supérieure, que des hommes de basse extraction peuvent se hisser à un niveau moral élevé, tandis que d'autres, au contraire tombent du piédestal où on les a élevés.

Les remarques qui ont été faites tout au long de cette étude sociale et politique ont permis de mettre en lumière un Musset profondément divisé, qui tantôt a sacrifié à la louange des idées réactionnaires, tantôt brandi les thèmes d'égalité de liberté. Mais ses idées ne prennent jamais dans ses oeuvres un caractère appuyé; les remarques en retrait du thème principal revêtent un caractère sporadique. Dans de nombreuses comédies, les problèmes d'actualité sont même totalement éludés. Contrairement à un Hugo, Musset s'est refusé à une littérature profondément engagée, en dépit des périodes troublées qu'il a vécues. Lorenzaccio a permis d'expliquer sinon de justifier un tel comportement. Le milieu ouvrier n'ayant pratiquement pas été évoqué, nous pouvons nous demander si l'auteur a véritablement vécu la révolution industrielle, la montée du paupérisme, la naissance de la classe ouvrière, s'il a compris les grandes mutations de son époque. Intellectualiser les problèmes, leur donner une dimension philosophique peut éloigner des réalités tangibles.

Le Musset profondément divisé en matière politique et sociale, nous le retrouvons dans son oeuvre poétique; une étude détaillée à ce sujet reste à faire. Contentons-nous d'opposer en guise d'ouverture les deux poèmes précités : Au Roi(1836), Sur la naissance du comte de Paris 1836, panégyriques de la royauté, donc du pouvoir en place, à un troisième poème sur la loi de septembre 1835 contre la presse qui critique ce même pouvoir:

"Je ne fais pas grand cas des hommes politiques;/ Je ne suis pas l'amant de nos places publiques/. Pour être d'un parti, j'aime

trop la paresse/ Mais, morbleu, c'est un sourd ou c'est une statue/ Celui qui ne dit rien de la loi qu'on nous fait...; habitants de Lutèce... qu'avez-vous fait et quelle étrange ivresse/ Vous fait dormir debout...? Pendant que vous dormez, on bâillonne la presse"...[527].

c_ La femme victime de la société

Nous avons abondamment parlé dans notre étude de l'amour dans les comédies de Musset, de la femme, insistant, c'était le thème, sur la partie sentimentale, l'analyse psychologique. Nous nous proposons de compléter cette étude en nous interrogeant sur l'image de la femme victime de la société, qui transparaît dans l'oeuvre.

Musset s'est intéressé à l'éducation des jeunes filles et aux us et coutumes afférant au mariage. Ces deux thèmes apparaissent sous forme de scénarios récurrents dans de nombreuses comédies. Voyons si la critique est ou non appuyée et si la récurrence est suffisamment forte pour être considérée comme le désavoeu de certaines pratiques.

Dans la première comédie, La Nuit Vénitienne, l'héroïne Laurette a été mariée à son corps défendant, au Baron d'Eseynach, sans jamais l'avoir vu. Par l'intermédiaire de Razetta, l'auteur condamne avec une extrême véhémence cette décision. A la révolte du jeune homme répond la résignation de Laurette :

"Une fille ne dépend pas d'elle ici-bas. Voyez dans quelles mains est ma destinée[528]".

Ce scénario, à peu de choses près, nous le retrouvons dans Fantasio avec le mariage princier dicté pour des raisons politiques. Fantasio a remplacé Razetta lorsqu'il s'est agi de condamner, et Elsbeth, Laurette, pour donner l'image de la résignation.

Dans les deux cas, la jeune fille apparaît comme un être faible dominé et en outre inhibé par des pratiques qui sont devenues au fil des siècles une habitude, une chose naturelle. C'est contre cela que se révolte l'auteur, et l'action des héros se veut remise en question de la femme considérée comme une marchandise, *"vendue au plus offrant*[529]". (Razetta) George Sand qui symbolise à cette époque la femme émancipée n'a probablement pas été sans influencer l'auteur. Mariée à dix-huit ans à M. Dudevant, elle a dans un premier temps subi le diktat familial à l'instar des deux jeunes héroïnes avant de mener par la suite une vie émaillée de petits scandales.

Avec Namouna, Musset laisse le thème du mariage forcé et passe, évoquant Hassan, à la femme objet de consommation :

"Il en était venu jusqu'à croire.../ Qu'une femme ici-bas n'était qu'un passe-temps. Quand il en rencontrait une à sa convenance,/ S'il la gardait huit jours, c'était déjà longtemps"[530].

Ce personnage est à rapprocher de Don Juan et du "*roué français*[531]" (évoqués plus loin dans l'oeuvre) pour ce qui est de cette manière d'agir. Contrairement à ce qu'il a fait dans les deux pièces étudiées précédemment, l'auteur ne marque pas sa vive désapprobation. Du côté des viveurs, nous connaissons ses penchants. Il a eu beaucoup de liaisons éphémères, d'aventures d'un soir avec une grisette, a tyrannisé les femmes aimées, et nous retrouvons ce goût chez de nombreux autres personnages de ses comédies, ses doubles, sans véritablement remise en question de cette tyrannie. Son égocentrisme, son narcissisme, lui ont trop souvent fermé les yeux, et il a eu tendance à agréer ce statut de femme objet de consommation avec beaucoup d'indulgence. Victime de la société dirigée par la gent masculine, la femme n'est pas ici défendue par Musset. Au contraire la grande récurrence du scénario banalise et par conséquent avalise, ces pratiques condamnables. Il faut attendre 1849 et la révolte de la jeune paysanne Louison contre le Duc qui lui fait une cour honteuse, révolte orchestrée par l'auteur, pour constater une évolution. Les pulsions du "*ça*" moins fortes compte tenu de l'âge ont probablement alors permis à Musset d'accorder le "*moi*" et le "*surmoi*", de se montrer plus objectif.

Musset n'a jamais accepté pour lui-même l'idée de mariage; ce qui se traduit par une critique sous-jacente de l'institution dans ses oeuvres de jeunesse. Le mariage arrangé, pour un futur couple princier dans Fantasio se retrouve au niveau de la noblesse, et de la classe bourgeoise avec Portia, Les Caprices de Marianne, Le Chandelier. C'est chaque fois l'image négative du couple déséquilibré avec un mari âgé et une jeune épouse sans expérience, l'argent du mari tenant lieu aux yeux des parents, de jeunesse. Thème éculé, cher à Molière, il est repris par Musset -le double positif, l'être épris d'amours idéales -pour bien marquer la profonde injustice. La princesse évoquée précédemment, obligée de se sacrifier et acceptant le sacrifice, fait place à de jeunes femmes pleines d'imagination pour tromper la

vigilance de leur mari; les écarts avec la morale sont bien sûr loin d'être condamnés par l'auteur. Ce dégoût pour les hommes d'âge mûr qui s'offrent une jeune fille n'était pas feint. Il répondait à un sentiment profond dont sa vie privée témoigne. Contrairement à Molière qui dans la vie a été l'Arnolphe de L'Ecole des Femmes, Musset a éprouvé des passions pour des femmes en général plus âgées que lui ou tout le moins de sa génération. Un sentiment de pudeur vis-à-vis de la virginité lui interdisait de vivre le rôle de barbon; témoin sa toute dernière amitié pour deux jeunes Anglaises, des admiratrices. Ne voulant pas profiter de son aura d'écrivain qui lui tenait lieu de passeport pour l'amour, il a préféré se retirer sur la pointe des pieds :

"*Je ferais mieux de ne pas toucher à l'aile du papillon*[532]", précise-t-il dans sa correspondance. Notre débauché avait cette qualité que nous aurions aimé trouver aussi chez un Hugo octogénaire se vantant de la conquête de trois admiratrices :"*Todo los tres*", cri de victoire pour une action honteuse.

Dans la deuxième partie de son oeuvre, les pièces, nous l'avons vu, se terminent à plusieurs reprises par un mariage heureux ou une promesse de mariage; nous remarquons en outre que dans les cas considérés, le couple n'est pas déséquilibré et qu'il s'agit d'un mariage d'amour. La rouerie féminine n'est plus alors de mise, pas plus que la souffrance; la femme prend la place qui doit être la sienne dans la société. Musset a vécu plusieurs fois un amour qui aurait pu se terminer par un tel mariage, nous savons que son double pervers a tout gâché. Les mariages heureux de ses dernières productions ont peut-être un parfum de regret.

Nous ne saurions terminer cette étude sans évoquer le problème de l'éducation des jeunes filles. George Sand a été mariée fraîche émoulue du couvent et n'a pas dû manquer de commenter l'impact de l'environnement des soeurs dans son comportement résigné; puis ensuite, par réaction, sa brusque révolte. L'éducation des jeunes filles dans les couvents en faisait des victimes désignées et On ne badine pas avec l'amour, Le Chandelier rappellent, critique sous-jacente, ce passé des jeunes femmes.

L'auteur, en évoquant la femme, a tenu au fil des comédies, par personnages interposés, des propos parfois contradictoires; comme pour les allusions politiques ces contradictions sont l'image fidèle d'un

Musset qui se révèle incapable d'accorder ses idées libertaires avec son égoïsme, sa pensée profonde avec des affirmations de circonstance.

CHAPITRE II

LE MOI ET LA SATIRE DANS LES POEMES DRAMATIQUES, LES COMEDIES ET PROVERBES : L'ANTICLERICALISME

Dans ses oeuvres dramatiques les plus connues, l'auteur ne s'est pas montré un grand polémiste, tant il était préoccupé des problèmes inhérents à son être ; ça et là, pourtant, il décoche quelques flèches acérées qui visent tantôt l'éducation des jeunes filles au couvent (voir chapitre précédent), et celle des jeunes garçons en faculté, tantôt les courtisans:

"*N'avez-vous jamais vu les Fantoccini? Et ne sait-on pas que celui qui tient les fils est plus haut placé que ses marionnettes? Ainsi s'en vont de ça et de là les petites poupées qu'il fait mouvoir, les gros barons vêtus d'acier, les belles dames fourrées d'hermine, les courtisans en pourpoint de velours, puis la cohue des inutiles qui sont toujours les plus empressés*[533]..." (Carmosine Acte I scène 8); mais tout cela n'est que broutilles à côté de l'acharnement marqué à l'égard des ecclésiastiques. La jeunesse romantique s'est généralement montrée anticléricale et Musset ne manque pas une occasion de ridiculiser, de critiquer les ministres du culte. Le théâtre de Molière nous avait habitué à la satire par le ridicule des médecins, notaires et autres maîtres de danse ou de philosophie, mais n'avait pas osé toucher de la même manière au sacerdoce, tant l'ecclésiastique demeurait sacralisé. L'auteur, dans un autre contexte il est vrai, n'hésite pas à le faire. C'est le témoignage d'une évolution puisque censure et public l'acceptent. Il s'agit à terme d'une remise en question de l'aura de ce sacerdoce et de son implication dans le domaine temporel, par conséquent politique, thèmes développés dans notre étude sur Lorenzaccio, à l'instar des problèmes métaphysiques et philosophiques qui leur sont étroitement liés. C'est pourquoi notre

développement va surtout s'attacher à étudier l'homme de religion en tant que personnage de comédie.

La première victime du dramaturge est l'abbé Annibal Desiderio dans Les Marrons du Feu. Nous sommes en 1829, l'auteur supporte mal la collusion du politique et du religieux; la prêtrise qui a eu un rôle plus effacé dans la période révolutionnaire tente sous Louis XVIII et Charles X un retour en force dans la vie de la cité. Le jeune homme épris de liberté supporte mal le joug d'où qu'il vienne, et n'hésite pas à frapper fort. Quelle audace en effet pour un coup d'essai, que la peinture acerbe de cet abbé. Annibal est un séducteur venu au début de la pièce faire son aubade à l'héroïne, la Camargo. C'est l'altercation avec le rival Rafaël Garucci et la promesse d'un duel. Cet abbé vit en grand seigneur comme l'indique la didascalie de la scène 3 acte I:

"*Annibal Desiderio descendant de sa chaise, Musiciens, Porteurs*", et sa morgue vis-à-vis des badauds est significative:

"*Hola, dites,marauds- est-ce par là que loge la Camargo?*[534]

Son aubade ne signifie pas amour véritable, mais conquête; l'abbé est un débauché :

"*Je me suis ruiné presque à moitié le tout pour avoir trop donné à mes divinités de soupers et d'aubades*[535]"; dans son langage il use de jurons qui ne conviennent guère non plus à l'homme de religion :

(scène 3) "*Parbleu...Parbleu... Tête bleu*"; (scène 5) "*Tête bleu*"; (scène 8) "*Tête et ventre... Tête et ventre*". Mal content de ses musiciens, il n'hésite pas à prendre la guitare et à pousser la romance. La scène 5 nous apprend qu'Annibal opère en habit religieux; en effet lors de l'échange des tenues, Rafaël précise:

"*cet habit de cafard me donne l'encolure et l'air d'un Escobar! Le marquis Annibal, l'abbé Garucci!*[536]".

Par-delà le personnage, c'est toute la prêtrise qui est éclaboussée. Il y a du sacrilège dans cette représentation théâtrale. L'auteur au fil des scènes continue à noircir le portrait en un crescendo soutenu. Convié à souper (fin de la scène 3), le prêtre accepte cette invitation de Rafaël, et ce, en attendant le duel; nous le retrouvons à la scène 5 dans "*une salle à manger très riche*" (didascalie), en tête à tête avec son rival; des musiciens sont là pour égayer l'atmosphère. Notre abbé a le vin triste et boit tant et tant qu'il s'endort:

"(Rafaël) *Le voilà sur la table... Reste sur lui sommeil! dormir quand on est gris/ C'est après le souper, le premier bien du monde*[537]".

Réveillé par le héros il accepte de prendre sa place, déguisé, pour une nuit d'amour avec la Camargo; démasqué, il tente de la violer :

"(La Camargo) *Main forte! Au secours! ce n'est pas lui".*

L'abbé (*lui mettant un mouchoir sur la bouche):*

"Ah! Tête et sang! Ma belle dame, un mot. Je vous tiens, quoi qu'on fasse. Criez si vous voulez; mais il faut qu'on en passe par mes volontés.[538]"

La Camargo, une maîtresse femme, se sort de cette situation délicate; jalouse de Rafaël qui la trompe elle décide de se venger en proposant à l'abbé d'assassiner celui qu'elle aime; en retour, elle se donnera au bras vengeur. C'est l'escalade, nous passons de la tentative de viol au meurtre:

"(scène 8; didascalie) *L'abbé va à lui et lui met le couteau dans la gorge.*[539]"

Avec ce meurtre, Annibal a définitivement vendu son âme au diable, comme nous le pressentions à la scène 6 lorsque la Camargo, pour le convaincre, s'était jetée à son cou:

"*Annibal, je t'adore! Embrasse-moi!*

__ (L'abbé) *Démons!*"[540].

Ce terme est renforcé à la scène 8, donc après le meurtre, par l'étrange soliloque:

"*Va, ta mort est ma vie, insensé!__ Ton tombeau est le lit nuptial où va ma fiancée/ S'étendre sous le dais de cette nuit glacée!/ Maintenant le hibou tourne autour des falots... La sorcière, accroupie et murmurant tout bas/ Des paroles de sang, lave pour les sabbats/ La fille nue; Hécate aux trois visages/ Froisse sa robe blanche aux joncs des marécages. Ecoutez __ L'heure sonne! et par elle est compté/ Chaque pas que le temps fait vers l'éternité. / Va dormir dans la mer, cendre! et que ta mémoire s'enfonce avec ta vie au coeur de cette eau noire!* (Il jette le cadavre à la mer). *Vous, nuages, crevez! Essuyez ce chemin! Que le pied sans glisser, puisse y passer demain.*[541]"

Les Contes d'Espagne et d'Italie connurent un franc succès dans les milieux littéraires; on y a admiré le talent et les audaces de l'auteur. L'abbé en est une. Sa conduite scandaleuse apparaît d'autant plus

nettement qu'il est loin d'être un personnage secondaire, et se dispute avec Rafaël le premier rôle. Les Marrons du Feu ont un parfum de soufre qui annonce la génération de Barbey d'Aurevilly.

Ces contes se terminent par le long poème dramatique : Mardoche; là encore, un prêtre occupe le devant de la scène. Il s'agit cette fois d'un saint homme qui aime son neveu Mardoche comme un fils. Il a sur lui la meilleure influence; le jeune homme va profiter de sa bonté; usant du chantage au suicide, il obtient que son oncle joue le rôle d'entremetteur d'amour:

"... *Vous avez un très beau lit à rideaux bleu ciel, un presbytère n'est pas suspect...*[542]".

Le vieillard d'abord offusqué :

"*Songez-y donc... chez moi! dans ma chambre! une femme! Mon enfant, un suicide!...*[543]", finit par accepter pour l'amour de Mardoche :

" *Eh bien, je le veux bien, s'écria le vieillard, mais vous n'en direz rien. Sur votre foi mon fils songez à ce qu'on pense...*[544]

Plus loin dans le poème, l'auteur émet un jugement:

"*De l'oncle ou du neveu, qui fut le plus coupable? Le neveu fut impie, et l'oncle fut trop bon.*[545]"

Nous retiendrons une nouvelle fois l'audace de Musset. L'abbé Desiderio a vendu son âme au diable, obéissant à un amour pervers; l'abbé Evrard fait de même par amour pour son neveu. Qu'un prêtre joue le rôle d'entremetteur, voilà en effet qui dépasse la mesure. La partie soulignée de la citation ci-dessus montre en outre qu'un abbé, peut être amené à dissimuler, à mentir. L'image de l'ecclésiastique apparaît ternie avec cette notion d'écart entre l'être et le paraître. Si un prêtre, un saint homme, trompe son monde, alors que penser des autres humains?

Dans La coupe et les lèvres, Musset quitte le clergé séculier pour le clergé régulier. Pour la seconde fois, un de ses héros se cache sous l'habit ecclésiastique. Rafaël avait revêtu la soutane, Frank, pour assister à son propre enterrement, se déguise en moine. Tromper sous l'habit ecclésiastique a quelque chose de provoquant, de sacrilège; (Plus tard avec Lorenzaccio, le duc, Salviati, travestis en nonnes, l'auteur ira plus loin encore dans la provocation.). Frank, en outre, devant son cercueil écoute les chants des autres moines:

"*...justice à chacun sera faite/ Ainsi qu'il aura mérité. Or donc, gloire à Dieu, notre père! Si l'impie a vécu prospère/, que le juste en son âme espère! Gloire à la sainte trinité*[546]", et laisse éclater sa révolte :

"*C'est une jonglerie atroce, en vérité! O toi qui les entends, suprême intelligence/, Quelle pagode ils font de leur Dieu de vengeance! Quel bourreau rancunier... Toujours la peur du feu- C'est bien l'esprit de Rome*"; l'auteur condamne alors les ecclésiastiques non pas en tant qu'individus, mais comme porteurs d'un message qu'il ne peut accepter. Sa condamnation vise "*l'esprit de Rome*" avec l'image du Dieu Pentecrator, qui punit. La portée du message s'affirme au fil des productions; après avoir remis en question l'intégrité du prêtre Evrard, personne au-dessus de tout soupçon, il n'hésite pas à critiquer avec force le dogme de l'église catholique : Les hommes revêtus de l'habit sacerdotal sont mauvais, le message qu'ils ont à faire passer est lui aussi mauvais. Par-delà l'anticléricalisme à la mode, il est possible de déceler dans le moi profond de l'auteur un sentiment de culpabilité : Son moi pervers, si Dieu existe, aura des comptes à rendre; ses propos sont dans son inconscient une manière de fustiger ceux qui seront ses bourreaux. Il sera condamné, oui, mais par des êtres vils. De coupable, il deviendra alors victime; scénario que, nous le savons, l'être torturé affectionne tout particulièrement.

De La coupe et les lèvres, nous passons à Fantasio, pour nous arrêter sur un commentaire du héros en rapport avec la religion. Ses remarques acerbes visent le dogme considéré comme actant dans la problématique des mariages arrangés:

"(ActeII scène 7) *Je ne sais s'il y a une providence, mais c'est amusant d'y croire. Voilà pourtant une pauvre petite princesse qui allait épouser à son corps défendant un animal immonde,... Tout était préparé, les chandelles allumées, le prétendu poudré, la pauvre petite confessée... Rien ne manquait que deux ou trois petites capucinades pour que le malheur de sa vie fût en règle.*[547]" Remarquons d'une part que c'est la victime, "*la pauvre petite*", qui est confessée, d'autre part que l'auteur a choisi à dessein le terme "*capucinade*" impliquant une connotation de mépris.

L'auteur avec On ne badine pas avec l'amour continue son travail de sape, mais cette fois, il tourne en ridicule les ecclésiastiques. Donnant à maîtres Bridaine et Blazius le rôle de grotesques, il change

totalement de registre et se montre ainsi plus fidèle au ton de la comédie.

Maître Blazius, gouverneur de Perdican, et Maître Bridaine, curé de la paroisse, sont deux gros mangeurs et surtout deux grands buveurs qui se disputent la table du baron. Ils n'ont pour tout horizon que les bombances présentes et à venir. Le choeur dresse leur portrait d'une manière peu amène:

"Deux formidables dîneurs sont en ce moment en présence au château, Maître Bridaine et Maître Blazius... lorsque deux hommes à peu près pareils, également gros, également sots, ayant les mêmes vices et les mêmes passions viennent par hasard à se rencontrer, il faut nécessairement qu'il s'adorent ou s'exècrent... Tous deux sont armés d'une égale impudence..., tous deux ont pour ventre un tonneau; non seulement ils sont gloutons, mais ils sont gourmets; tous deux se disputeront non seulement la quantité, mais la qualité... Item, tous deux sont bavards... Item ils sont aussi ignorants l'un que l'autre.... Item ils sont prêtres tous les deux; l'un se targuera de sa cure, l'autre de sa charge de gouverneur"..."les deux ivrognes...[548]*"*

L'auteur a mis en scène ces deux personnages non seulement pour faire rire mais encore pour livrer au lecteur une image déplorable de l'ecclésiastique. Les deux personnages sont deux tubes digestifs qui rivalisent de bêtise. Dans l'expression *"Item ils sont prêtres tous les deux"*, la satire atteint un sommet. En effet si nous relisons les citations qui précèdent, nous nous apercevons que le terme *"prêtre"* s'inclut dans un vaste champ lexical, celui des tares et des défauts (*"sots"*, *"vice"*, *impudence"*, *"gloutons"*, *"bavards"*, *"ignorants"*). *"Item"* qui ressortit à la langue des religieux prend en outre un caractère satirique.

Musset, avec Dame Pluche et Camille, égratigne encore cette religion pourtant déjà mise à mal. Toutes les deux sont marquées par l'emprise du dogme. Celle-là est devenue une vieille bigote ridicule, celle-ci une jeune fille inhibée par des préceptes moraux fallacieux qui lui ont été inculqués au couvent. Dame Pluche finalement inconsciente de son ridicule nous amuse, mais Camille, l'héroïne, nous consterne; son éducation se révèle un des paramètres de la catastrophe finale. Le rôle négatif des nonnes est aussi à ranger dans cette problématique visant à déconsidérer les milieux religieux.

Perdican les condamne sans retenue:

"Il y a deux cents femmes dans ton monastère... elles ont coloré ta pensée virginale des gouttes de leur sang... Sais-tu les rêves de ces femmes, qui te disent de ne pas rêver? elles qui sonnent dans les ruines de ta jeunesse le tocsin de leur désepoir, et qui font sentir à ton sang vermeil la fraîcheur de leur tombe, sais-tu qui elles sont?[549]".

Pour la seconde fois,- rappelons-nous l'abbé Avrard-, Musset évoque la notion d'écart entre l'être et le paraître, dogme pour lui étant synonyme de palinodie.

On ne badine pas avec l'amour est une pièce surtout connue pour son intrigue amoureuse, c'est aussi la comédie où l'anticléricalisme de l'auteur s'affiche avec le plus de véhémence. Avec Lorenzaccio, un drame, cette satire, nous l'avons vu dans notre livre I est affichée avec plus d'ampleur encore. C'est un sommet; ensuite les prêtres seront moins présents dans la production dramatique de Musset; nous ne les trouvons représentés que dans deux comédies sur neuf : Il ne faut jurer de rien (1836) et Faire sans dire (1836). Après cette date, c'est un silence de quinze ans à ce sujet.

Dans Il ne faut jurer de rien, l'abbé nous est présenté comme un personnage sans profondeur dont le rôle est de tenir compagnie à la baronne... et de nous amuser, comme en témoigne cette conversation de salon totalement insignifiante et l'incessant coq-à-l'âne de la baronne:

"(La baronne) *Miss Clary est anglaise, mademoiselle. Je suis sûre l'abbé que vous êtes assis dessus.*

__ (L'abbé) *Moi, Madame! Sur Miss Clary!*

__ *Eh! C'est mon peloton, le voilà. Non, c'est du rouge, où est-il passé?*"[550]

Le prêtre n'est plus alors pour Musset le personnage dangereux tel qu'il a été évoqué précédemment, mais l'être ravalé au niveau de dame de compagnie. Son sacerdoce est vidé de sa substance. En outre, peu perspicace,il se laisse berner par l'héroïne qui, enfermée de force dans sa chambre, feint un malaise pour qu'il lui ouvre la porte.

Dans la comédie proverbe Faire sans dire, l'abbé Fiorasanta est un personnage fort peu recommandable, qui ne fait pas honneur au sacerdoce. Il a débauché la jeune Julie et, alors qu'ils sont tous deux poursuivis, il se comporte comme le dernier des lâches:

"(L'abbé) *Nous ne pouvons rester là...*

__ (Julie) *Tu as peur Fiorasanta... Demande une épée à monsieur, et reste.*

__ *Voilà bien les femmes! Un duel?...Tenez, belle Julie, n'en parlons pas... Je vous laisse entre les mains d'un galant homme... nous ne pouvons fuir ensemble sans danger. On n'attrape pas un homme seul.*[551]"

Un tel portrait trahit une fois encore l'anticléricalisme prononcé de l'auteur; il n'était pas nécessaire à la problématique de la pièce que cet homme fût un abbé. Musset d'ailleurs poursuit son oeuvre de destruction avec des allusions qui jettent l'opprobre non seulement sur Fiorasanta, l'abbé, mais encore sur un cardinal et le pape:

"Ah! monsieur, si vous pouviez nous sauver... mon oncle le cardinal vous récompenserait.[552]"

A cette réflexion fait écho une autre relevée à la fin de la pièce :

"... *J'ai tout appris à mon oncle le cardinal... il consent à payer à sa Sainteté ce qui est nécessaire pour avoir notre pardon...*[553]"

Ces propos laissent deviner tout un champ de relations obscures au sein du clergé; le froc, la pourpre cardinalice, la tiare papale, symboles d'élévation spirituelle, de respect strict d'une éthique, cachent les plus bas intérêts qui ressortissent au temporel. Accuser le pape de simonie, l'auteur ne pouvait aller plus loin dans l'escalade. Nous ne saurions pour autant terminer ce triste tableau sans évoquer le manque de conviction religieuse de l'abbé. Notre *"poltron fieffé"* envisage en effet le scénario du prêtre apostat:

"(L'abbé à Julie) *Nous irons à Naples où je quitte les ordres, et où je vous épouserai*"[554], scénario agréé par le cardinal et par le pape.

Des figures inquiétantes d'Annibal Desiderio et de Fiorasanta à la caricature burlesque de Maîtres Bridaine et Blazius, en passant par le personnage ambigu de l'abbé Evrard et l'insignifiance du prêtre sans nom -c'est un signe - de la comédie Il ne faut jurer de rien, c'est une peinture variée de l'ecclésiastique que l'auteur nous offre, mais avec un même objectif : Remettre en question le modèle par trop idéalisé de l'homme de religion que le dogme s'est attaché à faire paraître comme une personne hors du commun, l'anneau de Dieu tenant lieu de certificat de bonne conduite. Il y a désacralisation. Tous les autres personnages touchant de près à la religion ont un comportement qui vient corroborer cette idée.

CHAPITRE III

MUSSET : COMEDIES ET THEATRE

Introduction

Musset, l'être déchiré, mélancolique, cynique, désespéré, n'a créé qu'un drame , n'a jamais écrit de tragédie. Son oeuvre dramatique est composée essentiellement de comédies et proverbes. Il y a là un paradoxe qui mérite d'être considéré avec attention. Comment en effet expliquer une telle inadéquation entre un Musset éminemment pessimiste et le genre considéré? Le paradoxe ne peut être levé que par une redéfinition du terme "*comédie*" en réponse à la question:

Que signifie ce terme dans l'esthétique de Musset?

L'auteur épris de liberté, nous l'avons évoqué, n'a jamais voulu s'inféoder à une école littéraire quelle qu'elle fût, encore moins à un système dramatique clairement édicté. C'est pourquoi notre quête va s'avérer difficile. En l'absence d'art poétique répondant à la question : *"Qu'est-ce qu'une comédie pour l'auteur?"*, c'est à partir de la lecture de ses pièces que nous allons tenter de chercher une ou des réponses.

Dans sa définition du terme comédie, le Petit Robert précise que le mot est apparu au Moyen-âge (1361); du latin "*coemedia*", il signifie alors pièce de théâtre et englobe les différents genres dramatiques; "*comédie*" ne prend son acceptation moderne qu'au XVIe siècle : *"Pièce de théâtre ayant pour but de divertir en présentant les travers, les ridicules des caractères et des moeurs d'une société*". Plus loin nous relevons la définition de l'expression : " *Jouer la comédie" : "affecter, feindre, mentir, tromper, déguiser, inventer, plaisanter, simuler."*

Le sens premier du XIVe siècle nous paraît un point de départ intéressant, mais son caractère par trop général ne permet pas de dégager une problématique dynamique; il s'agit d'une définition fourre-tout; la seconde définition, quant à elle, nous le verrons, paraît bien réductrice si on l'applique au théâtre de Musset, plus souvent théâtre des larmes que du rire; nous pouvons alors nous demander si ce n'est pas finalement sur l'expression *"jouer la comédie"* que repose le système dramatique de l'auteur. La comédie pour notre dramaturge n'est-elle pas avant tout un jeu, mais un jeu dangereux? En ce sens, le comique peut ressortir au tragique. Nous avons à l'esprit l'image du chat jouant avec la souris; il s'amuse, mais c'est un jeu tragique; il *"feint, affecte, trompe, déguise, invente, plaisante, simule"*,...et tue.

Mais Musset va plus loin car il fait pénétrer ses griffes dans toutes les chairs, même dans la sienne. C'est pourquoi nous nous proposons de donner des réponses à la question posée en traitant du comique et du tragique dans les comédies et proverbes.

a)- Le comique dans les comédies et proverbes de Musset : Une question de dosage.

Pour plus d'objectivité, nous soumettons d'abord au lecteur le tableau suivant qui a le mérite d'offrir au premier coup d'oeil la part réservée au comique dans les comédies et proverbes; il conviendra ensuite de pallier la sécheresse des chiffres grâce à une étude circonstanciée.

TABLEAU : LA PART RESERVEE AU COMIQUE

Les chiffres et précisions de ce tableau prouvent que le comique n'occupe pas une place prépondérante dans la production dramatique de l'auteur. Généralement, au mieux, il ne touche que quelques scènes, exception faite de On ne badine pas avec l'amour, et de On ne saurait penser à tout. Sur vingt-trois productions, dix sont vierges de tout comique. Il convient d'ajouter que dans notre tableau il n'est pas précisé si le comique occupe tout ou partie des scènes considérées; en fait, c'est très variable et peut aller de la simple remarque, à la scène presque entière en passant par quelques réparties. Notre tableau aurait pu préciser le nombre de passages comiques par scènes; mais le relevé stastistique de ces derniers n'aurait pas donné une photographie plus exacte de la réalité; pour sacrifier à la rigueur scientifique il aurait fallu en outre considérer le volume de chaque passage comique. Le tableau s'en serait trouvé grandement compliqué sans apporter de conclusions vraiment déterminantes. Loin de nous de toute façon de prétendre faire de la critique scientifique sur le modèle d'un Jakobson. Contentons-nous d'affirmer la tendance constatée, à savoir que le comique n'est pratiquement jamais dans le théâtre de Musset, le ressort, ou le thème dominant; l'auteur, s'il était un dramaturge né, n'avait pas en revanche la fibre comique. Il n'est pour se le prouver qu'observer dans le tableau ses premières oeuvres; de DonPaez à La coupe et les lèvres, il y a abstraction totale du rire. L'écriture chez Musset est fondée en grande partie sur l'expression du moi, avec ses passions dominantes. Celles-ci se sont affirmées très tôt dans sa production dramatique, ce qui est parfaitement logique. Certaines passions peuvent naître, se développer avec les années, mais les dominantes qui font partie intégrante de l'individu, sont investies à forte dose dans l'écriture dès le départ et si le rire avait été inné chez l'auteur, il aurait constitué un thème prépondérant dans ces premières productions. Le comique par la suite occupe une place relativement timide dans la production dramatique et nous pouvons parler de dosage, de saupoudrage, puis de volonté avortée. Le rire reste en général un accessoire, l'intérêt étant ailleurs. Quand il apparaît, il s'affirme plus volontiers en début de production (voir tableau), comme si l'auteur artificiellement porté au rire, l'oubliait bien vite pour obéir à ses démons. Là où le comique est le plus présent, il s'agit en général

d'un appel au rire dans un contexte peu chargé affectivement; en quelque sorte une superficialité sans conséquence, l'auteur s'amuse et amuse; au contraire, lorsqu'il apparaît très ponctuellement, c'est le plus souvent ce que nous pourrions appeler un comique d'angoisse que chacun d'entre nous connaît pour l'avoir pratiqué dans un groupe : Pour une raison quelconque, ce groupe est soudain en danger et pour libérer un peu la tension, l'un des membres fait une remarque amusante, provoquant le rire; il s'agit alors, si nous osons l'image de la cocotte minute, d'une véritable "soupape de sécurité" qui agit pour réduire la "pression" dramatique. L'exemple de On ne badine pas avec l'amour est caractéristique à ce sujet : Jusqu'à l'acte II scène 4, partie conçue avant le drame de Venise, l'auteur fait largement appel au comique avec l'omniprésence des grotesques, l'atmosphère est détendue; au contraire, à partir de l'acte II scène5, la tension dramatique monte soudain, les deux héros se livrant à une lutte déchirante; les grotesques qui n'apportent rien à l'intrigue, pourtant ne disparaissent pas complétement; ils se manifestent ponctuellement et nous libèrent quelque peu de notre angoisse.

Dans l'esthétique de Musset nous pouvons y voir une volonté; par un effet de contraste, le comique fait ressortir le caractère absurde du tragique : la vie est là avec ses joies qu'il suffirait de cueillir comme des fleurs épanies, mais cette gaieté, ce bonheur, sont refusés par des êtres qui s'affrontent. Ce gâchis n'apparaît que plus clairement. Musset a été peintre et il n'a pas oublié que le noir placé à côté du blanc apparaît plus noir encore.

Un dernier élément montre bien que l'auteur n'avait pas véritablement la fibre comique : Ses héros ne provoquent que très rarement le rire; ce sont les personnages secondaires qui en sont chargés. Notre tableau met en évidence, pour l'ensemble de l'oeuvre, les personnages impliqués dans le comique; nous comptons treize personnages principaux et onze personnages secondaires, ce qui n'apparaît pas contradictoire si nous précisons que le plus souvent les héros se moquent des autres, sont donc impliqués, sans être eux-mêmes l'objet du rire. Ils provoquent le ridicule sans être eux-mêmes ridicules. Si nous établissons une comparaison avec le théâtre de Molière, la différence est grande. Dans Le Bourgeois gentilhomme, par exemple, le héros fait rire par son comportement, sa mise. Une exception dans l'oeuvre de Musset est là cependant pour confirmer la

règle : On ne saurait penser à tout; non seulement le comique s'impose dans huit des dix scènes, mais encore le rire est en étroite relation avec le comportement des deux personnages principaux, le héros et l'héroïne; en outre leur distraction, ressort du comique, constitue le noeud de l'intrigue. Cette comédie en quelque sorte à la Molière, conforme à la définition la plus courante du terme a été un échec, ce qui bien en lumière les limites de l'auteur en ce domaine.

b)- Les ressorts du comique dans le théâtre de Musset : La superficialité et la bêtise; peinture caricaturale.

__ Les prétendants ridicules.

Notre étude va s'attacher plus particulièrement aux trois cas les plus caractéristiques : Irus (A quoi rêvent les jeunes filles); Clavaroche (Le Chandelier); Ser Vespasiano (Carmosine).

Irus parmi les prétendants ridicules représente la tendance très soucieuse de sa mise. L'auteur le met aux prises à la scène 2 avec ses valets, et c'est pour le lecteur ou le spectateur un dialogue savoureux:

"(Irus) *Lequel de vous, marauds, m'a posé ma perruque? Outre que les rubans me font mal à la nuque, je suis couvert de poudre et j'en ai plein les yeux.*

__ (Quinola) *Ce n'est pas moi.*

__ (Spadille) *Ni moi.*

__ (Quinola) *Moi je tenais la queue.*

__ (Spadille) *Moi, monsieur, je peignais.*

__ (Irus) *Vous mentez tous les deux. Allons mon habit rose et ma culotte bleue! Hum! Brum! Diable de poudre. Hatch, je suis aveuglé.* (Il éternue).

