

MÉLANCOLIE ET DÉRISION DANS LE DIALOGUE INTÉRIEUR

CHEZ MUSSET POÈTE ET DRAMATURGE

Vous souvient-il, lecteur, de cette sérénade
Que don Juan, déguisé, chante sous un balcon ?
– Une mélancolique et piteuse chanson,
Respirant la douleur, l'amour et la tristesse.
Mais l'accompagnement parle d'un autre ton.
Et [...] tourne en dérision la chanson elle-même.
Namouna, Chant I.

De la création d'*Un caprice*, le 27 novembre 1847, à celle, encore récente, de *L'Âne et le Ruisseau*, une faveur grandissante a rappelé plus de cinq mille fois Musset sur la scène de la Comédie-Française (5 487 fois, au 31 juillet 1962, selon Sylvie Chevalley, *La Comédie-Française*, édité par la Comédie-Française, 1962). Il n'y est précédé, pour cette période, que par Molière. Pourtant les personnages de Musset ne sont pas, comme ceux d'un Molière, d'un Shakespeare, d'un Balzac, les familiers ou les intrus de nos vies, ni les passants de nos rues. Leurs noms nous échappent, le dessin de leurs caractères se brouille dans notre mémoire ; mais jamais, dans nos cœurs, leur intense présence de vérité et de poésie.

C'est que Cœlio et Octave, Lorenzaccio, Fortunio, Fantasio, Camille ou Perdican, si différents soient-ils, si nourris d'observation sociale ou morale, le curieux reconnaît en eux d'authentiques portraits de l'auteur. Quant au lecteur non prévenu, par un transfert de la lecture qui est le but même de toute création confidentielle – *Adolphe*, *René*, *La Confession d'un enfant du siècle* ou les *Comédies et Proverbes* – il se saisit dans autant de miroirs ; il réentend à son gré, avec les voix que lui prête Musset, ce dialogue du noir et du blanc dont il est lui-même le théâtre. Peu importe qu'il oublie le visage des héros. Leur vrai visage, sous le masque, n'est-ce pas le sien ?

Cette vérité de profondeur se pare à la scène des fantaisies de l'imagination et du rêve. Quelques mètres carrés de planches hérissées de portants se couvrent de tableaux nocturnes où courent nos songes, rues au clair de lune, salons factices illuminés *a giorno*, jardins sillonnés de lumières errantes, hantés de maris jaloux et d'amoureux. Une âme envahit l'espace de la scène, elle enveloppe de sa chair vivante l'action, les personnages, les décors – et quand le temps escamote l'œuvre et son intrigue, le spectateur participe encore à cette poésie intérieure, l'atmosphère même de l'univers de Musset.

Bien que ce théâtre s'enracine dans l'expérience intime, et que sa variété s'équilibre dans l'unité d'un langage ailé et transparent qui ne se confond avec aucun autre, on aurait tort d'y chercher un système dramatique concerté, cohérent et immuable. L'œuvre évolue en même temps que la vie. Il faut envisager cette dépendance dans son mouvement et son devenir. Les circonstances ont fait que les rapports de l'œuvre et de l'existence qui l'a inspirée sont longtemps demeurés d'une étroitesse singulière et que, dans sa période de formation, ce théâtre a été

préservé en partie de l'influence romantique et des caprices des acteurs à la mode. En effet, rompant avec la scène en 1830 après l'échec de *La Nuit vénitienne*, Musset se rabattit sur le théâtre de lecture qu'il cultiva exclusivement jusqu'au succès imprévu d'*Un caprice*, dix-sept ans plus tard.

On voit qu'une analyse comparée ne suivra pas deux lignes, psychologique et dramatique, rigoureusement parallèles. Leur divergence apparaîtra d'ailleurs bien avant la création d'*Un caprice* à Paris, car, aux rapports de l'œuvre avec la vie, s'ajouteront bientôt ceux de l'œuvre avec elle-même. Nous nous contenterons d'esquisser l'évolution vivante de ce théâtre, d'en marquer la visée générale, les aventures et les hésitations, sans la soumettre à une interprétation systématique qui satisferait mieux le raisonnement que la vérité.

I. L'ENFANT DU SIÈCLE

On oublie trop facilement la solitude morale et sociale qui voue à la création littéraire une partie de la jeunesse dorée des années trente – jamais jeunesse ne fut plus triste – quand elle ne la jette pas dans la débauche et la mort. Musset a subi comme un autre cette contrainte de l'histoire. La génération à laquelle il appartient, celle dont Balzac a évoqué dans un chapitre fameux de *La Peau de chagrin* le scepticisme ricanant, il l'a décrite à son tour quelques années plus tard au début de sa *Confession d'un enfant du siècle* (parue chez Félix Bonnaire en 1836, 2 vol. in-8°). Confession naïve et profonde malgré son romantisme de parade ; l'aveu d'un désarroi sans espérance, bien différent des visions fuligineuses de *La Comédie humaine*, où une société nouvelle grouille sur les ruines du passé.

Ces hommes d'argent, Musset les abandonne à leur avenir, sans les soupçonner de lui voler le sien. Seul l'intéresse l'homme de cœur – mais celui de sa classe. bercé dès l'enfance par l'épopée napoléonienne, il se retrouve adulte dans un monde sans grandeur et sans légende, régenté par un ramassis de prêtres et de vieillards qui tremblent pour leurs privilèges. En parodiant les rois, l'Empereur a détruit le mythe royal, les philosophes, ont bouleversé le ciel et préparé la révolte de la pauvreté. La société artificielle de la Restauration a des mœurs à son image, l'amour est l'hypocrite comme la foi, la femme indépendante, fausse, cruelle et dissimulée (telle que Balzac l'a flétrie dans la seconde partie de *La Duchesse de Langeais*).

Musset peint une adolescence oisive tourmentée par le doute et l'inaction, poursuivant dans les orgies de l'imagination et des sens l'exaltation de la gloire, de la vraie dévotion et de l'amour perdus. De là une « littérature cadavéreuse », l'obsession du mal et de la mort, de là surtout « l'affectation du désespoir ». Mais sous ces déguisements lugubres, c'est la vie qui se révolte et qui secoue son ennui, le blasphème est sa prière ; le libertinage, son don de soi. Et, défiant un monde inerte et suranné, Musset se met à écrire, comme Octave, son héros et son double, s'est mis à aimer.

Les Contes d'Espagne et d'Italie parurent en janvier 1830 ; on y lisait une petite œuvre grinçante d'ironie et d'amertume : *Les Marrons du Feu*, son premier drame. Quelques personnages factices vivent dans une Italie de convention des aventures tragiques et ridicules. L'inconstant Rafaël, las de sa maîtresse et surtout las de l'amour, la livre à l'abbé Desiderio et va s'enivrer à loisir entre des courtisanes. L'abbé, Oreste obèse et ribaud d'une Hermione d'opéra (dont le bel canto passionné nous atteint

parfois malgré la dérision générale de ce pastiche d'*Andromaque*) – l'abbé poignarde son rival avant d'être congédié en trois phrases par la belle éplorée.

Rafaël, sous les hyperboles de la satire, est un enfant du siècle, la caricature d'un premier autoportrait de Musset. Narguant la femme et le Ciel, dépravé, ivre surtout – « Dieu merci, ma raison commence à s'en aller » (scène VII) – il vit au hasard de ses plaisirs et de ses dégoûts, et crève au détour d'un chemin, un couteau dans la gorge...

Que voulez-vous ? moi, j'ai donné ma vie
À ce dieu fainéant qu'on nomme fantaisie (scène V).

Pour la première fois, la fantaisie si chère aux héros de Musset apparaît avec son revers de malédiction et d'impuissance, de mortelle inaptitude à la vie.

Une satire si désinvolte et si cruelle convient mieux à l'invective qu'au genre dramatique. L'ironie qui affine l'épigramme force le trait et fausse le caractère, c'est le pavé de l'ours ; elle tue le personnage avec son vice. Malgré ce qu'elle annonce, une telle œuvre ne saurait fonder un théâtre viable.

Se détournant alors de ses premiers héros, l'écrivain renie le scepticisme, et son nivellement universel. Le vide spirituel qui suscite la création romantique attend de nouveaux dieux, aux artistes de les inventer. C'est pourquoi, dans *La Quittance du Diable*, la seconde tentative dramatique, Musset sacrifie au manichéisme à la mode. À l'humanité anarchique et mesquine qui divague dans *Les Marrons du feu*, il oppose des héros dont l'Enfer et le Ciel se portent généreusement garants. Plus de hasard ; la formidable organisation du monde selon deux principes contraires écrasera de signification les contrastes moraux et sociaux, la chaumière et le château, l'amour chaste et la perversité, la sincérité et la dissimulation, etc.

Le défunt Laird de Redgnauntley a dû sa fortune à un pacte démoniaque, privilège passé à son fils et successeur ; à celui-ci, l'honnête Sténie ne peut présenter la quittance du fermage encaissé par le père. Voici la vertu en butte à deux suppôts de Satan, un mort et un vivant. Pour comble d'infortune, Sténie aime la pure Éveline, fille de son maître. Il ne reste à Musset qu'à faire triompher l'innocence. Johnny, un braconnier quelque peu sorcier, se révèle à propos avoir été le compère du pacte infernal ; par haine du nouveau laird, ce maudit servira la vertu. Sténie recevra du mort sa quittance – scène de cimetière et de revenants –, Johnny la portera au vivant, Dieu sauvera les agneaux sans taches et le Diable laissera ses mauvais serviteurs brûler avec le château.

Que Musset ait voulu écrire un mélodrame et non un drame romantique, c'est l'évidence. Brochée à la hâte sur un récit terrifiant de Walter Scott, sa pièce mi-partie de bien et de mal, de blanc et de noir, fait largement appel à l'imagerie du genre. On serait donc mal fondé à lui reprocher une composition basée sur des effets plus plastiques que dramatiques, une psychologie sommaire, une action peu vraisemblable et de bruyants artifices de mise en scène. Mais comment lui pardonner le dessin imprécis des caractères, l'amour sans extases et sans langage, la haine sans véhémence ! Les personnages se déchargent sur le Diable et le Bon Dieu d'un drame qui n'éclate jamais au niveau des âmes, ni même, comme dans le bon mélodrame, au niveau de l'action. Tandis que les principes éternels se battent par-dessus leurs têtes, eux s'essoufflent dans une intrigue incohérente où le lecteur – le spectateur éventuel à plus forte raison – renonce à les suivre.

Jamais Musset n'a été plus loin de Musset ! La fatalité qu'il

s'efforce de réintroduire de l'extérieur dans une œuvre d'inspiration livresque paralyse cette imagination sans contrainte, fluide comme la mélodie qui la porte, et qui fait le charme des *Contes d'Espagne et d'Italie*. Après l'étincelante ironie des *Marrons du Feu*, par exemple, rien de plus insipide, de plus gris, de plus éteint, que les dialogues de *La Quittance*. L'écrivain avait-il espéré rejoindre à travers le mélodrame, le romantisme orthodoxe, qui aurait épaulé ses ambitions théâtrales ? Cette voie n'était pas la sienne, il l'évita. Reçue aux Nouveautés, *La Quittance* n'y fut heureusement pas jouée. *Le Comte d'Essex*, ébauche d'un drame historique en cinq actes, l'accompagna dans l'oubli.

L'auteur est à pied d'œuvre. Cette même année 1830, il revient à la charge avec *La Nuit vénitienne*. Au lieu d'opposer au désert du siècle la satire ou une fatalité artificielle de couleur romantique, il prend le parti de l'ignorer. Sa comédie sera un rêve où, au sens propre, un divertissement, un répit, peut-être une fuite. Son décor est la nuit ; car elle seule renferme les deux grands secrets du bonheur : « le plaisir et l'oubli » (scène II). Surtout l'oubli.

Parce qu'il est prince et qu'elle est à marier, un étranger tendre et narquois vient déclarer à une jeune Vénitienne qu'il l'aime. Un premier amoureux évincé manifeste, pour la forme, une jalousie italienne, déjà convalescente à la fin de l'acte, et qu'une promenade sur la lagune va sans doute guérir. On est à la surface du cœur. Mais l'auteur n'oublie qu'à moitié la misère des temps, et que l'esprit moderne condamne aussi les sentiments sincères. L'amant sait qu'il rêve ; c'est à ce rêve qu'il convie Laurette ; c'est le refuge qu'il nous propose, protégé par la nuit. Surtout ne pas s'éveiller, ne pas se prendre au jeu, ne pas déchaîner la passion comme le pauvre Rafaël. Le prince, qui compare son amour aux actes d'une comédie, aux thèmes et variations d'un morceau de musique, pratique avec désinvolture l'art d'aimer ; il contemple son chef-d'œuvre avec humour et détachement, le donne pour un songe de sa paresse, et offre à Laurette, sans contrepartie, la satisfaction de ses caprices. Musset, pour la première fois, peint un rêve qui ressemble au bonheur. Comment Laurette résisterait-elle à cet enchanteur ?

Sur un seul personnage, sur un seul sentiment, repose tout l'intérêt de la pièce ; et cet enfant du siècle qui oublie le siècle pour un rêve qu'il sait fragile, c'est Musset. L'inspiration personnelle triomphe ainsi au théâtre comme en poésie. Davantage, l'action s'efface devant un portrait, tel état d'âme, qu'on nous invite à suivre de caprice en caprice à travers ses contrastes, ses lumières changeantes, ses alternances majeures et mineures, ses adagios crépusculaires, ses prestos ensoleillés... Le cœur est à lui seul un spectacle complet, à la fois drame et musique. D'où la primauté du langage dans une conception de ce genre. L'auteur l'entraîne à épouser toutes les inflexions de la vie intérieure, mobile, aérien, diapré comme la rêverie, accompagnant à cloche-pied les divagations d'une âme distraite, ou, selon la fantaisie, s'enroulant en volutes, s'envolant en étincelles.

Au milieu d'une intrigue assez banale animée par un jaloux conventionnel, traité d'ailleurs avec ironie, la déclaration du prince d'Eysenach à Laurette offrit aux spectateurs de l'Odéon, le 1^{er} décembre 1830, un feu d'artifice auquel ils ne s'attendaient pas, et qui leur parut scandaleusement déplacé, puisqu'ils ne l'auraient admiré ni chez un classique, ni chez Hugo, ni chez M. Scribe.

Cet échec, nous l'avons rappelé, détourna l'écrivain de la scène. Le public demande – demandait – à être ménagé. Or, en

1830, Musset a horreur des compromis (il y viendra plus, tard !) Pour affronter sa solitude en toute liberté, il ne la fera plus monter sur les tréteaux ; et, s'il persiste à faire dialoguer par des personnages son débat intérieur, le public muet d'une revue lui suffira.

II. L'INNOCENCE, L'EXPÉRIENCE ET LA PASSION

Il est impossible d'envisager l'évolution du théâtre de Musset dans son ensemble en éludant *La Coupe et les Lèvres* et *À quoi rêvent les jeunes filles*, deux pièces en vers écrites peu après *La Nuit vénitienne* (elles parurent dans *Un spectacle dans un fauteuil*, Renduel, 1833) et qui ont toujours figuré par la suite, comme *Les Marrons du feu*, parmi ses œuvres poétiques.