__ (Quinola) *Monsieur, vous ne sauriez mettre cette culotte. La lampe était auprès. Toute l'huile a coulé.*

__ (Spadille) *Monsieur votre habit noir est tout rempli de crotte. Quand je l'ai déployé, le chat était dessus.*[555]"

L'oncle Laerte survient et se plaint:

"... *vous avez l'air, mon neveu, d'une bête. N'êtes-vous pas honteux de vous poudrer la tête,/ Et de perdre, à courir dans votre cabinet,/ Plus de temps qu'il n'en faut pour écrire un sonnet?*

__ (Irus) *Vous ne voudriez pas, au prix de votre vie,/ Me traîner au salon, sans rouge et demi-nu?...*[556]"

Imbu de sa personne, il veut cacher sa lâcheté sous des fanfaronnades:

"... *il ne fait pas bon me marcher sur les pieds./ Vive Dieu! Savez-vous que je n'en crains pas quatre? Palsembleu! Ventrebleu! Je vous avalerais.*[557]

__ (Silvio) ... *Tenez, mon cher Monsieur,, allons plutôt nous battre ensemble.*

__ (Irus) *Mort-Dieu, ne croyez pas au moins que je balance.*"[558]

A l'évidence, l'auteur s'amuse; nous ne saurions nous en plaindre car dans le cas considéré, il a su nous divertir en se hisant au niveau des meilleurs spécialistes.

Clavaroche est certes plus intelligent, plus rusé qu'Irus, mais n'en joue pas moins le rôle de l'arroseur arrosé. Il a proposé à Jacqueline de trouver un "*chandelier*" pour donner le change à Maître André le mari méfiant et jaloux. Fortunio joue d'abord ce rôle à son insu ce qui réjouit fort notre Clavaroche; mais à l'ultime scène, notre brillant officier de dragons se voit supplanté par le jeune homme. Fortunio a conquis Jacqueline et le Don Juan de pacotille devient à son tour la dupe. Ce comique de situation prend toute sa valeur dans les réparties finales :

"(acte III scène 4) (Jacqueline) *Monsieur Fortunio, je bois à vos amours.*

__ (Clavaroche, bas) *En voilà assez, Jacqueline et je comprends ce que cela signifie...*

__ (Maître André) *Oui! aux amours de Fortunio.* (Il chante) *Amis, buvons, buvons sans cesse.*

__ (Fortunio) *Cette chanson-là est bien vieille; chantez donc, monsieur Clavaroche.*[559]"

Ser Vespasiano, quant à lui, choisi par Dame Paque comme futur époux de Carmosine, fait étalage d'une bêtise incommensurable. Vertement éconduit par le maître de maison, il doute encore s'il doit se retirer ou non:

"(acte I scène 7) (Maître Bernard) *Allez au diable, Monsieur, et laissez-nous en repos chez nous!* (On apporte le souper)...

__ (Ser Vespasiano s'asseyant près de Dame Paque) *Après ce que votre mari vient de me dire, je ne sais trop si je dois rester.*

__ (Dame Paque) *Plaisantez-vous? Est-ce qu'un homme de votre mérite fait attention à de pareilles choses?*

__ (Ser Vespasiano) *Il est vrai.*[560]"

Incapable d'aimer véritablement,-cet homme pense surtout à ses terres-, il se livre à une emphase ridicule lorsqu'il veut parler d'amour:

"(acte I scène 7) *La perle de mon âme à demi privée de sentiment! Ses yeux d'azur presque fermés à la lumière et le lis remplaçant les roses!*[561]"

Dans sa joute verbale avec Minuccio, il est battu à plate couture (acte I scène 8) et ne s'en rend pas compte. A plusieurs reprises est évoquée à mots plus ou moins couverts sa chute malencontreuse de cheval qui en fait le plus ridicule des cavaliers:

"(acte I scène 1) (Dame Paque) ... *ma fille est mon sang... dans ces fêtes-là, à qui peut-elle bien s'intéresser... si ce n'est aux gens qu'elle connaît? Et quel autre parmi nos amis, quel autre que le beau, le galant, l'invincible Ser Vespasiano?*

__ (Maître Bernard) *A telle enseigne qu'au premier coup de lance, il est retombé les quatre fers en l'air.*

__ (Dame Paque) *Il se peut que son cheval ait fait un faux pas, je ne nie pas cela, il se peut qu'il soit tombé.*

__ (Maître Bernard) *Cela se peut assurément; il a pirouetté en l'air comme un volant, et il est tombé, je vous le jure, autant qu'il est possible.*

__ (Dame Paque) *Mais de quel air il s'est relevé!*

__ (Maître Bernard) *Oui de l'air d'un homme qui a son dîner sur le coeur et une forte envie de rester par terre...*[562]"

La superbe qu'il affiche cache en outre comme chez Irus une grande lâcheté :

"(acte II scène 3) *Si tu t'avisais, dans ce palais de gouailler un homme de ma sorte, on ne laisserait point passer cela; mais tu conçois que je déroge un peu quand je vais chez Carmosine, et qu'on n'est plus là sur ses grands chevaux.*

__ (Minuccio) *Vous êtes trop bon de n'y pas monter; s'il ne s'agissait que de vous en faire descendre...*[563]"

Cette dernière remarque fait suite aux nombreuses provocations dont il a été l'objet de la part du musicien poète. Rien n'y fait, notre brillant cavalier ne relèvera pas les insultes.

La présentation caricaturale de nos trois fantoches provoque le rire; ce rire n'est pas gratuit. L'auteur critique à sa manière ces êtres superficiels, capables de rodomontades et privilégiant le paraître. Se montrer est leur tâche principale, aimer n'est pas véritablement du domaine de leurs possibilités. Musset peint en même temps d'une manière amusée certains de ses propres travers; il n'est pour s'en assurer que relire dans sa biographie ce qui concerne le dandy qu'il a été.

__ Les prêtres ridicules; la vieille bigote

On ne badine pas avec l'amour comporte, une critique sous-jacente de la religion. Les portraits caricaturaux atteignent une telle intensité que nous pouvons parler de grotesques; Maîtres Blazius et Bridaine incarnent comme les personnages précédents la superficialité et la bêtise. Confondant, comme jadis frère Jean des Entommeurs, "*le service du vin*" et le "*service divin*", ils entrent en lutte pour garder la meilleure place à la table du maître. Cette lutte s'accompagne d'une accumulation de maladresses, voire de bévues, propres à déchaîner le rire. (Relire à ce sujet ce qui a été écrit à propos des deux personnages dans le chapitre intitulé Le moi et la satire) Dame Pluche, la bigote complète ce tableau de grotesques. Jouant de l'effet de contraste, Musset nous la peint appliquant les préceptes inculqués par les ecclésiastiques; elle mène une vie d'ascète; autant les prêtres sont gros et rubiconds, autant elle est maigre et pâle; quand ces derniers réclament un verre de vin, elle demande un verre d'eau. Mais voyons plus en détail comment l'auteur les met en situation. Bridaine et Blazius sont deux pochards; non content de nous les présenter en état d'ébriété plus ou moins avancé, ce qui est déjà source de comique, il amène avec habileté les deux tristes sires à s'accuser d'une même tare. C'est le schéma burlesque d'un Blazius qui boit et est outré de ce que son homologue boive et vice-versa. Dame Pluche nous est aussi présentée dans une situation propre à provoquer le rire. Qu'elle paraît ridicule en équipage sur son âne "*essoufflé*"[564], que sa bigoterie -"*elle égratigne son chapelet*"(ibid)- sied mal à une personne qui se fâche injustement contre autrui -"*ses longues jambes maigres trépignent de colère*"(ibid) - et laisse son écuyer frapper l'animal qui n'en peut mais! Préceptes moraux, sentiment de charité, sont balayés par un autoritarisme qui ne manque pas de nous amuser dans la mesure où,

dans sa position ridicule, elle est en mauvaise posture pour jouer ce rôle de gendarme; sa mise, en effet, réduit à néant le sérieux qu'elle veut afficher. Le voyage long et pénible a mis en désordre la rigueur de son apparence. Dame Pluche que l'on imagine habituellement tirée à quatre épingles, nous apparaît les "*cheveux tout couverts de poussière*", avec "*un toupet gâté*" et "*une chaste robe... retroussée*" jusqu'à "*ses vénérables jarretières*".(ibid) Le comique de situation complète un portrait physique peu amène qui concorde avec son portrait moral : A coeur sec, corps sec :

"(acte I scène 1) (le choeur) *Défripez-vous, honnête Pluche, et quand vous prierez Dieu, demandez de la pluie; nos blés sont secs comme vos tibias.*"(ibid)

Nos trois personnages ne sont pas avares de paroles, et la manière dont ils s'expriment trahit leur caractère, leurs passions; c'est ainsi que Bridaine et Blazius sont obsédés par le mot "*vin*" qu'ils répètent sans cesse; et ils développent à l'envi tout un champ lexical sur le boire et le manger. Marionnettes, ils ont tout du jouet d'enfant muni d'un petit disque où sont enregistrés quelques mots; pressons sur le bouton et nous entendons pour la énième fois la même chose. Dame Pluche, quant à elle, descendant de son âne, affiche un désordre tel que ses phrases percutantes, ses insultes, ses gérémiades, ont un effet contraire à sa volonté et provoquent un peu plus le rire.

Musset dans On ne badine pas avec l'amour a peint de manière amusante pratiquants et serviteurs du dogme. Nous avons commenté dans un précédent chapitre la volonté satirique de l'auteur qui est indéniable. Jamais cependant dans son oeuvre Musset n'a atteint un comique d'une telle qualité; celui-ci en de nombreuses scènes - les personnages sont tellement ridicules - l'emporte sur la satire et provoque chez le spectateur un rire franc et libérateur. C'est dans cette oeuvre que l'auteur s'est peut-être montré, du moins pour ces scènes, le plus proche de Molière.

c)- Les procédés comiques : Le travail de l'artisan.

L'auteur pour provoquer le rire fait appel à un certain nombre de procédés simples mais efficaces; nous pensons à l'imbrication de types de discours, au comique de répétition, au mélange des registres de langue, à la peinture burlesque de l'idée fixe, au comique de farce, aux traits humoristiques, autant d'éléments qui s'incluent dans une mise en

situation des personnages qui ne manque pas de cocasse. Les tentatives de l'auteur dans le domaine du comique n'ont cependant pas toutes connu le succès précédemment évoqué dans On ne badine pas avec l'amour et nous pouvons nous demander si dans ce domaine le travail de l'artisan ne l'a pas emporté sur celui du créateur de génie. Notre étude va tenter d'apporter des éléments de réponse à cette question.

__ L'imbrication de deux types de discours

Dans La Nuit Vénitienne, deux personnages conversent au cours d'une partie de cartes et leur propos a trait tantôt au sujet important de la conversation, tantôt au jeu. L'auteur en tire un heureux effet comique:

"(Le marquis au secrétaire)... *Vous avez bien voulu déjà me laisser deviner et entrevoir de la manière dont son excellence était devenue éprise de la chère princesse, ma nièce. J'ai l'honneur de vous demander du pique.*[565]"

Ce même procédé est repris dans Il ne faut jurer de rien. A l'acte I scène 2, c'est la superposition de deux thèmes de conversation avec le coq-à-l'âne burlesque que nous avons effleuré dans notre chapitre sur la satire et dont nous donnons un passage particulièrement caractéristique:

"(L'abbé) *Que pensez-vous, madame, du dernier sermon? ne l'avez-vous pas entendu?*

__ (La baronne) *C'est vert et rose sur fond noir, pareil au petit meuble d'en haut.*"[566]

A l'acte II scène 2, c'est une partie de cartes qui rappelle celle de La Nuit Vénitienne:

"(La baronne) *C'est à vous de prendre; vous n'en laissez pas?*

__ (L'abbé) *Je n'ai pas un as; voilà monsieur Van Buck.*

__ (La baronne) *Continuons, c'est à vous de parler.*

__ (Van Buck) *Madame, j'ai deux mots à vous dire qui sont de la dernière importance...*

__ (L'abbé) *Cinq cartes valent quarante et cinq.*

__ (La baronne) *Cela ne vaut pas.*"[567]..., mais en moins convaincant.

__ Le comique de répétition; le comique de mots

L'auteur fait abondamment appel à ce procédé qui ne manque pas d'amuser. Nous le trouvons pour la première fois dans André Del Sarto:

"(Grémio) *Je l'ai vu comme je vous vois... Je l'ai vu, bien vu*"[568]; et bien sûr nous pensons à Molière; il est repris, mais d'une autre manière dans Les caprices de Marianne lors d'une joute verbale entre Octave et Claudio:

"(Acte II scène 1) (Octave) *En quelle façon, juge plein de science?*

__ *En y voulant frapper, cousin plein de finesse.*

__ *Ajoute hardiment plein de respect, juge pour le marteau de ta porte...*

__ *En quelle façon, juge plein de facéties?*

__ *En n'y frappant jamais, juge plein de causticité... Tes lunettes sont myopes, juge plein de grâce...*

__ *Mes lunettes sont excellentes, cousin plein de riposte...*

__ *A quelle occasion, subtil magistrat? ... Par quelle oreille, sénateur incorruptible?*

__ *Par celle de ma femme... godelureau chéri.*

__ *Tout absolument, juge idolâtré? Rien n'est resté dans cette charmante oreille?*

__ *Il y est resté sa réponse, charmant pilier de cabaret...*

__ *Je ne suis pas chargé de l'entendre, cher procès- verbal?*

__ *Ce sera donc ma porte... qui te le fera, aimable croupier de roulette, si tu t'avises de la consulter.*

__ *C'est ce dont je ne me soucie guère, chère sentence de mort...*

__ *Puisses-tu le faire en repos, cher cornet de passe-dix!*

__ *Rassure-toi sur ce sujet, cher verrou de prison..*[569]"

Le procédé y paraît particulièrement bien exploité en un crescendo "*plein*" d'imagination, que l'auteur reprend dans sa comédie suivante, Fantasio : (Acte I scène 2) (Hartman) *Tu ne te trompes pas, brave étranger..." "... L'unique cause, puissant rhéteur."..."Des lampions allumés ne font pas le bonheur d'un peuple, cher homme primitif."..."Je l'ai dit, cher inconnu, je me suis servi de ce mot...,"*[570] mais pour un seul personnage; dans Il ne faut jurer de rien, l'auteur exploite encore ce comique de répétition, cette fois sans véritable imagination; à l'acte I scène 1 la joute verbale entre l'oncle et

le neveu est composée de réparties commençant successivement de la manière suivante:

"Monsieur mon neveu...

__ *Monsieur mon oncle...*

__ *Monsieur mon neveu...*

__ *Monsieur...*

__ *Mon oncle...*

__ *Non monsieur...*

__ *Mon oncle... Mon bon oncle...*[571]"

Le procédé est une dernière fois utilisé, d'une manière savoureuse, qui rappelle l'exemple de Fantasio, dans Carmosine. Minuccio au fil des réparties de la scène 8 de l'acte I, traite par antiphrase Ser Vespasiano de *"magnanime seigneur", "vaillant chevalier", "rusé compère", "invincible seigneurie", "magnifique chevalier".*[572]

__ Le comique ressortissant aux niveaux de langue.

Ce procédé dont nous trouvons tant d'exemples plus riches les uns que les autres chez Molière est utilisé pour camper le personnage rustique de Berthaud dans Louison. L'auteur recourt au procédé d'une manière relativement discrète; notre campagnard amuse sans être ridicule; des expressions comme:

"J'ai l'imaginative un tant soit peu bridée... Je ne me m'attendais pas à tout vos affiquets... Jarni, vos jupons...[573]", font sourire, se marient harmonieusement à son bon sens paysan et à son langage direct débarrassé des scories de l'emphase :

"Je m'ennuyais avec mes animaux, et puis je vous aimais en trois mots.[574]"

Le lecteur ne peut s'empêcher de mettre en relation cette langue du terroir avec son contraire, et nous pensons au discours emphatique du duc à l'acte I scène 1. Nous ne trouvons trace du procédé dans aucune autre des comédies de Musset.

__ La paranomase burlesque

Nous ne relevons que deux exemples de ce procédé comique que l'auteur n'a pas véritablement exploité:

(On ne saurait penser à tout; scène 4; la comtesse) *Ne parliez-vous pas de contraires?*

__ (Le marquis) *Des contraires? N'est-ce pas des contrats plutôt?*[575]

(Bettine; scène 5; Calabre, le valet) *Il vous a sans doute aperçu, madame, car le voilà qui monte le perron; mais je dois vous dire que Monsieur le baron...*

__ (Bettine) ... *Eh! bien! Le baron, le perron, qu'est-ce que tu chantes? Est-ce que tu fais des vers?*[576]"

__ Une certaine manière de couper la parole.

Là encore, l'auteur paraît puiser chez Molière; c'est le personnage de Berthaud qui une nouvelle fois est concerné, et ce, à l'ultime scène de Louison:

"(Berthaud) *Oui, madame, on me nomme...*

__ (Lisette) *Tais-toi...*

__ *Monseigneur, à merveille je...*

__ *Tais-toi donc.*

__ *Pourquoi donc faire? On me parle.*

__ *Tais-toi.*

__ *Encore et toujours se taire ici! Je me rattraperai à la maison.*[577]"

Nous ne retrouvons le procédé nulle part ailleurs dans l'oeuvre dramatique de notre auteur.

__ L'idée fixe.

De nombreux personnages mis en scène par Musset ont une idée fixe. Le thème est exploité de manière à amuser. Si Blazius et Bridaine sont obnubilés, nous l'avons vu, par le boire et le manger au point qu'ils reviennent dans toutes leurs conversations, le baron, lui, dans On ne saurait penser à tout est ravagé par le démon de l'exactitude et de la précision. C'est à travers ce personnage que ce procédé, par sa forte récurrence est le mieux mis en valeur. Nous relevons dans la scène 1 :

"(le baron) *Je lui avais mandé que je quitterais Paris à une heure et quart, et que je serais par conséquent à Montgeron à trois heures. De Montgeron ici, il y a deux lieues et demie, mettons cinq quarts d'heure..." "Partant à trois heures de Montgeron, je devais par conséquent être au tourne-bride positivement à quatre heures un quart. J'avais une visite qui devait durer tout au plus un quart*

d'heure. Donc... cela ne pouvait me mener plus tard que cinq heures. Je lui avais mandé tout cela avec la plus grande exactitude. Or il est cinq heures précisément , et quelques minutes maintenant. Mon calcul n'est-il pas exact?[578]

__ *Parfaitement, monsieur, mais mon maître n'y est point.*[579]"

Quelques réparties plus loin nous relevons ce commentaire:

"*Je tiens seulement à te faire remarquer combien je suis ponctuel en toute chose... La ponctualité est, en ce monde, la première des qualités. On peut même dire que c'est la base, la véritable clé de toutes les autres... On a vu des gens couverts de gloire perdre leur fortune faute d'une montre convenable et ponctuellement réglée. La tienne va-t-elle bien, mon ami?*

__ (Germain) *Je la mets à l'heure continuellement, monsieur.*

__ *Fort bien... Tu sauras donc que... Son excellence me reçut à deux heures et demie...*[580]"

A la scène 2, le baron précise encore :

"*il est six heures moins vingt... nous verrons votre exactitude.*[581]"

Ce démon de la précision mathématique fait un heureux contraste avec les distractions du marquis et de la comtesse.

Notons que ce thème avait déjà été exploité, mais à un degré moindre, dans On ne badine pas avec l'amour, où un autre baron s'exprimait de la manière suivante:

"(Acte I scène 2) *Mon fils a eu hier matin, à midi huit minutes, vingt-et-un ans comptés... Ma nièce est depuis hier, à sept heures de nuit, parvenue à l'âge de dix-huit ans.*[582]"

__ Le comique de farce.

L'auteur a peu sacrifié dans son oeuvre au procédé efficace et facile du comique de farce; une comédie cependant fait exception : L'habit vert. Faut-il y voir la marque d'Augier avec qui elle a été écrite? Toujours est-il que le pauvre Henri à la scène 4 dévale les escaliers et "*entre avec son devant de cheminée* (une peinture) *cassé et troué, et son pantalon déchiré au genou*", reçoit ensuite "*un coup d'aiguille*"[583] de la part de Marguerite qui lui ravaude son vêtement, enfin paraît ridicule en essayant un habit vert beaucoup trop grand; Raoul, plus grand et corpulent l'essaie à son tour et, bien sûr, il lui est beaucoup trop petit. A la scène 6, l'habit vert est mis en morceaux:

"(didascalie) *L'habit se déchire en deux par le dos*" et "*Raoul et Henri, jetant les morceaux de l'habit à Minius*" s'exclament:

"A vous, Minius".[584]

__ L'humour

Nous ne saurions clore ce chapitre sur le comique sans parler de l'humour. L'auteur en effet en est friand; il opère par petites touches et nous en trouvons trace dans pratiquement toutes les comédies, visant le plus souvent les personnages qui ne font guère étalage de leur intelligence. Nous proposons deux exemples particulièrement caractéristiques :

Dans On ne saurait penser à tout, le marquis que nous savons incapable de fixer son attention dit:

"... *voyez-vous, je parais comme cela insouciant, mais quand je me mêle de choses graves, personne n'est plus attentif que moi*"[585]; dans L'Habit vert, Munius crie dans le corridor :

"*Habits, galons*!" et Raoul fait cette remarque : *"Tiens, Munius qui travaille le chant sur le palier!... quel amour de son art!"*.[586]

__ Conclusion

Ce catalogue des effets comiques montre que l'auteur possédait une palette suffisamment variée pour réussir dans la franche comédie; si, le précédent tableau le montre, le comique dans le théâtre de Musset ne prend le plus souvent qu'un caractère occasionnel, c'est que l'intérêt était ailleurs. La vie est faite de rire et de larmes; le dramaturge éminemment pessimiste a surtout évoqué ces dernières, le rire ayant souvent, nous l'avons étudié dans les pièces les plus dignes d'être retenues, le rôle de palliatif, d'exutoire, de compensation. C'est dans un contexte dramatique chargé que curieusement il sonne le plus vrai, peut-être parce qu'il s'impose à l'auteur. Musset rit alors comme il boit, pour oublier, ou tout le moins pour rétablir un certain équilibre en diminuant la tension. Quand le comique perd cette raison d'être, il a chez notre dramarturge quelque chose d'artificiel, d'emprunté. L'échec de On ne saurait penser à tout est révélateur à ce sujet. Avec huit scènes à prétention comique sur dix, le dramaturge a voulu faire du rire le principal ressort de la pièce. Le sujet est sans intérêt, la tension dramatique absente, et le rire fondé sur une accumulation de bévues... qui se révèlent fastidieuses. Le pétillement des cours passages

comiques auquel nous étions habitués fait place à un fastidieux catalogue sans imagination. L'auteur opère en artisan, son comique s'essouffle, et, à l'évidence, notre dramaturge s'ennuie et ennuie; ce qui confirme que son comique n'est dynamique que s'il s'inscrit dans une problématique beaucoup plus large; il ne peut constituer une fin.

Le fait que l'auteur n'ait pas exploité à fond tel ou tel procédé propre à provoquer le rire dans telle ou telle scène de ses meilleures productions ne doit pas être jugé comme une faiblesse; ce n'est en réalité qu'une question de dosage; l'antidote n'est efficace que s'il est consommé à bon escient pour conjurer le mal; sa prise massive ne guérit pas, mais au contraire accentue les maux. (On ne saurait penser à tout en est un exemple). Si dans Louison le comique ressortissant aux niveaux de langue n'est que peu exploité, n'occupe jamais le devant de la scène, c'est qu'il n'a qu'un rôle compensateur. L'auteur avait l'occasion non seulement d'accentuer le caractère campagnard des propos de Berthaud, mais encore de reprendre le procédé en l'appliquant à Lisette. Il n'a pas cédé à la facilité soucieux des grands équilibres de la pièce.

L'auteur, nous le voyons, au départ n'avait pas la fibre comique; c'est pourquoi dans son esthétique, le rire ne pouvait être considéré comme une fin, mais seulement comme un moyen, un outil parmi d'autres. Le rire s'imposant chez lui le plus souvent dans un contexte dramatique, nous pensons à cette question posée par le choeur à Frank dans La Coupe et les lèvres:

"*Te fais-tu le bouffon de ta propre détresse*?[587]"

Elle peut être considérée comme une des clés du rapport entretenu par Musset avec le rire.

d) _ Le tragique dans les comédies de Musset.

L'environnement culturel, politique, éthique poussait l'auteur à jeter un regard sombre sur le monde ce qui ne pouvait qu'exacerber un état de crise déjà inhérent à son être : Regard sur lui-même, regard sur le monde, même paysage de désolation. Ce mal de vivre du dramaturge, il ne faut pas s'en étonner, transparaît dans ses oeuvres, fussent-elles des comédies. Nous pouvons même ajouter que ses meilleures productions ont un caractère éminemment tragique, que son meilleur théâtre est un théâtre de la souffrance. Ce moi souffrant s'est

surtout exprimé dans la première partie de son oeuvre, jusqu'en 1834; par la suite, il s'est émoussé, l'auteur se tournant alors, nous l'avons étudié, vers un théâtre moins personnel, *"théâtre de la différence, voire de l'indifférence"*, où l'artisan apparaît aux dépens du créateur.

Ses meilleures productions étant celles de la souffrance, preuve est faite que l'auteur a dans l'esprit une définition personnelle du terme comédie, qui diffère sensiblement du sens courant. Il est généralement admis qu'une comédie est une pièce de théâtre émaillée d'épisodes propres à provoquer le rire, et au dénouement heureux. Musset, dans l'ultime répartie des Marrons du Feu, imprime ce sceau de la différence:

"Mais ...elle est partie, ô Dieu / J'ai tué mon ami, j'ai mérité le feu, / J'ai taché mon pourpoint, et l'on me congédie. C'est la moralité de cette comédie[588]*"*.

Comédie signifie dans le cas considéré, pièce de théâtre en général; le dénouement n'ayant rien d'heureux. Ce qui est vrai pour Les Marrons du Feu, se révèle-t-il exact pour la plupart des comédies de l'auteur? C'est ce qu'une étude circonstanciée va nous permettre de déterminer. Nous proposons en premier lieu un tableau des dénouements des différentes productions qui nous permettra ensuite de tirer des conclusions voire d'affiner la définition de la comédie, telle que l'entendait Musset.

TITRE ET DENOUEMENT
DON PAEZ 1829 Issue on ne peut plus tragique. Don Paez tue l'amant de Juana, assassine cette dernière et meurt lui-même par le poison. LES MARRONS DU FEU L'abbé tue le héros Rafaël. Issue donc tragique. PORTIA 1829 Union des deux amants Portia et Dalti, mais au prix d'un duel où le mari de la jeune femme, Onorio Luigi est tué par Dalti. MARDOCHE1829 L'époux envoie la jeune femme Rosina au couvent ; le jeune amant se remet vite de sa déconvenue. LA COUPE ET LES LEVRES 1829 Frank après avoir coupé avec les amours sataniques de Belcolore se tourne vers la pure Déidamia; mais celle-ci est assassinée par Belcolore. Le Mal triomphe de la pureté. A QUOI REVENT LES JEUNES FILLES 1829 Silvio aime Ninon. Tout est bien qui finit bien. NAMOUNA 1829 La jeune femme amoureuse d'Hassan se travestit en esclave, se fait racheter par l'être aimé pour passer incognito une nuit d'amour avec lui. Sacrifice tragique pour amours désepérées. LA NUIT VENITIENNE 1830 Laurette finalement éconduit Razetta; pas de meurtre, pas de suicide, mais fuite déespérée dans la débauche. ANDRE DEL SARTO 1833

Le concierge Grémio est tué; Cordiani gravement blessé survit et part avec Lucrèce, la femme d'André; ce dernier se suicide.

LES CAPRICES DE MARIANNE 1833
Coelio, le jeune héros romantique meurt assassiné. Octave refuse Marianne.

FANTASIO 1833
Fantasio réussit à faire avorter le projet de mariage princier, mais la guerre est déclarée entre les deux pays.

ON NE BADINE PAS AVEC L'AMOUR 1834
Rosette, la soeur de lait de Camille se suicide. L'union entre Perdican et Camille est dès lors impossible.

LE CHANDELIER1835
Victoire du coeur. Fortunio est un Coelio qui parvient à ses fins.

LA QUENOUILLE DE BARBERINE 1835
L'amour du couple triomphe. Tout se termine bien.

IL NE FAUT JURER DE RIEN 1836
Tout va probablement se terminer par un mariage.Valentin, après avoir juré qu'il ne se marierait jamais tombe amoureux de sa promise.

FAIRE SANS DIRE 1836
L'abbé a montré son vrai visage; le musicien par son désintéressement conquiert le coeur de la jeune fille, mais contre toute attente, celle-ci prend le voile.

UN CAPRICE 1837
Comédie sur l'amour conjugal. Tout se termine bien pour les deux époux.
IL FAUT QU'UNE PORTE SOIT OUVERTE OU FERMEE 1845
Longue conversation entre deux êtres qui aboutit sur une heureuse promesse de mariage.

LOUISON 1849

Lisette courtisée par son maître trouve en Berthaud, jeune homme de son milieu un futur époux.
Tout est bien qui finit bien, d'autant plus que comte et marquise vont finalement former un couple modèle.

ON NE SAURAIT PENSER A TOUT 1849
Tout se termine bien. Le marquis et la comtesse, grâce à la servante et au valet, vont se marier.

L'HABIT VERT 1849
Minuccio, le trompeur est trompé. Tout est bien qui finit bien.

CARMOSINE 1850
Grâce à l'intervention de la reine, et du roi, Carmosine retrouve goût à la vie et accepte le mariage avec Perillo. Tout est bien qui finit bien.

BETTINE 1851
Steinberg que Bettine aime, l'a odieusement bernée. Un vieil ami, le marquis Stéfani, la console et lui propose l'hymen. La jeune femme répondra peut-être favorablement à sa demande.

Ce tableau récapitulatif des dénouements montre que l'hiver 1833-1834, a occasionné une rupture, ou pour le moins un changement notable dans l'oeuvre du dramaturge. Le drame de Venise n'est pas étranger à ce changement. Jusqu'alors, Alfred vivait une vie d'enfant gâté. Il traînait sa mélancolie dans ses possibles, héros de théâtre aux prises avec des femmes, fruits de son imagination. Son tempérament empreint de pessimisme peignait tout en noir. Il était enfant gâté en ce sens qu'aucun être lié à sa fibre amoureuse ne lui avait véritablement fait barrière. Avec George Sand, c'est le choc de deux esprits à l'égocentrisme marqué. Alfred veut recevoir et ne sait pas donner; il veut tyranniser une femme à l'esprit trop fort pour accepter la situation de victime, d'où le conflit majeur. Cette expérience malheureuse a ouvert les yeux du jeune homme : il ne pourra jamais véritablement aimer, s'unir durablement à une femme; il se sent condamné, à cause de son besoin de liberté, de ses pulsions perverses, à des amours éphémères; c'est le triomphe du Hassan de ses

possibles, victoire à la Pyrrhus. Il sent alors un vide intérieur qu'il ne pourra combler. Lui qui se prenait à rêver d'amour absolu pour lequel on tue, ou on est tué, vit sa plus grande déception. Dès lors il n'éprouve guère le besoin de se dire et après 1834, les dénouements des comédies ne sont plus en rapport avec ce *moi* où le goût du tragique occupait le devant de la scène; les pièces se terminent dans l'ensemble plutôt bien; il est parlé d'union durable, de mariage; mais c'est l'image des autres ou peut-être l'image que les autres aiment que l'on donne d'eux-mêmes; en somme la comédie de la liaison pérenne, comédie du paraître. Les années passant, l'auteur paraît de plus en plus étranger à son théâtre et applique la définition généralement admise de la comédie; la lecture de ce théâtre post 1834, nous fait regretter l'autre définition qui s'était imposée à Musset, puisant au sens premier du terme et intégrant celui de l'expression "*jouer la comédie*" telle que nous l'avons exposée en début de chapitre.

Les remarques faites à propos des dénouements valent pour la tonalité dominante des pièces. Jusqu'en 1834, le tragique l'emporte; l'atmosphère est lourde parfois insoutenable; le paysage intérieur de l'auteur est projeté sur l'écran en une surréalité sombre où s'affirme le thème de la mort. Des champs lexicaux très vastes, omniprésents, nous plongent dans les ténèbres d'un moi déchiré; c'est le règne de thanatos avec la forte récurrence de termes comme "*mourir*", "*mort*", "*tue*", qui concernent l'acte d'agression, "*sang*", *épée*", qui le symbolisent, mais aussi la présence de "*tombeau*", *sépulture*", renforcés par le terme "*spectre*" avec en connotation la séparation de l'âme et du corps et l'évocation du devenir de l'être après la disparition de l'enveloppe charnelle.

A ces champs lexicaux révélateurs, il convient d'adjoindre la forte récurrence de mots comme "*horrible*", "*horreur*", choisis pour leur sens et leur sonorité.

Nous joignons le tableau suivant qui donnera une idée plus précise de ces différents champs, tableau qui sera abondamment exploité dans notre travail de synthèse, en fin de thèse.

TITRE	Champ lex. sur la mort	épée stylet poignard

DON PAEZ	27	6
LES MARRONS DU FEU	67	1
PORTIA	16	7
MARDOCHE	4	
LA COUPE ET LES LEVRES	137	13
A QUOI REVENT LES...	19	6
NAMOUNA	19	2
LA NUIT VENITIENNE	14	8
ANDRE DEL SARTO	92	23
LES CAPRICES DE MARIANNE	35	6
FANTASIO	17	1
LA CHANDELIER	25	5
LOUISON	7	
ON NE BADINE PAS AVEC L'AMOUR	2+23	O+4
LA QUENOUILLE DE BARBERINE	19	13
IL NE FAUT JURER DE RIEN	19	

UN CAPRICE	2	
IL FAUT QU'UNE PORTE ...	1	1
L'HABIT VERT	5	
ON NE SAURAIT PENSER A TOUT	9	1
CARMOSINE	63	7
FAIRE SANS DIRE	22	2
BETTINE	9	4
LOUISON	7	
TOTAL	678	1O1
AVANT 1835	512	83
MOYENNE PAR PIECE	28	4
MOYENNE AVANT 1835	4O	9
MOYENNE APRES 1835	15	2

Cette surréalité proche du rêve, que nous avons évoquée, ne connaît pas le soleil de la vie. Eclairée par la lune, une lune à la symbolique inquiétante, elle apparaît en demi-teinte. Tout est noir au fond de cette âme où la lumière n'entre pas volontiers. Nous comprenons mieux ainsi pourquoi dans les oeuvres de jeunesse les scènes de nuit sont si nombreuses. Musset vivait cette surréalité dans ses créations, mais aussi dans la vie. Le jeune homme aimait les nuits d'insomnie, se couchait souvent à l'heure où les autres se lèvent; il se

sentait à ces heures induces plus proche de son moi profond, plus proche des grands mystères. Nous présentons pour plus de précision un tableau récapitulatif des scènes nocturnes illustré de citations significatives.

TABLEAU DES SCENES NOCTURNES

DON PAEZ
Toute l'intrigue se déroule de nuit. *"Un mardi vers deux heures de nuit... la lune se levait"... "aux rayons de la lune"... "sous une nuit obscure, la lune a dérobé sa clarté faible et pure."*
LES MARRONS DU FEU
A partir de la scène 3 jusqu'à la fin, c'est le soir, c'est la nuit. *"Parbleu, cette soirée est propice..., la lune ne va pas tarder à se lever"*. (Sc. 3) (Rafaël)... *"La lune se levait cette nuit-là.* (sc. 5; ibid.) (évocation d'un souvenir). La scène 8 se passe en extérieur; c'est la nuit, propice au meurtre : *"Madame, il faisait nuit"*. (L'abbé à la Camargo.)
PORTIA Le départ de l'action se situe aux aurores blêmes : *"Les premières clartés du jour avaient rougi... et le croissant déjà pâlissait dans l'ombre".* Dalti rencontre Portia de nuit : *"Vois-tu comme tout dort?"..."la lune se voilait, la nuit était profonde... la lampe tout à coup s'éteignait"...* Le duel a lieu de nuit... Dalti part... *"La nuit me permit de voir où se dirigeaient ses pas".* La suite se situe à l'heure où *"une nuit de printemps joue avec le matin"...* Les derniers vers témoignent encore de la nuit : *"L'horizon était vide et les flots transparents/ Ne reflétaient sur leur abîme sombre,/ Que l'astre au pâle front qui s'y mirait dans l'ombre."*
MARDOCHE Une bonne partie de l'intrigue se déroule de jour; mais l'auteur n'opte pas pour le soleil resplendissant et préfère l'éclairage en demi-teinte : *"Le ciel secouait de sa robe/ Le brouillard vaporeux sur le terrestre*

globe."... "devant qu'il fit noir,/ Notre héros le nez caché sous son manteau..." Plus loin, c'est encore le soir qui est évoqué : *"Etes-vous sorti par un temps doux / Le soir, seul, en automne...?"* Et l'auteur de remarquer : *"Hélas! de belles nuits, le soleil nous est avare. / Frêre, quand la guitare se mêle au vent du soir..."*

LA COUPE ET LES LEVRES

Dès la première scène de l'acte I, c'est l'obscurité de la nuit : *"La nuit aux pieds d'argent descend dans la rosée. Le brouillard monte au ciel, et le soleil s'enfuit."*

A la scène 2, nous sommes à "*la pointe du jour*" (didascalie), puis c'est "*la nuit*". (didascalie)

A l'acte III scène 3 nous relevons : "*Le jour va venir*". (Belcolore)... "*Non le jour ne vient pas*". (Frank).... "*non je veille.*" (ibid.)

Notons que les scènes du faux enterrement se déroulent dans une noire ambiance de catafalque. Une remarque de Frank mérite d'être mentionnée car elle nous permettra par la suite de mieux comprendre le rôle de la nuit dans le monde intérieur de l'auteur : *"Quel pauvre écolier en matière d'amour! Sentimental la nuit et persifleur le jour..."*

NAMOUNA

Dès le début du poème dramatique, nous relevons : *"Le soleil se couchait, on était en septembre."*

LA NUIT VENITIENNE

Comme son titre l'indique, c'est encore une oeuvre de la nuit.

Scène 1. "*Une rue, il est nuit*". (didascalie)

Scène 2. La soirée se prolonge, c'est donc toujours la nuit. Razetta dans sa lettre précise : "*La nuit est obscure*"; plus loin dans la même scène, le prince questionne Laurette : *"Est-ce de l'époux ou de l'amant que vous avez peur?*

__ *C'est de la nuit."*

Scène 3. *"La même décoration qu'à la première scène. On entend sonner dans l'éloignement."* (diadscalie); et Razetta précise : *"Il me semble que deux horloges on déjà sonné onze heures."*

Toute la pièce se déroule en une soirée avec un prolongement dans la nuit.

ANDRE DEL SARTO

L'essentiel de l'action se déroule de nuit.

Acte I scène 1. Il fait nuit : *"Il me semble en vérité que j'entends marcher dans la cour : A quatre heures du matin, cela est singulier!"* (Grémio)

scène 2. A la fin de cette scène diurne, André prend un rendez-vous nocturne : "*Vers onze heures*".

scène 3. De nouveau, c'est la nuit : *"As-tu posé la lampe dans l'escalier?... Tu mettras sur cette chaise mes vêtements de nuit"... "Onze heures sonnent."* (Lucrèce)

Acte II scène 1. *"Le jardin- il est nuit- clair de lune".* (didascalie)

scène 2. Il fait toujours nuit : "*J'étais entrée sans lumière.* (Spinette)

scène 3. "*Un réverbère est allumé*". (didascalie)

Acte III scène 1. *"Une rue- il est toujours nuit."* (diascalie). André : "*Cette nuit tout entière, j'ai couru.*"

scène 3. La nuit s'annonce toute proche : *"Allons le soleil baisse..."* (André)

LES CAPRICES DE MARIANNE

Une partie de la comédie (acte I) se déroule de nuit.

Acte I scène 4. *"La nuit est belle. La lune va paraître à l'horizon*". (didascalie)

FANTASIO

La nuit est évoquée.

Acte I scène 2. "*Il serait bon... d'éteindre quelques lampions sur de bonnes têtes de bourgeois...*"

Acte II scène 7. Dans les ténèbres de la prison : *"Entrent Elsbeth et sa gouvernante un lampe à la main".* (didascalie)

ON NE BADINE PAS AVEC L'AMOUR

Scènes diurnes.

LE CHANDELIER

Le thème de la nuit est présent mais discret.

Acte I scène 1. *"Il ne fait pas jour.* (Jacqueline) Le reste de l'acte est diurne.

Acte III scène 3. Le rendez-vous est :"*A minuit, ce soir, dans le jardin."*

IL NE FAUT JURER DE RIEN

Nous relevons deux scènes de nuit mais sans véritable jeu d'ombre et de lumière; l'auteur obéit plus à la logique de l'intrigue qu'à l'expression d'un paysage intérieur.

Acte II scène 3. *"La lune se lève et l'orage passe."* (Valentin)

scène 4. C'est toujours la nuit dans le petit bois : *"Entrent Van Buck et plusieurs domestiques qui les éclairent".* (didascalie)

UN CAPRICE

Scènes d'intérieur sans allusions au thème de la nuit.

IL FAUT QU'UNE PORTE SOIT OUVERTE OU FERMEE

La plage horaire est très réduite : le temps d'une discussion. Il fait jour puisque la marquise précise :*"Venez ce soir au bal, nous causerons."*

LOUISON

L'intrigue implique trois scènes de nuit, mais le thème n'est pas exploité.

Acte II scène 14. C'est l'heure du bal, il fait donc nuit, mais l'auteur ne le signale pas.

scène 15. Le duc rentre du bal, il est donc nuit; l'auteur ne le dit pas .

scène 16. Id

ON NE SAURAIT PENSER A TOUT

Scènes diurnes.

FAIRE SANS DIRE

Toute l'action se situe de nuit : *"C'était un coup monté de partir cette nuit...* (l'abbé). *"Les torches approchent de la maison."...* (Mariani)

Ajoutons le terme "*nuit*" employé une troisième fois dans l'oeuvre et nous avons fait le tour des répères;pour une pièce dont l'intrigue se déroule du coucher au lever du soleil, c'est maigre; il s'agit d'un simple marqueur temporel, sans autres implications.
CARMOSINE Absence de répères.
L'HABIT VERT Scènes d'intérieur; absence de repères.
BETTINE Scènes diurnes.

Nous constatons qu'après le drame de Venise, cette tonalité sombre, tend à s'estomper, les scènes de nuit progressivement disparaissent. Exception faite de Carmosine, le champ lexical sur la mort se rétrécit. Le thème du boire et de la débauche, drogues du désepéré d'hier, laissent la place à une atmosphère feutrée, celle des salons où prévalent les bonnes manières, et où l'on cultive le paraître; l'expression du désespoir a fait place au marivaudage.

Musset dans le domaine du tragique s'est montré un grand auteur alors que ses performances pour tout ce qui ressortit au comique, à quelques exceptions près, demeurent médiocres. Connaissant l'homme, nous ne saurions nous en étonner; l'atmosphère tragique faisait partie intégrante de son être, être qui a beaucoup souffert.

CHAPITRE IV

VIVRE DANS UN AILLEURS

a)- Un présent qu'il faut fuir.

Musset, mal dans sa peau, en éternelle révolte contre un présent qui se traîne, a dû maintes fois souhaiter que le temps passe plus vite et regarder cette fatidique horloge-si souvent évoquée dans son oeuvre- qui n'en finit pas d'égrener ses secondes, ses minutes, ses heures en un rythme désespérément immuable. Faire un bond en avant dans le temps, c'est l'espoir d'un mieux être, dans la mesure où le présent lui paraît insoutenable. Malheureusement, Musset, l'homme épris de liberté, peut penser ce qu'il veut, vivre la nuit, le jour, se livrer à des excentricités de dandy, mais ne peut domestiquer le temps. Cette donnée qui le domine, et dont il est proprement esclave, le fascine, l'obnubile au point au point qu'elle transparaît, consciemment ou non, comme un thème récurrent dans ses comédies. (L'idée de traiter ce thème nous a été donnée par M. JM Thomasseau qui a déjà fait cette remarque à propos de Lorenzaccio.[589]) Contrairement aux champs lexicaux précédents, il est omniprésent dans l'oeuvre de la jeunesse et de la maturité, soit qu'il traduise un besoin de fuir le présent, un présent tragique, soit qu'il témoigne d'un incommensurable ennui. Cette évocation de l'heure, atteste la névrose de l'auteur; nous constatons en effet que, à de bien nombreuses reprises, les allusions à ce thème ressortissent plus au moi profond de l'auteur qu'à la cohérence de l'intrigue; nous pouvons parler de *sublimation* au sens psychanalytique du terme. Nous nous sommes livré à un relevé du champ lexical sur l'heure à travers toute l'oeuvre. Nous le soumettons au lecteur à la fin de cette étude. Le terme le plus récurrent est *"l'heure"*, et *"la pendule"; "le carillon"; la montre"; "le cadran solaire"* en sont la représentation symbolique avec treize occurrences pour l'ensemble des oeuvres, mis à part L'Habit vert. Dans cette dernière comédie le terme *"montre"* est employé vingt-quatre fois, l'objet constituant avec *"l'habit vert"* le noeud de l'intrigue. La pièce n'en trahit pas moins une obsession de l'auteur, obsession qui transparaît dans l'attachement d'Henri pour l'objet. Il ne veut absolument pas s'en séparer et ses arguments sont probablement ceux de Musset. (Il serait intéressant de savoir s'il avait lui-même une montre à laquelle il aurait été particulièrement attaché.) Nous l'imaginons lisant l'heure sur le petit cadran durant ses nuits

d'insomnie avec une prédilection pour "*onze heures*" et "*minuit*"; c'est aisé, surtout si sa montre comme celle d'Henri a un cadran phosphorescent; "*cela sert à savoir l'heure même dans l'obscurité*[590]" (Henri); nous l'imaginons encore répondant à Raoul qui a eu ses mots :

"*Bel avantage! Une montre peut servir à un commerçant qui a des affaires, à un amoureux qui a des rendez-vous, à un médecin qui a des malades. Mais pour rester enfermés comme nous dans une mansarde... à quoi bon savoir quelle heure il est? Tu ressembles à un homme qui aurait un thermomètre accroché à la cheminée et pas une bûche à mettre dedans.*[591]":

"__ *Moque-toi si tu veux; je l'aimais; je l'avais admirée longtemps à la cheminée de ma grad-mère... Je jouais tout le long du jour dans un coin devant cette montre. Il semblait qu'elle me regardait tranquillement. Il est passé le bon temps des confitures et des lits bassinés;... Ma montre s'en souvenait, et son tic-tac m'en parlait tout bas... Je l'aimais...*[592]"

Ces propos ne sont pas de ceux que l'on invente; ils font bien sûr penser à Proust; cette recherche du temps perdu serait alors une fuite de Musset dans une enfance sécurisante.

Qui sait si l'idée fixe des deux barons, obnubilés par l'exactitude ne reflète pas d'une manière inconsciente une part cachée de Musset, le scénario étant imposé par le moi profond? Musset tout au long de sa vie a voulu dévorer le temps. Enfant déjà il faisait montre d'une impatience peu commune et à ce propos, Charpentier rapporte cette anecdote:

"*Au lever, on lui apporte, un matin une paire de chaussures dont la couleur éclatante le ravit... Mais sa mère est trop lente à l'en chausser... Il s'écrie, trépignant d'impatience : "Dépêchez-vous donc,maman; mes souliers neufs seront vieux.*[593]"

Son mal de vivre, plus tard, l'a poussé à vouloir attiser un foyer qui ne se consume pas assez vite. Musset physiquement a été vieux très jeune, usé par ses débauches, ses excès, cette soif inextinguible de dévorer le temps. "*Un jour c'est bien long!*" dit Mardoche..., *mais qu'y faire..., l'heure sonne et par elle est compté chaque pas que le temps fait vers l'éternité.*[594]"

Cette thématique du temps selon Musset, peut être rattachée à un inconscient collectif, mis en lumière par des philosophes comme

Montaigne, Descartes, La Bruyère, lesquels ont affirmé que l'homme se projette sans cesse dans l'avenir et se révèle incapable de profiter véritablement du présent, mais ce qui demeure original, c'est ce besoin moins de prospective à long terme que de volonté immédiate de dévorer le temps.

Nous terminerons en précisant que cette idée fixe du temps n'a rien à voir avec le thème poétique de la fuite du temps. En cela, le Musset créateur est original. A l'expression fidèle à son époque : "*O temps, suspends ton vol*", il aurait préféré le : "*Sois sage, ô ma douleur et tiens-toi plus tranquille... Tu réclamais le soir, il descend, le voici*", de Baudelaire ; Musset est en avance sur sa génération. Cette vie qui est attente impatiente, nous l'avons déjà découverte avec force dans Lorenzaccio.

TABLEAU : CHAMP LEXICAL SUR L'HEURE

TITRE	HEURE	HORLOGE et syn.
Don Paez	2	1
Les Marrons du Feu	13	1
Portia	5	0
Mardoche	4	0
La coupe et les lèvres	9	0
A quoi rêvent...	10	0
Namouna	1	0
La Nuit Vénitienne	15	2 +1 pendule

André del Sarto	15	0
Les Caprices de Marianne	6	+ carillon
Fantasio	0	0
On ne badine pas avec l'amour	5	0
La Quenouille de Barberine	10	0
Faire sans dire	3	0
Le Chandelier	9	+ montre et carillon
Il ne faut jurer...	7	0
Un Caprice	5	+ pendule x 3
Il faut qu'une porte...	2	0
Louison	3	+ montre x 2
L'Habit vert	1	+ montre x 24
On ne saurait penser...	18	+ montre x 2 et cadran solaire
Carmosine	4	0
Bettine	7	0

Musset vraiment libre aurait voulu non seulement domestiquer le temps, mais encore se mouvoir à son gré dans l'espace. L'auteur en

effet ne supporte le confinement qu'à condition de pouvoir en sortir quand il le désire. Ce besoin d'espace se traduit au théâtre par la multiplication des scènes d'extérieur, nouvel acte de sublimation. Etre dehors, c'est se libérer de ses chaînes, c'est fuir l'endroit où l'on est mal à l'aise, c'est fuir ce qui enserre et étreint ; c'est donc la possibilté de fuir et de se fuir, pulsion profonde, et récurrente; les psychanalystes parlent à ce propos, de névrose liée à un sentiment de claustrophobie. Le relevé des didascalies en rapport avec l'extérieur met en lumière un second paramètre; l'auteur paraît en effet avoir une prédilection pour les jardins. On peut y voir un attrait pour la nature mais aussi pour un cadre éminemment romantique. Cette dernière hypothèse n'est pas à écarter, tant il est vrai que nombre de scènes en question voient des héros sensibles, épancher leurs sentiments.

Si l'on excepte La Nuit Vénitienne, l'auteur n'a écrit de pièces pour le théâtre qu'à partir de 1848. Avant il s'est consacré à une production dramatique destinée à être lue et avait bien sûr toute latitude pour multiplier ces scènes d'extérieur. Le tableau suivant cette étude montre que pourtant il n'y a pas forcément relation de cause à effet, puisque avant Louison (1848) il a produit coup sur coup deux oeuvres sans scènes d'extérieur et qu'après il a fait jouer Carmosine, comédie dont l'action se déroule essentiellement en extérieur. Si nous devions à tout prix rechercher un quelconque rapport cause-conséquence, nous choisirions la solution hors du problème technique de la représentation, dans la charge d'affectivité personnelle de l'auteur. C'est en effet quand la fibre sensible s'exprime avec le plus d'intensité que le besoin d'air, le besoin de fuite, sont les plus grands. C'est ce qui expliquerait la forte récurrence de telles scènes avant 1835. Nombre de ces scènes sont d'ailleurs nocturnes, ce qui nous conforte dans cette idée. (Voir étude précédente).

Nous ne saurions clore ce chapitre sans signaler que de nombreuses scènes d'intérieur ont une ouverture sur l'extérieur, - on se penche à la fenêtre, on regarde par la fenêtre, on se penche au balcon - , et que dans les décors d'extérieur, l'idée de profondeur, donc de grands espaces, est souvent retenue.

En voulant fuir le présent, Musset a vainement tenté d'accélérer le rythme du balancier de l'horloge; ses tentatives de fuite d'un lieu abhorré n'ont guère été couronnées de succès tant il est vrai qu'au bout du compte, il était casanier; d'où l'idée de partir sur les ailes de

l'imagination dans des pays fictifs loin dans le temps et dans l'espace. Cet exotisme aux portes du rêve fait, nous allons le voir, partie intégrante de son théâtre.

LES SCENES D'EXTERIEUR
DON PAEZ Un passage à l'extérieur, sur les créneaux.
LES MARRONS DU FEU La scène 1 se situe en bord de mer ; la scène 8, scène ultime, a pour décor une rue de bord de mer.
PORTIA Luigi et Portia entrent au bal ; ils conversent ensemble, et l'auteur précise : *"Comme il s'éloignait d'elle à ce discours, / Après qu'il se fut au balcon accoudé..."* Dalti le pêcheur évoque le vaste océan.
MARDOCHE Voyage à Meudon. Nous relevons : *"au bord de la terrasse, il marcha comme un chien sur une trace"..."êtes-vous quelquefois sorti par un temps doux?"*
LA COUPE ET LES LEVRES Acte I scène 1 "*Une place publique*" (didascalie). (Acte composé de deux scènes.) Acte II scène 2 *"Une route"*. (id.); scène 3 *"Une terrasse au bord d'un chemin*"(ibid.) (Acte composé de trois scènes) Acte III scène I "*Devant un palais*". (ibid.) (Acte en une scène) Acte IV scène 1 " *Devant un palais*". (ibid.) (Acte en quatre scènes) Acte V scène 1" *Une place*" (ibid.) (Acte en trois scènes).
A QUOI REVENT LES JEUNES FILLES Acte I scène 3 *"Le jardin du Duc*". (Acte en trois scènes). Acte II scène 1 *"Le jardin"*(ibid.); scène 2 "*Une terrasse"* (ibid.); scène5 "*Le jardin*" (ibid.); scène 7 "*La terrasse"*. (ibid.)

NAMOUNA	Néant.
LA NUIT VENITIENNE	Scène 2 *"Une rue"*. (Didascalie) ; scène 2 *"Salle donnant sur un jardin"* (ibid.) ; scène 3 "*La rue de la scène 1*" (ibid.)
ANDRE DEL SARTO	Acte I scène 1 *"Une cour; un jardin au fond"*(Didascalie) ; scène 2 *"Un petit bois"*. (ibid.) (Acte en trois scènes) Acte II scène 1 *"Le jardin"*. (ibid.) ; scène 3 "*Une plate-forme à l'extrémité du jardin"* (ibid.) (Acte en trois scènes). Acte III scène 1 *"Une rue"* (ibid.) ; scène 3 *"Bois et montagne"*. (ibid.) (Acte en trois scènes).
LES CAPRICES DE MARIANNE	Acte I scène 1 *"Une rue"* (Didascalie). Acte II scène 1 *"Une rue"* (ibid.) ; scène 2 *"Une autre rue"* (ibid.) ; scène 5 *"Le jardin"*(ibid.) (Acte en six scènes).
FANTASIO	Acte I scène 2 *"Une rue"* (Didascalie) (Acte en trois scènes). Acte II scène 1 *"Le jardin du roi de Bavière"* (ibid.) ; scène 2 *"Une autre partie du jardin"*(ibid.); scène 7 Scène d'intérieur avec une échappée sur l'extérieur : " *Elle appelle par la fenêtre"*. (Acte en sept scènes)
ON NE BADINE PAS...	(Didascalies) Acte I scène 1 *"Un jardin devant une petite maison"* ; scène 5 *"Une petite fontaine dans un bois"*. (Acte en cinq scènes) Acte III scène 1 *"Devant le château"* ; scène 2 *"Un chemin"* ; scène 3 *"Le petit bois"*; scène8 *"Un oratoire"*. (Acte en huit scènes).
LA QUENOUILLE DE...	(Didascalies) Acte I scène 2 *"Un banc devant un cabaret"* ; scène 3 *"Un jardin"* (Acte en trois scènes). Acte II scène 1 *"Devant la château"* ; scène 2 *"Une rue"* ; scène 4 *" Un camp"* (Acte en cinq scènes).

LE CHANDELIER	(Didascalies) Acte I scène 2 *"Un petit jardin"* (Acte en deux scènes). Acte III scène 1 *"Le jardin"* ; scène 2 *"Une charmille"*. (Acte en trois scènes)
IL NE FAUT JURER...	(Didascalies) Acte II scène 1 *"Une allée sous une charmille."* (Acte en deux scènes) Acte III scène 1 *"Un chemin"* ; scène 3 *"Un petit bois"* ; scène 4 *"Une clairière dans le petit bois"* (Acte en quatre scènes).
FAIRE SANS DIRE	Un seul élément : *"Elle fait ouvrir la porte et monte dans sa chaise"*.
UN CAPRICE	Néant.
IL FAUT QU'UNE PORTE SOIT OUVERTE OU FERMEE	Tout se passe dans le hall d'entrée.
LOUISON	Néant.
ON NE SAURAIT PENSER A TOUT	Néant.
L'HABIT VERT	Néant.
CARMOSINE	Acte III scènes 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9. (Didascalies) *"Un jardin"*. (Acte en neuf scènes)
BETTINE	Néant.

b_ La fuite dans l'exotisme : Espace historique et géographique.

L'exotisme est un thème éminemment romantique. Dans les années 1830, le Cénacle privilégie comme cadre des ses productions l'Espagne, l'Italie, l'Orient. Ce voyage dans l'espace géographique

s'accompagne souvent d'un voyage dans le temps. Le roman et le drame historiques sont alors à la mode. L'Antiquité est délaissée pour des périodes allant du Moyen-âge à la Renaissance. Musset a dans ses comédies une attitude ambiguë vis-à-vis de l'exotisme; il l'exploite et le délaisse, s'en fait le chantre et le critique. Cette attitude ne peut être comprise que dans une volonté de rester libre, de ne s'inféoder à aucun système. L'originalité de l'auteur consiste le plus souvent à situer son action hors du temps présent sans pour autant la faire cadrer avec une époque très précise. Les points de repère sont le plus souvent diffus, voire absents. Il nous introduit dans un espace-temps qui n'est pas le sien, pas celui du lecteur ou du spectateur, mais qui n'est pas non plus celui d'une époque véritablement précise. Le cadre historique flou se marie avec le cadre géographique tout aussi imprécis et nous pouvons considérer que dans bien des cas, la mise en situation ressortit à la thématique du rêve. L'écriture est alors un voyage, mais un voyage dans l'imaginaire; elle peut être comparée, selon Freud, au jeu de l'enfant, ce jeu étant considéré comme "*un rêve diurne*". Pour un jeune bambin, deux morceaux de bois, un peu de sable, suffisent pour élaborer de nombreux scénarios. Musset en ce sens, est resté un enfant. Un nom de ville italienne, des patronymes fleurant bon l'exotisme, un duel à la mode du XVIe siècle suffisent pour emmener l'auteur dans un ailleurs, ailleurs assez flou pour qu'il n'y ressente pas de nouvelles contraintes. Certaines comédies de l'après 1834 ont pour cadre la monarchie de Juillet; ce sont les pièces d'un Musset vieilli, créateur exsangue; dans ce cas de figure il peint, nous l'avons évoqué, l'amour chez les autres, le mariage chez les autres; incapable de s'"*emmener*"(Fantasio), de souffrir d'amour pur, il n'a même plus la force de rêver. C'est à de telles pièces que s'applique le mieux la formule "*l'art est un métier*". (Fantasio)

Les repères diffus des cadres historique et géographique entrent chez l'auteur dans une autre problématique, celle de "*l'enfant terrible*" qui refuse de se plier à une évocation de l'histoire, une descrption du lieu, avec la précision du peintre réaliste. L'exemple de ses coreligionnaires avec leurs drames croulant parfois sous les détails d'un exotisme de mauvais aloi, au point de faire passer l'intrigue au second plan, ne lui paraît pas probant. Lui, se limite à une esquisse à grands coups de crayon; au lecteur, au spectateur, de faire le reste. Les allusions sont parfois si ténues, si maladroitement exploitées que l'on

peut se demander s'il n'y a pas volonté parodique. Le cas de Namouna est l'exemple le plus net de parodie de l'exotisme plus précisément de l'orientalisme cher à Hugo. (Musset y fait d'ailleurs une mise au point sur le thème "exotisme et esthétique.") Hassan le héros est en réalité français; Namouna l'héroïne est absente des deux premiers chants sans intrigue; le troisième chant extrémement court, seul, développe un semblant d'action. Il s'agit donc d'un faux conte oriental et d'une héroïne qui brille par son absence.

Les repères géographiques, en général sont exacts, mais il n'en va pas toujours de même pour l'histoire, surtout en ce qui concerne les personnages : Tantôt il opte pour des héros de fiction, tantôt il se sert de personnages historiques. Dans le dernier cas, c'est en général parce qu'il puise dans l'oeuvre d'autrui et en un sens, plagie. Personnages de fiction, personnages historiques sont de toute façon le plus souvent prétexte à l'épanchement de ses propres tendances, surtout en ce qui concerne l'avant 1834. Musset se fuit donc pour mieux se retrouver. Le véritable exotisme pour lui serait la capacité de s'oublier; mais dans ces voyages, c'est toujours lui qu'il emporte. Le lecteur, le spectateur, ne sauraient s'en plaindre; en épanchant des sentiments personnels, le dramaturge atteint des sommets; mais cet être déchiré a dû ressentir à certains moments un sentiment d'impuissance. Il aurait aimé se sortir de lui-même, se vivre autrement, mais où qu'il ait pu aller, c'est toujours lui qu'il a retrouvé. Fantasio traduit ce désarroi : "*Ah! quelle admirable chose que Les Mille et une Nuits! O Spark, mon cher Spark, si tu pouvais me transporter en Chine! Si je pouvais seulement sortir de ma peau une seconde ou deux.*[595]"

Nous avons relevé dans le tableau suivant les repères historiques et géographiques de chaque production afin que le lecteur puisse se faire une idée de la faible fréquence des détails et de leur caractère souvent diffus; une place a aussi été réservée à la patronymie; un commentaire figure chaque fois que le besoin s'en fait sentir.

TITRE
I/ REPERES GEOGRAPHIQUES. II/ REPERES HISTORIQUES. III/ PATRONYMES

DON PAEZ

I/ *"Madrid; Espagne; Andalousie; Séville; Burgos; Cadix; Place San Bernardo; Juana d'Orvado"*
II/ *"Cruzade"* (Mot d'origine portugaise; monnaie brésilienne!!).
"Lansquenet" (Fantassin servant en France comme mercenaire au XVe et au XVIe siècle.). *"L'épée ; la dague"* (Apparemment portés d'une manière habituelle.). *"Les alcades." "Basquine de soie"*. (Jupe régionale basque).
III/ Don Paez; Dona Cazalès; Juana d'Orvado; la senora.

N.B.

Ce poème dramatique n'a pas fait de la couleur locale son thème principal ; quelques allusions ici ou là nous rappellent qu'il s'agit d'un conte d'Espagne. Certains repères historiques sont sujets à caution. C'est la patronymie à l'Espagnole qui entretient le mieux la fiction... A quelle époque sommes-nous?

PORTIA

I/ *"Florence"* ; jeune *"Vénitienne"; "prison florentine"; "le Toscan"; "notre Florentin" ; "Italie ; Venise ; Saint Marc"*.
II/ *"Ta dague bat tes flancs"; "sa mandore"*. (Ancien instrument de musique.)
III/ *"Onorio Luigi; Portia; Maria; Dalti; Zoppieri."*

N.B.

Patronymie, quelques repères géographiques, et c'est un conte d'Italie. Rien ne permet de situer l'action à tel ou tel siècle. Cette vie "*d'un riche et beau seigneur*" se situe hors du présent, sans plus de précision.

MARDOCHE

I/ *"Boulevard de Gand ; Châtelet ; avait pour voisine deux yeux napolitains qui s'appelaient Rosine ; la rue Vivienne ; la cohue est aux Panoramas ou bien au boulevard ; par devant Tortoni ; il aimait mieux la Porte et le sultan Mahmoud/ Que la chrétienne Smyrne et ce bon peuple hellène/ Dont les flots ont rougi la mer hellespantienne."*
II/ *"Voilà ce qu'il advint à mon ami Mardoche en l'an 182O"*.
III/ Mardoche ; Rosine.

N.B.

Ce poème dramatique fait partie des Contes d'Espagne et d'Italie ; pourtant l'intrigue se déroule à Paris!!! C'est assez dire si l'exotisme est peu marqué! Le repère temps est unique mais on ne peut plus précis : 182O. Musset, l'être épris de liberté, apparemment ne peut s'en tenir à son titre général ci-dessus; après Florence, Venise, et Madrid, Paris vient brouiller les cartes. Nous pouvons penser aussi à une facétie de l'auteur qui se moquerait alors du thème à la mode.

LES MARRONS DU FEU

I/ *"L'horloge Saint Vincent ; le poignard en acier de Toscane ; le vin d'Espagne."*
II/ Néant.
III/ *"Annibal Desiderio ; Rafaël Garucci ; Palforio ; la Camargo ; Foscoli ; Laetitia."*

N.B.

La couleur locale est limitée à sa plus simple expression. Apparemment les noms de famille et les prénoms exotiques suffisent à entraîner l'auteur dans un ailleurs. Le lecteur se laisse prendre à ce jeu et part lui aussi sur les ailes de l'imagination à partir de quelques consonances méditerranéennes.

LA COUPE ET LES LEVRES

I/ *"Tyrol" ; "Venise vient au lion dorer ses horizons" ; "Tyrol" ; "La robuste Hélvétie abrite ses campagnes" ; "Tyrol, terre sans oliviers, sans vigne et sans moissons" ; "l'écho des vallées" ; " Lacs vaporeux" ; "Daims en voyage" ; "La neige; les monts" ; "Tyrol".*
II/ *"Dégaine ton sabre". "Maintenant, l'empereur a terminé la guerre"; "Les cantons sur leur porte ont plié leur bannière"; "C'est la vieille Allemagne appelant ses barons." "Les boulets, la mitraille". "Ils l'ont proclamé roi".*
III/ *"Frank; Charles; le palatin Stranio; le chevalier Gunther; Mona Belcolore; Deidamia."*

N.B.

Les repères géographiques nombreux ont été relevés dans l'invocation qui précède le premier acte. Il s'agit d'une mise en condition efficace. Les repères

toutefois sont imprécis laissant à l'imagination de l'auteur et du lecteur le soin de broder sur le thème. Il s'agit d'une fiction dans le passé,-*"Ils t'ont proclamé roi"*-, avec quelques repères historiques suffisants pour nous plonger dans une ambiance XVIe siècle. Monna Belcolore et Deidamia, sont des termes qui n'ont rien de germanique; que faut-il en penser? Négligence, ou façon de se moquer de l'exotisme?

A QUOI REVENT LES JEUNES FILLES?

I/ *"La scène est où l'on voudra"*. (Didascalie)
II/ *"Un manteau d'Espagnol et de grands éperons". "Ma tante est bien laide avec ses vieux panaches". Lequel de vous, marauds, m'a posé ma perruque?" "L'épée au côté."*
III/ *"Silvio; Ninon; Ninette; Flora; Spadille; Quinola."*

N.B.

L'auteur nous plonge dans une époque et un lieu géographique fictifs. Nous sommes ailleurs, à une autre époque, à l'imagination de faire le reste.

NAMOUNA

I/ *"On était en septembre un mois sans pareil/ Chez ces peuples dorés qu'a béni le soleil." "Acheter au bazar deux esclaves par mois". "Orient"; "Tartarie".*
II/ *"sofa de peau d'ours".*
III/ *"Hassan; Namouna"*; évocations de: *Manon Lescaut, Don juan, Enéas, d' Eve* (dans *nu comme Eve*)."

N.B.

L'auteur avait l'occasion avec l'Orient de se livrer à une peinture exotique, de nous camper un sultan des siècles révolus. Il ne l'a pas fait, et l'un des thèmes de l'oeuvre est une mise au point à ce sujet. Parlant de son personnage principal, il écrit : *"... le mien a pour lui qu'il n'est pas historique"* ; quant au décor, il précise : *"Si d'un coup de pinceau, je vous avais bâti/ Quelque ville au toit bleu, quelque blanche mosquée,/ Quelque tirade en vers, d'or et d'argent plaquée,/ Quelque description de minaret flanquée/ Avec l'horizon rouge et le ciel assorti,/ M'auriez-vous répondu? : " Vous en avez menti!"... "Bien que cette histoire se passe en Orient, je n'en ai point parlé./ Il est vrai que pour moi je n'y suis point allé."*

Cette désinvolture à propos de l'exotisme riche et chatoyant cher aux romantiques n'est pas seulement une manière de critique. L'imprécision fait partie de l'esthétique de l'auteur pour ce qui est de l'art damatique. Il s'agit de créer un climat, une atmosphère propres à déclencher la mécanique du rêve; quelques repères suffisent. La création littéraire de Musset est par essence exotique, dans la mesure où elle nous fait entrer dans un ailleurs. Le fondement de son esthétique est résumé dans ces vers : *"La preuve irrécusable que ce monde est mauvais, c'est que pour y rester/ Il a fallu s'en faire un autre et l'inventer. Un autre! Monde étrange, absurde, inhabitable/ Et qui / Pour valoir mieux que le seul véritable,/ N'a pas même un instant eu besoin d'exister."*

LA NUIT VENITIENNE

I/ *"Venise"* ; évocation de *"Leipzig, Francfort sur l'Oder, Allemagne, une gondole chargée de musiciens passe"*.
II/ une *"duègne"*.
III/ Le *"prince d'Eseynach; Della Ronda; Raztta; Laurette."*

N.B.

La pièce a pour cadre Venise. Eysenach est un prince allemand; les repères historiques précis sont absents. Seuls quelques détails font couleur locale. Nous sommes en pleine fiction. Laurette, un prénom à la française peut étonner. Négligence, ou clin d'oeil?

ANDRE DEL SARTO

I/ *"Florence ; les bords de l'Arno ; un pampre vert ; Venise"*.
II/ *"le temps des épées est passé en Italie." " Dans ces temps de décadence où la mort de Michel Ange nous a laissés..." "C'est François Ier qui te demande"*.
III/ *" Del Sarto André Cordiani ; Damien ; Lionel ; Césario ; Grémio; Mathurin; Jean ; Paolo ; Lucrèce."*

N.B.

La pièce a pour cadre Florence, mais les repères géographiques sont diffus. L'évocation historique est plus précise. L'auteur, comme dans les pièces précédentes, se montre avare de repères. Les prénoms des personnages sont tantôt à l'italienne, tantôt à la française. C'est une possible volonté de brouiller

l'espace lieu et l'espace temps; les problèmes d'ordre esthétique évoqués par les héros, en matière de peinture, ont en effet un parfum de 1830, en France.

LES CAPRICES DE MARIANNE

I/ *"Naple" ; "ces orangers verts" ; "lacryma christi".*
II/ *"votre perruque est pleine d'éloquence". "deux spadassins".*
III/ *"Claudio ; Marianne ; Coelio ; Octave ; Tibia ; Ciuta ; Hermia ; Malvolio; Orsini."*

N.B.

La couleur locale, l'exotisme, sont très diffus. L'absence de didascalies montre que l'auteur ne se préoccupe guère du cadre.

FANTASIO

I/ *"Bavière* (lieu de l'intrigue) ; *Mantoue; Chine; Italie; Angleterre."*
II/ *"Estafier; cabaret; un frac olive, mode XIXe; un Triboulet; un Almaviva;Lindor; sa perruque; deux cents mille écus."*
III/ *"Prince de Mantoue; Marinoni; Rutten; Fantasio; Spark; Hartmann; Facio."*

N.B.

L'auteur travaille le thème de l'exotisme en évoquant deux lieux géographiques et en en nommant d'autres. Les repères temporels permettent de situer l'action dans le présent de l'auteur; nous relevons le terme *"cabaret"*, l'évocation de *"Triboulet"* bouffon de François Ier mis en scène dans Le Roi s'amuse par Victor Hugo en 1832, *"Almaviva"* et *"Lindor"* personnages de Marivaux, un *"frac olive"* mode XIXe. L'écu est une monnaie que l'on ne trouve ni en Italie, ni en Allemagne. Cette erreur apparaît moins une faute qu'une manière de nous ramener en France. (Voir étude sur le moi politique.)

ON NE BADINE PAS AVEC L'AMOUR

I/ *Ce mariage se fera-t-il à Paris?*
II/ *"Ses vassaux; seigneurs; manans; elle était pairesse du gouvernement; cinq cents mille livres."*
III/ Prénoms français.

N.B.

C'est la première pièce où l'auteur évacue toute idée d'exotisme. Le repère *"pairesse au parlement de Paris"* situe l'action dans l'actualité puisque la chambre des Pairs figurait dans la constitution de 1814 et celle de 183O. Pourtant les termes *"vassaux, manants,"* renvoient à l'avant 1789. Il ne faut pas forcément parler d'anachronisme dans la mesure où les nobles des années trente vivaient avec la nostalgie d'une période révolue et ne s'étaient pas séparés d'un certain vocabulaire.

LA QUENOUILLE DE BARBERINE

I/ *"Bohême et Hongrie"; "Mer Caspienne."*
II/ *"Empire austro-hongrois"; "la dernière guerre que nous fîmes contre les Turcs sous le voïvode de Transylvanie"; "bon nombre d'écus"; "sequins".*
III/ *"Béatrice d'Aragon* (fille du roi de Naples.); *Ulric; Astolphe de Rosenberg; Uladislas; Polacco; Mathias Corvin."*

N.B.

Le repère historique est très précis. L'intrigue se déroule au XVe siècle. (Mathias Corvin : Roi; 144O-149O.) Il convient de remarquer que l'auteur, comme à son habitude est avare de détails caractéristiques. Les héros raisonnent comme des personnes du XIX siècle. Les termes *"écu", "sequins"*, montrent que l'auteur se soucie peu d'un exotisme précis. (*"écu"* fait penser à la France; *"sequins"* à l'Italie et aux pays du Levant.) L'ensemble des éléments suffit à nous plonger dans un ailleurs, loin dans le temps où toute trace de réalité historique fait bon ménage avec la fiction; la présence d'un *"miroir magique"* finit de nous plonger dans une ambiance de conte.

FAIRE SANS DIRE

I/ L'action se situe à *"Rome", "Naples", en "Italie".*
II/ *"Julie frappant sur le stylet qu'elle porte à sa ceinture".*
III/ *"Mariani; Fiorasanta; Appiani; Julie."*

N.B.

L'intrigue se déroule en Italie sans repère précis dans le temps. Le prénom français *"Julie"* et le *"stylet"* renvoient probablement à Sand.

LE CHANDELIER

I/ *"Une petite ville".*
II/ Néant.
III/ *"Maître André; Jacqueline; Clavaroche; Fortunio."*

N.B.
Pas d'exotisme, ambiance des années trente.

UN CAPRICE

I/ *"Janisset"* (Bijouterie parisienne.)
II/ Néant.
III/ *"Chavigny; Léry; Mathilde."*

N.B.
L'auteur avec la bijouterie situe l'action à Paris, à son époque.