Autant et plus qu'à l'intrigue, le dramatique tient au personnage, c'est, malgré son échec, la conviction de l'écrivain. Il y restera longtemps fidèle. Dans la *Dédicace* de *La Coupe*, un des seuls textes où il ait défini sa conception du théâtre, il tente d'en faire un point de doctrine. Mais, avec le dramatisme dont *La Quittance* était une caricature, il répudie aussi tout réalisme descriptif qui saisirait l'âme dans ses effets. On peut, dit-il, distinguer deux familles d'auteurs : les uns, tel Calderon, jettent sur la scène des êtres palpitants qui semblent y poursuivre leur existence ; les autres, comme Racine ou Shakespeare, fouillent le cœur humain mais, au lieu de le décrire, ils le *rêvent*. Tel est aussi Musset, qui choisit

Pour victime, son cœur ; – pour dieu, la vérité.

Son propre cœur – qui est aussi la vérité des autres. La rêverie qu'il préconise est une découverte ; non plus une fuite. Il s'y livrera dans les deux pièces de 1832, dont la forme lyrique atteste clairement l'unité esthétique de son théâtre et de sa poésie à cette époque.

Il faut se pénétrer de la situation morale analysée dans *La Confession* ; à dix-sept ans, Musset la formulait déjà avec naïveté dans une lettre à Paul Foucher. « Je ne puis souffrir, lui écrivait-il, ce mélange de bonheur et de tristesse, cet amalgame de fange et de ciel. Où est l'harmonie, s'il manque des touches à l'instrument ? » (23 septembre 1827, *Correspondance*, éd. Séché, Mercure de France, 1907). Mais, sous le coup de premières déconvenues sentimentales, le mal du siècle va bientôt se confondre pour lui avec l'âge adulte qui lui en a fait prendre conscience. Quel autre recours que l'enfance contre le doute et le désespoir ? L'enfance ou cet esprit d'enfance qui lui survit, et qu'un acte, un projet, une sensation réveillent. Au lieu du Ciel et de l'Enfer, comme dans *La Quittance du Diable*, voici que l'enfance et l'âge adulte, l'illusion et le scepticisme, la débauche et l'amour, l'innocence et l'expérience se partagent tout naturellement l'univers intérieur. Il s'en dégage une vision simple et vivante que l'imagination déploiera dans l'œuvre d'art. Les antithèses romantiques de *La Coupe et les Lèvres* n'appartiendront qu'à Musset ; la fatalité de ce monde, avec ses deux points d'aimantation dramatique, sera celle de sa propre existence.

La mort de son père, qui livre brusquement l'adolescent à sa solitude d'homme, détermine cette projection de l'expérience intime. De là encore la dominante sombre de ce drame de séparation, de mort et d'adieu.

Le premier geste de Frank orphelin, c'est de mettre feu à la

maison de son enfance en maudissant la vie et la société. Sa révolte le conduira au meurtre, à la luxure, à la fortune et à l'ennui. L'ennui, à l'héroïsme. Mais le héros ne sera payé que d'ingratitude. Sauvé de lui-même par Deidamia, l'amour de son enfance, le bonheur lui est ravi par la débauche sous les traits d'une courtisane jalouse et qui se venge.

C'est la destinée de l'enfant du siècle. Qui ne l'a reconnu sous son déguisement de montagnard tyrolien ? Une destinée, non pas. Un caractère. Une symbolique simple, mais vibrante d'affectivité ordonne *La Coupe et les Lèvres* comme un opéra de la Renaissance. Son unité est d'ordre musical et non psychologique, les personnages se répondent comme des voix ou des instruments, par thèmes alternés. C'est dire que l'intrigue se noue moins qu'elle ne se déroule, plutôt épique que dramatique.

À quoi rêvent les jeunes filles, de quelques mois postérieur à *La Coupe*, obéit aux mêmes impératifs esthétiques. Mais, au drame fait pendant la comédie, à l'œuvre sombre l'œuvre claire, polarisée par le principe opposé de la vie intérieure. Encore un poème d'adieu, celui de la femme à son enfance, chez deux jeunes vierges dont l'âme a gardé sa candeur. Un pur souvenir d'adolescence porte à ce rêve le poète. En dépit des apparences, le rôle de l'observation est ici des plus ténus, la distinction entre Ninon et Ninette, ces « deux corps si transparents attachés par le cœur » (scène III) n'est-elle pas bien incertaine ? La mémoire aidée de l'imagination confie à leurs deux voix le babil de l'innocence comme aux deux violons d'une sérénade. C'est à quoi rêve Musset, et c'est lui qui, sous les traits de Silvio, donne la réplique à ces héroïnes qui lui ressemblent. Vu à travers leur bonheur en sursis, Irus le galant n'a que les ridicules de la jeunesse dévoyée : aucune menace ne doit troubler le rêve où l'auteur de *La Coupe* fait l'essai de la seconde des grandes tonalités de son œuvre. Musset a dramatisé jusqu'ici surtout des attitudes de l'âme, l'ironie désespérée de Rafaël, la révolte de Frank, le fatalisme souriant du prince d'Eysenach ou l'appel ingénu de l'amour chez Ninon et Ninette. Il n'a guère scruté le sentiment dans sa singularité, il n'a pas montré son irruption, ni sa maturation, ses écarts et son déclin et rien, sinon les allusions très littéraires du début de *La Confession*, ne laisse croire qu'il ait déjà ressenti les tourments d'une passion.

L'intuition ne peut suppléer entièrement l'expérience chez ce grand écrivain de vingt ans, l'objet de son étude, fût-il son cœur. Mais l'amour, dont il déchiffre l'aventure dans *André del Sarto*, la tradition lui en donne par avance l'esquisse ; c'est pourquoi sans doute, il a choisi.

Il le revivra dans l'enchantement de l'imagination ; aussi pure que l'idéal de Silvio, éperdue comme la quête de Frank, cette passion mobilise les énergies sans emploi, l'inutile aspiration à l'héroïsme d'un enfant élevé dans le mirage napoléonien. Cette intense participation affective réagira sur les données historiques de l'aventure d'André del Sarto.

Les biographes de l'artiste nous l'ont rappelée dans son dépouillement : exploité et trompé par sa femme, le dernier des grands peintres florentins dilapide des fonds avancés par François 1^{er}, néglige son art et, après quelques années de déchéance, succombe à une épidémie de peste. Le héros de Musset n'est pas un déchu. Son amour tient de l'innocence enfantine, sa générosité, son humanité et son désarroi ; il n'entend rien à la casuistique des passions raciniennes et ne fait pas taire les autres sentiments. Le mari bafoué a pour rival son disciple préféré, il sauvera la vie et l'honneur à ce Cordiani qu'il vient de prendre, en flagrant délit de

meurtre : son seul péché n'est-il pas d'aimer ? Il en appellera à son amitié ; et, s'il le blesse dans un duel inévitable, le voilà doublement désemparé : « Il n'y a point d'offensé, il n'y a qu'un malheureux ! » (III, 2) À chaque fois, il se livre avec autant de naïveté, qu'il confie son désespoir à Cordiani, ou qu'il supplie Lucrece de revenir. Son suicide, sa seule vengeance, est encore une sorte de pardon.

On est tenté de reprocher à cette œuvre de jeunesse son idéalisme forcené. Ce n'est pas ainsi qu'on aime, a décidé la critique qui s'y connaît. Mais la critique est vieille, et Musset n'a pas aimé autrement la seule fois qu'il a aimé. Mieux encore qu'André, il a embrassé son rival, il lui a pardonné au nom de l'amour, il s'est lui-même accusé de son échec ; enfin, par son départ brusqué de Venise, il a voulu laisser les amants à leur bonheur. On insinue qu'il a fait de sa passion une œuvre d'art. Mais l'écrivain qui proclamait son cœur sa seule étude a plutôt, dans son œuvre, préfiguré sa vie. Et puis, s'il est vrai que nos actes nous modèlent, quoi d'étonnant que l'œuvre exerce une influence déterminante sur la destinée ? – et celle de Musset est un constant dialogue de l'art et du cœur !