IL FAUT QU'UNE PORTE SOIT OUVERTE OU FERMEE

I/ *"Chez Fossin* "(Bijouterie parisienne) ; *"Le café de Paris."*
II/ *"C'est une maladie qui court les salons". "Plus banal qu'un vaudeville."*
III/ *"Un marquis; une marquise."*

N.B.
Musset fréquentait le *"Café de Paris"*; pour la première fois les personnages n'ont ni nom ni prénom.

LOUISON

I/ Néant
II/ *"Costumes du temps de Louis XVI."*
III/ Noms et prénoms à la française.

N.B.
L'auteur pense à 1848, mais nous transporte avec un repère unique à une époque correspondant aux velléités libertaires des paysans, au XVIIIe siècle.

CARMOSINE

I/ *"Palerme; Padoue."*
II/ " *Charles le Boiteux* (mort en 1285); *Charles Ier d'Anjou* (roi de Naples et de Sicile; en 1268, il conquiert la Sicile; en 1282, après la révolte des Vêpres, il doit laisser le pouvoir de l'île à Charles le Boiteux à qui succède son fils Pierre d'Aragon; celui-ci échoue dans la reconquête de la Sicile; il faut ajouter tout un passage historique parfaitement exact sur les Normands chassés de Sicile.); *tournois; sa viole à la main; Saint Louis* (1214-127O); *l'écritoire qui est suspendue à sa ceinture; J'ai un in folio sur parchemin vierge... les majuscules peintes; une tapatelle* (grisette de Catagne); *une épître*."
III/ "*Pierre d'Aragon* (roi de Sicile 1239-1285); *La reine Constance; Maître Bernard; Minuccio; Perillo; Ser Vespasiano; Michel; Dame Paque; Antoine."*

N.B.

Avec Carmosine, sujet puisé dans le Décaméron de Boccace (135O-1355), l'auteur nous emmène dans un long voyage dans l'espace et le temps : La Sicile au XIIIe siècle. Les références aux personnes royales sont exactes pour ce qui est des titres. En revanche, le caractère de Pierre d'Aragon fait penser à Louis-Philippe. Pierre était loin d'être un roi magnanime. Quant à l'atmosphère, elle n'a pas tout du XIIIe siècle!!! *"On sonne à la grille du jardin"*, nous ramène au XIXe siècle. La réalité historique n'est qu'un cadre diffus au sein duquel se meuvent des personnages au romantisme des années quarante. Notons que Musset sacrifie à la réalité historique quand il puise chez autrui; C'est facile et exclut toute recherche fastidieuse. Avec Carmosine l'exotisme n'est encore qu'une façade; l'intérêt est ailleurs.

BETTINE

I/ "*Nous sommes en Italie"; "Florence.*"
II/ "*Cinq cents louis; un flacon de Moscatelle et un grand plat de macaronis; Cerentola; Tancrède* (Deux opéras de Rossini 1817); *Orbassan* (Un des chevaliers français du Tancrède de Voltaire.); *Victor Hugo a fait un vers pour vous lorsqu'il a dit que le coeur n'a pas de rides* (Hernani 183O)."
III/ *"Bettine* (Cantatrice italienne); *Steinberg* (Nom étranger, mais il est stipulé que sa famille vit en France); Calabre; Cefalo.

N.B.

Les repères historiques sont clairs; l'auteur situe l'action à son époque. La scène se déroule en Italie, mais la couleur locale est absente; les noms de personnes à consonances italiennes, surtout les personnages secondaires, la situation en Italie, sont un bien maigre exotisme face à une intrigue, à des réactions qui font penser au Paris des années quarante.

c_ La thématique du rêve dans les poèmes dramatiques, comédies et proverbes de Musset.

La fuite dans l'espace et dans le temps est inséparable de la thématique du rêve; l'auteur dégoûté du présent se réfugie dans ses rêves et a pour compagnes ses chimères. Son théâtre, nous venons de le voir, loin de s'astreindre à une vérité historique et géographique pointilliste est avant tout un théâtre de l'imaginaire; il y a création d'un monde nouveau parfois idyllique, parfois tragique, toujours autre. L'enfant Musset "*joue*" au sens freudien du terme, met en scène des scénarios qui sont à un degré plus ou moins marqué rupture avec la réalité. L'auteur rêve et écrit, mais fait aussi rêver ses personnages. Le thème du rêve occupe une large place dans l'oeuvre et touche tous les protagonistes, ce qui traduit le besoin d'évasion de l'écrivain; il se libère à travers eux. Le tableau des récurrences ci-dessous nous donne une idée précise de ce thème qui s'impose à l'auteur.

1è- Tableau : Champ lexical sur le rêve.

TITRE	N = nombre de récurrences		
Don Paez	3	Les Marrons du feu	1
Portia	0	Mardoche	2
La coupe et les lèvres	12	A quoi rêvent...	4
Namouna	10	La Nuit Vénitienne	3
André del Sarto	4	Les Caprices...	6

Fantasio	9	On nc badine...	8
Le Chandelier	6	Il ne faut jurer...	5
Il faut qu'une porte...	0	Louison	6
On ne saurait ...	1	Carmosine	17
Bettine	7	Faire sans dire	2
L'Habit vert	1		0

2è- L'étonnement des personnages

L'emploi réitéré dans l'oeuvre dramatique des termes "***bizarre***", "***singulier***", véritables tics de langage, traduit l'écart entre une réalité palpable et une surréalité qui la dépasse et se situe à la limite du rêve, d'un monde qui attire et étonne dans la mesure où il échappe aux données concrètes. L'auteur visiblement se plaît dans ce domaine flou, sans barrière marquée entre rêve et réalité. Ce tic de langage, comme le lapsus (voir annexe sur Freud), est à mettre en relation avec l'inconscient de Musset; en répétant "***bizarre***", "***singulier***", "***étrange***", il exprime en fait une jouissance due au contact avec le hors-norme. Ces mots pour le moi profond signifient : *"Je sors de mon ennui, je sors de ce monde, je m'évade"*. Quand ces termes s'incluent dans la problématique de la pièce, il y a sublimation; au contraire quand leur présence paraît totalement artificielle, c'est le gage supplémentaire d'un rapport avec le subconscient. Le moi profond prisonnier de censures diverses marquerait sa volonté de fuir la réalité; tout ce qui est étrange, bizarre, est par la même convoité.

Nous joignons à titre indicatif le tableau des occurrences de ces termes.

TITRE ET OCCURRENCES
DON PAEZ : "***un rêve singulier***"
LES MARRONS DU FEU : O

PORTIA : O
MARDOCHE : O
LA COUPE ET LES LEVRES : *"C'est un pays étrange où je fus voyageur."*
A QUOI REVENT LES JEUNES FILLES : *"c'est extraordinaire".*
LA NUIT VENITIENNE: "*Singulier rapprochement*"(scène 2); *"C'est singulier*". (scène 2)
ANDRE DEL SARTO : *"C'est singulier*"(Acte I sc. 1); *"Cela est singulier*" (Acte I sc. 2); "*Cela est étrange*" (Acte I sc. 2); *"C'est singulier"* (Acte I sc. 3); *"C'est singulier*" (Acte II sc. 2); *"C'est singulier*" (Acte III sc. 1); *"Cela est singulier* (Acte III sc. 2); *"Cela est singulier; Cela est singulier; Cela est étrange; Cela est incroyable; Cela n'est pas possible*"; (Acte III sc. 2) *"Cela est singulier"; "Cela est étrange;" cela est incroyable"; " cela n'est pas possible".* (Acte III scène 2)
LES CAPRICES DE MARIANNE : *"Voilà qui est étrange."* (Acte II scène 1)
FANTASIO : *"Cela est singulier ".* (Acte II scène 1)
ON NE BADINE PAS AVEC L'AMOUR : " *Cela est singulier"... " quelque chose de plus singulier encore.*" (Acte II scène 5) *"Cela est singulier*". (Acte III scène 2) *"Cela est singulier."* (Acte III scène 6). *"Cela est singulier*". (Acte III scène 8)
LA QUENOUILLE DE BARBERINE : Néant.
LE CHANDELIER : *"Une chose est étrange.*" (Acte I scène 2) *"Vraiment cela est singulier"..."et cette aventure est étrange".* (Acte I

scène 2) *"En vérité cela est singulier et cette aventure est étrange."* (Acte I scène 2) *"C'est singulier"*. (Acte II scène 4) *"C'est singulier"*. (Acte II scène 4) *"C'est singulier"*. (Acte III scène 3)
IL NE FAUT JURER DE RIEN : *"C'est comme en rêve"*. (Acte III scène 3) *"C'est singulier"*. (Acte III scène 4) *"C'est singulier"*. (Acte II scène 2)
FAIRE SANS DIRE : Néant
UN CAPRICE : *"C'est singulier"; "C'est singulier"*. (Scène 8)
IL FAUT QU'UNE PORTE SOIT OUVERTE OU FERMEE : Néant.
LOUISON : *"Singulier passe-temps"*. (Scène 14)
ON NE SAURAIT PENSER A TOUT : *"C'est singulier"... "Très singulier"*. (Scène 7)
CARMOSINE : *"C'est singulier"*. (Acte I scène 6) *"Cela est étrange"*. (Acte II scène 2) *"Cela est étrange"*. (Acte II scène 7) *"Cela est étrange"*. (Acte III scène 3) *"Tout cela est étrange"*. (Acte II scène 7) *"Tout cela est obscur."* (Acte III scène 3)
BETTINE :*"C'est à merveille."* (Scène 15) *"Un singulier chagrin."* (scène 18)
TOTAL : 46

3- Considérations plus larges sur le thème du rêve.

Dans notre tableau No1, nous avons constaté combien l'auteur faisait appel au champ lexical sur le rêve; il convient en outre de considérer le rêve non pas seulement employé en tant que terme, mais longuement vécu, développé, étudié par les personnages. C'est particuliérement le cas dans La Coupe et les Lèvres. Au début de la

scène 3 de l'acte I, Frank s'est endormi sur l'herbe et entend dans un songe, une voix; suit un dialogue en rêve avec cette voix des "*esprits*" qui incarne son double, double qui voudrait ramener le héros dans le droit chemin. C'est la lutte souvent évoquée entre deux postulations opposées. L'auteur n'a probablement pas inventé ce type de rêve, tant il était familier de l'autoscopie. Frank précise en outre :"*Quelquefois la nuit mon spectre m'apparaît*[596]"; il s'agit donc d'un type de rêve hallucinatoire, témoignage d'une angoisse profonde.

Dans Mardoche l'auteur évoque une autre forme de rêve que nous qualifions de rêve éveillé : "*A rêver sans dormir, j'ai passé bien des nuits.*[597]" Nous imaginons Musset, seul dans l'ombre, le sommeil ne vient pas, mais l'imagination vagabonde. Nous retrouvons la même idée dans Namouna avec l'évocation des héros de romans:

"Ah! rêveurs! rêveurs! que vous avons-nous fait? Pourquoi promenez-vous ces spectres de lumière/ Devant le rideau noir de nos nuits sans sommeil?[598]", et cette analyse édifiante :

"Le sommeil ne vint pas ,_ mais cette douce ivresse / Qui semble être sa soeur ou plutôt sa maîtresse;/ Qui, sans fermer les yeux, ouvre l'âme à l'oubli; / Cette ivresse de coeur, si douce à la paresse / Que lorsqu'elle vous quitte, on croit qu'on a dormi;/ Pâle comme Morphée, et plus belle que lui.[599]"

Nous pensons à Musset passant de longs moments en état de torpeur, à la limite du rêve et de la réalité; doux instants, qui tranchent avec le type de l'hallucination précité et le douloureux exercice introspectif auquel il se livre dans Fantasio, si bien analysé par Spark :

"Je ne comprends rien à ce travail perpétuel sur toi-même; moi quand je fume, par exemple, ma pensée se fait tabac; quand je bois, elle se fait vin d'Espagne ou bière de Flandre; quand je baise la main de ma maîtresse, elle entre par le bout de ses doigts effilés pour se répandre dans tout son être sur des courants électriques[600]". Spark est capable de vivre l'instant, la réalité, le présent; Fantasio, c'est-à-dire Musset, non.

Musset, en état de torpeur, dans le monde et retiré du monde, ne se livre pas uniquement à la douce paresse, ou à l'exercice introspectif, mais aussi à la quête de l'idéal qui lui fait écrire dans A quoi rêvent les Jeunes Filles :

"Leur étoile est guidée vers un astre inconnu et que l'on a toujours rêvé, et la plupart de nous meurt sans l'avoir trouvé.[601]"

Cette quête impossible est le drame de Don Juan évoqué dans Namouna :

"Prenant pour fiancée un rêve, tu perdis ta beauté, ta gloire et ton génie, pour un être impossible et qui n'existait pas .[602]"

Le rêve pour l'auteur revêt le caractère d'une impérieuse nécessité, c'est même une question de survie :

"Et la preuve, lecteur, la preuve irrécusable que ce monde est mauvais/ C'est que pour y rester / Il a fallu s'en faire un autre, et l'inventer. Un autre monde, un monde étrange, absurde, inhabitable,/ Et qui pour valoir mieux que le seul véritable, n'a pas eu un instant besoin d'exister.[603]" (Namouna)

Pour l'auteur, le rêve n'est pas un état permanent, sinon il faudrait parler de folie, et ces explorations dans un monde nouveau alternent avec la dure réalité, ce qui lui fait dire avec regrets :

"*Ah! Si la rêverie était toujours possible*?"[604] (Namouna)

Le rêve peut aussi chez Musset prendre un caractère prémonitoire comme c'est le cas dans Carmosine où l'héroïne fait état à son père d'un songe extraordinaire, rêve, qui à la fin de la pièce, devient réalité :

" (Acte I scène 5) *J'ai rêvé que j'étais sur le pas de notre porte. On célébrait une grande fête..., tout ce monde se dirigeait vers l'église... Au fond de l'horizon, j'apercevais un voyageur marchant péniblement dans la poussière. Il se hatait de toutes ses forces... il désirait venir à moi... je l'attendais... c'était lui qui devait me conduire à cette fête... il approcha et me prit la main; aussitôt, la force irrésistible qui m'attachait à la même place cessa tout à coup et je pus marcher... je reconnus Perillo.*[605]"

" (Acte III scène 8-La reine) *Il vient nous chercher toutes deux. Entendez-vous aussi ces cloches?*

__ (Carmosine) *Oui et j'aperçois derrière la grille une foule immense qui se rend à l'église. Aujourd'hui je me rappelle... n'est-ce pas un jour de fête? Comme ils accourent de tous côtés! Ah! mon rêve! Je vois mon rêve!*[606]"

Ce songe de Carmosine est doublement intéressant dans la mesure où il met en évidence un cas d'hystérie; un tel phénomène a probablement été vécu par l'auteur. L'héroïne depuis de nombreuses semaines souffrait d'un mal indéfinissable avec anorexie aiguë, et se révélait incapable de marcher à cause de sa faiblesse, mais surtout

d'un blocage au niveau de l'inconscient. Ce blocage , très probablement en rapport avec le sentiment amoureux se traduisait d'une manière détournée dans la fausse maladie du corps qu'est la conversion l'hystérique. Nous comprenons mieux alors cet amour impossible et bizarre pour le roi. En fait, ce qui l'agrée, c'est justement l'impossibilité de sa réalisation. Du phénomène hystérique, nous passons à celui de la sublimation. Ce scénario a en effet pour but, -but inconscient, -de mettre en scène le blocage. Reste à savoir quel en est le moteur. Pourquoi Carmosine exprime-t-elle inconsciemment ce refus d'être heureuse avec le jeune homme qui lui était promis et qu'elle est loin de détester? L'analyse du triangle oedipien peut nous apporter un élément de réponse. Dame Paque ne paraît pas avoir dans le passé pleinement joué son rôle de maman; portée vers les réalités concrètes, elle se révèle- son projet de mariage entre Carmosine et Ser Vespasiano le prouve- incapable de comprendre son enfant. Son mari dit à ce propos:

"*Vous ne comprenez donc rien à rien*?[607]"

Il n'est alors pas extraordinaire que la petite fille se soit tournée vers le papa qui, lui, l'aime plus que tout au monde :

"*Ai-je jamais rien refusé à ma fille, à mon unique bien? Est-ce qu'il peut lui tomber une larme des yeux sans que tout mon coeur...*?[608]"

Devenue adulte, son inconscient refuse le mariage qui la couperait de son père, Perillo faisant figure d'intrus. Cette pulsion incestueuse du "*ça*" est en lutte avec sa pulsion amoureuse naturelle, saine, en direction du jeune homme. Ce rêve serait le témoignage de cette lutte, du moins dans son contenu latent. Son amour pour le roi écarte Perillo, mais c'est un prétexte. L'hystérie qui se traduit par un état de santé inquiétant,-cette impossibilité de macher-,en est un autre pour rendre le mariage impossible. En outre la situation est tellement insoutenable pour le moi que les pulsions précitées débouchent sur une troisième encore plus dramatique : la pulsion de mort. L'apparition de Perillo dans le rêve lui a rendu la marche; lui seul pourra la guérir de son problème au niveau de l'oedipe. Musset a été sujet à des crises diverses, notamment nerveuses, qui probablement ressortissaient aussi à la conversion hystérique; il est certain que figurent dans ce rêve des éléments qui ne sont pas de ceux que l'auteur a pu inventer.

La propension au rêve des personnages prend dans A quoi rêvent les Jeunes Filles une dimension philosophique que l'on peut rattacher au mythe de la caverne de Platon, ou encore à une interrogation de Descartes se demandant si après tout le rêve n'était pas la vraie vie, et le réel la chimère. Musset précise dans sa comédie:

"Tout le réel n'est pour moi que fiction.[609]"

4- Le thème du double

L'étude du rêve a mis en évidence avec notre commentaire sur Frank le phénomène d'autoscopie, ce qui nous amène à évoquer maintenant le thème du double. Omniprésent tant dans l'oeuvre poétique que dramatique, il se rattache à un Musset à la fois imprégné d'auteurs contemporains qui ont mis le sujet à la mode, et un Alfred malade, victime d'hallucinations. Enfant déjà, il a vu son double; adulte, le phénomène se répète en 1833 dans la forêt de Fontainebleau en compagnie de George Sand, puis en 1834 pendant sa maladie en Italie. Plus tard, durant ses crises proches du delirium tremens, dues à sa dipsomanie, l'hallucination se répétera. Par-delà l'explication purement clinique, il faut rechercher une cause inhérente à son mal de vivre. Musset est, nous l'avons vu, déchiré entre deux postulations antinomiques qui rendent toute forme de bonheur impossible. Cette situation insupportable se traduit d'une manière schématique dans ses hallucinations et dans la création littéraire avec des types de scénarios récurrents. Le songe de Frank représente le type de dédoublement que musset a probablement vécu en rêve; nous ne le retrouvons que dans Lorenzaccio. Ce qui en revanche est habituel dans le reste de l'oeuvre dramatique, c'est l'expression de ses deux "*moi*" dans deux personnages différents. Très souvent nous retrouvons l'être pur, le héros de la pièce, le Musset des bons jours qui s'oppose au Musset débauché, l'un tourné vers des amours idéales, l'autre des plaisirs triviaux. L'un aime d'amour fou, l'autre boit, mange, va de femme en femme. Il s'agit en quelque sorte d'une lutte entre les exigences tyranniques d'un corps qui veut assouvir des besoins purement biologiques et d'une âme avec ses pensées fondées sur une éthique visant sinon à les réprimer, du moins à les contrôler. C'est ce que l'auteur exprime clairement dans Namouna:

"L'âme et le corps, hélas! ils iront deux à deux/ Tant que le monde ira -pas à pas- côte à côte- comme s'en vont les vers

classiques et les boeufs. L'un disant : "Tu fais mal!" et l'autre : "C'est ta faute". Ah! misérable hôtesse et plus misérable hôte... L'âme et le corps, ces deux frères ennemis...[610]"

La même idée se retrouve quand le même personnage a changé, avec le temps, sa manière de vivre. C'est le cas de Don Paez; jeune homme il vivait en libertin; l'âge mûr le rend raisonnable, il se marie délaissant ses anciens penchants.

Nous joignons un tableau des personnages représentant ces deux postulations.

Titres	I Héros tourné vers l'idéal.
	II Personnage ambigu.
	III Héros tourné vers la matière.
Don Paez	I Don Paez (âge mûr).
	II Dalti.
	III Don Paez jeune; Juana.
Les Marrons du Feu	
	I La Camargo.
	III Annibal et Rafaël.
La coupe et...	I Deidamia.
	II Frank.
	III Belcolore.
Portia	I Onorio, âge mûr.
	III Onorio jeune; Portia.
La Nuit Véni.	II Razetta; le duc.
Mardoche	II Mardoche.
A quoi rêvent...	
	I Silvio.
	III Irus.

Namouna	I Namouna. II Hassan.
André del Sarto	I André; Cordiani.
Les Caprices de...	I Coelio. II Octave.
Fantasio	II Fantasio.
On ne badine...	II Perdican; Camille.
La Quenouille...	I Barberine; Ulric. III Rosenberg.
Le Chandelier	I Fortunio. III Clavaroche.
Il ne faut jurer...	II Valentin.
Un Caprice	II Chavigny.
Faire sans dire	I Le musicien. III L'abbé.
Il faut qu'une...	I Le duc.
Louison	III Le duc.
Carmosine	I Le roi; Perillo.
Bettine	I Stefani. III Steinberg.

f)- La fenêtre : Objet fétiche.

Dans notre première partie consacrée au théâtre de l'amour, nous avons évoqué la tendance au voyeurisme de Fortunio (Le Chandelier)

qui s'affirme nettement à l'acte II scène 2, et remarqué une certaine prédilection de la part de l'auteur, dans la même pièce pour le mot "*fenêtre*" témoignant de cette obsession de voir probablement en rapport avec son inconscient. Fortunio, nous l'avons vu, ressemble beaucoup à Coelio; or une relecture des Caprices de Marianne met en évidence dix-sept occurrences des mots *"fenêtre", " jalousie", croisées"*; ceux-ci dans de nombreux cas ne nourrissent pas la problématique de la pièce. Ce phénomène récurrent dans les deux comédies nous a poussé à suivre la piste de l'objet "*fétiche*" au sens psychanalytique du terme et par conséquent à faire un relevé sur l'ensemble de la production. Le résultat est le suivant :

TITRE ET OCCURRENCES DE FENETRE OU MOTS DE MEME SENS
Don Paez 2 + jalousie (2) + volet + lucarne
Les Marrons du Feu 11
Portia 1
Mardoche 2 + jalousie
La Coupe et les Lèvres 8
A quoi rêvent les Jeunes Filles 8 + jalousie
Namouna O
La Nuit Vénitienne 6
André Del Sarto 1O
Les caprices de Marianne 1O + jalousie (4) + 3
Fantasio 3 + "à travers cette glace"

On ne badine pas avec l'amour 7 + croisée
La Quenouille de Barberine 5
Faire sans dire 2
Le Chandelier 16 + volet (2) + vitre + rideaux (3)
Il ne faut jurer de rien 4 +vitre
Un Caprice O
Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée 3
Louison O
L'Habit vert 2
On ne saurait penser à tout O
Carmosine 3
Bettine O
TOTAL 135

Cette omniprésence du mot "*fenêtre*" et de ses synonymes nous amène à échafauder plusieurs hypothèses. Elle correspond de prime abord, à une volonté d'échappée, et le terme peut alors être considéré comme un symbole d'ouverture, de fuite possibles; en ce sens, il se rattache au théâtre en pleine liberté, avec le goût prononcé pour les scènes d'extérieur. Mais la "*fenêtre*", c'est aussi autre chose; c'est l'endroit d'où l'on regarde sans être vu, ou l'endroit vers lequel on porte

ses regards. Il peut s'agir dans ce cas d'une pulsion du "*ça*" qui dépasse la problématique de l'intrigue. Nous pouvons avancer l'hypothèse d'une relation entre une telle pulsion et un blocage durant le développement sexuel de la prime enfance dont aurait été victime l'auteur. Musset serait un voyeur, le "*moi*" refoulant alors cette pulsion du "*ça*" qui ne peut s'exprimer que par des moyens détournés avec pour conséquence l'acte de sublimation. Il est une phase du développement sexuel de l'enfant qui passe par la découverte de son propre sexe et de celui des autres. il s'intéresse alors vivement à l'adulte homme ou femme qui se dénude. C'est pour lui l'occasion de vérifier son identité avec l'humaine nature et de surmonter un complexe. cette soif assouvie, l'enfant ne présente plus de troubles de comportement. Si pour une raison ou pour une autre cette découverte a été entravée, il garde au fond de lui-même cette soif naturelle inassouvie et épie autrui. Musset, issu d'une famille bourgeoise et noble a pu se trouver contrarié par un "*surmoi*" accusateur au nom de la morale lors de cette phase capitale et en garder les stigmates dans son inconscient. Le mot "*fenêtre*" répond alors à un désir inavoué et devient inconsciemment "*objet fétiche*", source de jouissance.

Cette manie d'épier autrui peut aussi être mise en relation avec la jalousie maladive de l'auteur. Nous avons signalé dans notre étude sur le thème de l'amour que Musset à de nombreuses reprises s'est montré d'une jalousie inquiétante, entraînant parfois des réactions violentes et mettant en lumière un instinct profond de possession. Musset, enfant gâté, demandait toujours plus à ses proches et ne supportait que la première place dans leur coeur. De tempérament inquiet, d'un pessimisme profond, l'adulte qu'il était devenu se comportait toujours comme l'enfant d'autrefois, d'où la suspicion, le besoin de s'imaginer des rivaux. Cette dernière tendance rejoint la pulsion sadomasochiste avec le besoin de souffrir et de faire souffrir. Le rôle d'amant trompé devait à la fois être pour lui source de douleur et de jouissance, une façon de se flageller moralement. Cette approche permet de mieux comprendre le comportement parfois ambigu de l'auteur dans ses relations avec George Sand. La façon dont il l'a poussée à confesser ses aventures antérieures assouvissent sa pulsion de voyeur; il éprouve une jouissance à imaginer la jeune femme en situation d'interdit, mais aussi fait preuve de jalousie. C'est ce qui se passe dans le cadre du triangle amoureux : Pagello, Musset, Sand.

L'amant trompé accepte la liaison de George et de Pierre; il les imagine ensemble avec un plaisir pervers..., ce qui ne l'empêche pas ensuite de vitupérer. Il y a, il faut bien l'avouer, aberration dans un tel comportement et nous pouvons parler de névrose.

e)- Boire; manger; jouer : Thèmes particuliérement récurrents de l'oeuvre.

Il n'est guère de scènes dans l'ensemble des comédies où l'auteur n'utilise les mots "*boire*", "*vin*", "*verre*", ou termes de la même famille. Ce champ lexical sur "*le boire*" prend souvent place dans la problématique des pièces, l'ivresse pouvant symboliser le plaisir du corps, ou l'oubli dans les paradis artificiels; *"le ciel a mis l'oubli au fond du verre"*[611] dit le choeur dans La Coupe et les Lèvres; il est aussi des exemples où ce champ lexical n'apporte rien au déroulement de l'intrigue; c'est pourquoi nous devons faire la part du thème conscient et de la libération d'une pulsion émanant du "*ça*" donc de l'inconscient, pulsion refoulée qui émerge par des moyens détournés. Au plaisir du corps, à l'oubli par l'ivresse, il faut ajouter un besoin sublimé signalé par Freud et qui peut , en partie expliquer sinon justifier la dipsomanie de Musset:

"Des malades ont besoin qu'on les aime, qu'on prenne soin d'eux; ils ont faim d'amour, besoin qu'ils ne peuvent satisfaire en raison d'un sentiment de culpabilité ou de honte; ce besoin est profondément associé avec la désir d'être nourri, la première des situations dans lesquelles l'enfant a éprouvé la satisfaction d'être aimé et soigné par sa mère." (Voir annexe sur Freud.)

Ainsi l'ivresse est non seulement oubli du présent, mais encore retour au sein de la mère. Ceci ne doit pas nous étonner en ce qui concerne Musset, tant les éléments biographiques viennent corroborer cette idée. L'enfant Alfred avait une soif d'amour proche de la tyrannie et était parfois prêt à faire n'importe quoi pour qu'on s'occupe de lui. (Voir biographie) . C'est en général le fait d'enfants délaissés par leurs parents, ce qui n'était pas le cas de Musset. La seule explication est dès lors une soif incommensurable d'amour, soif qu'il ne peut assouvir à cause des pulsions sadomasochistes qui s'y opposent, pulsions qui repoussent la femme aimée.

Dans les cas de sublimation déjà traités nous pouvions parler de simples récurrences; ici les centaines de répétitions du champ lexical, la multiplication des scènes où l'on boit, mange, tourne à l'obsession, à l'idée fixe. Musset souffre de névrose. Cette soif qui est soif d'amour peut expliquer la multiplication de ses liaisons amoureuses, liaisons qui sont autant d'échecs parce qu'inévitablement détruites par d'autres pulsions du "*ça*". Son besoin d'aimer toujours renouvelé et jamais assouvi pousse Musset aux déréglements que l'on sait, ceux-ci provoquant un divorce avec le "*surmoi*" et accentuant par conséquent son sentiment de culpabilité; ce besoin profond s'accompagne d'une frénésie qui le pousse à dévorer le temps, à vivre plus vite avec l'espoir que si la soif d'amour n'est pas étanchée dans le présent, elle peut l'être dans un proche avenir, d'où le thème corollaire du temps avec les nombreuses occurrences du mot "*heure*" et la symbolique de l'"*horloge*".

Nous soumettons au lecteur un relevé statistique qui lui permettra de juger de l'ampleur des champs lexicaux, témoins à la fois de sa soif d'amour, mais témoins peut-être aussi d'un désir de destruction ressortissant au "thanatos", tant il est vrai que la dipsomanie peut servir d'exutoire à plusieurs types de pulsions.

TITRE ET NOMBRE DE MOTS RESSORTISSANT AU CHAMP LEXICAL SUR LE BOIRE, LE MANGER
Don Paez 7 ; Les Marrons du Feu 25 ; Portia O ; Mardoche 3 La Coupe et les Lèvres 34 ; A quoi rêvent les jeunes filles Namouna 8 ; La Nuit Vénitienne 5 ; André Del Sarto 12 ; Les caprices de Marianne 37 ; Fantasio 26 ; On ne badine pas avec l'amour 42 ; La Quenouille de Barberine 1O ; Faire sans dire Le Chandelier 26 ; Il ne faut jurer de rien 3O ; Un Caprice 15 ; Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée 4 ; L'Habit vert 3 ; On ne saurait penser à tout 5 ; Carmosine 18 ; Bettine O : TOTAL 317

Alfred menait une vie nocturne qui inquiétait ses proches; débauche, dipsomanie, mais aussi jeu, étaient l'objet de ses sorties. Ce démon du jeu, qui apparaît d'une manière très récurrente dans l'oeuvre, peut être rapproché de la thématique du rêve. Le jeu de

l'enfant, rêve diurne, est accompagné d'un désir. L'enfant par exemple soumis au diktat de ses parents et du maître d'école peut ressentir un besoin de dominer et dans le jeu s'assimiler au héros, pour qui tout est possible. Le jeu de l'adulte, le jeu d'argent est lui aussi tentative d'accomplissement d'un rêve. Le dieu argent, courtisé par ce biais, peut se révéler prodigue pour l'être à la fois paresseux et dépensier; la relation douloureuse "travail- rémunération" est abolie. Le démon du jeu offre à Musset l'extraordinaire possibilité d'une fortune rapide indépendante de toute tâche à accomplir. Toujours à cours d'argent, il est devenu un joueur invétéré.

Sur cette idée de l'argent gagné sans effort, vient se greffer celle de la pénétration dans un milieu qui échappe au rationnel. Dans notre étude sur la "thématique du rêve", Musset nous est apparu comme un homme fuyant le monde des réalités, souvent hostile, pour se réfugier dans celui de l'imaginaire. Dans l'univers du jeu où quelques piécettes peuvent se métamorphoser en liasses de billets de banque, ou en quelques secondes peuvent être amassées des sommes correspondant à des semaines de travail, l'auteur retrouve le rêve dans toute sa dimension. Le jeu est un moyen pour lui de se colleter avec le hasard, la providence, qui ressortissent eux aussi à l'irrationnel; les solliciter, c'est jeter ses pièces dans la machine à sous du destin. Malheureusement pour Musset, l'espoir du succès facile, a son envers de la médaille : le sentiment de déréliction consécutif à l'échec. Les lendemains de malchance, signale Charpentier, il déplorait l'abandon de la Providence et se reprochait sa conduite; l'échec à répétition ne pouvait que le plonger dans le pessimisme, accentuant son état mélancolique, tandis que le moindre succès lui redonnait l'espoir. Jouer pour lui, c'était probablement fuir un présent mort, morne, sans saveur, sans surprise. Jouer c'était vivre des sensations fortes, passer en un instant du désespoir à l'espoir, de la peine à la joie, de l'impossible au possible; c'était vivre. Jouer c'était enfin demander des comptes à la Providence. Ne nous étonnons donc pas, si le thème du jeu occupe une place si importante dans les comédies du dramaturge; cela va de la simple remarque à l'un des éléments moteurs de l'intrigue, en passant par des scènes récurrentes où les personnages conversent tout en jouant aux cartes.

1-La simple remarque

Elle peut paraître de prime abord anodine, mais lorsqu'elle n'est pas vraiment nécessaire à la problématique de l'intrigue, elle peut être considérée comme une manifestation de l'inconscient et être par conséquent assouvissement d'un besoin profond. Voici un relevé de quelques exemples :

Don Paez : "*d'autres jouant aux dés*"[612].

Namouna : "*Il était renégat,_ Français de nation_, riche aujourd'hui, jadis chevalier d'industrie*"[613]... "*Quand on n'a pas d'argent, c'est amusant d'écrire. Si c'est un passe-temps pour se désennuyer, il vaut bien la bouillotte.*[614]"

La Nuit vénitienne : (scène 1) "*Les plaisirs des jeunes gens, la passion furieuse du jeu t'absorbaient*"[615].

Il ne faut jurer de rien : "(acte I scène 1) (van Buck à Valentin) *Mais dieu merci, vos chiennes de bouillottes*".[616]

On ne saurait penser à tout : "(Scène 2) "*Ah! ça! c'est donc une gageure, on me volera donc toujours mes papiers*"...[617]

2- Les scènes récurrentes : La partie de cartes.

C'est dans ce cas de figure une mise en situation qui permet tantôt de tirer des effets comiques (ex : La partie de cartes entre la baronne et l'abbé dans Il ne faut jurer de rien), tantôt de témoigner des habitudes de salon; Musset joueur passait certaines de ses nuits dans des maisons mal famées, les cartes dans une main, le verre dans l'autre. Mais le jeu n'était pas l'apanage de telles maisons. Dans l'ambiance des salons, il occupait une large place et n'avait pas forcément pour moteur l'argent. Dans Un Caprice, Mme de Léry après avoir demandé à Chavigny:

"*Avez-vous un jeu de cartes?* ...", continue de la sorte : " *Allons comte, dites rouge ou noir... L'enjeu est une discrétion*"[618].

Dans Carmosine, Dame Paque joue aux cartes avec l'abbé et c'est un simple passe-temps. Musset aime aussi jouer, interpeller le destin en dehors de toutes implications financières, par amour de cette situation d'attente. C'est le plaisir, après avoir parié de regarder de quel côté va pencher la balance de la fortune. Le thème de la gageure est très présent dans l'oeuvre, élément qui trahit un goût prononcé de l'auteur. Nous n'en voulons pour preuve que la scène de La Nuit vénitienne où le marquis propose au secrétaire une partie de cartes, mise en situation artificielle, voire incohérente. Le secrétaire du prince

vient d'arriver chez le marquis pour l'hymen; l'affaire est d'importance et l'on voit mal comment au cours d'une telle entrevue peut entrer une telle proposition. Imaginons un ambassadeur reçu par un prince et qui se voit proposer à brûle-pourpoint une partie de cartes; le plus extraordinaire, c'est que le secrétaire ne paraît pas le moins du monde étonné. N'y a-t-il pas de la part de l'auteur acte de sublimation? La jouissance dans le jeu quelque peu censurée par le *"moi"* et le *"surmoi"* s'imposerait de manière détournée, et parfois incohérente, si nous considérons seulement le contenu manifeste.

3- Le jeu comme élément moteur de l'intrigue

Nous le trouvons dans Portia, La Coupe et les Lèvres, Namouna, Il ne faut jurer de rien, Un Caprice, Bettine.

Dans Portia, le jeune Dalti s'adresse à l'être aimé :

"Je vous vis, je vendis ma barque et mes filets... J'avais vu par hasard, auprès d'une mauvais lieu... une maison de jeu. J'y courus. Je vidai ma main sur une table./ Puis, muet, attendant l'arrêt inévitable,/ Je demeurai debout. Ayant gagné d'abord,/ je résolus de suivre et de tenter le sort/... Toute une nuit, le démon invincible,/ Me cloua sur place, et je vis devant moi tomber pièce à pièce la fortune d'un roi... en criant tournait la roue infâme... Chacun d'un oeil avide / Suivait mes mouvements? Je tendis mon manteau. / On me jeta dedans la valeur d'un château... Ils sont partis comme ils sont venus ces biens... j'ai tenté la destinée. J'ai perdu.

__ (Portia) *Vous avez tout perdu?*

__ *Tout sur trois coups de dés.*[619]"

Ces quelques lignes mettent en évidence combien le poids de la destinée pèse sur le joueur. Nous relevons les mots et expressions révélateurs *"hasard; arrêt inévitable; sort; en criant la roue infâme"*. En jouant , Dalti interpelle la Fortune. Il joue son avenir en faisant appel à l'irrationnel; le succès lui fait perdre la raison. plutôt que de se retirer, il reste fasciné, lui aussi a *"l'oeil avide"* et tombe en état de possession:

"Toute une nuit le démon invincible me cloua sur place."

C'est ce qui explique qu'au bout du compte, il va tout perdre. Il a mis le doigt dans l'engrenage de *"la roue infâme"*. Ainsi, le destin favorise le joueur pour mieux le broyer ensuite. Une étude stylistique mettrait en évidence un long crescendo suivi d'une chute, structure en

guillotine, le tout accompagné d'une douloureuse musique en "*r*" qui en même temps déchire et envoûte. L'adéquation du style et de l'idée ne trompe pas; Dalti, c'est le jeune Musset de 1830 .

Lorsqu'en 1850, l'auteur vieilli publie Bettine, il reprend le thème à travers deux hommes : Steinberg et Stefani. Le premier est un joueur invétéré, le second un repenti, probablement deux images de l'auteur à deux époques différentes. Steinberg, contrairement à Dalti, a déjà l'expérience, mais comme lui, est incapable de se dominer:

"(Steinberg)... *et par la-dessus, le lansquenet.*

__ (Calabre) *Vous jouez donc toujours, Monsieur?*

__ *Eh! pas plus tard qu'hier, cela m'est arrivé*

__ *Et vous avez perdu?...*

__ *Ce n'est pas là ce qui me ruine,... je compte bien prendre ma revanche...*[620]*"..."Oui peu de choses! C'était peu ce matin, mais maintenant... Mort et furies! C'est une maison de jeu, c'est un enfer que ce palais...*

__ *Et vous ne voulez pas de mes quinze mille francs!*

__ *Il m'en faut cent mille...*[621]*J'ai tort, je me suis mal exprimé. Vous savez ce que c'est qu'un joueur... C'est vrai, j'ai joué et je suis rentré de mauvaise humeur.*[622]*"*

Comme pour Dalti, le jeu est synonyme de domination par les forces infernales:

"*C'est un enfer que ce palais*".

Steinberg ne peut que constater:

"*Vous savez ce que c'est qu'un joueur.*" Ce sentiment d'impuissance, l'auteur devenu homme, a dû le ressentir à de nombreuses reprises. Stefani qui représente l'âge mûr, le Musset de 1850, a apparemment tordu le coup à cette drogue, mais il présente la chose avec beaucoup d'humilité ce qui laisse dans l'esprit de l'auteur l'idée d'un mal éminemment dangereux et dont on n'est jamais véritablement guéri, comme en témoigne ce passage:

"(Le marquis) *Cet argent perdu, pas vrai? ce jeune homme-là joue trop gros jeu?*

__ (Bettine) *Oui.*

__ *Oui, et il ne sait pas jouer. Il ne faut pas croire que le lansquenet, tout bête qu'il est, soit du pur hasard... Il y a plusieurs manières de perdre son argent. Je sais bien à tout prendre que c'est un jeu aussi savant qu'à pile ou face ou la bataille. L'indifférent qui*

regarde n'en voit pas davantage; mais demandez à celui qui touche aux cartes si elles ne lui représentent que cela. Ces petits morceaux de carton peints ne sont pas seulement pour lui rouge ou noir, ils veulent dire heur ou malheur. La fortune lorsqu'on l'appelle, peu importe par quel moyen, accourt et voltige autour de la table, tantôt souriante, tantôt sévère; ce qu'il faut étudier pour lui plaire, ce n'est pas le carton peint, ni les dés, ce sont ses boutades qu'il faut pressentir, qu'il faut deviner, qu'il faut savoir saisir au vol...

__ Vous parlez en vrai joueur, marquis. Est-ce que vous l'avez été?

__ Oui, et joueur assez heureux, parce que j'étais très hardi quand je gagnais, et dès que la fortune me tournait le dos, cela m'ennuyait.

__ On dit que cette passion-là ne se corrige jamais.

__ Bon! comme les autres. Mais je suis là à bavarder"[623]...

La manière dont il courtise la fortune, comme une femme, marque à l'évidence qu'entre dans le jeu une forte dose d'affect. L'indifférent, le non joueur, ne peut comprendre cette relation amoureuse avec la fortune, qui tourne vite à la passion. Stefani qui veut se présenter à son avantage, répond dans son avant-dernière répartie au passé et feint d'avoir été prudent. A Bettine qui se fait l'écho de l'opinion de l'homme de la rue, il répond par une dérobade qui laisse planer un doute sur sa totale guérison.

Dans la Coupe et les lèvres, Frank, comme Dalti, met en avant la fascination du gain et le poids du destin :

(Frank) "*Ah! mon coeur est noyé! Je commence à comprendre ce qui fait qu'un mourant que le frisson va prendre/ A regarder son or trouve encore des douceurs,/ Et pourquoi les vieillards se font encore enfouisseurs.* (Comptant) *Quinze mille en argent,_ le reste en signature; : C'est un coup du destin,_ Quelle étrange aventure! Que ferais-je aujourd'hui, qu'aurai-je fait demain / Si je n'avais trouvé Stranio sur mon chemin? / Je tue un grand seigneur et lui prends sa maîtresse/ Je m'enivre chez elle et je gagne au jeu. A jeun, j'aurais perdu,- je gagne dans l'ivresse;/ Je gagne, et je me lève -Ah! c'est un coup de Dieu.*[624]" , mais au lieu d'évoquer le diable, il emploie le dernière expression avec "*Dieu*". Nous pouvons nous demander s'il n'y a pas volonté blasphématoire étant donné le contexte. Comment pouvoir évoquer Dieu quand on est délibérément tourné vers le mal; il

vient en effet de tuer un homme, s'enivre... et, plus loin, il persiste dans ses actions condamnables:

"*Comme nous ne pouvons compter sur les jeux de hasard/ Nous pigerons d'abord quelque vieillard.*[625]"

La manière insistante avec laquelle il associe "*ivresse*" et "*jeu*" en font le double négatif de Musset; n'est-ce pas en réalité l'auteur qui se voit dans le miroir? :

"*Une autre fois, c'était au milieu des orgies; je vis dans un miroir, aux clartés des bougies un joueur pris de vin, couché sur un sofa . Une femme ou tout du moins la forme d'une femme... cet homme infortuné...*[626] "

Dans Namouna, Hassan, autrefois, a fait profession du jeu. "*Chevalier d'industrie*[627]", comme Des Grieux, mais plus chanceux que lui, il est "*riche aujourd'hui*" (ibid), façon peut-être pour l'auteur d'avancer que pour gagner au jeu et faire fortune, il faut savoir tricher.

L'intrigue de Il ne faut jurer de rien a pour point de départ une gageure entre Van Buck, l'oncle, et Valentin, le neveu. Valentin gage qu'incognito il peut séduire celle que veut lui imposer son oncle et donc prouver qu'elle est perverse. Par-delà l'intrigue, il convient de considérer combien le jeune homme aime parier, interroger le hasard. "*Gageons*" aussi que Musset a mis en ce personnage beaucoup de lui-même, comme il l'avait fait à ce sujet avec Lorenzaccio. Cette soif d'interroger le hasard trahit le joueur invétéré, celui qui à chaque occasion met son devenir dans la balance de la Providence; jeu dangereux mais dont les incertitudes constituent le piment d'une triste vie:

"(Acte II scène 1; Valentin) *Si je reste, c'est pour notre gageure... Je veux jeter cette pièce à pile ou face pour savoir si je l'aimerai... Elle va passer... Si elle tourne le tête de notre côté, je l'aime, sinon, je m'en vais à Paris.*[628]

__ (Van Buck qui parie à son tour) *Gageons qu'elle ne se retournera pas .*[629]"

La Quenouille de barberine a aussi pour thème une gageure:

"(Acte I scène 3) *Je gage mon bien contre le sien...*[630]"

Cette récurrence dans le scénario, toutes les allusions sur le jeu, entrant ou non dans la problématique des pièces que nous avons développées dans notre chapitre nous permettent d'affirmer que le jeu

a été dans la vie de Musset un élément important. Omniprésent dans ses comédies, il témoigne de la pensée consciente de l'auteur, mais aussi, très probablement, de son inconscient.

CHAPITRE V

CONSIDERATIONS DE MUSSET SUR L'ECRITURE ET L'ART RELEVEES DANS SES POEMES DRAMATIQUES? COMEDIES ET PROVERBES.

COMMENTAIRE SANS COMPLAISANCE DES POINTS FAIBLES DE L'OEUVRE.

Alfred de Musset n'a pas publié, nous l'avons évoqué, d'Art poétique; ses considérations sur l'écriture sont à rechercher pêle-mêle dans ses poèmes, son drame, ses comédies. Cette absence de synthèse ne doit pas nous étonner; publier un Art poétique, c'était en quelque sorte s'en faire l'esclave, c'était astreindre le paresseux qu'il était à un pénible exposé didactique. Son Art poétique tient en un mot : Liberté. Toutefois, tout ce qui ressortit à l'art touche au plus point notre auteur, comme le prouvent les allusions que nous avons relevées dans ses comédies et que nous allons commenter. Elles nous permettront de mieux connaître l'artiste, l'écrivain écrivant; nous évoquerons aussi ce qui dans la production dramatique a laissé beau jeu à la critique malveillante.

Allusions au thème relevée dans les comédies assorties de commentaires:

Namouna (VII) "*Eh! Depuis quand un livre est-il donc autre chose/ Que le rêve d'un jour qu'on raconte un instant; un oiseau qui gazouille et s'envole. /Une rose qu'on respire et qu'on jette, et qui meurt en tombant. / Un ami qu'on aborde avec lequel on cause, / Moitié lui répondant, moitié l'écoutant.*[631]"

Musset est né bien sûr avant la psychanalyse; il n'avait pas connaissance de la théorie de Freud sur l'acte de création, déjà évoquée, et que nous citons pour mémoire :

"*Le jeu chez l'enfant est un rêve diurne, un accomplissement d'un désir refoulé. Au lieu de jouer* (l'adulte) *se complet désormais à imaginer. Il édifie des châteaux en Espagne, d'où l'hypothèse selon laquelle l'oeuvre littéraire, tout comme le rêve diurne, serait une continuation ou un substitut du jeu enfantin d'autrefois.*" (Freud).

Il n'en avait pas moins senti le rapport étroit qu'il y a entre rêve et création. Cette idée lui faisait définitivement tourner le dos à l'expression du réalisme dans l'oeuvre littéraire. L'étude de ses comédies en est le témoignage : Précisions historiques, détails des décors dans les didascalies, ne sont généralement pas son fait; son oeuvre est une fiction à l'intérieur de laquelle son moi profond s'exprime comme il le ferait dans un rêve. Musset confiné dans son cabinet, lorsqu'il écrit, ne connaît pas vraiment la solitude; sa création est une compagne avec laquelle il instaure un dialogue; l'écrivain

écrivant parle à son oeuvre, l'interroge, répond à ses questions. Le plus souvent, acteur de sa propre création, il entre dans un jeu de questions réponses et l'oeuvre définitive se réalise au fil de ce dialogue. Sa chambre se peuple de personnages, son film se projette sur un des murs nus et au besoin, comme dans Namouna, il recherche la complicité du lecteur : *"Cher lecteur..."*(N occurrences).

Namouna (XX) : *Alors me dira-t-on, c'est vous que vous peignez,/ Vous êtes le héros que vous mettez en scène.*

__ Pas du tout, cher lecteur, je prends à l'un le nez,/ A l'autre le talon, à l'autre, devinez... D'ailleurs on verra bien, si peu qu'on me connaisse/ Que mon héros diffère de moi entiérement.

__ En ce cas vous créez un monstre, une chimère/ Vous faites un enfant qui n'aura pas de père.

__ On est, dit Bridoison, toujours le fils de quelqu'un./ Que l'on fasse après tout un enfant blond ou brun,/ Pulmonique ou bossu, borgne ou paralytique,/ C'est déjà très joli quand on en a fait un;/ Et le mien a pour moi qu'il n'est pas historique... Dire qu'il me plaît fort, cela n'importe guère. / C'est tout simple d'ailleurs puisque je suis son père.[632] "

C'est un lieu commun que d'affirmer que l'auteur a mis beaucoup de lui-même dans ses créations. Il est bien rare, en effet, qu'on ne reconnaisse un de ses penchants dans tel ou tel personnage. Il est tout aussi rare qu'un de ses héros se présente comme un double fidèle. En réalité et nous revenons à la première citation, ce dialogue n'est vraiment possible que s'il y a à la fois des ressemblances et des différences. L'opposition totale de caractère, d'opinion provoquerait la rupture, l'harmonie totale annihilerait toute possibilité de discussion. Le moi de l'auteur est un moi éclaté, écartelé entre plusieurs postulations. Le héros de la pièce incarne une partie de ce moi multiforme. Cette partie correspond en outre au caractère d'autres hommes, des amis avec lesquels il sort, boit, s'amuse, s'ennuie. L'observation de ceux-ci, les conversations, permettent d'engranger des nuances qui servent à sa création. Ainsi, par exemple, dans les stéréotypes du buveur, débauché, dandy, entre une part de lui-même, mais aussi d'Alfred tattet, de Belgiojoso...; dans le héros romatique, nous retrouvons à la fois Musset et des traits empruntés à des auteurs, des personnages littéraires (Byron, Don Juan...). Il y a composition et

non peinture réaliste à partir d'un modèle. L'artiste crée donc en peignant un héros qui n'est ni tout à fait lui-même, ni tout à fait un autre. Pour la création de l'héroïne, notre démiurge opère de la même manière; il puise dans ses nombreux modèles et plus particuliéremenr dans la biographie et le caractère de George Sand. Dans On ne badine pas avec l'amour, par exemple, il est fait allusion aux brillantes études de Perdican, et nous pensons à l'auteur, tandis que Camille sort du couvent, ce qui rappelle la jeunesse de Sand. Mais ses héroïnes ont aussi des traits de caractère qu'il puise au fond de lui-même. Camille est son moi orgueilleux, Carmosine son moi sensible, victime d'un blocage. Musset insiste sur la notion de paternité. L'oeuvre littéraire est bien en effet l'enfant de son auteur. Comme un enfant, elle ressemble à son père tout en affichant des différences. L'enfant n'est jamais le sosie de ses parents; s'il présente certains de leurs traits de caractère, il demeure étranger par d'autres. La comparaison avec le géniteur est poussée plus loin dans La dédicace à Alfred Tattet avec ce que nous pouvons appeler l'orgasme de la création. L'enfant est le résultat d' un coït lié à la notion de plaisir, l'acte de création littéraire est aussi pour l'auteur source de contentement ineffable:

"Au moment du travail chaque nerf, chaque fibre tressaille comme un luth qu'on vient d'accorder. On n'écrit pas un mot que tout l'être ne vibre.[633]"

La création est acte d'amour, c'est pourquoi l'auteur, à la manière d'un amant, courtise ses idées:

"Tant qu'on n'a rien écrit, il en est d'une idée/ Comme d'une beauté qu'on n'a pas possédée./ On l'adore, on la suit;ses détours sont charmants. Pendant que l'on tisonne en regardant la cendre,/ On la voit voltiger ainsi qu'une salamandre;/ Chaque mot fait pour elle, est comme un billet doux;/ On lui donne à souper. Mais dès qu'elle se rend, bonsoir, le charme cesse.[634]"

Le lyrisme avec lequel est présenté l'acte de création est très intense. De là à déduire que Musset poète et dramaturge aurait pu vivre parfaitement heureux, l'écriture lui procurant ce que la société, les femmes ne pouvaient lui donner, à savoir l'assouvissement de ce besoin d'aimer, il n'y a qu'un pas. Les témoignages de ses proches, le pessimisme de certaines de ses oeuvres prouvent qu'il n'en est rien. Il faut chercher l'explication dans l'idée d'orgasme dans le rapport sexuel; l'orgasme, temps fort, est suivi d'une période où le plaisir fait place à

un sentiment de vide; après avoir atteint un sommet, on ne peut que redescendre. L'acte est accompli et il faut revenir sur terre avec les réalités que l'on sait. Le contraste entre ce temps fort et ce temps faible, peut engendrer un état dépressif. c'est exactement ce que ressent le créateur:

"On reste quelquefois une nuit sur la place/ Sans faire un mouvement et sans se retourner. On est comme un enfant dans ses habits de fête/ Qui craint de se salir et de se profaner;/ Et puis,- et puis,- enfin! on a mal à la tête./ Quel étrange réveil, comme on se sent boiteux!/ Comme on voit que Vulcain vient de tomber des cieux! C'est l'effet que produit une prostituée,/ Quand le corps assouvi, l'âme s'est réveillée/ Et que, comme un vivant qu'on vient d'ensevelir,/ L'esprit livre en pleurant le linceul du plaisir./ C'est le cercueil humain un moment entrouvert,/ Qui, laissant retomber son couvercle débile,/ Ne se souvient de rien, sinon qu'il a souffert.[635]"

Amour et création ressortissent d'un même élan et l'auteur dans Namouna insiste encore sur cette idée:

"*Pourquoi les amants veillent-ils nuit et jour? pourquoi donc le poète aime-t-il sa souffrance? Que demandent-ils tous les deux en retour? Une larme ô mon Dieu, voilà leur récompense,... et par là, le génie est semblable à l'amour*[636]".

L'auteur fait la cour à ses idées, nous l'avons vu, comme il ferait la cour à une femme; mais là s'arrête la comparaison, car si les amours passées demeurent vivaces dans le souvenir, il n'en est pas de même pour le sentiment ressenti dans l'euphorie de la création; à propos de la quête de la femme, il précise:

"*On garde le parfum en effeuillant la rose. Il n'est si triste amour qui n'ait son souvenir*[637];" mais pour ce qui est de la création littéraire il déplore:

"*Si tout cela du moins devait laisser quelque chose... Mais le poète, hélas! s'il puise à la fontaine,/ C'est comme un braconnier poursuivi dans la plaine,/ Pour boire de sa main et courir se cacher / Et cette main brûlante est prompte à se sécher*[638]". C'est tout le drame de l'écrivain Musset.

La création littéraire telle que la conçoit l'auteur, a pour aiguillon l'imagination; elle seule permet vraiment de concevoir du nouveau, de rompre avec le prosaïsme de la vie de tous les jours. Dans Les marrons du Feu, Rafaël développe cette idée:

"Que voulez-vous, j'ai donné ma vie à ce Dieu fainéant qu'on nomme fantaisie. C'est lui qui, triste ou fou, de face ou de profil,/ Comme un polichinelle me traîne au bout d'un fil.[639]"

Et l'auteur, dans La Nuit Vénitienne fait dire au Duc:

"Ma fantaisie et ma paresse, les seuls dieux dont j'aie encensé les autels...[640]".

En démiurge, il a sa vision du monde, la réalité est transcendée. A Elsbeth qui vient de dire:

"Tu me fais l'effet de regarder le monde à travers un prisme changeant.[641]", Fantasio répond :

"Chacun a ses lunettes, mais personne ne sait au juste de quelle couleur sont les verres."(ibid) La surréalité émane donc du créateur, mais dans une certaine mesure, le dépasse; et Coelio de préciser:

"La réalité n'est qu'une ombre;/ Appelle imagination ou folie ce qui la divinise - Alors la folie est la beauté elle-même. Chaque homme marche enveloppé d'un réseau transparent qui la couvre de la tête aux pieds : Il croit voir des bois, des visages divins, et l'universelle nature se teint sous ses regards des nuances infinies du tissu magique.[642]"

Namouna _ *... La dimension d'un palais ou d'une chambre ne fait pas l'homme plus ou moins libre. Le corps se remue où il peut, l'imagination ouvre quelquefois des ailes grandes comme le ciel dans un cachot grand comme la main.*[643]"

Cette citation fait référence au cabinet de travail de l'auteur; l'isolement quasi monacal semble avoir été un stimulus pour la Muse. C'est dans cette solitude en tête-à- tête avec la création que l'imagination prenait son essor dans toute sa puissance. C'est dans ces conditions que Musset a produit ses plus beaux vers, et la poésie est probablement ce qui lui a le plus apporté. Il écrit, toujours dans Namouna:

"J'aime les vers, cette langue immortelle. C'est peut-être un blasphème et je le dis tout bas/ Mais je l'aime à la rage... Elle nous vient de Dieu... le monde l'entend et ne la parle pas... C'est le coeur qui parle lorsque la main écrit... C'est le coeur qui se fond, c'est le coeur qui s'étend, se découvre et respire... Le poète est au ciel; lorsqu'en vous poussant, il vous y fait monter, c'est qu'il en redescend."[644]

Après avoir mis en rapport amour et création, en faisant de la création un acte d'amour, il met ici en relation la poésie et le créateur. Pour lui, la poésie ressortit au sacré; elle est ascencion de l'être et en ce sens, l'écriture est catharsis. La poésie empreinte de religiosité, est alors langage de profonde vérité, un langage pur, un langage du coeur, *" voie céleste, seule voie pour accéder à la beauté. La beauté, Dieu l'a mise au monde dans trois excellentes intentions : premiérement pour nous réjouir, en second lieu pour nous consoler et enfin pour être heureuse elle-même.*[645]" (Carmosine;acte I scène 8)

Si l'auteur s'est exprimé en vers dans les Contes d'Espagne et d'Italie et dans le premier Spectacle dans un fauteuil, il convient de remarquer que par le suite, la comédie Louison mise à part, sa production dramatique est en prose. Il est probable que son théâtre a souffert de ce qu'il était inclus dans un système de production avec échéancier. Poussé par son éditeur, il a maintes fois rédigé à la hâte, ce qui pouvait exclure le travail beaucoup plus lent du poète. Avec Louison en 1848, il est revenu à l'alexandrin, mais il était trop tard. Usé, il n'avait plus suffisamment la fibre poétique pour réaliser une production de haut niveau en plusieurs actes. Nous chercherions en vain dans cette comédie l'illustration des citations précitées sur le "*coeur*". La pièce est froide; l'alexandrin à rimes plates de facture très classique, manque de fantaisie. Musset a perdu la verve, la sensibilité, le don d'invention qu'on lui connaissait. Il est vrai que la production poétique de l'auteur jeune, si elle a été ascencion, a été aussi synonyme d'enfantement dans la douleur et ne pouvait être réalisée que par un créateur en pleine possession de ses moyens. Les difficultés auxquelles il a été confronté sont exprimées dans Namouna sous forme d'une métaphore particuliérement évocatrice :

"*Anchise est mon poème et ma femme Créuse / Qui va toujours traînant en chemin, c'est ma Muse./ Elle s'en va là-bas quand je la crois ici./ Une pierre l'arrête, un papillon l'amuse./ Quand arriverons-nous, si nous marchons ainsi?/ Enéas d'une part a besoin de sa femme.. Sans elle, à vrai dire, il n'est qu'un corps sans âme;/ Anchise d'autre part est horriblement lourd./ Le troisième péril, c'est que Troie est en flammes./ Mais dès qu'Anchise grogne ou que sa femme court,/ Enéas est forcé de s'arrêter court.*[646]"

Musset prématurément vieilli par une telle tâche, a continué d'écrire, mais malheureusement en laissant trop souvent Créuse en

chemin. Si nous relisons la citation, nous pouvons nous demander comment l'auteur peut à la fois accoucher dans la douleur et ressentir une joie ineffable. La contradiction est rapidement levée si nous considérons que la douleur permet d'enfanter la beauté. Musset accouche au forceps, mais apparemment, plus la douleur est grande, plus l'enfant est beau; la création pour le démiurge peut prendre alors l'allure d'un chemin de croix:

"Avant de lire un livre et de dire :"J'y crois!", analysez la plaie et fourrez-y les doigts; il faudra du temps pour que l'incrédule y fouille/ Pour savoir si son Christ est monté sur la croix.[647]" (Namouna)

Carmosine (Minuccio) : *"Voilà qui est plaisant - En achevant mes dreniers vers, j'ai oublié les premiers. Faudra-t-il donc refaire mon commencement? J'oublierai à mon tour ma fin pendant ce temps-là et il ne tient qu'à moi d'aller ainsi jusqu'à l'éternité... Et point de crayon! point d'écritoire!.*[648]"

Nul doute que de beaux vers ont été ainsi perdus par l'auteur pour l'éternité. Musset le fantasque, Musset le paresseux, Musset l'homme incapable de choisir un métier, en poète qu'il était, ne savait pas travailler d'une manière rationnelle, au grand dam de George Sand et d'Aimée d'Alton. C'est la rançon du génie. S'observant en train de créer, l'écrivain écrivant fait cette remarque non sans humour dans Namouna :

"C'est le point capital du Mahométanisme /De mettre le bonheur dans la stupidité... Diable! J'ai du malheur _ encore un barbarisme!On dit Mahométisme, et j'en suis bien fâché./ Il me fallait lever et prendre un dictionnaire,/ Et j'avais fait mon vers avant d'avoir cherché./ Je me suis retourné, ma plume était par terre;/ j'avais marché dessus _ j'ai soufflé de colère/ Ma bougie et ma verve et je me suis couché[649]".

Musset était en outre capable de mettre en chantier et de les abandonner au gré de ses caprices, de sa fantaisie, de sa volonté, de sa paresse, des travaux littéraires. Sa production dramatique est marquée de ce sceau. Nous n'en voulons pour preuve que l'abandon du projet théâtral sur Don Juan (1833), la mise en chantier de la tragédie La Servante du Roi, pièce qui ne verra jamais le jour, l'abandon de ses brouillons de Faire sans Dire, repris et complétés par George, la

rédaction en deux temps des Caprices de Marianne, la reprise avec Carmosine en 1850 d'un projet ébauché en 1835... Nous ne saurions condamner ce Musset irrationnel dans sa technique de production. S'il avait possédé au plus haut point cette fibre de l'organisation, la démarche cartésienne, elles auraient étouffé la fougue créatrice qui ne peut véritablement se révéler que hors de toute contrainte matérielle. De tout temps, l'artiste a recherché le neuf, le nouveau; et Musset qui acquiesce, en fait état au cours d'une discussion dans un atelier de peinture. André Del Sarto, le maître, converse avec ses élèves. Le jeune Césario prône une rupture avec la passé:

"Vive le gothique! si les arts meurent, l'antiquité ne rajeunit rien, Tradiri da! Il nous faut du nouveau... Du nouveau à tout prix du nouveau... les jeunes peintres ont raison de demander du neuf, puisque la nature elle-même en veut pour elle, pour en donner à tous.[650]"

André, l'homme d'expérience répond :

"La nature veut toujours être nouvelle, c'est vrai, mais elle reste toujours la même... à côté d'une fleur fanée naît une fleur toute semblable, et des milliers de familles se reconnaissent sous la rosée aux premiers rayons du soleil. Chaque matin l'ange de la vie et de la mort apporte à la mère commune une nouvelle parure, mais toutes ces parures se ressemblent. Que les arts tâchent de faire comme elle puisqu'ils ne sont rien qu'en l'imitant. Que chaque siècle voie de nouvelles moeurs, de nouveaux costumes, de nouvelles pensées. Mais que le génie soit invariable comme la beauté. Que de jeunes mains pleines de force et de vie reçoivent le flambeau des mains tremblantes des vieillards. Qu'ils la protègent... cette flamme divine qui traversera les siècles futurs comme elle a fait des siècles passés[651]".

A la fougue du jeune homme répond la sagesse de l'homme mûr et là encore Musset acquiesce; il tient à se départir de ceux qui, en cette période romantique, ont brûlé les idoles de l'antiquité. Son approche est beaucoup plus nuancée et confirme ce qu'il avait déjà esquissé dans le poème Les Voeux Stériles :

"Grèce, ô mère des arts, terre d'idolâtrie
De nos voeux insensés, éternelle patrie
Je suis citoyen des siècles antiques",

et développé dans un autre poème, Les secrètes pensées de Rafaël :

"Salut, jeunes champions d'une cause un peu vieillie
Classiques rasés, à la face vermeille,
Romantiques barbus, aux visages blêmis!
Vous qui des Grecs balayez le rivage,
Ou d'un poignard sanglant fouillez le moyen-âge,
Salut! _ J'ai combattu dans vos camps ennemis...
Vétéran, je m'assois sur mon tambour crevé.
Racine, rencontrant Shakespeare à ma table,
S'endort près de Boileau qui leur a pardonné.[652]"

La provocation suivante extraite du même poème à l'encontre du Cénacle, ne fait que compléter ce qui était exprimé dans les vers précédents :

" *O vous, race des dieux, phalange incorruptible,...*
Guindés, guédés, bridés, confortables pédants!
Pharmaciens du bon goût, distillateurs sublimes,
Seuls vraiment immortels, et seuls autorisés...[653]"

Ainsi Musset, le jeune écrivain, il n'a que vingt ans, fait montre, quand il s'exprime sur l'art, d'une extraordinaire clairvoyance. Si l'oeuvre d'art est une et par là toujours nouvelle, elle n'est reconnue comme oeuvre que dans la mesure où elle s'affirme uniquement par sa beauté au sens esthétique du terme, en dehors de toute considération d'école, de rupture avec la passé, de mode; cette constante établie, l'auteur ne voit pas son oeuvre comme une rupture avec des temps révolus, il l'inclut au contraire dans la marche des siècles; elle est à la fois dans le temps et hors du temps; en cela elle dépasse de beaucoup les fanfaronnades des romantiques, qui ont pu à un certain moment confondre beauté et mode, succès de bon aloi et succès de scandale. Cette maturité ne pouvait que provoquer le rupture avec le Cénacle. Celui que l'on a appelé "*l'enfant terrible du romantisme*" était un enfant aux cheveux blancs, un sage qui voyait plus haut, plus loin. Pour lui, la création n'a cure des basses querelles d'écoles, des discussions stériles et mesquines des faibles humains, elle ressortit, nous l'avons exprimé, au sacré, et est par conséquent élévation. A qui pense l'auteur lorsqu'il écrit dans Namouna (XXIV) :

"Quel sort peut-on prédire à cet enfant du ciel?...
Le hasard pense à lui,- la sainte poésie

Retourne en souriant sa coupe d'ambroisie
Sur ses cheveux plus doux et plus blonds que le miel.[654]" ?
A lui probablement.

Musset a été accusé de plagier et a voulu se justifier. Dans la Dédicace à Alfred Tattet, il écrit à ce sujet:

"*On m'a dit l'an dernier que j'imitais Byron:*
Vous qui me connaissez, vous savez bien que non.
Je hais à la mort l'état de plagiaire;
Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre.[655]"

Nous savons pourtant combien il a subi l'influence de ses lectures et cette citation paraîtrait peu crédible s'il n'avait par ailleurs précisé :

"*Rien n'apprtient à rien et tout appartient à tous.*
Il faut être ignorant comme un maître d'école
Pour se flatter de dire une seule parole
Que personne ici-bas n'ait pu dire avant nous.
C'est imiter quelqu'un que de planter des choux.[656]"

Cette réplique pourrait n'être qu'une pirouette si elle ne renfermait une vérité profonde. L'écrivain en effet vit dans un univers de création où entrent de nombreux paramètres. Toute création est fonction de ce qu'il est, de ce qu'il a lu, de ce qu'il a vécu. Le plagiaire est celui qui copie sans créer. L'artiste est celui qui crée en fonction des paramètres précités. L'oeuvre n'est pas programmée une fois pour toute au départ; elle se modèle au fil des jours de la genèse; y entrent et s'y fondent des éléments venus d'ailleurs; l'auteur lit beaucoup, s'imprégne de ses lectures au point de faire siennes cetaines idées; tout en lisant, il devient autre; c'est sans arrière-pensée que Musset affirme dans son prologue des Marrons du feu :

"*La pièce à parler franc est digne de Molière*[657]".

Il est moins important de savoir au bout du compte ce que l'auteur emprunte, que ce qu'il en fait. Musset peut être influencé par Molière et écrire sans hypocrisie:

"*je bois dans mon verre*[658]".

Montaigne lecteur assidu des Anciens avait bien compris et expliqué le phénomène. Il convient toutefois, par souci d'objectivité, de remarquer que plus tard, à court d'argent et... d'imagination, poussé par ses éditeurs, Musset a puisé chez autrui plus que de raison, recopiant ici une sentence, empruntant là plusieurs réparties d'une

même scène, ouvrant ainsi une large brèche à la critique. Nous ne saurions tenir grief au dramaturge d'avoir plagié en plusieurs endroits de Lorenzaccio, Une Conjuration en 1537, tant son drame est par ailleurs original, tant les emprunts se fondent harmonieusement à l'ensemble; nous lui pardonnons moins d'avoir serré d'un peu trop près le conte de Bandello pour produire La Quenouille de Barberine; mais nous sommes attristés de voir comment l'auteur fatigué, nous sommes en 1849, a pu se prostituer au point d'écrire On ne saurait penser à tout, qui n'est qu'une remise au goût du jour d'un proverbe de Carmontelle : Le Distrait. Non content de suivre de très près l'intrigue fournie, il a transcrit textuellement des parties de scènes, voire des scènes entières. Le plagiat était d'ailleurs si manifeste que le titre de l'affiche lors des représentations, portait mention : *"D'après Carmontelle"*. Heureusement le dramaturge saura se ressaisir et montrer à nouveau qu'il est possible de s'inspirer des autres tout en demeurant original et en faisant oeuvre de créateur. C'est le cas en 185O avec la production de Carmosine dont le sujet est puisé chez Boccace; l'auteur suit fidélement la trame d'un conte du Décaméron intitulé Le Roi Pierre d'Aragon... On peut craindre le pire, mais s'il puise la trame, il demeure original dans la manière de traiter le sujet. Le poète, un moment endormi, point à nouveau et fait étalage de ses dons de créateur.

Ces écarts, ou plutôt cet écart manifeste, constaté dans On ne saurait penser à tout illustre la remarque de Lionel dans André Del Sarto:

"On travaille pour vivre et les arts deviennent des métiers[659]", qui fait écho au célèbre : *"L'artiste est un marchand, l'art est un métier.*[660]" (Les Voeux Stériles).

Musset jeune avait une haute idée de son art, affichait son besoin total de liberté; l'idéaliste a vécu plus tard en concubinage avec le personnage intéressé. Durant la Monarchie de Juillet, l'argent a régné en maître; poussé à la fois par l'ambition et un état malsain de ses finances, l'auteur a cherché des appuis à la cour et n'a pas hésité, prostituant son art, à louer, par exemple le roi dans poèmes et comédies; ce positionnement lui a valu une charge et a facilité son élection à l'académie; il n'a pas non plus, même si c'est limité, échappé à l'état de plagiaire intéressé. Cette faiblesse peut se retrouver dans la

pâleur de certains scénarios. Si des oeuvres comme Lorenzaccio, On ne badine pas avec l'amour, révèlent une grande maîtrise de l'art dramatique, d'autres au contraire déçoivent et trahissent soit la précipitation, soit le dégoût de l'écrivain contraint et forcé de produire; il convient donc de distinguer de la part de l'auteur deux types de pièces : celles qui émanent du moi profond, du génie du créateur et s'imposent au démiurge, et celles qui sont le fruit gâté d'un travail imposé.

Nous commentons en détail le scénario de Faire sans dire (1836), pour montrer, cas limite, que la faiblesse peut aboutir à l'incohérence. Notre Musset des mauvais jours, dans des conditions négatives, George le poussait à écrire, (Le genèse remonte au début de 1834) situe toute l'action entre minuit et le lever du soleil; compte tenu de la remarque de Mariani:

"*Les nuits sont courtes en cette saison*[661]", nous pouvons réduire la durée à cinq heures environ. Or pendant cette courte plage horaire, il se passe un nombre considérable de choses. Nous pourrions en conclure que l'auteur a choisi délibérément un tempo événementiel accéléré pour donner plus de vie à son oeuvre; la réalité est autre et nous pouvons parler de négligence, négligence que nous retrouvons d'ailleurs au niveau d'une intrigue peu cohérente. Mariani dans un laps de temps aussi court accueille les deux amants, se bat en duel, prend du recul pour réfléchir sur ses finances, a une longue conversation avec la jeune fille, engage totalement son avenir en se sacrifiant pour une inconnue. Jamais il ne paraît à bout de nerfs. Son calme jure avec la précipitation des événements; pourtant au début du proverbe, il était las, prêt à se coucher. Tout autre à sa place aurait été dépassé.

De son côté, l'abbé ne manque pas d'occupation. De la campagne - la maison de Mariani se situe "*en rase campagne*[662]", à "*un quart d'heure de la maison* [663]" de Julie -il se rend à la ville "*par des chemins détournés*[664]"; chance extraordinaire, il apprend "*la nouvelle bien fâcheuse de la mort d'Appiani,*[665]" frère de l'être aimé, et obtient en pleine nuit...! une entrevue avec son oncle, le cardinal; celui-ci, bien éveillé sans aucun doute, gère au mieux son temps puisqu'il prend une série de décisions qui ne peuvent être que le fruit de la réflexion; l'abbé précise:

"*...il consent à payer à sa sainteté ce qui est nécessaire pour avoir notre pardon; il exige seulement que je quitte la ville pour*

quelque temps. Nous irons à Naples où je quitte les ordres et où je vous épouserai.[666]" Mais le temps presse! Il faut obtenir l'accord de la mère de Julie; une lettre que nous imaginons délicate est rédigée en ce sens. Il faut tout le talent du cardinal pour l'écrire en quelques minutes; elle engage en effet l'avenir de la jeune fille et l'honneur de la famille; la maman que l'on vient probablement de réveiller pour lui annoncer que son fils a été tué en duel prend le temps de répondre. Quel chassé-croisé, en pleine nuit! Combien il est facile de contacter des gens d'importance entre deux heures et quatre heures du matin! Comme le palais épiscopal est près de la campagne! Que la demeure des Appiani est proche du palais!