La vérité manque parfois de vraisemblance ; ce que nous acceptons d'une correspondance intime, il arrive que, sur scène, nous le condamnions au nom de la vérité. La vérité de la scène... Il n'est pas rare qu'un excès de motivation disperse un caractère qui, de peur de se défaire sous les feux de la rampe, demande à être rassemblé, condensé. André lui-même, partagé entre son amour, son amitié, son école et ses soucis financiers, donnerait sa pleine mesure dans un roman mais se trouve un peu à l'étroit au théâtre. La qualité de l'observation sauve pourtant un motif puissant, celui du destin de l'artiste contrarié par sa passion. Musset a pu connaître ce drame avant d'avoir aimé. De funestes dissipations ont eu très tôt sur son travail d'écrivain – et sur son aptitude au travail – les mêmes effets que l'amour d'André sur son art. (Son œuvre poétique en a gardé quelques taches que la postérité n'a pas manqué de relever.) Est-ce ici le reflet d'une expérience précoce ou, comme l'amour d'André, une préfiguration prophétique ?

Malgré l'intérêt du héros principal, cette œuvre semble en marge d'un théâtre animé, dans sa première période, par un narcissisme passionné. Le décor culturel, l'essentiel de l'anecdote sont dictés par une réalité étrangère à Musset. Si André revit sa passion à travers la sensibilité de l'auteur, en revanche les comparses sont sacrifiés. D'autre part, l'appareil dramatique est surchargé, comme si le drame devait regagner en action ce qu'il perd en caractères. Cet essai de personnalisation de la vie intérieure n'est en définitive qu'une demi-réussite. Pour l'œuvre à venir, un problème à résoudre.

III. « AVEC MON FANTÔME À MES CÔTÉS » (*Lorenzaccio*, III, 3)

Cette peinture d'un homme âgé qui voit s'effondrer avec son amour toutes les illusions de sa vie condamne la psychologie simpliste des comédies en vers. À l'analyse d'une conscience inscrite dans le temps conviennent mal les contrastes plastiques et le symbolisme manichéiste chers au romantisme. Musset découvre alors – est-ce à travers l'âme meurtrie d'Andrea del Sarto ? – que, loin de présenter une alternative, sa destinée le force à vivre dans l'ambiguïté la plus insoluble, et qu'innocence et expérience se confondent en un seul regard qui jette l'incertitude

au cœur des choses. Le portrait qu'il avait cru donner de lui-même dans ses deux pièces lyriques amputait donc de moitié son être intérieur. Il s'agit désormais de mettre face à face la conscience avec elle-même devant ses visions équivoques.

Ce n'est pas là fantaisie d'esthète. Cette découverte en lui d'un être inconnu obsédera Musset sa vie entière, elle exacerbera tout en la justifiant une tendance malade au dédoublement, qui culminera dans une série d'hallucinations. L'une, racontée par George Sand, est demeurée célèbre. Tandis que les amants cachaient leur bonheur éphémère dans la forêt de Fontainebleau, une nuit d'août 1833, au milieu des rochers de Franchard, le poète vit avec effroi venir à lui son double, ivre, en haillons, une chanson obscène aux lèvres et vingt années de débauche sur le visage... En 1834, bien avant son grand récit autobiographique, George avait donné de la scène, dans une lettre à Pagello, une version un peu moins littéraire peut-être – vie et littérature ont pour George des frontières incertaines – mais avec, déjà, l'image atroce du fou qui se débat en hurlant contre ses fantômes. Ces hésitations de la mémoire et de l'imagination interdisent de mettre en doute l'événement. Sous le coup de la fièvre ou du chagrin, de telles apparitions reviendront souvent bouleverser une sensibilité de plus en plus vulnérable : en 1834, à Venise, et jusqu'au dernier orage, l'incohérente liaison avec Mme Allan. Toutes celles qui ont aimé Musset ont reconnu dans ces crises l'exaspération d'une double personnalité, que son amour leur avait trop souvent imposée ; toutes, George, Aimée, Louise sans doute, se sont plaintes comme Mme Allan : « Il y a l'autre lui » (Léon Séché, *Musset*, Mercure de France, 1907, t. II, ch. VI, 4). « Il y avait en lui, pour ainsi dire, deux personnages différents », constate l'auteur des *Deux Maîtresses* en faisant le portrait d'un héros à son image ; et plus loin : « Ce fut ainsi qu'il devint double et qu'il vécut en perpétuelle contradiction avec lui-même » ; ou encore : « Le double amour qu'il ressentait, ou croyait ressentir, était pour ainsi dire l'image de sa vie entière. » (Les deux premiers passages, au ch. I ; l'autre, au ch. VIII). Ce n'est pas tout que ces définitions lucides, qu'on pourrait citer en grand nombre. Ses visions mêmes ont laissé dans son œuvre de sourdes menaces : les jugements partiels de Rimbaud et de Baudelaire à l'endroit de Musset sont mis en défaut par l'effrayant jeu de miroirs de *La Nuit de Décembre*, par l'apparition de Desgenais à Octave dans *La Confession* (IV, I) – le narrateur et le confident ne font d'ailleurs qu'un seul et même personnage – ou par celle de Lorenzaccio enfant à sa mère (du moins le récit de cette apparition, II, 4) ! Enfin, plus profondément, le poète animera souvent par une image de spectre, d'ombre familière, de fantôme, l'évocation d'une solitude semblable à la sienne.

Les Caprices de Marianne, parus le 15 mai 1833, figurent pour la première fois cette dualité intime. Sont-ils l'expression d'une prise de conscience ou son instrument ? Il est difficile d'en décider. Il est certain du moins que cette comédie répond à la fois à un besoin d'élucidation de la vie intérieure et à une exigence de l'œuvre.

Dans chacune des pièces antérieures aux *Caprices*, les héros se profilaient sur des plans nettement distincts (excepté peut-être dans *À quoi rêvent les jeunes filles*, où Ninon, Ninette et Silvio étaient trois épreuves de la même « idée de personnage »). On les apercevait disposés, si l'on veut, en une sorte de triangle, dont le porte-parole de l'auteur occupait invariablement la pointe dirigée vers le lecteur (ou le spectateur), les autres nous apparaissant selon une perspective tout ensemble morale et dramatique. Deidamia était l'idéal nostalgique de Frank, Laurette

accompagnait en sourdine le solo étincelant du prince d'Eysenach. Presque toujours, le héros s'avancé seul sous un éclairage étudié, et les comparses, en retrait, devaient le mettre en valeur"; c'est dire aussi bien qu'ils tenaient de lui leur raison d'être. André a misé son bonheur sur l'amour incertain de Lucrece ; mais celle-ci ne vit, sur la scène, que par l'amour qu'il lui porte... De même que Cordiani doit permettre au peintre de prouver sa générosité – et les envoyés du roi de France, son égarement.

C'est en campant en pleine lumière les deux êtres qui le hantent que Musset va pallier l'isolement dramatique de ses premiers héros. Il ne s'est jamais caché d'être en même temps Octave et Cœlio, il s'est dévoilé, et c'est par eux que George Sand a pénétré dans son cœur. À Cœlio qui aime Marianne avec l'innocence douloureuse, le mutisme, la gaucherie attendrissante de l'adolescence, Octave son ami oppose une ivresse volubile et sans répit, sa manière d'être heureux. Il se compare à un baladin glissant sur sa corde de l'Orient à l'Occident, insouciant de la terre et du ciel, porté par la seule extase du temps qui le ramène à la mort. Sa science est la pirouette, l'esquive, l'absence. L'un s'obstine à poursuivre ce que les caprices de la vie lui refusent ; l'autre fait fi des charmes de Marianne. L'un chérit son amour parce qu'il blesse, et l'autre s'adonne au vin et aux filles dispensatrices d'oubli. C'est Cœlio qui enchaînera Musset au lit de George Sand, et Octave qui le conduira, au plus fort de sa passion, dans les mauvais lieux de Paris ou de Venise.