Puisque tout est allé très vite, l'abbé prend le temps de réunir les porteurs de la jeune fille et de retourner à la demeure de Mariani. Quant au cardinal, il ne ressent aucunement la fatigue et se rend chez la maman de Julie; il ne paraît pas voir ce que sa visite a de choquant, d'indécent, étant donné les événements. Reste la décision finale de Julie qui engage tout son avenir et est prise sans le recul nécessaire. La piéce a tout du pastiche et paraît pourtant être rédigée avec le plus grand sérieux. Même si dans l'esprit du lecteur un tel proverbe est à ranger dans les contes, nous ne pouvons que déplorer ces invraisemblances. Ce proverbe qui se voulait un petit drame prête au bout du compte à sourire.

CONCLUSION PROVISOIRE

Après avoir commenté Lorenzaccio, l'oeuvre maîtresse, traité du thème fondamental de l'amour, dans les poèmes dramatiques, comédies et proverbes, nous nous sommes lancé dans cette troisième partie comme on se jette dans l'inconnu. En effet, Lorenzaccio, le théâtre de l'amour, ont été traités, à leur manière, par de nombreux critiques et universitaires, tandis que les thèmes secondaires des poèmes dramatiques, comédies et proverbes, eux, n'ont pas fait à notre connaissance l'objet d'études véritablement approfondies. Oubli? Manque de matière? Nous nous sommes posé ces questions et avons fait le pari de répondre négativement à la seconde. Une gageure, oui, à la manière de Lorenzaccio qui a parié avec Strozzi, et, bien sûr, par la suite a tout fait pour démontrer la véracité de sa thèse. Au fil des lectures et des recherches, nous nous sommes aperçu que notre pari, notre hypothèse de départ, à savoir présence de thèmes secondaires récurrents, non seulement se révélait exacte, mais encore dépassait de beaucoup nos espérances. Heureuse intuition, puisque la présence de cette étude, en fin de thèse trouvait sa place harmonieuse ménageant un crescendo, un intérêt renouvelé, joie de la découverte. Plongeant lui aussi dans l'inconnu, ou tout le moins dans le mal connu, le lecteur a pu découvrir ce théâtre aux multiples facettes et au bout du compte nuancer les condamnations à l'emporte-pièce proférées à l'encontre de certaines productions. "*Gageons*" que maintenant il est convaincu que le terme "*superficialité*" n'est plus de mise pour parler du théâtre de Musset, même le théâtre de l'après 1835. Nous sommes persuadé que nos découvertes ne sont que la partie émergée d'un iceberg, que d'autres pistes restent à exploiter.

SYNTHESE ET CONCLUSION

L'étude de la production dramatique de Musset a permis d'aborder de nombreux problèmes; c'est ainsi que nous avons étudié les ressorts de la relation amoureuse, les considérations politiques, sociales, religieuses, les jugements en matière artistique, la thématique du rêve et du double, le besoin de fuite dans l'espace et dans le remps, le thème du masque, le drame fondamental du créateur, les problèmes esthétiques, autant de rubriques qui témoignent de la richesse de l'oeuvre. Cette vaste étude a été menée selon une méthode critique placée sous le signe de la liberté, ayant recours à des techniques éprouvées, puisées chez Taine ou Renan, Sainte-Beuve, Lanson, mais aussi chez les tenants de la Nouvelle Critique, sans oublier Charles Mauron; le but étant d'aborder l'oeuvre sous des angles différents, d'en faire non pas une lecture, mais des lectures pour en extraire, si possible, le maximum de sa substance. Le plan en trois grandes parties, la première consacrée à Lorenzaccio, les deux autres au reste de la production dramatique correspond d'une part à une volonté d'équilibrer les volumes, d'autre part à un itinéraire personnel. Lorenzaccio a provoqué en nous ce qu'il convient d'appeler le coup de foudre. Cette jouissance esthétique nous a poussé ensuite à étudier l'ensemble de la production. Notre travail constitue une rupture avec la traditionnelle étude chronologique. Arrivé au terme de notre recherche, il convient maintenant de réaliser une synthèse, et de replacer le maillon Lorenzaccio dans l'ensemble de la création dramatique pour avoir une image aussi fidèle que possible de l'itinéraire de Musset homme de théâtre.

Tout au long de notre étude, nous avons insisté sur l'importance des années 1833-1834, avec en filigrane le drame de Venise. Pendant près d'un lustre, à partir de 1929, Poèmes dramatiques, Comédies et Proverbes, s'enchaînent en un long crescendo poignant aboutissant à la crise existentielle mise en lumière dans Lorenzaccio; avec cette oeuvre l'auteur est au zénith; suit un théâtre moins personnel, moins dramatique, moins original, comme si le suicide de Lorenzo correspondait symboliquement à la mort d'une forme d'épanchement, au suicide de Musset romantique.

Si à propos de Lorenzaccio nous employons le terme zénith, c'est non seulement à cause de la tension dramatique insoutenable, de la composition, du style, qui provoquent notre admiration, mais encore du grand nombre et de la richesse des thèmes abordés. La quasi totalité des problèmes que nous trouvons évoqués ici ou là dans le reste de la production dramatique s'y tetrouvent, mais avec une densité et une profondeur plus grandes. C'est ce qui nous a fait dire que Lorenzaccio est un carrefour de problèmes; il constitue une somme. Musset y règle ses comptes avec Dieu et avec les hommes. L'oeuvre prend alors une dimension philosophique. Le génie créateur de l'auteur y a donné le meilleur de lui-même; tout y est plus grand, plus riche, plus foisonnant que ce qui a précédé et contraste avec le manque de profondeur de ce qui suit.

Faut-il, considérant ce sommet, réduire au rôle d'accessoire, remiser dans la partie empoussiérée des bibliothèques le reste de la production? Notre étude a voulu prouver que non. L'avant et l'après 1834 témoignent de l'itinéraire de l'auteur, aident à mieux comprendre son drame et le drame de Lorenzaccio, permettent de mieux cerner, par le jeu des récurrences, les thèmes principaux et par-dessus tout, de développer un élément majeur volontairement éludé dans l'oeuvre du zénith : l'amour.

Dans notre partie consacrée au théâtre de l'amour, nous avons constaté que l'idylle constitue le noeud de l'intrigue de l'essentiel de la production dramatique. Avant 1834, il s'agit le plus souvent de la mise en scène de héros, "*possibles*" de l'auteur, aux amours malheureuses; il y a inadéquation entre leur quête d'idéal et la faiblesse de la nature humaine, la leur, celle de leurs rivaux, ou celle de la femme aimée. Cet amour correspond à un moi profond perturbé et à une tonalité de l'époque. Après 1835, ces tempêtes amoureuses écrites en un style parfois déclamatoire font place à un certain retour à la normalité; c'est toujours une idylle; mais celle des autres, idylle qui se termine en happy end avec un mariage ou une promesse de mariage; "*théâtre de la différence*" puisque Musset a toujours refusé l'hymen.

Lorenzaccio vient briser la continuité du thème. Dans le drame, contrairement à Don Paez, Onorio, Razetta, André, Cordiani..., le héros n'est pas amoureux d'une femme; et c'est tout juste si la relation amoureuse est évoquée avec le couple Ricciarda-Laurent. Que s'est-il passé? Pourquoi cette rupture? En cet automne 1833, avant le

drame de Venise, Musset rédigeant Lorenzaccio est-il déjà déçu de l'amour avec Sand au point de n'en vouloir parler? En tout cas en peignant dans le drame le plus noir des échecs et en taisant la possibilité d'une idylle, il se montre déçu de la vie en général. Nombre d'éléments se rejoignent pour donner l'image du monde et des hommes la plus terrible qui soit. L'évocation de Florence,- Babel du XVIe siècle, mais aussi Babel universelle -, d'un paysage intérieur de l'auteur, qui a été pour nous l'occasion d'avancer le terme de névrose, va bien au-delà dans la voie du pessimisme, que la peinture de l'échec amoureux qui aurait pu être faite. Il y a à la fois impossibilité et inadéquation de l'auteur et du monde. Il est probable que le passage aux travaux pratiques avec Sand a confirmé les idées avancées ou pressenties. L'auteur ne parle pas d'amour parce qu'il se sait maintenant incapable d'aimer, incapable d'aimer non seulement une femme, mais encore la nature humaine en général, à cause d'un moi déchiré entre des forces profondes qui s'opposent. Ces contradictions ont été mises en lumière par l'auteur avec le scénario du double à caractère symbolique. Nous sommes allés plus loin en traitant des pulsions perverses du "*ça*", en lutte avec le "*moi*" et le "*surmoi*", et des problèmes au sein du triangle oedipien. Le champ lexical sur l'amour qui occupe une si large place dans le reste de la production, transparaît à peine et laisse la place -c'est révélateur d'un état d'esprit - au champ des relations coupables ("*bâtard, mignon, catin*"...). L'image du poète de l'amour a fait place au poète de l'impossible amour, et, paradoxalement, c'est dans l'oeuvre où il est le moins parlé de l'idylle que les problèmes afférents au thème transparaissent avec le plus de profondeur.

Cette affirmation ne peut prévaloir que si, bien sûr, l'idée d'un contenu latent par-delà le contenu manifeste est acceptée.

Après les dénouements sous forme d'échec du théâtre des possibles, après cette mise à jour des replis les plus secrets de l'être, d'une manière tantôt consciente, tantôt inconsciente, après cet immense cri de désespoir de Lorenzaccio, nous comprenons mieux pourquoi la production dramatique post 1835, si elle traite de l'amour, le fait d'une autre manière. Besoin d'oublier, volonté de ne pas se redire, l'auteur s'oriente vers un autre théâtre, qu'il serait ridicule de juger selon les mêmes critères, le ressort principal n'étant plus étudié sous le même angle.

La désespérance affichée dans l'oeuvre jusqu'à Lorenzaccio nous a poussé à faire une étude des dénouements des productions avant 1835. Ceux-ci, le plus souvent, se révèlent éminemment dramatiques : suicides, assassinats, occupent d'une manière récurrente les dernières scènes et viennent renforcer la tonalité sombre des différents actes. Le champ lexical sur la mort nous a paru prendre une telle importance que nous nous sommes livré à un relevé méticuleux. Ce travail de fourmi nous a permis de confirmer ce que nous pressentions : Musset, désespéré de la vie, était poussé consciemment et inconsciemment à évoquer l'idée de mort. Plus la tension dramatique est grande, plus elle s'affiche; dans Lorenzaccio, elle prend un caractère obsessionnel qui nous a orienté vers une étude psychanalytique, s'inspirant de Freud seconde manière, avec l'évocation de deux pulsions fondamentales : *Eros* et *Thanatos*. *Eros*, pulsion de vie en rapport avec l'amour qui pousse à engendrer, à vivre pour perpétrer la race, étant annihilée par des pulsions secondaires perverses, reste à l'auteur la pulsion de mort. Ce thème nous l'avons étudié, a été renforcé par la symbolique de l'épée qui probablement pour l'auteur est un objet fétiche au caractère ambigu puisqu'il peut à la fois représenter le sexe et l'arme de mort.

Après 1835, et nous ne devons pas nous en étonner, puisque la tonalité est toute différente, ce champ et ces récurrences s'estompent : assassinat et suicide ne sont pas l'apanage du monde que l'auteur peint. Entre le pessimisme et le suicide, il reste dans l'oeuvre une place pour l'oubli. C'est la fuite dans le rêve d'un monde autre, fuite dans l'espace et dans le temps, fuite dans les paradis artificiels.

Le rêve est un des thèmes les plus récurrents de l'oeuvre. Omniprésent dans la production d'avant 1835, il ne disparaît pas totalement par la suite. C'est un refuge pour l'auteur par héros interposés; et comme le thème de la mort, il saffiche d'autant plus que la tension dramatique est plus grande. Dans Lorenzaccio, il occupe une place plus large qu'ailleurs; le héros, mais aussi les personnages secondaires, se réfugient à un moment ou à un autre du drame dans le rêve. Le scénario récurrent est accompagné de l'emploi réitéré du terme. Si après ce sommet le rêve occupe une place moins importante, c'est que la réalité est moins insupportable au héros.

Cette fuite dans les chimères s'accompagne le plus souvent d'une tentative d'oubli du présent par une projection du moi dans

l'espace et dans le temps. Musset situe les intrigues de la première partie de son oeuvre le plus souvent dans un cadre historique, loin de Paris, hors de France; cet exotisme sacrifie moins à un certain goût du public de l'époque pour la couleur locale qu'à un désir de se vivre ailleurs. Tout comme le rêve, la fuite dans l'espace et dans le temps n'a plus un caractère aussi récurrent après 1835. Peindre la société mondaine, c'est évoquer une bourgeoisie et une noblesse casanières qui en dépit de leurs gérémiades ne sauraient quitter le Paris des salons. Nous le voyons, il s'agit bien d'un *théâtre de la différence*, tourné vers les réalités, ancré dans le présent.

Rêve et exotisme ne parviennent pas le plus souvent à adoucir véritablement l'état de crise existentielle et, comme l'auteur, nombreux sont les personnages qui cherchent l'oubli dans la dipsomanie et la débauche. Le double affligeant de Musset transparaît dans la plupart des productions jusqu'en 1835, avec un champ lexical qui là encore dépasse les nécessités de la problématique au point de faire penser à une pulsion émanant de l'inconscient, et brisant par des moyens détournés la *censure*; c'est ainsi que nous avons mis en avant l'hypothèse que par-delà la volonté d'oubli, l'auteur a pu exprimer inconsciemment le désir d'un retour au sein de la mère. C'est dans Lorenzaccio que cette pulsion transparaît avec le plus de netteté, renforcée, nous l'avons vu, par le thème de *la dévoration*; par la suite, la dipsomanie n'est plus un thème aussi récurrent et quand elle transparaît, ne présente plus ce caractère dramatique.

Rêve, exotisme, et dipsomanie, ont pu adoucir le sort d'un Musset déchiré, mais rien pour lui ne pouvait remplacer la joie de la création; assis à sa table de travail, se bâtissant des mondes pour oublier notre monde, il a connu des joies immenses et nous avons à ce sujet parlé d'orgasme de la création. Celui-ci est évoqué à plusieurs reprises dans l'oeuvre, notamment dans Namouna, mais ce ne sont pas les seules considérations sur l'oeuvre d'art, considérations que nous retrouvons ici et là dans les différentes productions et tout particuliérement dans Lorenzaccio avec le peintre Tebaldeo, et André Del Sarto avec les conversations entre maître et élèves. Art poétique éclaté, seule une lecture de l'ensemble des oeuvres dramatiques permet de reconstituer un puzzle d'une grande richesse. Dans ce domaine, la superficialité n'est pas de mise et ce sont des réflexions d'une grande maturité qui nous sont proposées. Justice n'a pas été faite à l'auteur à

ce sujet, et il conviendrait de le citer plus abondamment lorsque nous abordons les problèmes de l'esthétique en général.

A propos d'esthétique, nous nous sommes posé la question de savoir quelles définitions de la comédie et du drame l'auteur pouvait avoir à l'esprit lors de le genèse de ses oeuvres. Nous avons proposé une, ou plutôt des réponses, en nous appuyant sur le matériau dont nous disposions, à savoir les pièces puisque l'auteur n'a pas rédigé d'art poétique. A propos des comédies et proverbes nous n'avons pu que constater la tonalité sombre empreinte de pessimisme, des productions jusqu'en 1835. Oeuvres le plus souvent de la nuit, évocations de spectres, rêves hallucinatoires, nous plongent dans un monde plus proche de Shakespeare que de Molière. Le comique, quand il est présent, ne sert le plus souvent qu'à décompresser, la tension dramatique étant trop forte. La comédie dans ce cas de figure ne répond pas à la définition habituelle que nous en avons, surtout lorsque le dénouement est baigné de sang; c'est pourquoi nous avons émis l'hypothèse d'un Musset plus proche de le définition originelle latine, comédie signifiant alors *"théâtre en général"*, ou de l'expession *"jouer la comédie"*, avec son sens de *"tromper, feindre, déguiser"*.

Après 1835, il s'agit d'un comique plus traditionnel; il est là en général pour ajouter une note gaie à ce qui n'est souvent qu'un divertissement. Musset se montre mal à l'aise dans ce type de comique. Habitué à peindre ses tableaux de noir, noir comme son âme et son coeur, il a du mal avec les couleurs vives de la palette, le rire, quand rire il y a, demeure emprunté, a quelque chose de factice. Nous y sentons le travail de l'artisan plutôt que du créateur.

Artisan, il faut bien en convenir, l'auteur l'a été souvent après le sommet de Lorenzaccio. La critique, parfois acerbe, a alors mis l'accent sur un manque de génie créateur, comme si le démiurge, après le grand oeuvre,- exsangue,- n'avait plus eu véritablement quelque chose de fort à exprimer, et est allée jusqu'à mettre en avant le terme de plagiat. D'où la théorie d'un Musset prématurément vieilli, et d'un théâtre sans intérêt. Nous ne saurions cacher que la production dramatique d'après 1835 présente certaines faiblesses, tantôt au niveau de la composition, tantôt en ce qui concerne l'analyse psychologique; le terme plagiat dans certains cas ne peut lui-même être réfuté. Mais la condamnation en bloc est par trop subjective; ce *théâtre de la différence* souffre de la comparaison avec l'avant 1835.

Pourquoi comparer, alors qu'il s'agit d'un théâtre autre, plus proche de Marivaux et des tenants du vaudeville. Considérant ce type de production, force est de constater que l'auteur n'y fait pas si triste figure. Quant aux faiblesses si souvent mises en avant, elles ne sauraient concerner qu'une partie limitée des oeuvres qui constitue ce que nous avons appelé le *théâtre de l'indifférence*. Ce dernier, accident de parcours, a été trop souvent l'occasion de draper Musset du tissu de l'opprobre et de la honte; nous ne l'avons pas pour autant, par pudeur, passé sous silence, mais traité avec objectivité, lui avons réservé la place qui est la sienne dans le cadre d'un itinéraire qui, à l'image de l'homme Musset, n'est pas idéal. La réhabilitation de ce théâtre d'après 1835 est d'ailleurs en cours; il a sa place dans différents répertoires, et nous avons noté avec satisfaction que la pièce On ne badine pes avec l'amour jouée à Paris au théâtre de l'Odéon en cet hiver 1993 est à l'affiche avec Il ne faut jurer de rien. Il y a volonté d'ouvrir le public non pas à un théâtre de Musset, mais au théâtre de Musset.

S'agissant du drame, il est tout aussi malaisé de trouver une définition toute faite. Lorenzaccio a été écrit en pleine période romantique et nous serions tenté de lui appliquer la définition du drame à la Hugo. En réalité, l'auteur se montre plus profond que ceux de cette école, plus proche de Shakespeare, sacrifie beaucoup moins à la couleur locale et à l'exotisme facile. S'il ne repousse pas les tableaux hauts en couleur, la notion de fresque historique, il a suffisamment de talent pour en user dans le cadre d'une problématique dynamique. S'il y a couleur locale, abondance de personnages, c'est au service d'une idée. Musset se montre particuliérement à l'aise dans un exercice où d'autres, pourtant célèbres, ont malheureusement eu du mal à rallier les suffrages. Le drame dans l'esprit de l'auteur revêt une dimension philosophique. Le comique, pour le moins discret, joue le même rôle que dans le théâtre d'avant 1834. Nous ne pouvons que regretter l'unicité du drame dans l'oeuvre de Musset. En rupture avec le Cénacle, notre auteur ne se montrait-il pas finalement avec Lorenzaccio le plus fidèle aux grands canons du romantisme? On peut le penser, surtout quand il s'agit de mettre en avant la crise existentielle et l'approche philosophique touchant à l'homme, sa place dans le monde. André Bellesort en est persuadé et n'hésite pas à affirmer que Lorenzaccio est notre seul drame romantique. Nous avons

quant à nous préféré qualifier Lorenzaccio de "Tragédie Moderne," expression empruntée à Vigny (et dont le sens n'est pas à confondre avec celui qu'il revêt dans un article de Musset, intitulé De la tragédie. RDM, 1838).

Après 1835, changeant de théâtre, Musset a aussi changé de style. S'agissant d'épancher des sentiments personnels, il s'est souvent exprimé dans des productions antérieures avec une emphase de bon aloi, affichant ses dons de poète. A propos de Lorenzaccio, nous n'hésitons pas à parler d'art de la formule, de la métaphore suggestive. *Le théâtre de la différence*, lui, le pousse à adopter le ton de la conversation. Le poète s'efface alors quelque peu, le style est plus prosaïque. Nous ne saurions condamner dans la mesure où il y a adéquation entre ce style et la problématique des pièces. Là encore, toute comparaison avec le Musset première manière aboutit à fausser le jugement. Dans le premier cas de figure, la plume de l'auteur nous transporte dans le monde étrange d'un moi aux replis insoupçonnés, l'emphase correspondant à un hors-norme qui envoûte et inquiète, dans le second, le public retrouve le naturel plus sécurisant des hommes vus de l'extérieur.

L'acte d'écriture qui au départ est acte de parole puisque notre pensée s'exprime comme une voix intérieure, acte qui a fait la vie de l'auteur, avant, pendant, après Lorenzaccio est curieusement critiqué dans certaines de ses oeuvres. Des citations comme:

"*J'en ai assez d'entendre brâiller en plein vent le bavardage humain*[667]" (Lorenzaccio); "*Un verre de vin vaut mieux qu'un sonnet*[668]" (Fantasio); "*Cela est difficile quelquefois de distinguer un trait spirituel d'une grosse sottise! Beaucoup parler, voilà l'important*"[669] (Fantasio); "*Faire de l'esprit à tant par heure*"; "*mettre un habit neuf à une vieille sentence*[670]"; "*jouer avec les mots est un moyen... de jouer avec les pensées et les êtres. Tout est calembour ici-bas...*"[671]; "*Ah!, si j'étais poète... je prendrais la scène de cette perruque voltigeant dans les airs! Mais celui qui est capable de faire des choses pareilles dédaigne de les écrire.*[672]"; "*Beaux dévideurs de paroles*", "*ces hommes sans bras...*", "*O bavardage humain!, O grands tueurs de corps morts! grands défonceurs de portes ouvertes.*[673] (Lorenzaccio), sont révélatrices à ce sujet. Il s'agit d'une condamnation des autres, mais aussi peut-être de son moi écrivant. Dans son esprit, l'inanité du "*bavardage humain*" (ibid.) a

probablement pour corollaire l'inanité de la création littéraire qui au bout du compte ne représente que des mots comparée à l'action véritable. L'homme d'écriture, nous le savons pour le cas de Musset a effacé l'homme d'action. L'acte de parole, d'écriture, envisagés sous cet angle, peuvent paraître en effet peu de choses comparés à la réalisation de l'acte; mais pour tempérer cette note pessimiste, et l'auteur l'a fait par ailleurs, il convient de considérer l'oeuvre littéraire en tant qu'oeuvre d'art comme une exception. Signaler l'inanité de l'oeuvre littéraire c'est vouloir ignorer l'orgasme de la création et la jouissance esthétique du lecteur.

Musset n'a jamais voulu s'investir véritablement en matière politique; il n'est guère, contrairement à de nombreux auteur de sa génération, passé à l'acte et son oeuvre littéraire n'est pas placée sous le signe de l'engagement. Le thème politique et social n'en est pas pour autant absent de la production dramatique; inégalement développé dans plusieurs comédies, il est un des piliers de Lorenzaccio. Alors que dans les comédies il est généralement en rapport avec un fait précis et ne sort pas de ce champ étroit, l'approche dans le drame est beaucoup plus large, se veut jugement sur l'homme en société. Le plus souvent, les considérations politiques et sociales sont présentées dans un cadre qui n'est pas la France de 1830; mais parlant d'autres époques, d'autres pays, l'auteur avait à l'esprit sa patrie et ses problèmes politiques d'alors. Une lecture appropriée met en évidence une superposition passé-présent, qui a valeur de message. D'une pièce à l'autre, il arrive que Musset se contredise; tantôt il apparaît comme le chantre de la liberté, de l'égalité, tantôt, il développe des idées réactionnaires. Ce Musset versatile a été bien évidemment critiqué; on eût voulu qu'il adoptât une ligne directrice et y demeurât fidèle. Pensant à Montaigne, nous préférons le terme évolution au terme contradiction; évolution en rapport avec l'actualité. Musset, fort logiquement ne voit pas les choses, par exemple, après 1848 comme avant. "*Moi tantôt et moi à cette heure sommes bien deux*"(Montaigne:Les Essais); Musset ne juge pas de la même manière selon qu'il accède à la dimension philosophique ou sacrifie à des problèmes d'intérêt personnel. Il est tout de même une constante en matière politique et sociale, nous voulons parler de la tonalité. Comme de l'amour, Musset est un déçu de la politique et de la société. Le jugement pessimiste, par touches successives, dans les poèmes

dramatiques, comédies et proverbes concernés corrobore la thèse Lorenzaccio : Le héros agissant dans l'ombre a offert au peuple de recouvrer sa liberté et celui-ci s'est révélé incapable d'en profiter. Les hommes sont vils, tout idéal vit au niveau du concept et meurt dans l'action. Musset justifie ainsi son désengagement; mais nous pouvons nous demander s'il ne s'agit pas finalement d'un scénario prétexte visant à déculpabiliser un auteur amoureux de son image. Le scénario du Musset déçu peut en cacher un autre. L'auteur se serait probablement engagé s'il avait eu en lui un véritable sentiment altruiste. Dans notre étude psychanalytique nous avons mis l'accent sur son égocentrisme. Trop occupé par son *"moi"*, ne vivant que par et pour lui, il ne sait pas donner. Le sacrifice de Lorenzaccio ne contredit pas cette idée puisque le héros a moins pensé "*au bonheur des hommes*" (Strozzi) qu'à satisfaire une ambition; il a voulu "*être grand*" (Lorenzo). Cet égocentrisme n'est pas le seul élément pouvant expliquer ce retrait du politique; il convient d'ajouter un paramètre qui n'est pas inhérent à l'être et touche au milieu qui a vu naître et grandir l'auteur. Musset est resté très attaché à ses racines aristocratiques et a vécu coupé des milieux populaires. Intellectuel, il a beaucoup usé du terme "*liberté*", mais en restant au niveau du concept quand il s'agissait de la liberté des autres; de liberté il n'a vécu que la sienne.

De nombreux critiques offrent une lecture politique de Lorenzaccio; le reste de la production en la matière demeurant le plus souvent ignoré comme si l'auteur avait tout dit dans l'oeuvre maîtresse. Nous avons voulu par notre étude combler une lacune. Ce qui souvent se limite à de simples remarques dans certaines comédies peut à condition de se livrer à une étude dynamique devenir thème principal dans d'autres. Le cas le plus probant est celui de Louison. Cette pièce créee au lendemain de 1848 n'a pas connu le succès; le thème principal affiché par la critique est l'intrigue amoureuse; et il est vrai que l'étude psychologique n'atteint pas des sommets. Vue sous l'angle politique et social cette comédie prend en revanche une dimension insoupçonnée et révèle un Musset qui enfin ouvre les yeux. Chaque personnage a un rôle précis au service d'une thèse et ce qui pourrait n'être considéré que comme du badinage, devient cri de révolte pour Louison, image d'une noblesse sacrifiant à la futilité pour le duc, analyse pleine de bon sens dans la bouche du jeune paysan. Louison est à l'évidence une pièce politique qui, étudiée en tant que telle, ne

peut que donner un peu de baume à la production tant critiquée de l'après 1835.

Dans une oeuvre, pour un auteur, aborder le politique et le social, c'est bien souvent manier le fouet de la satire. Musset ne s'en est pas privé dans Lorenzaccio; sa peinture de Florence, *"la catin"*, *"la peste de l'Italie"*, et des hommes qui la dirigent, la faiblesse du peuple, se veut critique appuyée de la société, des nations en général, et, un certain nombre de repères le prouvent, de la France de 183O en particulier. Les idées émises sont renforcées par tout un champ lexical sur le cloaque et la maladie (*"boue, fange, peste,..."*), contribuant à donner une image repoussante; cette violente satire nous ne le retrouvons jamais avec une telle intensité dans le reste de l'oeuvre, exception faite de tout ce qui touche la religion. La satire des milieux ecclésiastiques est à la fois virulente et récurrente. C'est un des thèmes les plus présents de l'oeuvre. Lorenzaccio a été l'occasion de fustiger papes et cardinaux, plus soucieux du temporel que du spirituel; ce temps fort s'accompagne d'un travail de sape dans le reste de la production; c'est toute la gent ecclésiastique qui est éclaboussée. L'anticléralisme est un thème romantique, mais l'auteur ne fait pas que sacrifier à une mode; la récurrence du thème dénote plutôt une conviction profonde dont la clé est à chercher - une fois encore -dans Lorenzaccio. Musset s'y montre hanté par le problème religieux; c'est pour lui une interrogaton fondamentale qu'il aborde à travers de nombreux personnages et il n'accepte pas que les représentants du dogme la traitent avec une telle désinvolture, un tel mépris. La quête de Musset qui se veut ascension vers le sacré contraste avec une prêtrise sacrilège. L'auteur met l'accent sur son machiavélisme, et le cas échéant s'attache à la tourner en ridicule; à la méchanceté vient s'adjoindre, pour compléter le tableau, la bêtise.

En étudiant la production dramatique nous avons été amené à de nombreuse reprises à parler de romantisme; nos remarques dans la majorité des cas ont gardé un caractère ponctuel. Notre conclusion est l'occasion de faire le point à ce sujet et de nous demander notamment si l'auteur a été romantique par mode et par imitation, ou par nature. Nous avons vu combien l'environnement littéraire de l'époque a pu avoir d'impact sur le jeune Musset. Les grands thèmes dont l'auteur a débattu dans ses pièces les plus importantes sont à l'évidence des thèmes romantiques. Il s'en est nourri au point de les faire siens et d'en

donner l'image que nous connaissons; mais il convient d'ajouter que ces plantes se sont développées en terrain fertile. Musset, l'homme et le créateur, est peut-être celui qui représente le mieux le mal du siècle dans la mesure où le moi qu'il exprime est le résultat d'une imprégnation que viennent co[illegible]ndances d'un moi profond. Musset a donc été romantique par imitation et par nature. La désespérance de Lorenzaccio est celle de toute une jeunesse, mais aussi l'image d'un Musset qui vit mal ses propres contradictions. Il y a adéquation de l'homme et du courant pour ce qui est des thèmes fondamentaux; pour le reste, Musset garde sa liberté, ce qui montre bien qu'il ne triche pas. N'hésitant pas à fustiger ses "*maîtres*" s'orientant dans la voie de l'engagement et d'un exotisme qu'il considère de pacotille, il suit sa propre voie; c'est ce qui lui a valu la dénomination d'"*enfant terrible du romantisme*". Nous préférons quant à nous l'expression "*enfant légitime du romantisme*"; Musset parle, écrit, vit le romantisme dans son essence, ce qui n'a pas été toujours le cas de ses censeurs de l'époque. Adoptant une fois pour toute le statut de marginal, alors que ses amis des premiers jours sont généralement rentrés dans le rang, il n'a cessé d'afficher son inadéquation avec le monde. Si le Musset romantique paraît s'éteindre au théâtre après 1835, il convient de noter qu'en revanche il perdure dans l'oeuvre poétique avec notamment Les Nuits et dans son roman autobiographique La Confession d'un Enfant du Siècle.

Notre étude pour des questions de volume a été volontairement limitée à la production dramatique de Musset et nous avons ressenti tout au long de notre recherche combien il était artificiel, considérant le cas Musset, de se limiter à un genre. Il serait intéressant de compléter notre travail par une étude dans la même optique du reste de la production.

__ ANNEXE __

__ FREUD ET LA PSYCHANALYSE __

A de nombreuses reprises dans notre travail, nous avons fait appel aux deux topiques de Freud sur la psychanalyse, en employant notamment un vocabulaire très spécifique. Nos remarques se sont appuyées sur la lecture de Le rêve et son interprétation, Paris, Idées, Gallimard, 1976 (Freud), Trois essais sur la théorie de la sexualité (ibid.), Ma vie et la psychanalyse, Idées Gallimard, 1975 (Freud), Abrégé de psychanalyse, Paris, Puf, 1975 (Freud.) Ce que Freud a vraiment dit, Paris, Stock + plus, 1965 (David Stafford Clark,1965), La Psychanalyse, Paris, Que sais-je, PUF, 1976, (Daniel Lagache 1965), Psychanalyse et littérature (J. Bellemin Noël, Que sais-je? PUF, Paris, 1983.)

La psychanalyse de Freud est un domaine complexe, c'est pourquoi nos lectures ont abouti à la confection de fiches synthèses, travail beaucoup trop ample pour figurer dans cette annexe. Nous nous contentons de livrer ce modeste résumé suffisamment précis toutefois pour éviter des recherches fastidieuses à un lecteur désireux d'approfondir la série de remarques afférant à ce domaine, faites ici et là dans notre thèse.

I- Première théorie de l'appareil psychique. (Freud, Interprétation des rêves, 1900)

L'appareil psychique serait composé de deux systèmes : "*L'inconscient et le préconscient*".

Le système inconscient serait le siège de pulsions innées et de désirs refoulés. Régis par le principe de plaisir, les processus dits primaires seraient caractérisés par une énergie tendant à la décharge sans égard pour les normes de la pensée rationnelle objective. Le système préconscient serait le siège des opérations mentales régies par "*les principes de réalité*". Les opérations caractéristiques seraient *"l'inhibition", "l'ajournement de la décharge", "l'ajustement à la réalité."* Le passage de l'inconscient au préconscient serait réglé par "*la censure*". *"La conscience"* serait une part de l'énergie libre à la disposition du *"préconscient"*; son rôle serait d'assurer des ajustements plus discriminatifs.

II- Deuxième théorie de l'appareil psychique (Freud, 1920).
Le "*ça; le moi; le surmoi; éros; thanatos.*"

Le *"ça"* se compose de pulsions innées (sexuelles, agressives) et de désirs refoulés; son fonctionnement est dominé par le processus primaire : plaisir de l'assouvissement.

Le *"moi"* a une structure dominée par le principe de réalité. L'activité du moi est inconsciente (perception interne), préconsciente (perception externe), et consciente (processus intellectuel).

"Le surmoi" est une modification du moi par intériorisation des forces répressives que l'individu a rencontrées au cours de son développement. Il peut y avoir conflit avec le moi par développement des émotions qui se rattachent à la conscience morale, principalement la culpabilité..., ce qui peut aboutir à des névroses; dans cet état de masochisme moral, l'individu est dominé par un besoin incoercible de s'accuser, de se punir, de souffrir, d'échouer. Le surmoi se forme par identification de l'enfant aux parents idéalisés, normalement aux parents de même sexe. L'idéal du moi correspond à ce que l'individu doit être pour répondre aux exigences du surmoi. Le moi idéal correspond à ce que le sujet attend de lui-même pour répondre aux exigences d'une illusion infantile d'omnipotence et d'identification primaire à un parent tout puissant. La moi est tiraillé par les infiltrations du ça et du surmoi qui le font agir à contresens ou l'empêchent d'agir.

Les pulsions du ça sont nombreuses mais peuvent être divisées en deux groupes : *"éros"* (Tout ce qui concerne la pulsion de vie) et *"thanatos"* (Tout ce qui concerne la pulsion de mort).

III- La genèse de la personnalité.

Les cinq premières années sont décisives. Cete formation est conçue comme résultant de l'interaction entre des déterminants biologiques, psychologiques, et l'impact de l'entourage familial qui est l'agent de trasmission concret de la culture.

IV- Première théorie des pulsions (1900).

La base est représentée par la dualité des pulsions sexuelles tendant à la conservation de l'individu. L'appareil psychique a pour fonction la réduction des tensions déplaisantes, soit par leur décharge,

soit par un processus intrapsychique de défense et de refoulement. Le conscient ne représente ainsi que la surface d'un appareil psychique inconscient en sa majeure partie; les tendances refoulées de l'inconscient cherchent à se frayer un chemin, par exemple dans les rêves et les symptômes de névroses; elles ont été refoulées au cours du développement de la sexualité infantile, développement qui commence dès la naissance et culmine entre trois et cinq ans avec *"le complexe d'oedipe,"* c'est-à-dire l'attachement de l'enfant pour le parent du sexe opposé avec hostilité corrélative pour le parent de même sexe.

V- Modifications de la théorie (192O...).

La nouvelle théorie des pulsions oppose aux pulsions de vie (sexualité, libido, éros) les pulsions de mort et d'agression (thanatos); Freud admet une tendance primitive à l'auto-destruction : plus fondamentales que les pulsions de vie, les pulsions de mort tendent par la réduction des tensions au rétablissement d'un état intérieur, inorganique; elles s'expriment à travers des défenses : fusion des pulsions libidinales (sadisme; masochisme), état dépressif (mélancolie) . Le jeu du moi et du surmoi assure la défense contre les pulsions et les désirs refoulés.

VI- Principes fondamentaux afférents aux deux théories.

1- Principe de constance

Recherche des conditions visant à une régulation de l'énergie de telle sorte que la quantité d'excitation soit maintenue au niveau le plus bas et que si des modifications interviennent, elle soit rétablie à ce niveau grâce aux phénomènes de *"décharge"*, de*" dérivation*".

2- Principe de plaisir.

Le plaisir est lié à la réduction des quantités d'excitation. L'activité psychique tend toujours à réduire ou annuler les tensions, et à rechercher une décharge économique des pulsions. Chez l'adulte, "*le principe de plaisir*" se manifeste par la tendance à se fermer aux impressions déplaisantes et surtout par la rêverie et le rêve; l'emprise du principe de plaisir est plus grande chez le névrosé. Parce qu'elle est insupportable, il se détourne de la réalité, en totalité ou en partie.

3- Principe de réalité.

Il tend au même but que le principe de plaisir en s'accordant aux conditions imposées par l'extérieur; c'est seulement une

sauvegarde; le plaisir immédiat est abandonné en faveur d'un plaisir ultérieur et plus sûr. Il se traduit par le développement de fonctions conscientes d'ajustement à la réalité : l'attention, le jugement, la mémoire. D'une manière générale, les processus inconscients demeurent soustraits aux *"principes de réalité"*. Freud rattache au principe de réalité les différentes formes de culture; les religions proposent de renoncer aux plaisirs de cette vie par la promesse d'une compensation dans la vie future; mais c'est la science qui approche le plus d'une supplantation du principe de plaisir, par le principe de réalité; l'éducation tend à former le moi en remplaçant le principe de plaisir par le principe de réalité.

4- La compulsion de répétition.

C'est une tendance à la répétition d'expériences fortes, quels que soient les effets favorables ou nocifs de cette répétition. Ce principe est fortement ancré dans le biologique.

VI -La maturation des pulsions.

Il y a chronologie et enchaînement des stades pulsionnels chez l'enfant :

1-Stade oral primitif (O à 6 mois).

C'est le stade de la suscion. La bouche est alors le foyer d'un mode d'approche dominant; il y a succion non seulement du sein maternel, mais encore des objets en général. Cette approche s'accompagne d'une satisfaction libidinale intense dite *"orale"*. Dans la frustration, l'enfant apprend à sucer son pouce, se donnant ainsi une satisfaction auto-érotique.

2- Stade oral tardif (6 à12 mois).

La morsure se substitue à la succion, l'enfant prend du plaisir à mordre. C'est le début d'un conflit avec la mère qui retire le sein. L'enfant est engagé dans des expériences sado-masochistes - il mord et il se mord- laissant l'impression générale qu'est détruite l'unité avec la mère.

3- Stade sadique anal (2è et 3è année).

Les tensions se déchargent sur la défécation. La satisfaction est liée à l'évacuation et à l'excitation de la muqueuse anale; le contrôle des sphincters devient un instrument d'opposition avec les adultes, d'où le sadisme. Ce stade est caractérisé par la bi-sexualité.

4- Stade phallique (4è et 5è années).

Les organes génitaux deviennent la zone d'attrait dominante, pulsion qui entraîne masturbation et phantasmes.

Chez le garçon, le complexe d'oedipe consiste dans le fait qu'en intensifiant son amour pour sa mère, il ressent un conflit entre son amour pour son père, - fondé sur l'identification -,et sa haine, dans la lutte pour la première place auprès de l'être adoré.

5- La période de latence (De 6 ans à la puberté).

L'enfant développe contre les pulsions le garde-fou de la moralité et toute l'intériorisation des liens sociaux. C'est une période beaucoup plus calme.

6- Le stade génital.

Il est dominé par le coït. Si le sujet a été empêché de réaliser pleinement une des étapes, il peut garder une fixation pulsionnelle. Toute frustration entraîne un retour des tendances. Ce retour du refoulé joue un rôle capital dans la genèse des névroses et des perversions. (Par exemple, les tendances sadiques anales non assouvies librement durant le stade concerné se feront jour par des moyens plus ou moins détournés chez l'adulte.)

VIII- La conduite : ses tenants et ses aboutissants.

1- La motivation.

C'est un état de tension et de dissociation qui met en mouvement l'organisme jusqu'à ce qu'il ait réduit la tension et recouvré son unité (Voir principe de constance). La motivation se manifeste sous deux formes principales : *"les besoins, les émotions*".

Les besoins sont la manifestation concrète de pulsions; ils sont d'autant plus plastiques que leur satisfaction est moins impérieuse et indispensable à la survie de l'organisme. L'émergence des besoins s'accompagne d'une nuance émotionnelle agréable ou pénible, selon que le moi anticipe une satisfaction ou une frustration.

Si l'état de tension déborde les possibilités de réponse de l'organisme, il y a traumatisme.

2-La culpabilité.

C'est l'angoisse qui survient quand le sujet ne répond pas à l'attente du surmoi.

3- Elaboration de la conduite.

Elle vise à la résolution des tensions, la réalisation des possibilités, tente un ajustement à la réalité : C'est le moi qui agit. La

force du moi correspond à son degré de liberté par rapport aux instances du ça et du surmoi.

Pour se décharger, il faut que le besoin trouve un objet adéquat. L'objet peut être intérieur ou extérieur à la personne. Le choix, plastique, est opéré par le moi. Sa liberté d'action peut être entravée par une fixation à un objet passé intériorisé.

L'efficience du moi est en effet limitée par la fixation à certains buts inconscients (Exemple : masochisme moral qui est besoin de souffrir et de se punir.).

S'il n'y a pas d'obstacles, la conduite se développe dans le sens d'une décharge satisfaisante agréable; et, s'il y a transgression, dans le sens d'une défense; dans le second cas, la pulsion est refoulée, mais continue d'exister et fait irruption inconsciemment sous une forme détournée et sans être reconnue par le moi; il y a alors sublimation (Exemple : Sublimation des pulsions homosexuelles dans l'amitié, des pulsions sadiques chez le chirurgien, du voyeurisme chez le docteur...).

4- Conduite et communication.

La communication est le début de la cure. L'écrivain qui dialogue est lui-même en cure.

IX- Les aberrations sexuelles.

1- Déviations se rapportant à l'objet sexuel.

L'inversion.

On distingue les *"invertis absolus," "les invertis amphigènes* "(Hermaphrodisme psycho-sexuel), "*les invertis occasionnels*" (Influence du milieu en l'absence de l'objet normal.).

Certains invertis portent en eux un sentiment de culpabilité, se révoltent contre le fait de leur inversion, et l'éprouvent comme une répulsion morbide. D'autres considèrent leur inversion comme une pratique naturelle.

La libido peut s'orienter vers l'inversion après une expérience douloureuse faite sur un objet normal.

Les racines de l'inversion sont à rechercher dans un organisme et une psyché qui seraient bisexuels à l'origine et au cours de l'évolution se seraient orientés vers la monosexualité, tout en conservant quelques restes atrophiés du sexe contraire.

L'inverti se sent femme, prend un homme comme objet sexuel; celui qui a conservé les caractères psychiques de son sexe recherche dans l'objet sexuel les caractères psychiques de la féminité (d'où les travestis et la recherche des jeunes garçons ayant les qualités féminines). Prépubères et animaux peuvent aussi être pris comme objets sexuels.

2- Dérivations se rapportant au but sexuel.

Le but sexuel est la résolution de la tension, dans l'assouvissement de la pulsion. Il y a le plus souvent mise en scène qui dépasse de beaucoup le coït, avec son lot de transgressions anatomiques et psychiques :

__ Surestimation de l'objet sexuel.

La valeur que nous attachons à l'objet sexuel s'étend non seulement à tout son corps, mais aussi au domaine psychique; il y a manque de mesure dans l'appréciation des qualités, une soumission facile aux jugements émis par l'objet. Il apparaît plus beau, plus fort, plus intelligent; la pulsion en est stimulée.

__ Usage sexuel des muqueuses buccales.

S'il y a contact avec l'organe sexuel, nous parlons de perversion; ce n'est pas le cas pour le baiser.

__ Usage sexuel de l'orifice anal.

__ Importance sexuel donnée aux autres parties du corps.

__ Le fétichisme

Le substitut de l'objet sexuel est généralement une partie de son corps (pied, cheveux,...); ce peut être aussi un objet inanimé qui touche de près l'objet aimé, de préférence son sexe (sous-vêtement...). On retrouve un certain degré de fétichisme dans l'amour normal; on touche au cas pathologique à partir du moment où le besoin du fétiche prend une forme de fixité, se substitue au but normal, et devient à lui seul le but de la sexualité.

3-Fixation des buts sexuels préliminaires.

__ Toucher l'objet sexuel et le regarder.

C'est un stimulus à l'acte sexuel proprement dit. (La coutume de cacher le corps qui se développe avec la civilisation tient la curiosité sexuelle en éveil, et amène l'individu à vouloir compléter l'objet sexuel, en en dévoilant les parties cachées.). Il y a perversion quand au lieu de

préparer l'acte normal, le voyeurisme l'en détourne; quand il ne connaît pas le dégoût; quand il se limite à l'organe sexuel.

Sadisme et masochisme.

Le désir de faire souffrir l'objet sexuel, ou le tendance inverse est la forme de perversion la plus fréquente; elle est nommée *"sadisme"* si elle est active, *"masochisme"* si elle est passive. C'est le plaisir crée par la douleur, le plaisir en rapport avec toute forme d'humiliation et de soumission. Le sadisme a son origine dans la vie normale. La sexualité de l'homme est en effet agression; le sadisme est un hyper développement de la composante agressive qui serait devenue indépendante et aurait conquis le rôle principal. Le masochisme serait un sadisme se retournant contre le sujet se faisant objet sexuel. On prétend par ailleurs que toute souffrance contient en soi une possibilité de plaisir. Ce qui caractérise avant tout la perversion, c'est que sa forme active et passive se rencontrent chez le même individu.

4- Généralités sur la perversion.

La plupart des déviations se rencontrent chez l'être normal et s'ajoutent au but sexuel; il y a perversion lorsqu'elles le remplacent; on parle alors de *"fixation"* et *"d'exclusivité"*. Certaines perversions sont trop éloignées de la normale pour ne pas être considérées comme pathologiques exemple : lécher les excréments, violer les cadavres...). Il y a deux forces destinées à maintenir dans les limites de ce que nous désignons comme normal : la pudeur et le dégoût.

5- Pulsions sexuelles chez les névrosés.

Une série de processus psychiques n'a pu arriver à son terme, notamment dans la prime enfance; il y a eu blocage; ces formations mentales ont été retenues dans l'inconscient et tendent à trouver un substitut permettant une décharge partielle. L'enfant qui a été contrarié dans sa phase de découverte de l'organe sexuel tentera d'assouvir cette pulsion contrariéc; sa tendance au voyeurisme s'exprimera par des moyens détournés (sublimation, emploi inconscient de mots symboles, mise en scène par l'écrivain d'un scénario récurrent avec le héros qui épie, scénario non indispensable à la problématique de l'écrit...). *"L'hystérie"* est en rapport avec cette

décharge partielle; il s'agit d'une conversion en phénomènes somatiques d'éléments émanant du psychique.

La pulsion sexuelle des névrosés connaît toutes les déviations que nous avons étudiées.

6- Quelques types de névroses.

__ La névrose d'angoisse : Elle concerne des personnes en général craintives, en état de frayeur dont elles ne sauraient expliquer l'origine ou qui éprouvent des peurs spécifiques qu'elles savent absurdes. L'anxiété prolongée aboutit à la dépression en réaction à des contraintes qui pour d'autres sembleraient normales.

__ Désordres obsessifs compulsifs ou névrose obsessionnelle.

Il s'agit de rituels apparemment dépourvus de sens et qui vont s'aggravant. (exemple : obligation de compter jusqu'à un certain nombre, de répéter certaines phrases stéréotypées, de ranger certains objets d'une certaine manière...) Les rituels répétitifs deviennent exaspérants, mais sont accomplis de peur de réels dommages pour soi et pour son entourage. Certains patients sont préoccupés par des futilités, des actions à réaliser auxquelles ils ne peuvent échapper. Ils spéculent comme s'il s'agissait d'affaires cruciales.

__ La névrose narcissique.

La libido se retourne contre le sujet lui-même et se retire entièrement du monde extérieur. *"La cathexis d'objet"* fait défaut, ce qui entraîne, dépression, parnoïa, illusions de grandeur, de persécution, d'excessif intérêt envers soi-même. Les malades habitent leur univers intérieur de malheur et d'exaltation, de terreur ou de désespoir, et n'ont rien à offrir au monde extérieur, rien à recevoir de lui.

__ Les névroses de transfert.

Elles correspondent à un conflit entre le ça et le moi. La pulsion libidinale arrivant du ça au moi, s'est trouvée frustrée ou bien fixée à un niveau inférieur à celui de la satisfaction parce que le moi n'était pas en état de tolérer ou d'exprimer cette pulsion.

__ La mélancolie

Elle ressortit au deuil; le moi porte en effet le deuil de quelqu'un qu'il a perdu ou qui lui a été refusé et avec qui, une fois retiré tout investissement libidinal hors de cette personne, le moi désormais

s'identifie : "Ne pouvant t'avoir à moi plus longtemps, je veux devenir toi pour moi-même."

La névrose traumatique.

C'est l'état morbide causé par *"un trauma"*, c'est-à-dire par un afflux de stimulations externes si grand que le sujet se trouve dans l'impossibilité de les maîtriser et que la décharge n'est pas possible (exemple : névrose consécutive à un bombardement.). Les effets du trauma sont des sentiments de tension pénible. Les troubles du sommeil s'ensuivent avec répétition du trauma, répétition dont la fonction est de maîtriser le conflit.

6- Les désordres corporels.

Il peut y avoir tansposition dans le corps de tensions psychologiques. C'est le phénomène de *"la conversion"*; il y a apparition de douleurs, de paralysie ou de troubles de la sensibilité qui ne peuvent être imputés à une quelconque atteinte organique et qui sont en rapport direct avec certains désordres passés. C'est, comme dans le rêve, un jeu de déplacement.

"La conversion hystérique" se définit par un ensemble de troubles psychiques, neurologiques et fonctionnels très divers, généralement attribués à la simulation. Il y a apparence d'affection organique, sans laision organique décelable. C'est une névrose caractérisée par une exagération des modalités d'expression psychique et affective qui peut se traduire par des symptômes d'apparence organique (convulsions, paralysie, douleurs, catalepsie.) et par des manifestations psychiques (hallucination, mythomanie, délire, angoisse.). Il y a théâtralisation; la conversion ressortit au masque; Comme toutes les névroses, la conversion hystérique représente un compromis entre les tendances sexuelles ou agressives et la défense du moi; le conflit trouve son expression dans des symptômes d'ordre corporel , qui sont une réalisation substitutive de désirs et de fantasmes inconscients. (exemple : une convulsion signifiera : J'ai un orgasme; une cécité : je ne veux pas voir...). Le symptôme apporte une détente.

X- L'interprétation des rêves.

Freud est parti d'un rêve apparemment incohérent. Se livrant à un travail introspectif, il l'a décomposé en fragments isolés et cherché les idées s'y rattachant:

" *j'ai obtenu,* écrit-il, *par ce moyen un ensemble de pensées et de réminiscences parmi lesquelles je reconnais bon nombre d'éléments essentiels à ma vie intime... Le rêve apparaissait incohérent, inintelligible et dépourvu de tout élément affectif. Dans les idées que je développe à son arrière-plan, on sent au contraire une affectivité intense et bien motivée; ces idées s'enchaînent avec une logique parfaite... je puis dès maintenant concevoir la rêve comme un substitut de tout le contenu sentimental et intellectuel des associations d'idées auxquelles l'analyse m'a fait parvenir... C'est une erreur de ne voir en celui-ci* (le rêve) *qu'un phénomène matériel... qui n'a d'autre cause que l'activité persistante de quelques groupes de cellules pendant le sommeil... Le contenu latent du rêve est beaucoup plus court que tout cet ensemble d'idées dont il semble être le substitut... Ce qui a provoqué le rêve, c'est une circonstance insignifiante de la soirée précédente.*"

a- <u>Contenu manifeste et contenu latent; travail de rêve; travail d'analyse</u>.

L'auteur distingue le contenu manifeste, "*le rêve tel que je le trouve dans ma mémoire*", et le contenu latent, résultat de ce qui est obtenu par l'analyse. Il précise:

"*Le travail de transformation du rêve latent en rêve manifeste, je le nommerai travail de rêve. Le travail opposé... je le nommerai travail d'analyse.*"

b- <u>Les trois types de rêves</u> :

1-" *Les rêves clairs et raisonnables qui semblent empruntés directement à notre vie psychique consciente".*

2- *"Les rêves raisonnables dont le sens , quoique parfaitement clair, ne laisse pas de nous étonner parce que rien ne justifie de telles préoccupations*".

3-*"Les rêves raisonnables qui manquent à la fois de sens et de clarté, qui sont incohérents, obscurs, absurdes."*

"L'opposition entre le contenu latent du rêve et son contenu manifeste n'a d'importance que pour les rêves de la deuxième catégorie".

Le premier cas "*est le type sur lequel se forment les rêves des enfants, rêves cohérents et parfaitement clairs... ils réalisent... les désirs que le jour a fait naître et n'a pas satisfaits... Ils sont... des désirs réalisés*". Le "*second caractère du rêve enfantin*"..." *est sa relation directe avec la vie quotidienne...Les souhaits que l'on y voit réalisés, l'enfant les a formulés pendant le jour, le plus souvent la veille.*"... "*Chez l'adulte, on rencontre ces rêves de type infantile..., rêves de confort.*" Mais " *les rêves des adultes sont presque toujours encombrés de matériaux absurdes et hétéroclites.*"

Dans les rêves de deuxième et de troisième type "*il existe une inconnue, une valeur x, commune à toutes ces images hétéroclites...; l'analyse en dissociant ces images, nous ménera directement à l'interprétation des rêves*"... "*C'est le matériel latent du rêve qui détermine le contenu manifeste presque dans ses moindres détails*"..."*La condensation nous semble un élément important et tout à fait caractéristique du travail du rêve.*"

c- L'étude des rêves du troisième type.

"*La dissemblance entre le contenu manifeste de ce rêve et son contenu latent ne peut être attribuée uniquement à la nécessité de condenser et de dramatiser*"... "*Les idées latentes ont leur représentation dans le contenu manifeste*"; mais "*ce que le rêve développait amplement comme pour en faire l'essentiel de son contenu c'est cela justement qui, après l'analyse et dans les idées latentes, va jouer un rôle tout à fait secondaire; et au contraire, l'allusion à peine perceptible, celle qui surgissait à demi des régions les plus ténébreuses du rêve, c'est elle qui parmi les idées latentes va revendiquer le premier rôle. C'est ce transport de l'accent psychique qui contribue le plus à obscurcir le sens du rêve et à rendre méconnaissables les relations entre le rêve manifeste et le rêve latent*"... "*Alors je serais tenté de prendre pour l'essentiel ce qui est le plus clair et je m'aperçois que c'est au contraire dans un détail obscur qu'il faut voir le substitut de l'idée essentielle du rêve.*"

"*Tous les rêves d'une même nuit, soumis à l'analyse, ramènent invariablement à un seul cycle de pensées*"... "*Quand le contenu manifeste est par trop absurde, quand il renferme une contradiction trop flagrante, ce n'est jamais sans intention cachée... Une absurdité dans le contenu manifeste du rêve correspond dans son contenu latent à un sentiment de contradiction, de haine ou de mépris*".

"Entre l'obscurité du rêve manifeste et l'état de refoulement des idées latentes, autrement dit, la répugnance que j'éprouve à prendre conscience de ces idées, il existe une relation de cause à effet; et j'en conclus que si le rêve est obscur, c'est par nécessité et pour ne pas trahir certaines idées latentes que ma conscience désapprouve. Ainsi s'explique le travail de déformation qui est pour le rêve comme un véritable déguisement."

- Conclusions -

__ *" Les rêves intelligents et raisonnables sont la réalisation non déguisée d'un désir."*

__ *"Les rêves confus et intelligents"* ont aussi pour fondement *"un désir réalisé, désir que les idées latentes nous révèlent d'autre part; seule la représentation en est obscur...L'analyse... nous montrera tantôt un désir refoulé et inconscient, tantôt un désir intimement uni à des pensées refoulées."* Ces rêves sont *"les réalisations voilées de désirs refoulés."*

d- Rêves et réalisation des désirs.

Les rêves au point de vue des réalisations des désirs peuvent se diviser aussi en trois catégories :

1- Le rêve qui représente sans déguisement un désir non refoulé. C'est le rêve de type infantile; il devient de plus en plus rare au fur et à mesure que l'enfant avance en âge.

2-Le rêve qui représente déguisé un désir refoulé.

3- Le rêve qui exprime un désir refoulé mais ne le dégiuse pas ou le déguise trop peu. Ce dernier rêve est accompagné d'une sensation d'angoisse.

f-Les deux fonctions créatrices de la pensée.

Ce sont la fonction consciente et la fonction inconsciente. *"A la limite de séparation entre ces deux fonctions..., il existe une censure qui ne laisse passer que ce qui est agréable"... "Les produits rejetés par la censure sont un état de refoulement."... "Pendant le sommeil, qui amène une sorte de relâchement de la censure, les activités réciproques des deux fonctions ne sont plus les mêmes; les produits refoulés ne peuvent être entièrement rejetés, et réussissent à se frayer un chemin jusqu'à la conscience. Toutefois... il faut que les objets refoulés, comme la censure n'est pas abolie, soient déguisés de telle sorte qu'ils perdent leur caractère rebutant. C'est un*

compromis entre les tendances de la première fonction et les scrupules de la seconde. Le refoulement, le relâchement de la censure et l'acceptation d'un compromis"... "contribuent donc à la formation de l'image psychopathique..." "A la formation de ce compromis concourent les processus visant à brouiller les cartes".
On distingue six points :

_ Le contenu manifeste est un raccourci du contenu latent (condensation).

_ Chaque élément manifeste dépend de nos pensées latentes (surdétermination).

_ La charge affective se détache de son objet véritable et se porte sur un objet accessoire (déplacement).

_ La pensée conceptuelle s'exprime en représentations visuelles (dramatisation).

_ La pensée use de symboles soit universels, soit d'origine culturelle ou individuelle. (symbolisation).

_ Le moi du rêveur à mesure qu'il se rapproche de la pensée vigile introduit dans ses productions oniriques un ordre logique ou une interprétation tendancieuse (élaboration secondaire). *"Quand l'état de sommeil est vaincu, la censure reprend ses droits, et fait table rase de tout ce qui lui a été imposé pendant sa période d'impuissance"... "Pendant que nous racontons un de nos rêves,...il se peut qu'un détail que nous avions complétement oublié surgisse à l'improviste...,; presque toujours, ce détail arraché à l'oubli représente la voie la plus courte... pour pénêtrer le sens latent du rêve".*

f- Sommeil, rêve et cauchemar.

Un sommeil calme, sans rêve correspond à la réduction de la tension la plus complète. Il y a, selon Freud, retour à l'existence prénatale : chaleur, obscurité, absence d'excitations. Le sommeil implique un désir de dormir et un affaiblissement des autres désirs. Il est perturbé soit par des nuisances afférant au conscient : insomnies dues aux soucis, à la douleur, soit par des désirs ou des émotions refoulés issus du subconscient. Le rêve est une activité du sommeil par laquelle le moi qui désire dormir repousse le moment du réveil. Freud précise : *"Le rêve est le gardien du sommeil."*..., dans la mesure où il permet d'assouvir des désirs impérieux qui auraient provoqué ce réveil.

Quand il s'agit de désirs coupables, deux cas de figure sont à considérer : ou bien la censure ouvre une très légère brèche qui provoque une détente sans alerter le moi, ou bien la censure est insuffisante et le moi est alerté; le rêve prend alors une tonalité anxieuse allant jusqu'à provoquer le réveil.

Il est des rêves dont le contenu manifeste paraît en contradiction évidente avec la réalisation d'un désir; ce sont ceux où le rêveur subit un traitement pénible, par exemple un jugement, une condamnation à mort. Le rêveur cherche alors à assouvir un besoin de punition (masochisme moral). Reste le cas particulier du rêve de névrose traumatique : Le rêveur revoit sans cesse, d'une manière stéréotypée, l'événement traumatique qui a déterminé sa maladie.

g-Le rêve et les désirs érotiques.

"Si l'on admet les exigences de la censure comme cause de la déformation du rêve, on ne verra rien d'étonnant au fait que presque tous les rêves des adultes se ramènent, à l'analyse, à des désirs érotiques... Beaucoup qui ne semblent pas à première vue renfermer de préoccupations érotiques se réduisent par le travail d'interprétation à une réalisation du désir sexuel. "..." Et d'autre part, tels matériaux de notre pensée consciente qui semblent avoir passé dans le rêve de la nuit comme "reliquats" de la journée n'y sont admis que pour tenir le rôle de figurants de la représentation de désirs érotiques refoulés"... "Il n'est pas de tendances qui aient été mieux refoulées et combattues en nous par la morale et la civilisation que les tendances sexuelles. Chez presque tous les individus civilisés, l'évolution infantile de la vie sexuelle s'est arrêtée en un point...; les désirs sexuels refoulés chez l'enfant deviendront plus tard les ressorts multiples et puissants de la formation des rêves adultes."

h- La figuration par symboles.

L'empereur, l'impératrice, le roi, la reine, représentent le plus souvent les parents du rêveur; il est lui-même prince ou princesse. La même autorité peut être accordée à de grands hommes.

Tous les objets allongés : bâtons, troncs d'arbres, parapluie.., toutes les armes longues et aiguës : couteau, poignard, pique, représentent le membre viril.

Les boites, les coffrets, les armoires, les poêles représentent le corps de la femme, ainsi que les cavernes, les navires et toutes les espèces de vases. Les chambres représentent en général aussi les femmes; la description des différentes entrées et sorties ne peut pas tromper. On comprend dès lors l'intérêt de savoir si la chambre est ouverte ou fermée.

Les sentiers escarpés, les échelles, les escaliers, le fait de s'y trouver, soit que l'on monte, soit que l'on descende sont des représentations symboliques de l'acte sexuel.

Dans les rêves d'homme, la cravate symbolise souvent le pénis.

Les rêves où l'on plane ont un sens érotique; une bonne part des rêves de vol, sont des rêves d'érection.

L'animal qui symbolise essentiellement le membre viril est le serpent.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION. page 1-14
Le choix d'un sujet.
Le choix d'une problématique.
Le choix d'une méthode.

BIOGRAPHIE DE L'AUTEUR p. 15 à 26.

MUSSET LE DRAMATURGE p. 27 à 32.

LIVRE I Lorenzaccio : La crise existentielle de l'auteur et du héros. p. 33 à 145.

PREMIERE PARTIE : LORENZACCIO MIROIR D'UN MUSSET DECU DE LA SOCIETE.....
p. 34 à 57.

Chapitre I

Un moteur de la crise existentielle : L'environnement culturel, social et affectif de Musset.

a) Un présent mort.
b) Un environnement littéraire favorable à l'état de crise.
c) La thématique du rêve ou un univers obsédant.
d) Musset et la naissance de l'intelligentsia.
e) Un drame sentimental personnel.
f) Influence de George Sand, femme de lettre sur Musset écrivain.

Chapitre II

La crise existentielle de Lorenzaccio : Ses tenants et ses aboutissants. Le pouvoir politique et religieux.

1) L'histoire et le texte.

2) L'histoire dans le texte : L'écoeurement justifié du héros.

3) La religion et le pouvoir temporel : Le désarroi justifié du héros.

DEUXIEME PARTIE : DU PESSIMISME A LA NEVROSE. p. 59 à 93.

Chapitre I

L'agnosticisme, élément de la crise existentielle de l'auteur et de son héros.

a) Le héros et les problèmes de l'au-delà.

b) Le problème de la foi à travers trois personnages :Valori, Léon Strozzi, Tebaldeo Freccia.

c) Valori, Strozzi, Freccia : Le message de l'auteur.

d) Loenzaccio ou les hésitations de Musset en matière religieuse.

Chapitre II

La crise existentielle de l'auteur et du héros : Un univers obsessionnel.

a) Remarque préalable sur le rôle de l'inconscient dans l'oeuvre littéraire : L'importance du rêve.

b) De la maldie à la névrose.

c) Le thème du double : Musset- Lorenzaccio.

d) Le rêve : Une seconde vie.

e) Des métaphores obsédantes aux symboles.

1_ Une propension au morbide.

2_ L'idée fixe du meurtre.

f) Lorenzaccio : Méphistophélès ou Jésus.

g) Les exemples tirés de l'histoire, de la légende, du théâtre.

Chapitre III

La place de la femme dans Lorenzaccio et dans le coeur de Musset.

TROISIEME PARTIE : DRAME EXISTENTIEL ET ECRITURE p. 94 à 114.

I- Le drame fondamental du créateur.
a) "Les plus désespérés sont les chants les plus beaux".
b) Une période d'intense création.

II- Lorenzaccio : Drame historique ou tragédie moderne.
a) Les théories du drame romantique.
b) Les choix de Musset.
1_ Introduction.
2_ Un sujet particulièrement bien choisi.
3_ Un sujet particulièrement bien exploité : La vérité du poète et du philosophe.
4_ Autres éléments d'une esthétique originale.

QUATRIEME PARTIE : DE LA NEVROSE AU SUICIDE p. 114 à 134.

Chapitre I
Un scepticisme maladif _ Le thème du masque.
a) Un scepticisme maladif.
b) Le thème du masque.
1) "Mundus universus exercet histrionem." (Pétrone)
2) Un masque qui colle à la peau.

Chapitre II
Homme de pensée, homme d'action, homme de paille.
Trois scénarios pour un même échec.

Chapitre III
Une société en panne de dessein collectif.
Une vision pessimiste de l'humaine nature qui aboutit à un suicide.
a) Une société en panne de dessein collectif
b) Un meurtre qui peut cacher un suicide

CONCLUSION p. 134 - 139.
ANNEXES p. 139 - 145.

LIVRE II _ POEMES DRAMATIQUES , COMEDIES ET PROVERBES : THEATRE DE L'AMOUR, THEATRE AUX MULTIPLES FACETTES.

PREMIERE PARTIE : LE THEATRE DE L'AMOUR p. 145 - 209.

a) Introduction.
b) L'apprentissage et le théâtre des possibles. 183O-1833 : En marche vers le drame de Venise.
c) Théâtre de la vie, théâtre de la souffrance.
d) Théâtre de la différence, voire de l'indifférence.
e) Conclusion.

DEUXIEME PARTIE : UN THEATRE AUX MULTIPLES FACETTES . p. 210- 321.
Introduction p. 211.

Chapitre I : Moi politique et moi social. 212-228.
a) Le cadre social.
b) Les problèmes politiques et sociaux.
c) La femme victime de la société.

Chapitre II: Le moi et la satire: L'anticléricalisme. 229- 236.

Chapitre III _ Musset :Comédies et théâtre. 237- 267.
Introduction.
a) Le comique de Musset : Une question de dosage.
b) Les ressorts du comique.
c) Les procédés comiques.
d) Le tragique dans les comédies.

Chapitre IV : Vivre dans un ailleurs .269-307.

a) Un présent qu'il faut fuir.

b) La fuite dans l'exotisme : Espace historique et géographique.

c) La thématique du rêve.

d) Le fenêtre : Objet fétiche.

e) Boire...manger...jouer.

Chapitre V : Considérations de Musset sur l'écriture et l'art; commentaire sans complaisance des points faibles de l'oeuvre. 308 - 321.

Conclusion provisoire. 322 - 323.

SYNTHESE ET CONCLUSION. 324 - 336.

ANNEXE : FREUD ET LA PSYCHANALYSE
337 - 352.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

OUVRAGES CONSULTES.

I EDITIONS DES OEUVRES DE MUSSET.

MUSSET (Alfred de), Poésies 1828-1833 : Contes d'Espagne et d'Italie _ Poésies diverses _ Spectacle dans un fauteuil _ Namouna, Paris, Librairie Alphonse Lemerre, 1926.

___ Comédies et Proverbes, édition établie par Edmond Biré et complétée par Maurice Allem, Paris, Librairie Garnier Frères, 1942.

__ Contes d'Espagne et d'Italie, introduction de Gilbert Lely, "Les Phares", Paris, Librairie Le François, 1947.

__ Comédies et Proverbes, tome I, texte établi et présenté par Pierre Gastinel, Paris, Société Les Belles Lettres, 1952; tomes II, III, IV, texte établi et présenté par Françoise Gastinel, 1952 (Tome II), 1957 (Tomes III, IV).

__ Musset; Théâtre complet; notices et notes de Yves Florenne, Livre de poche, trois tomes, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1964.

__ La Confession d'un Enfant du siècle, préface de Claude Roy, "Folio", Paris,Gallimard, 1973.

__ Les Caprices de Marianne, introduction et étude du texte par P. G. Castex, Paris, S.E.D.E.S., 1978.

__ On ne badine pas avec l'amour, texte intégral, précédé d'une étude historique et suivie d'un commentaire littéraire de P.G. Castex, Paris, S.E.D.E.S. 1980 (2éd. de 1978 remise à jour.)

__ Lorenzaccio, introduction et notes par Denise et Pierre Cogny, Paris, Bordas,1980.

__ Correspondance d'Alfred de Musset, tome I, par M. Cordroc'h, R. Pierrot, Loïc Chotard, PUF, Paris, 1985.

__ Alfred de Musset : Poésies, éd. Jean-Claude Lattès, Paris, 1987.

__ Musset, Lorenzaccio, On ne badine pas avec l'amour, et autres pièces, introduction, Bernard Masson, Garnier Flammarion, Paris, 1988.

__ Théâtre complet, éd. Bibliothèque de la Pléiade, établie par Simon Jeune, Gallimard, 1990.

__ Lorenzaccio, introduction et notes par Claudine Nédélec, Paris, Larousse, 1991.

II OUVRAGES SUR LES OEUVRES DE MUSSET.

__ Lefebvre (Henri), Musset, Essai, Paris, L'Arche, 1955;197O.

__ Masson (Bernard), Lorenzaccio ou la difficulté d'être, Paris, Archives des lettres modernes, 3è édition, 1976.

__ Masson (Bernard), Théâtre et langage. Le dialogue dans les comédies de Musset, Paris, Minard, 1977.

__ Lainey (Yves), Musset ou la difficulté d'aimer, Paris, S.E.D.E.S., 1978.

__ Masson (Bernard), Musset et son double, lecture de Lorenzaccio, Paris, Minard, 1978.

__ Thomasseau (Jean-Marie) Alfred de Musset, Lorenzaccio, Paris, P.U.F., 1986.

Horville (Robert), Lorenzaccio, Musset, Paris, "Profil d'une oeuvre", Hatier, 1988.

__ Whitaker (M.J.), Lorenzo ou Lorenzaccio?, Paris, Archives des lettres modernes, 1989.

II BIOGRAPHIES

__ Musset (P. de), Biographie d'Alfred de Musset, Charpentier, Paris, 1877.

__ Charpentier (John), Alfred de Musset, Paris, Tallandier, 1938.

__ Nallet (Françoise), George Sand, Grasset poche, Paris, 1976.

III AUTRES OUVRAGES

__ Biedermann (Alfred), Le romantisme européen, Tomes I et II, Paris, Nouveaux classiques Larousse, 1972.

__ Fayolle (Roger), La Critique, Paris, Collection U, Armand Colin, 1978.

__ Mauron (Charles), Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel,Paris, Librairie José Corti, 1983.

__ Pierrot (Jean), Le Rêve, Paris,"Thématique" Bordas, édition 1985.

__ Bellemin-Noël (Jean), Psychanalyse et Littérature, Paris, Collection "Que sais-je?", P.U.F., édition de 1983.

__ Freud (Sigmund) NB Voir en début d'annexe Freud et la psychanalyse la bibliographie de la page 337.

ARTICLES A CONSULTER PARUS DANS DES PERIODIQUES DE 1980 à 1991. (Conformément à une étude sur ordinateur, Faculté de Toulouse.)

1-Cahiers textuels 34/44, ed. Diaz, 1991, n° 8.

-C. Duchet, Une dramaturgie de la parole, in "Lorenzaccio", n°8, pp. 133-143.

- Y. Gohin, Le vin de la métaphore, in Lorenzaccio, pp. 113-132.

- J.L. Diaz, Le rêve du plongeur, in Lorenzaccio, p. 85-111.

- A. Ubersfeld, Mémoire de Lorenzo in Lorenzaccio, pp. 81-84.

- J.L. Diaz, Noces de sang in Lorenzaccio, pp. 57-79.

- P. Laforgue, Oedipe à Florence in Lorenzaccio, pp. 39-55.

- A. Ubersfeld, Musset, l'art et l'artiste in Lorenzaccio, pp. 31-37.

- B. Masson, Lorenzaccio, manuscrit in Lorenzaccio, pp. 25-29.

- A. Prassoloff, L'apologie de Lorenzo de Médicis, ou Musset avec Machiavel, in Lorenzaccio, pp. 9-23.

2-Revue française d'Histoire du Livre.

R. Garapon, Les trois visages de Lorenzo de Médicis in Mélanges de la littérature comparée offerts à S. Jeune, 1988, volume 57, n° 58-59, , pp. 229-236.

3-Le langage et l'homme, BEL.

J.L. Didier, Le mot d'esprit ou la piqûre et le coton. Stylistique d'un discours du rire, 1991, vol. 26, n° 4, pp. 233-261.

4-Archives des Lettres Modernes.

M.J. Whitaker, Lorenzo ou Lorenzaccio? Splendeurs et misères d'un héros romantique, 1989, n° 240.

I. Barko, La dynamique des points de vue dans le texte de théâtre, 1988, n° 231.

5-Revue des sciences humaines.

J. L. Backes, Musset ou la danse des atomes in l'oeuvre-texte, 1989, n° 215, pp. 111-127.

6-Revue d'histoire du théâtre.

T. Malachy, Lorenzaccio : Du meurtre politique au sacrifice rituel, 1988, vol. 40, n° 3, pp. 273-280.

7-Cahiers de l'association internationale des études françaises.

P. Reboul, La nuit vénitienne : un fiasco fécond in Le genre pastoral, 1987, n° 39, pp. 279-288.

E. Camarachi, Sur Fantasio, in Le genre pastoral jusqu'à la révolution. L'art épistolaire, 1987, pp. 303-312.

S. Jeune, Musset devant l'oeuvre de V. Hugo, 1987, n° 39, pp. 251-267.

8-Philological Quarterly (USA).