Les deux personnages de la conscience ont acquis leur autonomie, et se partagent à égalité l'intérêt du spectateur, mais rien ne les fige dans une antithèse allégorique à l'usage des maîtres d'école. Ce n'est pas là le débat du vice et de la vertu, de l'amour pur et de la débauche, de l'idéalisme et du réalisme. Éprouvant que l'amour et le libertinage entretiennent des rapports autrement complexes que la haine réciproque, Musset les lie d'amitié : avec un dévouement sans faiblesse, Octave aidera Cœlio dans son entreprise auprès de Marianne. Tous deux sont des exclus et des solitaires, mais l'un souffre et l'autre essaie de ne plus souffrir ; qu'ils la nomment échec ou renoncement, leur destinée est la même. Cœlio est malheureux parce qu'il croit encore au bonheur, au lieu qu'Octave prétend le trouver en le fuyant – si bien que les deux personnages nous apparaissent comme le rêve l'un de l'autre. Pour Cœlio comme pour l'amant de George Sand, Octave et ses « vices » représentent la tentation du bonheur, mais, devant le tombeau de son ami, c'est Octave qui constate avec mélancolie : « Cœlio était la bonne partie de moi-même ; elle est remontée au ciel avec lui... » (II, 6).

Comme souvent chez Musset, les autres personnages donnent à ces deux rêveurs la réplique de la réalité qui ne rêve pas. Dialogue de sourds, le rire et les larmes de ce théâtre, où les êtres que l'auteur a choisis si maltraités par la vie prennent leur revanche : ils y sont rois, entourés de leur tristesse et de leur poésie. Car sans rêve ni jeunesse – au moins celle du cœur – ce monde-là vous exclut. Libre alors à Musset de jeter à Claudio sa vieillesse au nez, de le montrer racorni et creux, qui trépigne à chaque soufflet d'Octave, ou qui lui renvoie son quolibet en ricanant. Qui vit, de ce vieux pantin recroquevillé sur un bien dont il ne peut jouir ou de ce poète qui croit voler ? Qui mérite de vivre ? La fiction ne va pas sans sa morale. Marianne est, au fond, inapte au rêve, comme Claudio. C'est la femme moderne, qui enferme l'amant dans son amour ; le caprice est son jeu cruel, le cœur son excuse. La mort de Cœlio la condamne.

L'œuvre de Musset a trouvé pour la première fois son exacte

mesure de réalisme et de fantaisie. Avec Marianne, le monde extérieur y fait son entrée, et cette conception moderne de l'amour, dont Camille et Perdican subiront les funestes effets. Enfin, la variété du langage et des tonalités atteint ici son plein registre, des scènes de farce entre Tibia et Claudio à la mort de Cœlio, en passant par les improvisations étourdissantes de l'ivresse et les divagations de l'amour.

Après cette réussite exceptionnelle qui tient en partie à un artifice de technique et de psychologie, les deux hypostases de l'auteur vont se réabsorber en *Fantasio*. Mais s'il n'avait été d'abord déchiffré sous son double visage, ce personnage ne serait pas d'une ambiguïté si vraie – Paul de Musset admirait en lui un fidèle portrait de son frère – et si subtilement partagée de liberté et d'échec. Il n'est que de le comparer avec le charmant mais léger prince d'Eysenach. Le théâtre de Musset s'enrichit ainsi, grâce à un incessant va-et-vient de l'œuvre à la vie et de la vie à l'œuvre.

Pourtant Cœlio et Octave se sentent à l'étroit dans la peau de *Fantasio* ; au lieu de se liguer, comme dans *Les Caprices*, les voici qui, sans se combattre, glissent à tour de rôle la tête sous le même masque. À moins qu'ils n'y collent chacun un œil. C'est alors que *Fantasio* ne s'y reconnaît plus : « Chacun a ses lunettes, déplore-t-il ; mais personne ne sait au juste de quelle couleur en sont les verres. Qui est-ce qui pourra me dire au juste si je suis heureux ou malheureux, bon ou mauvais, triste ou gai, bête ou spirituel ? » (II, 1) La voix d'Octave lui chante dans une oreille : qu'il s'assoie sur le bord d'un parapet et compte, un, deux, trois... en regardant la rivière, jusqu'à la mort – et Cœlio lui souffle dans l'autre d'aimer « quelque chose de doux comme le vent d'ouest, de pâle comme les rayons de la lune, quelque chose de pensif comme ces petites servantes d'auberge des tableaux flamands... » (I, 2).

Mais le rêveur est moins ivre et l'amoureux hésite à se blesser à une nouvelle Marianne. Désenchantement sans remède, le sourire a sa grimace, l'idée est percée de son doute comme une pièce fausse, chaque geste est menacé de vanité, chaque sentiment d'humour.

« Le mois de mai sur les joues » et « le mois de janvier dans le cœur » (I, 2) comme il dit, *Fantasio* n'a d'autre ressource que de se laisser mener au fil des jours par ses deux caprices. Baladin fantasque, le modèle des pierrots lunaires et des clowns tristes, il bouffonne, il s'endette, il fait le bien par aventure en évitant à une innocente un mariage malheureux. Telle est la fantaisie dont il porte le nom, son bonheur mélancolique et sans formule, moins de confiance que d'abandon à la fatalité. Telle est sa liberté. Liberté à double tranchant... L'auteur, arrivé à Venise le 30 décembre 1833, l'avant-veille de la parution de *Fantasio* à Paris, ne tardera pas à en faire l'expérience.

Cette épreuve, Lorenzaccio commence à la subir avant lui. En quittant Paris, Musset a laissé à Buloz le manuscrit de son drame, composé comme *Fantasio*, semble-t-il, auprès de George Sand. En tout cas, ces deux pièces répondent à la même anxiété. Mais si Cœlio et Octave pouvaient s'entraider dans *Les Caprices* ou s'ignorer dans *Fantasio*, parce qu'ils ne s'enviaient qu'un rêve, quand Lorenzaccio leur offre l'univers en pâture, ils se le disputeront jusqu'à la mort. À l'unité d'un portrait en clair-obscur, autour duquel, l'encadrant, tournait une intrigue assez inutile, succédera un duel sans merci, essentiellement dramatique ; à la libre poésie d'un état d'âme, les éclats de la couleur et de la morale.

Lorenzaccio, à qui Florence reproche tant de déportements et d'exactions, a eu une enfance studieuse, « pure comme l'or » (III,

3). Il a cultivé la vertu et son péché : l'orgueil. Avidé de gloire à l'antique, exalté par l'exemple de Brutus, il a fait le vœu de débarrasser sa patrie d'un tyran. Pour atteindre le duc Alexandre dont le despotisme éhonté défie la république idéale qu'il vénère, il lui a fallu capter sa confiance, approuver ses violences, partager ses orgies et accepter ses bienfaits. Il est devenu son espion chez les factieux, il a trahi ses premiers amis et sali sa famille, il s'est montré lâche et veule. « Hideuse comédie », dont le dernier acte commence avec le drame.

Musset aborde donc par le biais psychologique l'argument historique fourni par les chroniques de Varchi et une ébauche de George Sand ; il se retrouve devant le drame d'une conscience que l'imagerie des *Caprices* permet encore de figurer. Lorenzaccio, comme Cœlio, confie au vice les intérêts de la vertu. Il découvre en Alexandre la vraie débauche et l'insolence de la vraie tyrannie, qu'il laisse pactiser avec Octave. Mais bientôt la vertu des autres lève le masque. Au lieu des larmes qu'il attendait, la première femme qu'il a séduite s'est donnée avec un rire affreux ; pour un honneur, pour un sac d'or, Bindo et Venturi renient leur passé républicain, quant à Philippe Strozzi, l'homme intègre par excellence, c'est un faible incapable d'agir. En même temps qu'il lit dans le cœur des autres, Lorenzaccio lit dans le sien. Le mal est dans la place, c'est l'expérience. Elle a corrompu Cœlio lui-même, tant à fréquenter les hommes on s'éprend de leurs défauts.