B.T. Cooper, L'éclatement, as a Unifying Principle in Musset's Lorenzaccio, 1986, vol. 65, n° 1, pp. 103-112.

9-The french review (USA).

J.F. Hamilton, from "ricochets" to "jeu" in Musset's On ne badine pas avec l'amour, 1985, vol. 58, n° 6, pp. 820-826.

10-Zeitschrift fur Deutsche Philologie Berlin.

H. Gnug, Melancholie-Problematik, in A. de Mussets Fantasio und Georg Buchners Leonce und Lena, 1984, vol. 103, n° 2, pp. 194-211.

11-Lendemains, Berlin.

M. Erman, Mise en abyme dans le théâtre de Musset. Le récit d'Hermia, 1983,vol. 8, n° 31-32, pp. 120-140.

12-Romance notes, Chapel Hill, USA.

B.T. Cooper, Staging a revolution : Political Upheaval in Lorenzaccio and Leo Burckart, 1983, vol. 24, n° 1, pp. 23-39.

13-Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires.

J. Bem, Lorenzaccio entre l'histoire et le fantasme, 1980, n° 44, pp. 451-461.

NOTES

[1]R. Fayolle, La critique, Collection U, Armand Colin, Paris, 1978.
P. Brunel, D. Madelénat, J.-M Gliksohn et D. Couty, La critique littéraire, PUF, Que sais-je?, Paris, 1977.
Charles Mauron, Des métaphores obsédants au mythe personnel, Librairie José Corti, Paris, 1983.
G. Poulet (Direction), Les chemins actuels de la critique, collection 10/18, Paris, 1968.

[2]La critique, Roger Fayolle, p. 95.

[3] Ibid. p. 119.

[4] Ibid.

[5] Renan, préface de la troisième édition des Essais, 1866.

[6] Faguet, La revue des deux mondes, 1 er avril 1911.

[7] Fanson, De la méthode des sciences, 1911.

[8] Péguy, Les cahiers de la quinzaine, 1904.

[9] Charles Mauron, La psychocritique, p. 32.

[10] Ibid.

[11] Ibid.

[12] Ibid.

[13] Xénies

[14] John Charpentier, A. de Musset, Paris, Tallandier, 1938, p. 35.

[15] Ibid. p. 208.

[16] Ibid. p. 257.

[17] Ibid. p. 278.

[18] Comédies et proverbes, A. de Musset, notes de Pierre Gastinel, tome 1, p. 242, Société les Belles lettres, Paris, 1952.

[19] M. J. Pommier, article, Revue d'Histoire Littéraire de la France, juillet-septembre 1957, p. 356-364, référence prise dans la production de M. JM Thomasseau, Alfred de Musset, Lorenzaccio, Etudes littéraires, PUF, Paris, 1986, p.40.

[20] A. de Musset, Confession d'un enfant du siècle, Paris, Folio, 1989, p. 22 à 25.

[21] Il prie Aphrodite de lui accorder une femme à l'image d'une statue dont il est amoureux. La déesse anime la statue. Pygmalion épouse cette statue devenue femme et nommée Galatée.

[22] Folio, 1989, p. 30-31.

[23] Encyclopédie Quillet.

[24] Ibid.

[25] Ibid.

[26] Jean Pierrot, Le rêve, Paris, Bordas, 1972, p. 30.

[27] Ibid.

[28] Ibid.

[29] Ibid. p. 31.

[30] Ibid. p. 60.

[31] Nous avons emprunté ce terme à M. H. Lefbvre; pour plus de précisions sur la maissance de l'Intelligentsia, lire son Essai sur Musset, L'arche, Paris 1970, p.25-40.

[32] Citation d'une correspondance de Musset relevée chez John Charpentier, A. de Musset, Paris Tallandier, 1938, p. 113.

[33] Ibid. p. 119.

[34] Ibid. p.121.

[35] G. Sand, Correspondance, éd. G. Lubin Garnier, tome 1 p. 900-901.

[36] Y. Lainey, Musset ou la difficulté d'aimer, Paris, SEDES, 1978, p. 36.

[37] G. Sand, Correspondance, Paris, Garnier, tome 1, p. 715.

[38] Ibid. p. 874.

[39] Ibid. p. 917.

[40] Ibid. tome 2, p. 15.

[41] Ibid. p. 104.

[42] Ibid.

[43] Voir à ce sujet l'étude de M. JM Thomasseau, a. de Musset, Etudes littéraires, PUF, Paris, 1986, p. 35.

[44] Ibid. p. 34.

[45] Ibid. p. 49.

[46] Varchi, Chroniques florentines traduites par Paul de Musset; citation relevée dans l'édition Bordas de Lorenzaccio, 1980, p. 182.

[47] Lorenzaccio, Paris, Bordas, 1984, acte I scène 1, p. 39.

[48] Ibid.

[49] Ibid. acte I scène 2, p. 43.

[50] Ibid. p. 44.

[51] Ibid. p. 45.

[52] Ibid. p. 46.

[53] Ibid. acte I scène 2, p. 43.

[54] Ibid. p. 43.

[55] Ibid.p. 47.

[56] Ibid. p. 46.

[57] Ibid. p. 47.

[58] Ibid. p. 46.

[59] Ibid. acte V scène 5, p. 171.

[60] Ibid. p. 170-171.

[61] Ibid. scène 6, p. 173.

[62] Ibid. scène 5, p. 171.

[63] Ibid. acte I scène 4, p. 51.
[64] Ibid. p. 51-52.
[65] Ibid. p. 52.
[66] Ibid. p. 52.
[67] Ibid. acte I scène 3, p. 50.
[68] Ibid.
[69] Ibid. acte II scène 3, p. 76-77.
[70]
[71] Ibid. p. 77.
[72] Ibid. acte I scène 5, p. 55.
[73] Ibid. p. 56.
[74] Ibid. acte V scène 5, p. 170.
[75] Ibid. acte I scène 4,, p. 52.
[76] Ibid. p. 54.
[77] Ibid. acte II scène 2, p. 71.
[78] Ibid. acte III scène 3, p. 110.
[79] Ibid. p. 112.
[80] Ibid. p. 114.
[81] Ibid. p. 116.
[82] Ibid. p. 140.
[83] Ibid. acte IV scène 5, p. 146.
[84] Ibid. p. 147.
[85] Ibid. acte IV scène 11, p. 159.
[86] Ibid. acte I scène 4, p. 51.
[87] Ibid.
[88] Ibid.
[89] Ibid.
[90] Ibid.
[91] Ibid. acte II scène 2, p. 68.
[92] Ibid.
[93] Ibid. p. 69.
[94] Ibid. acte III scène 3, p. 126.
[95] Ibid. acte II scène 2, p. 68.
[96] Ibid. acte III scène 3, p. 126.
[97] Ibid. acte II scène 2, p. 68.
[98] Pour toute précision supplémentaire, se reporter à notre annexe sur Freud, en fin de thèse.
[99] Freud, Essai de psychologie appliquée (1906- 1923), Paris, NRF., 1971, p. 79.
[100] Bellemin Noël, Psychologie et Littérarure, Paris, Que sais-je?, PUF, 1983, p. 7.

[101] Lorenzaccio, Paris, Bordas, 1984, acte I scène 4, p. 53.
[102] Ibid. acte III scène 1, p. 100.
[103] Ibid. acte II scène 4, p. 81.
[104] Ibid. acte V scène 2, p. 166.
[105] La nuit d'Octobre, vers 59, sqq.
[106] Lorenzaccio, Paris, Bordas, 1984, acte III scène 2, p. 112.
[107] Ibid. p. 117.
[108] Ibid. p. 113.
[109] Ibid.
[110] Ibid.
[111] Ibid.
[112] Ibid.
[113] Ibid.
[114] Ibid.
[115] Ibid. p. 116.
[116] Ibid. acte IV scène 4, p. 138.
[117] Ibid. acte I scène 1, p. 40.
[118] Ibid.
[119] Ibid. acte I scène 6, p. 61.
[120] Ibid. acte II scène 4, p. 80.
[121] Ibid. acte I scène 6, p. 61.
[122] Ibid.
[123] Ibid. acte III scène 4, p. 122.
[124] Ibid. acte III scène 6, p. 124.
[125] Ibid. p. 129.
[126] Ibid. acte IV scène 4, p. 142.
[127] Ibid. acte II scène 1, p. 66.
[128] Ibid.
[129] Ibid. acte II scène 2, p. 69.
[130] Ibid. p. 70.
[131] Ibid. p. 68.
[132] Ibid. acte IV scène 2,p. 138.
[133] Ibid. acte I scène 4, p. 54.
[134] Ibid. acte II scène 2, p. 70.
[135] Ibid. p. 71.
[136] Ibid. p. 72.
[137] Ibid. acte III scène 1, p. 99.
[138] Ibid. acte III scène 3, p. 113.

[139] Ibid. acte I scène 2, p. 45.
[140] Ibid. acte III scène 1, p. 100-101.
[141] Ibid. p. 101.
[142] Ibid. acte III scène 3, p. 110.
[143] Ibid. p. 112.
[144] Ibid. p. 116.
[145] Ibid. p. 117.
[146] Ibid.
[147] Ibid. p. 120.
[148] Ibid. p. 119.
[149] Ibid. acte IV scène 9, p. 120.
[150] Ibid. acte V scène 6, p. 173.
[151] Ibid. acte IV scène 11, p. 159.
[152] Ibid. acte V scène 7, p. 175.
[153] Ibid.
[154] Ibid. acte III scène 3, p. 120.
[155] Ibid. acte I scène 6, p. 62.
[156] Ibid. acte II scène 1, p. 66.
[157] Ibid. acte II scène 3, p. 75.
[158] Ibid. p. 78.
[159] Ibid. acte II scène 1, p. 67.
[160] Ibid. acte I scène 2, p. 73.
[161] Ibid. acte I scène 1, p. 39.
[162] Ibid.
[163] Ibid. acte III scène 6, p. 126.
[164] Ibid. acte Vscène 11, p. 158.
[165] Ibid. acte I scène 2, p. 47.
[166] Ibid. acte I scène 4, p. 53.
[167] Ibid. acte II scène 4, p. 80.
[168] Ibid. acte IV scène 9, p. 154.
[169] Voir à ce sujet JM Thomasseau, A. de Musset Lorenzaccio, Etudes littéraires, PUF, Paris, 1986, p. 73.
[170] Ibid. acte I scène 1, p. 41.
[171] Ibid. acte I scène 6, p. 63.
[172] Ibid. p. 60.
[173] Ibid. acte II scène 5, p. 98.
[174] Ibid. acte III scène 3, p. 116.
[175] Ibid. acte I scène 4, p. 52-53.
[176] Ibid. acte I scène 6, p. 61.

177 Ibid. acte III scène 3, p. 112.
178 Ibid. acte II scène 2, p. 73.
179 Ibid. p. 72.
180 Ibid. p. 73.
181 Ibid. acte II scène 2, p. 71.
182 Ibid. acte IV scène 9, p. 231.
183 Lagarde et Michard, p. 232.
184 Ibid.
185 Ibid.
186 Ibid.
187 Ibid. p. 233.
188 Ibid. p. 234.
189 Ibid.
190 Voir note p. 48,Bernard Masson, Musset et son double, Paris, Minard, 1989.
191 Ibid. p. 51.
192 Ibid.
193 Lorenzaccio, Paris, Bordas, 1984, acte I scène 6, p. 63.
194 Ibid. acte II scène 4, p. 83.
195 Ibid.
196 Ibid. acte IV scène 1, p. 135.
197 Ibid. acte III scène 3, p. 117.
198 Ibid. acte II scène 2, p. 72.
199 Ibid. acte V scène 1, p. 162.
200 Ibid. acte IV scène 5, p. 135.
201 Ibid. acte III scène 3, p. 117.
202 Ibid. acte II scène 2, p. 72.
203 Ibid. Ibid. acte V scène 1, p. 162.
204 Ibid. acte V scène 7, p. 175.
205 Ibid. acte V scène 1, p. 154.
206 Lagarde et Michard, XIX è siècle, p. 232.
207 Mallarmé. (Ses purs ongles très haut...)
208 Lorenzaccio, bordas, Paris, 1984, acte V scène 2, p. 170.
209 Ibid.
210 Ibid. acte III scène 3, p. 120.
211 Ibid. p. 114.
212 Ibid. p. 117.
213 Ibid.
214 Ibid. p. 107.

215 Ibid. p. 108.
216 Ibid. p. 109.
217 A. de Musset, Comédies et proverbes, Société des belles lettres, 1952, tome 1, André del Sarto, acte I scène 1, p. 58.
218 Ibid. acte III scène 3, p. 117.
219 Ibid.
220 Ibid. p. 119.
221 Ibid. acte III scène 7, p. 130.
222 Ibid. p. 132.
223 Ibid. acte V scène 2, p. 165.
224 Ibid. acte III scène 3, p. 118.
225 Dictionnaire de la psychanalyse.
226 Lorenzaccio, Paris, bordas, 1984, acte III scène 3, p. 112.
227 Ibid. p. 110.
228 Ibid. acte III scène 1, p. 101.
229 Ibid. acte I scène 5, p. 55.
230 Ibid. acte II scène 6, p. 95.
231 Ibid. acte IV scène 10, p. 115-116.
232 Ibid.
233 Ibid. acte I scène 4, p. 53.
234 Ibid. acte I scène 6, p. 61.
235 Ibid. acte II scène 5, p. 90.
236 Ibid. acte III scène 3, p. 108.
237 Ibid. p. 117.
238 Ibid. acte II scène 3, p. 74.
239 Ibid. scène 2, p. 71.
240 Ibid. p. 72.
241 Ibid. acte II scène 4, p. 82.
242 Ibid. p. 84.
243 Ibid. scène 1, p. 66.
244 Ibid.
245 Ibid. acte II scène 5, p. 90.
246 Ibid.
247 Ibid. acte III scène 3, p. 109.
248 Ibid. p. 110.
249 Ibid. scène 7, p. 132.
250 Ibid. acte I scène 2, p. 44.
251 Ibid. acte III scène 3, p. 113.
252 Ibid. p. 118.

253 Ibid. acte II scène 2, p. 66.
254 Ibid. acte IV scène 6, p. 149.
255 Ibid. p. 150.
256 Ibid. acte III scène 3, p. 120.
257 Ibid. acte IV scène 9, p. 152.
258 Ibid. acte V scène 5, p. 170.
259 Ibid. p. 171.
260 Ibid. acte III scène 3, p. 123.
261 Ibid. acte II scène 2, p. 68.
262 Ibid. acte IV, scène 4, p. 162.
263 Ibid. acte V scène 5, p. 170.
264 Ibid. acte V scène 6, p. 171.
265 Ibid. acte V scène 5, p. 172.
266 Ibid. acte II scène 4, p. 83.
267 Ibid. acte III scène 3, p. 117.
268 Ibid. acte III scène 3, p. 112.
269 Ibid. p.113.
270 Ibid. p. 119.
271 Ibid.
272 Ibid. acte III scène 4 p. 122.
273 Ibid. acte IV scène 5 p. 147.
274 Ibid. p. 146.
275 Ibid. acte IV scène 5, p. 144.
276 Ibid. acte IV scène 9, p. 152.
277 Ibid. acte V scène 6, p. 173.
278 Ibid. acte IV scène 9, p. 152.
279 Ibid. acte III scène 3, p. 114.
280 Ibid. acte III scène 3 p. 117.
281 Ibid. p. 119.
282 Journal des Débats, 1837.
283 Le théâtre de Musset, 1901.
284 Revue des deux mondes, 1930.
285 Alfred de Musset et la révolution de 1834.
286 Alfred de Musset, 1893.
287 Montaigne, Les Essais.
288 A. de Musset,Poèsies, 1828-1833, Paris, Lemerre, 1926, Les Marrons du feu, prologue, p. 54.
289 Même recueil, p. 222.
290 Ibid. Don Paez, p. 42-43.

291 Ibid. p. 45.
292 Ibid. Les Marrons du feu, scène 2, p. 60.
293 Ibid. p. 61.
294 Ibid. scène 4, p. 73-74. (La Camargo)
295 Ibid. scène 2, p. 62.
296 Ibid. Portia, p. 104.
297 Ibid. p. 106.
298 Ibid. p. 113.
299 Ibid. Mardoche p. 120-124, I, II, III.
300 Ibid. p. 125-126, V, VI.
301 Ibid. p. 128, X.
302 Ibid. p. 129, XII.
303 Ibid. p. 147, XLVIII.
304 Ibid. p. 149, XLIX.
305 A. de Musset, Comédies et proverbes, Paris, Société des belles lettres, 1952, tome 1, La Nuit vénitienne,, scène 1, p. 15.
306 Ibid.
307 Ibid. p. 18.
308 Ibid. scène 2, p. 36.
309 Ibid. scène 3, p. 45.
310 A. de Musset, poésie,1828-1833, Paris, Lemerre, 1926, La coupe et les lèvres, acte I scène 1, p. 246.
311 Ibid. p. 247.
312 Ibid.
313 Ibid. p. 248.
314 Ibid.
315 Ibid. p. 249.
316 Ibid. p. 251.
317 Ibid. scène 3, p. 254.
318 Ibid. p. 255.
319 Ibid. acte II scène 2, p. 258.
320 Ibid.
321 Ibid. scène 3, p. 262-263.
322 Ibid. p. 266.
323 Ibid. acte III scène 2, p. 273.
324 Ibid. acte I scène 2, p. 258.
325 Ibid. acte IV scène 1, p. 274.
326 Ibid. p. 275.
327 Ibid. p. 274 (Didascalie).

328 Ibid. p. 283.
329 Ibid. p. 286-287.
330 Les voeux stériles, même recueil, p. 186.
331 La coupe et les lèvres, même recueil, acte IV scène 1, p. 288.
332 Ibid. p. 289.
333 Ibid. p. 290.
334 Ibid.
335 Ibid.
336 Ibid. p. 291.
337 Ibid. acte II scène 3, p. 261.
338 Ibid. acte V scène 3, p. 300-301.
339 Ibid. A quoi rêvent les jeunes filles, acte I scène 3, p. 318.
340 Ibid. scène 4, p. 320.
341 Ibid. acte II scène 1, p. 329.
342 Ibid. Namouna, p. 362.
343 Ibid. XLVIII, p. 367..
344 Ibid.
345 Ibid. XLIV, p. 367.
346 Ibid. LX, p. 371.
347 Ibid. XXXVIII, p. 390.
348 Ibid. XLVI, p. 393.
349 Ibid. XLIV, p. 392.
350 Ibid. VIII, p. 395.
351 Ibid. LV, p. 396, chant 2.
352 Ibid. XV, p. 383.
353 Ibid. XX, p. 357.
354 A. de Musset, Comédies et proverbes, Paris, Société des belles lettres, 1952, tome 1, André Del Sarto, acte III scène 3, p. 111.
355 Ibid. acye I scène 2, p. 62.
356 Ibid. acte III scène 2, p. 107.
357 Ibid. acte III scène 2, p. 107.
358 Ibid. acte I scène 1, p. 52.
359 Ibid. p. 53.
360 Ibid; p. 53-54.
361 Ibid. acte I scène 1, p. 53.
362 Ibid. p. 55.
363 Ibid. acte III scène 1, p.103.
364 Ibid. scène 2, p. 112.
365 Ibid. scène 3, p. 118.

366 Ibid. acte I scène 3, p. 69.
367 Ibid. Les caprices de Marianne, acte I scène 1, p. 126.
368 Ibid. p. 134.
369 Ibid. acte I scène p. 130.
370 Ibid. p. 131.
371 Ibid. p. 132.
372 Ibid. p. 129.
373 Ibid. acte II scène 5, p. 173.
374 Ibid. scène 1, p. 151.
375 Ibid. acte i scène 1, p. 127-128.
376 Ibid. p. 133.
377 Ibid. p. 128.
378 Ibid. acte II scène 1, p. 152.
379 Ibid. Commentaires de Gastinel, p. 260.
380 Ibid. Les caprices de Marianne, acte II scène 3, p. 162.
381 Ibid. acte I scène 1, p. 130.
382 Ibid. p. 131.
383 Ibid. acte II scène 3, p. 167-168.
384 Ibid.
385 Ibid. acte II scène 6, p. 174.
386 Ibid. acte I scène 1, p. 129.
387 Ibid.
388 Ibid. p. 124.
389 Ibid. p. 126.
390 Ibid. acte I scène 3, p. 144.
391 Ibid. p; 144-145.
392 Ibid. acte II scène 1, p. 150.
393 Ibid. acte III scène 3, p. 166.
394 Ibid. scène 5, p. 171.
395 Ibid. acte II scène 3, p. 167.
396 Ibid. acte II scène 1, p. 149.
397 Ibid. acte I scène 2, p. 138.
398 Ibid.p. 137.
399 Ibid. p. 138-139.
400 Ibid. p. 138.
401 Ibid.
402 Ibid.
403 Ibid.

[404] Ibid.
[405] Ibid. p. 139.
[406] Ibid. p. 140.
[407] Ibid.
[408] Ibid.
[409] John Charpentier, A. de Musset, Paris, Tallandier, 1938, p. 147-148.
[410] A.de Musset, Comédies et proverbes, Paris, Sociétédes belles lettres, 1952, Fantasio, acte I scène 2, p. 185.
[411] Ibid.
[412] Ibid. p. 187.
[413] Ibid. p. 188.
[414] Ibid.
[415] Ibid. p. 188-189.
[416] Ibid. p. 189.
[417] Ibid. p. 190.
[418] Ibid.
[419] Ibid. p. 193.
[420] Ibid. p. 194.
[421] Ibid. p. 194.
[422] Ibid.
[423] Ibid. p. 195.
[424] Ibid. p. 190.
[425] Ibid. p. 196.
[426] Ibid. acte II scène 3, p. 215.
[427] Ibid. acte II scène 7,p. 230.
[428] Ibid.
[429] Ibid. tome 2, Barberine, acte I scène 1, p. 279.
[430] Ibid. tome 3, Le chandelier,acte III scène 4, p. 91.
[431] Ibid. acte II scène 4, p. 57-60.
[432] Ibid. acte I scène 2, p. 28.
[433] Ibid. p. 27-28.
[434] Ibid. acte I scène 2, p. 29.
[435] Ibid. p. 28.
[436] Ibid. p. 30.
[437] Ibid. p. 29.
[438] Ibid. acte I scène 2, p. 32.
[439] Ibid. p. 36.
[440] Ibid. Il ne faut jurer de rien, acte I scène 1, p. 106.
[441] Ibid. acte III scène 4, p. 159.

[442] Ibid; acte III scène 4, p. 159.
[443] Ibid. p. 167.
[444] Ibid. p. 169.
[445] Ibid. p. 168.
[446] Théâtre de Musset, poche classique, tome 2, Paris, Faire sans dire, 304-305.
[447] Ibid. p. 287.
[448] Ibid.
[449] Ibid.
[450] A.de Musset, Comédies et proverbes, tome 3, Il ne faut jurer de rien, acte I scène 1, p. 106.
[451] Ibid. Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, p. 235.
[452] Ibid. p. 253.
[453] Ibid.
[454] Ibid. p. 241.
[455] Ibid. p. 255.
[456] Ibid.
[457] Ibid. p. 257.
[458] Ibid. p. 259.
[459] A.de Musset, poésies,, 1828-1833, Les voeux stériles, p. 188.
[460] A. de Musset, Comédies et proverbes, Paris, Société des belles lettres, 1957, tome 4, Carmosine, acte III scène 9, p. 234.
[461] Ibid. acte I scène 2, p. 138.
[462] Ibid. acte I scène 4, p. 143.
[463] Ibid. acte I scène 3, p. 142.
[464] Ibid. acte II scène 7, p. 201.
[465] Ibid. acte II scène 2, p. 171.
[466] Ibid. acte I scène 8, p. 161..
[467] Ibid. p. 162.
[468] Ibid. acte II scène 3, p. 177.
[469] Ibid. scène 2, p. 171-172.
[470] Ibid. acte I scène 1, p. 134.
[471] Ibid. scène 3, p. 141.
[472] Ibid. scène 5, p. 146.
[473] Ibid. p. 146-147.
[474] Ibid. p. 147.
[475] Ibid. acte III scène 6, p. 215.
[476] Ibid. p. 216.
[477] Ibid. scène 8, p. 227.
[478] Ibid. acte III scène 8,p. 221.
[479] Ibid. p. 222.

[480] Ibid. scène 7, p. 197.
[481] Ibid. p. 199.
[482] Ibid. scène 9, p. 234.
[483] Ibid. Bettine, scène 3, p. 341.
[484] Ibid. scène 15, p. 288.
[485] Ibid. scène 3, p. 243.
[486] Ibid. scène 6, p. 257.
[487] Ibid. p. 258.
[488] Ibid. scène 7, p. 266.
[489] Ibid. scène 18, p. 310.
[490] Ibid. p. 311.
[491] John Charpentier, A. de Musset, Paris, Tallandier, 1938, p. 217.
[492] A. de Musset, Poésies, 1828-1833, Paris, Lemerre, 1926, Les voeux stériles, p. 189-190.
[493] Ibid. Dédicace à Alfred Tattet, p. 234.
[494] A. de Musset, Comédies et proverbes, Paris, Société des belles lettres, 1952, tome 1, Fantasio, acte II scène 1, p. 204.
[495] Ibid. p. 205.
[496] Ibid.
[497] Ibid. p. 204.
[498] Ibid.
[499] Ibid. acte I scène 3, p. 202.
[500] Ibid. acte II scène 3, p. 216.
[501] Ibid. scène 4, p. 228.
[502] Ibid. scène 7, p. 235.
[503] Ibid. acte I scène 2, p. 196.
[504] Ibid. tome 3, Il ne faut jurer de rien, aécte I scène 1, p. 99.
[505] Ibid. tome 4, acte I scène 2, p. 10.
[506] Ibid. acte II scène 8, p. 45.
[507] Ibid.
[508] Ibid. p. 46.
[509] Ibid. p. 47.
[510] Ibid. p. 46.
[511] Ibid. p. 47.
[512] Ibid. p. 48.
[513] Ibid. acte II scène 1, p. 12-13.
[514] Ibid. p. 14.
[515] Ibid. acte II scène 3, p. 35.
[516] Ibid. acte II scène 4, p. 37.
[517] Ibid. acte I scène 4, p. 19.

518 Ibid. acte II scène 1, p. 32.
519 Ibid. acte I scène 4, p. 21.
520 Ibid.
521 Théâtre de Musset, Paris, Livre de poche, 1964, tome 2, L'habit vert, scène 3, p. 463.
522 Ibid. p. 467.
523 A. de Musset, Comédies et proverbes,, Paris, Société des belles lettres, 1952, tome 4, Carmosine, acte II scène 5, p. 180.
524 Ibid.
525 Ibid. p. 181.
526 A. de Musset, Poésies, 1828-1833, Paris, Lemerre, 1926, Dédicace à Alfred Tattet, p. 234.
527 H. Lefèvre, Musset Essai,, Paris, L'arche, 1970, p. 42.
528 A.de Musset, Comédies et proverbes, Paris, Société des belles lettres, 1952, La nuit vénitienne, scène 1, p. 13.
529 Ibid. p. 15.
530 A. de Musset, poésies, 1828-1833, Paris, Lemerre,1926, Namouna, chant I, XXXIII, p. 362.
531 Ibid. chant 2, XXXIII, p. 385.
532 Yves Lainey, Musset ou la difficulté d'être, Paris, CDU et CEDES, 1978,, p. 176.
533 A.de Musset, Comédies et proverbes, Paris, Société des belles lettres, tome 4, acte I scène 8, p. 159.
534 A. de Musset, poésies, 1828-1833, Paris Lemerre, 1926, Les Marrons du feu, scène 3, p. 66.
535 Ibid. p. 67.
536 Ibid. scène 4, p. 79.
537 Ibid. scène 5, p. 77.
538 Ibid. scène 6, p. 82.
539 Ibid. scène 8, p. 97.
540 Ibid. scène 6, p. 88.
541 Ibid. scène 8, p. 98.
542 Ibid. Mardoche, XXXV, p. 140.
543 Ibid. XXXVII, p. 141.
544 Ibid. XXXVIII, p. 142.
545 Ibid. XXXIV, p. 142.
546 Ibid. La coupe et les lèvres, acte IV scène 1, p. 278.
547 Ibid. acte II scène 7, p. 230.
548 A. de Musset, Comédies et proverbes, Paris, Société des belles lettres, 1952, tome 1, On ne badine pas avec l'amour, acte I scène 3, p. 14.
549 Ibid. acte II scène 5, p. 48-49.
550 Ibid. tome 3, Il ne faut jurer de rien, acte I scène 2, p. 115.
551 Théâtre de Musset, Livre de poche, 1964, tome 2, L'habit vert, p. 289.
552 Ibid. p. 288.

553 Ibid. p. 301.

554 Ibid.

555 A. de Musset, poésies, 1828-1833, Paris, Lemerre, 1926, A quoi rêvent les jeunes filles, acte II scène 1, p. 322-323.

556 Ibid. p. 324.

557 Ibid. scène 3, p. 339.

558 Ibid. p. 339.

559 A. de Musset, Comédies et proverbes, Paris, Société des belles lettres, 1957, Le chandelier, acte III scène 4, p. 92.

560 Ibid. tome 4, Carmosine acte I scène 7, p. 154.

561 Ibid. p. 153.tome 4.

562 Ibid. acte I scène 1, p. 137.

563 Ibid. acte II scène 3, p. 173.

564 Ibid. tome 1, On ne badine pas avec l'amour, acte I scène 1, 4-5.

565 Ibid. La nuit vénitienne, scène 2, p. 23.

566 Ibid. tome 3, p. 113.

567 Ibid. acte II scène 2, p. 135.

568 Ibid. tome 1, André Del Sarto, acte I scène 1, p. 50.

569 Ibid. acte II scène 1, p. 152-153-154,Les caprices de Marianne.

570 Ibid. acte I scène 2, p. 183-184.

571 Ibid. tome 3, Il ne faut jurer de rien, acte I scène 1, p. 96 à 98.

572 Ibid. tome 4, Carmosine, acte I scène 8, p. 159.

573 Ibid. Louison, p. 19.

574 Ibid. p. 18.

575 Ibid. On ne saurait penser à tout, scène 4, p. 94.

576 Ibid. Bettine, scène 5, p. 251.

577 Ibid. Louison, acte II scène 16, p. 63-64.

578 Ibid. On ne saurait penser à tout, scène 1, p. 70.

579 Ibid.

580 Ibid. p. 72-73.

581 Ibid. acte I scène 2, p. 83.

582 Ibid. tome 2, On ne badine pas avec l'amour, acte I scène 2, p. 6.

583 A. de Musset, poche classique, tome 2,Paris, 1964, L'habit vert, scène 4, p. 465.

584 Ibid. scène 6, p. 486-487.

585

586 Ibid. p. 471.

587 A.de Musset, poésies, 1828-1833, Paris, Lemerre, 1926, La coupe et les lèvres, acte I scène 1, p. 250.

588 Ibid. Les Marrons du feu, scène 9, p. 102.

589 J.M. Thomasseau, A. de Musset Lorenzaccio, Etudes littéraires, PUF, Paris, 1986, p. 50-53.

590 Théâtre de Musset, poche classique, tome 2, Paris, 1964, L'habit vert, scène 1, p. 452.

591 Ibid. p. 453.

592 Ibid. scène 6, p. 484.

593 John Charpentier, A. de Musset, Tallandier, Paris, 1938, p. 20.

594 Alfred de Musset, poèsies, 1828-1833, Paris Lemerre,1926, Mardoche, scène 6, p. 484.

595 A; de Musset, Comédies et proverbes, Société des belles lettres, Paris, 1952, Fantasio, acte I scène 2, p. 187-188.

596 A. de Musset, poésies, 1828-1833, Paris, Lemerre, 1926, La coupe et les lèvres, acte II scène 3, p. 261.

597 Ibid. Mardoche, XII, p. 129.

598 Ibid. Namouna, chant I, LVII-LVIII, p. 371.

599 Ibid. LXVIII, p. 373.

600 A. de Musset, comédies et proverbes, Société des belles lettres, Paris, 1952, tome 1, Fantasio, acte I scène 2, p. 190.

601 A. de Musset, poésies, 1828-2833, Paris, Lemerre, 1926, A quoi rêvent les jeunes filles, p. 323.

602 Ibid. Namouna, chant 2, LIII, p. 395.

603 Ibid. chant 1, p. 367.

604 Ibid. chant 1, p. 369.

605 A. de Musset, Comédies et proverbes, Société des belles lettres, Paris, 1957, tome 4, Carmosine, acte I scène 5, p. 147-148.

606 Ibid. acte III scène 8, p. 237.

607 Ibid. acte I scène 6, p. 152.

608 Ibid. acte I scène 1, p. 137.

609 A. de Musset, poésies, 1828-1833, Paris, Lemerre, 1926, A quoi rêvent les jeunes filles, p. :322.

610 Ibid. Namouna, chant I, XLIV, p. 367.

611 Ibid. La coupe et les lèvres, acte I scène 1, p. 246.

612 Ibid. Don Paez, II p. 37.

613 Namouna, chant 1, XII, p. 355.

614 Ibid. chant 2, I, p. 378.

615 A. de Musset, Comédies et proverbes, Société des belles lettres, Paris, 1952, La nuit vénitienne, scène 1, p. 18.

616 Ibid. tome 3, Il ne faut jurer de rien, acte I scène 1, p. 97.

617 Ibid. tome 4, On ne saurait penser à tout, scène 2, p. 78.

618 Ibid. tome 3, Un caprice, scène 8, p. 227.

619 A. de Musset, poésies, 1828-1833, Paris, Lemerre, 1929, Portia, p. 120-121.

620 A. de Musset, Comédies et proverbes, Société des belles lettres, Paris, 1957, Bettine, scène 3, p. 245.

621 Ibid. scène 9, 269-270.

622 Ibid. scène 11, p. 275.

623 Ibid. scène 17, p. 295-296.

624 A. de Musset, poésies, 1828-1833, Paris, Lemerre, 1929, La coupe et les lèvres, scène 2, p. 258.

625 Ibid. scène 3, p. 265.

626 Ibid. acte V scène 3, p. 301.

627 Ibid. Namouna, XII, p. 355.

628 A. de Musset, Comédies et proverbes, Société des belles lettres, Paris, 1957, tome 3, Il ne faut jurer de rien, acte II scène 1, p. 130-131.

629 Ibid.

630 Ibid. tome 4, Barberine, acte I scène 3, p. 301.

631 A. de Musset, poésies, 1828-1833, Paris, Lemerre, 1926, Namouna,, chant 2, p. 380.

632 Ibid. chant 1, XX, p. 357, XXI,p. 358, XXVII, p. 360.

633 Ibid. Dédicace à Alfred Tattet, p. 231.

634 Ibid. p. 233.

635 Ibid. p. 231-232.

636 Ibid. Namouna, chant 2, XII, p. 382.

637 Ibid. Dédicace à Alfred Tattet, p. 233.

638 Ibid.

639 Ibid. Les marrons du feu, p. 76.

640 A. de Musset, Comédies et proverbes, Société des belles lettres, Paris, 1952, tome 1, La nuit vénitienne, scène 1, p. 36.

641 Ibid. Fantasio, acte II scène 1,p. 212.

642 Ibid. Les caprices de Marianne, acte I scène 1, p. 131.

643 Ibid. Fantasio, acte II scène 5, p. 220.

644 A. de Musset, Poésies, 1828-1833, Paris, Lemerre, 1926, Namouna, chant 2, p. 378.

645 A. de Musset, Comédies et proverbes, Société des belles lettres, 1957, tome 4, Carmosine, acte I scène 8, p. 157.

646 A. de Musset, poésies, 1828-1833, Paris, Lemerre, 1929, Namouna, chant 1 LXXVII et LXXVIII, p. 377.

647 Ibid. chant 2, p. 380.

648 A. de Musset, Comédies et proverbes, Société des belles lettres, Paris, 1957, Carmosine, acte II scène 2, p. 166.

649 A. de Musset,poésies, 1828-1833, Paris, Lemerre, 1926, Namouna, chant 1, LXXIII- LXIV, p. 375.

650 A. de Musset, Comédies et proverbes, Paris, 1952, tome 1, André Del Sarto, acte I scène 1, p. 57.

651 Ibid. p. 58.

652 A. de Musset, poésies, 1828-1833, Paris, Lemerre, Les secrètes pensées de Raphaël, p. 197.

653 Ibid. p. 196.

654 Ibid. Namouna, chant 2, XXIX.

655 Ibid. Dédicace à Alfred Tattet, p. 234.

656 Ibid. Namouna, chant 2, IX, p. 381.

657 Ibid. Les marrons du feu, prologue, p. 53.

658 Ibid. Dédicace à Alfred Tattet, p. 234.

659 A. de Musset, Comédies et proverbes, Société des belles lettres, 1952, André Del Sarto, acte I scène 1, p. 56.

660 A. de Musset, poésies, 1828-1833, Paris, Lemerre, 1926, Les voeux stériles, p. 188.

661 Théâtre de Musset, poche classique, tome 2, Paris, 1964, Faire sans dire, p. 298.

662 Ibid. p. 288.

663 Ibid. p. 289.

664 Ibid.

665 Ibid. p. 301.

666 Ibid.

667 A; de Musset, Lorenzaccio, Bordas, Paris, acte III scène 3, p. 120.

668 A. de Musset, Comédies et proverbes, Société des belles lettres, Paris, 1952, Fantasio, acte I scène 2, p. 192.

669 Ibid. acte II scène 1, p. 209.

670 Ibid. acte II scène, p. 209.

671 Ibid. p. 210.

672 Ibid. p. 210-211.

673 Musset, Lorenzaccio, Paris, Bordas, 1980, acte IV scène 9, p. 152.