Il faut le sauver de lui-même, ce Cœlio gagné par avance à Octave, mais qui se survit dans une aspiration violente vers l'idéal de l'enfance. Lorenzaccio, à qui les habits du vice collent à la peau, se cherche dans une ombre familière à son côté ; il invoque le spectre du Lorenzino d'autrefois, tel qu'il apparaît une nuit à sa mère ; vêtu de noir, un livre sous le bras, tout pareil pour nous à la première vision de *La Nuit de Décembre*.

Désormais le salut de son idéal lui importe plus que la mort d'Alexandre. Sa victoire, il la sait impossible, et son action, complètement désespérée. Le duc mort, les républicains, par lâcheté, se laisseront voler leur conquête ; c'est ce qu'il annonce à Philippe Strozzi : « S'il s'agit de tenter quelque chose pour les hommes, je te conseille de te couper les bras... » (III, 3) Ainsi la résolution fervente de son adolescence a perdu peu à peu ses garanties de raison. Exclue toute chance de succès, l'inutilité de son acte est un signe de pureté, et cet acte le justifiera devant l'enfant en qui chacun reconnaît, à moins qu'il ne l'ait tué, le seul juge de sa destinée.

Le désespoir attise cette idée fixe comme une passion. Déchirant paradoxe que l'austère Strozzi n'est pas fait pour entendre, non seulement l'obsession de la vertu se confond en Lorenzaccio avec un projet d'assassinat, mais une ruse indigne conduira la victime jusqu'au lit dans lequel il a promis de lui livrer sa propre tante. La mort de l'assassin donnera seule aux incrédules la mesure de son sacrifice.

Lorenzaccio, on s'en doute, ressemble à son auteur plus qu'à son modèle. Mais, au contraire de *Fantasio*, dont la richesse psychologique tranche sur une anecdote inconsistante, le drame de *Lorenzaccio* se répercute et s'amplifie dans son contexte historique. Sa vision animée et pathétique de Florence, Musset la doit autant à *La Divine Comédie* qu'aux récits des voyageurs, et même qu'à ses lectures de Varchi. Le siècle a changé, mais pas la cité orgueilleuse invectivée par Dante comme un être aimé qui vous a trompé, la cité hantée comme le cœur de Lorenzaccio par ses deux partis, par ses deux démons, qu'on les nomme selon le temps, le pape et l'empereur, les Noirs ou les Blancs, le despotisme

et la liberté, le Bien et le Mal... Tellement que le décor historique nous paraît à l'image du héros, ou que nous pouvons voir la tyrannie et la république engager dans la conscience même de Lorenzaccio leur lutte confuse.

La convenance admirable, de l'argument dramatique, du fond social et historique, de l'inspiration, permet ainsi à Musset de multiplier jusqu'aux frontières de la pièce l'équivoque qui résume sa vie, et que son théâtre a dramatisée jusqu'ici avec une intensité croissante.

La ville dégénérée qui condamne l'idéal de cet enfant, du siècle ou le trahit pour des intérêts mercantiles, c'est aussi la société emmurée dépeinte au début de *La Confession*. À sa jeunesse prisonnière, le nouveau règne, celui de la petite épargne, de la grande spéculation et du juste milieu en toutes autres choses, n'a pas accordé les satisfactions qu'elle attendait. Et cette jeunesse a tenté ou tentera toutes les voies de l'héroïsme, pour s'affranchir : l'acte politique désespéré comme celui de Lorenzaccio ; sans visée pratique, mais avide de sa propre grandeur, la conspiration, l'attentat, l'insurrection ; et surtout la création artistique, ainsi que nous le rappelions en commençant.

Nous pensons en effet, avec Philippe Van Tieghem (« L'Évolution du théâtre de Musset des débuts à Lorenzaccio », *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, 1957, t, IV), que Musset a imaginé la passion de Lorenzaccio à travers la sienne, celle de l'écrivain ; que le seul acte médité et volontaire de ce théâtre procède de la seule activité concertée de cette vie oisive. Son œuvre, il l'a disputée à la débauche et à la paresse avec la détermination de son héros à sauvegarder son idéal ; il n'a pas toujours été le plus fort. Une visite intempestive de Tattet ne nous a-t-elle pas privés à jamais de *La Nuit de Juin*, abandonnée au quatrième vers pour un souper chez le traiteur ? Enfin, si la tradition historique n'a rien révélé de la crise morale qui aurait fait découvrir à Lorenzaccio, au-delà de son échec politique, une mystérieuse rédemption, c'est que Musset transpose ici une conception de l'art qu'il partage avec plus d'un romantique, celle du salut par l'œuvre, dont Proust lui-même donnera une image saisissante dans ses pages sur Bergotte.

N'abusons pas de l'interprétation symbolique. On se risquera plutôt à lire dans *Lorenzaccio* l'apprentissage d'une destinée. Par acte humain et fraternel, Fantasio justifiait son existence à la dérive et tirait l'amant de George d'un bonheur égoïste. Plus impérieuse encore, la vocation de Lorenzaccio : « 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. » (III, 3)

Cette passion, on en connaît l'enjeu et l'illusion meurtrière. Or Musset, lui non plus, n'était pas né pour les idylles, et le voici, à Venise, qui emboîte le pas à Lorenzaccio, comme Lorenzaccio à son spectre. Le voici qui rencontre à son tour l'ennemi dans son cœur et suit pierre à pierre le calvaire de son héros.

Cœlio s'est-il heurté à la porte de George Sand malade, accablée de travail, plus généreuse d'elle-même pour le roman qu'elle écrit que pour l'amant insatiable qui l'excède ? Octave s'est-il attardé dans les cabarets de Venise ? Cœlio lui a-t-il demandé de le venger ? En ce cas la vengeance a dépassé son objet, et Musset semble s'être complu dans ce déchirement, car il se venge sur lui-même des froideurs de sa maîtresse, sur le cœur qu'il lui a voué, si bien que l'amour prend dans sa vie la place de George Sand, et sa douleur devenue sa propre contemplation renaît sans cesse d'elle-même. Jouissance aiguisée par la débauche, qui rend de plus en

plus pathétique le cri de Cœlio menacé. Ceux qui l'ont connu, et George la première, ont reproché à Musset de s'être proclamé plus dépravé qu'il n'était, d'avoir cultivé la forfanterie du vice ; c'est qu'elle lui faisait entrevoir sa pureté comme une sorte de paradis perdu. Il avait soif de cet absolu qu'il s'inventait.

Mais où passe la limite de l'expérience et de l'imagination ? Le Musset de Venise a-t-il voulu ressembler au Lorenzaccio qui incarnait les tourments de ses désirs ? ou son héros n'a-t-il été que le réceptacle d'un sentiment déjà condamné ? Vaines distinctions. Ces deux cœurs n'en font qu'un, obsédé par un conflit qui en dissimule d'autres, celui de l'amour pur et du libertinage. Si passionnément entretenu, ce conflit n'a qu'une issue – ou est-ce son but ? – le rachat par l'action d'un homme accusé par sa conscience.

L'acte libérateur, seul capable de briser un stérile tête-à-tête avec soi-même, n'apparaît pas clairement à l'écrivain aussi rapidement qu'à son personnage : une passion inquiète l'annonce et le cherche, traversée d'accès de fièvre et de délire. Lorenzaccio l'accomplira qu'à l'extrême limite de la solitude, et Musset quand il aura découvert que la mesure de son malheur est comble, et que sa maîtresse abandonne à jamais Cœlio à sa folie. Passé le premier abattement, c'est alors que l'écrivain unit « malgré eux » les mains de George et de son nouvel amant (Une lettre de George Sand à Pagello, début 1834, prouve que cet acte était prémédité comme celui de Lorenzaccio, et que Musset l'avait annoncé à sa maîtresse longtemps à l'avance ; voir *Correspondance de G. Sand et A. de Musset*, établie par Louis Évrard, Ed. du Rocher, Monaco, 1956, p. 55), et que, persuadé de son indignité, il quitte Venise comme un malfaiteur. Tel est le dernier acte de son enfance, aussi généreux, aussi inutile que celui de Lorenzaccio, et qui met fin par un meurtre à l'agonie d'Octave, sans sauver Cœlio : « J'ai senti en te voyant que le premier mourait en moi mais l'autre, qui naissait, n'a pu que pleurer ou crier comme un enfant » (10 mai 1834, *ibid.*).

IV. LA DÉCOUVERTE DE L'AUTRE

La fuite de Venise et le meurtre d'Alexandre sont pour Lorenzaccio et son créateur une sorte de réveil. Malgré son amour et la rhétorique de ses lettres à George Sand, Musset n'est plus ce Narcisse élégant et corrompu qui se regardait aimer. Brutalement sevré d'une présence, d'affection, protectrice et maternelle, où poursuivre en toute sécurité son cauchemar volontaire, une autre solitude commence : « Sois fière, mon grand et brave George, tu as fait un homme d'un enfant » (30 avril 1834, *ibid.*). Une solitude où le rêveur ne se tient plus compagnie. Une solitude qui est l'absence, le manque de l'autre.

Revenu à Paris au printemps 1834, Musset reçoit de George Sand, demeurée à Venise, des lettres exaltées et troubles qui trahissent une crise morale peu différente de la sienne. Le brave Pagello, s'il l'a soustraite à une liaison pénible, n'apaise pas mieux que la plate tendresse du bonhomme Dudevant, le démon de cette femme romanesque. Sa sérénité mal jouée de petite bourgeoise tranquille ne fait pas illusion. Bien avant de s'être repris et reperdus, bien avant que le pauvre docteur, amené en France, n'ait regagné Venise, les anciens amants ont découvert que, si leur amour ne les a pas rapprochés, la rupture n'a pas réussi à les séparer. Pire, c'est la séparation qui leur enseigne ce qu'ils ont refusé à l'amour ; à George, l'accueil confiant du bonheur ; à Alfred, le don de soi. Dans l'attente d'une délivrance chimérique, l'une se

livre à un homme qu'au fond elle n'aime pas, et l'autre renonce à défendre son bien.

En adolescent et en romantique, Musset idéalisait la femme aimée et croyait mériter sa peine. Il a nettement conscience, maintenant, que les torts étaient réciproques, et qu'en définitive son acte désespéré n'a rien sauvé. *Lorenzaccio*, écrit ou conçu sans recul suffisant, aux premiers jours de sa passion n'en perce donc pas l'énigme.

Chaque progrès de la connaissance de soi réclame son expression, c'est la loi d'une création jusqu'ici inextricablement tressée avec l'existence. *On ne badine pas avec l'amour* satisfait à cette exigence. Si le sujet de *Lorenzaccio* impliquait une transposition complexe de la psychologie amoureuse, cette nouvelle comédie, l'histoire d'un amour manqué, lui ouvre au contraire la carrière. Toutefois, pas d'allégeance à l'anecdote : l'auteur va mettre en œuvre un canevas dramatique qui lui permettra de prendre ses distances.

L'idylle combinée par un vieux baron béat tourne court. Malgré cette campagne ensoleillée qui invite à la simplicité du cœur, Camille, fraîche émoulue du couvent, refuse un baiser à Perdican, son cousin, son compagnon d'enfance ; il s'en console avec une villageoise, Rosette, sous l'œil distrait de quelques comparses pittoresques. Le thème amoureux, d'abord accordé à l'atmosphère bucolique, s'en détache progressivement comme un cri de plus en plus strident, tandis que, dans la quiétude somnolente de l'été, la nature poursuit tranquillement son cours, que Bridaine et Blazius s'enivrent et s'empiffrent, que le baron stupéfait s'arrache les cheveux et que dame Pluche pépie ou s'offense.

Acte II, scène 5, les amants sont face à face pour une lutte sans quartier ; (désormais les Bridaine et les Blazius perdront de vue cette passion qui s'envole). Camille, toutes griffes dehors, assaille Perdican de questions haletantes : son passé ? ses maîtresses ? a-t-il aimé plusieurs fois ? répond-il de son cœur ? a-t-elle raison de vouloir prendre le voile ? Quatre ans de rêve dans l'ombre d'un couvent ne se risquent pas dans un baiser. Car elle a aimé Perdican, elle a cent fois imaginé son visage d'homme en écoutant les confidences de ses compagnes...

Perdican, deviné, ne s'en laisse pas conter : lui aussi sait lire dans une âme. Il proteste contre la science perverse de ce faux docteur. Et d'abord, l'amour n'interroge pas, il se donne. Or, la pauvre vocation de cette novice, dirait-on pas que c'est d'aimer sans souffrir ? Les aveux d'une pénitente lui ont dépravé le cœur. Des dévotes menteuses lui ont caché leurs blessures saignantes, qui ne demandent qu'à souffrir encore. Et parce qu'il croit à l'amour, Perdican met le comble au malentendu en renvoyant Camille à son couvent : « Adieu, Camille... » (II, 5)

Ces amants qui se jugent en oubliant de s'aimer, ou en ignorant qu'ils s'aiment, tentent chacun d'annexer l'autre à son propre rêve. Perdican surprend une lettre de Camille où elle s'accuse de l'avoir, « comme [...] prévu » (III, 2), réduit au désespoir. Elle l'avait donc condamné ! Blessé dans son orgueil, il se jette dans les bras de Rosette. Camille convié par une ruse à cette idylle se venge cruellement ; elle provoque son cousin à se déclarer et l'interrompt pour lui montrer l'innocente, qui les écoutait, évanouie, derrière un rideau. Le jeune homme piqué au vif ne reconnaît pas l'amour-propre dans son indignation, il fait taire son cœur, et se déclare heureux d'épouser sa paysanne, au grand émoi de Camille qui regrette ce jeu dangereux.

Ainsi, au moment de se révéler enfin à eux-mêmes, ces

amoureux cuirassés d'égoïsme ne se pardonnent pas de s'être mutuellement démasqués, et la pauvre Rosette, que l'un feint d'aimer et l'autre de plaindre, est la proie de leur orgueil, leur défi et leur moquerie. Qu'elle meure d'amour et de honte – et les deux meurtriers tout à coup dégrisés devant leur bonheur impossible, leur vie salie pour toujours, devront se quitter quand leur cœur vient seulement de s'ouvrir.

« Adieu, Perdican ! » (III, 8)

Telle est cette rêverie inspirée de l'expérience, mais d'une expérience sublimée par la réflexion. Le vain jeu des identifications se trouve ici en défaut à moins d'être inversé. Car, obscurément née de la vie, l'œuvre en la formulant la découvre et l'éclaire. En d'autres termes, si le drame de Venise ne nous fait pas comprendre celui de Camille et de Perdican, ces héros nous apprennent beaucoup sur George Sand et sur Musset, c'est-à-dire sur nous-mêmes.

De l'aventure réelle ne subsiste, dans la comédie, qu'un malentendu sentimental envenimé par l'orgueil et menant à un double échec. La charmante Rosette, dessinée d'après quelque souvenir d'adolescence, rend sensible au lecteur, et comme douloureux, l'inutile sacrifice de cette jeunesse gâchée. Ce personnage essentiel, on le chercherait en vain dans la vie de l'auteur. Signalons cependant, malgré le ridicule apparent de l'analogie, que le brave Pagello a tenu auprès de George Sand le même rôle que Rosette auprès de Perdican.

À la supposer fondée, cette correspondance insolite appelle deux commentaires : quand meurt Rosette, Pagello n'a pas encore été sacrifié ; une fois de plus, l'œuvre aurait précédé la vie... En outre, nous aurions la preuve que, pour amener à la lumière la vérité morale, l'artiste n'hésite pas à transformer les données extérieures de sa propre expérience, jusqu'à changer au besoin le sexe des personnages réels. Ce que Musset affirme lui-même dans deux lettres auxquelles on n'a pas accordé l'attention qu'elles méritent. La première, à la princesse Belgiojoso, qui se pique de théâtre mais craint qu'on ne reconnaisse ses modèles : comment les déguiser ? Un moyen « bien simple, répond-il, c'est de changer les sexes. S'il s'agit, je suppose, d'une femme qui a un mari qui l'ennuie et un cousin qui l'adore, ce sera un mari que sa femme excède et que sa cousine idolâtre. Cela vous paraîtra peut-être bizarre, mais songez que le ridicule n'a pas de sexe, sinon dans quelques nuances qu'on sacrifie ou qu'on retourne. » Et il conclut – c'est nous qui soulignons – : « Je l'ai essayé déjà et plus aisément que je ne croyais. » (Lundi, février [sic] 1837, *Correspondance*, éd. Léon Séché, Mercure de France, 1907). Formule plus nette encore, et plus générale, dans une lettre à sa marraine : « Les vrais ridicules comme les vrais sentiments ont peu ou point de sexe » (27 février 1837, *ibid.*).

Ces lettres sont de février 1837. Des comédies antérieures à cette date, y en a-t-il une de plus concernée par ces déclarations qu'*On ne badine pas avec l'amour* ? Il va sans dire que Musset ne s'est pas représenté en Camille, et que George n'est pas Perdican. Mais comme il ne retient de l'aventure réelle que la rencontre de deux destinées, leur affrontement et leur séparation, il jouit d'une grande liberté dans la création des caractères – au point de prêter à Perdican plus d'un passage, et même une importante tirade sur le salut par l'amour, qu'il vient de lire dans les lettres tumultueuses de George Sand. De telles constatations condamnent l'usage qu'on fait communément de l'étude des sources. Ne devrait-elle pas servir parfois à mettre en relief l'originalité du fait

littéraire contre la réalité qui l'inspire ?

Si, dans *On ne badine pas avec l'amour*, le drame de Venise ne se ressemble guère, c'est aussi que, passionnément vécu dans ses effets, il est repensé et figuré par l'artiste sur le plan des causes. L'obsession de la débauche dissipée, apparaît le sentiment qui l'animait. Et si l'équivoque cultivée par l'amant et le poète n'était que fuite et alibi ? Et si Cœlio n'était que l'excuse d'Octave, et Octave le vice choyé par Cœlio ? Les inventions d'un monstrueux égoïsme sûr de son impunité ! Le nouveau regard de l'écrivain décèle une imposture dans ces déchirements, dans le martyre de Frank ou de Lorenzaccio, dans sa propre passion : une comédie de l'orgueil, dont la petite Rosette est la victime pitoyable et exemplaire. La pureté de l'âme ne préserve pas de ce vice qui respire avec la vie. Initiée au fond d'un couvent aux turpitudes du monde, l'ignorante Camille s'est composé un personnage qu'elle oppose à la tendresse de Perdican. Elle défendra au péril de son bonheur, non pas sa vertu, mais l'idée qu'elle s'en est faite, elle mettra Dieu dans son jeu, elle répondra aux mensonges de Perdican par des ruses perverses, inconsciente de se tromper elle-même ; par fidélité acharnée à la liberté de l'adolescence, par peur du partage et de l'abaissement. Parce que l'autre n'est pas un miroir assez limpide pour l'image d'elle-même qu'elle s'est dessinée. Ainsi la chasteté peut être égoïste et cruelle comme la débauche, l'innocence trouve en soi son péché, le seul orgueil est cause de tous nos maux.

Avant la rupture foudroyante du dénouement, les amants entrevoient ce qui eût été leur salut : ni l'amour avare de Perdican – refusé, il s'est repris – ni le rêve solitaire où Camille n'aime qu'elle-même, mais un don humble et sans conditions. Que Narcisse se détourne de son miroir. Qu'il se donne enfin à l'autre – cette défaite est sa victoire, comme Lorenzaccio l'avait confusément espéré. Tardive révélation que la mort de Rosette rend inutile. Ainsi finit l'enfance.

Cette crise morale clarifiée par une œuvre a entraîné un important renouvellement dramatique : pour la première fois deux personnages différents – non plus Cœlio et Octave – se disputent la scène à égalité, opposant liberté à liberté. L'autre apparaît, le temps d'un éclair, comme le seul but du moi. Le héros de Musset a échappé à sa solitude.

V. L'EXPÉRIENCE IMAGINAIRE DU BONHEUR.

On ne badine pas avec l'amour préfigure le renoncement de Musset et de George Sand. La double introspection qui met fin au duel d'analyses de plus en plus lucides où les amants se renvoient la responsabilité de leur malheur, cette conception libératrice de l'amour sera la mesure de leurs regrets. Ce que le poète évoquera une année plus tard dans un de ses derniers poèmes à George Sand.

Je croyais au bonheur, et toute ma souffrance
Est de l'avoir perdu sans te l'avoir donné.
(« Porte ta vie ailleurs... » 10 janvier 1835 ; dans *Poésies*,
Gilde du livre, 1962, p. 506).

Leur passion, après avoir mal vécu, était mal morte et, jetant plus de fumée que de flammes, son agonie s'étira jusqu'au 6 mars 1835. Son terme véritable est marqué, une dizaine de mois auparavant, par l'échec de Camille et de Perdican. C'est pourquoi aux jours les plus sombres de la séparation et bien avant la rupture définitive, Musset fut en butte aux sollicitations de la jeunesse et de la nature. Détachement involontaire de sa douleur, sursauts imprévus du désir de vivre, attentes ferventes et sans

objet, il connut, dès son retour à Paris, ces distractions qui brisent la contemplation intérieure. Le 30 avril 1834 : « Maintenant, écrit-il à George, les arbres se couvrent de verdure), et l'odeur des lilas entre ici par bouffées, tout renaît et le cœur me bondit malgré moi ». Le 10 mai : « C'est le printemps [*sic*] qui ne veut pas ; ce sont ces fleurs et toute cette verdure qui m'appellent à la vie... » Le 4 juin : « Je ne sais si c'est de peur ou de plaisir que je frissonne – je vais aimer. » Si fort est notre attachement pour les sentiments qui nous quittent qu'il voudrait voir dans son apaisement le renouveau de son amour. Il le répète à George qui entretient adroitement cette flambée d'idéal. Les circonstances, reprise et rupture, les détromperont bientôt tous les deux. Mais, chez lui, la confiance retrouvée résiste au désastre. C'est l'aurore d'une convalescence, avec son abandon à la joie d'être, c'est une trêve entre deux tourments, où le cœur se retrempe et s'apprête à se livrer. Surtout, c'est la fin de l'obsession du moi.

En filant avec une grisette des amours fantasques et faciles, Musset n'oublie pas la leçon de Perdican. Mais, trop profondément atteint par la réalité, il recommencera dans le seul univers du théâtre l'épreuve manquée de son bonheur. Trois comédies : *La Quenouille de Barberine*, *Le Chandelier* et *Il ne faut jurer de rien*, composées au cours des seize mois qui suivirent la rupture avec George Sand, en témoignent.

La vie entre parenthèses, voici qu'une morale née et morte de l'expérience anime l'œuvre d'imagination. Happé par cette œuvre, le rôle de l'écrivain est de ramener ses personnages à leur fatalité de bonheur. Au parallélisme de la création et de l'existence tel que nous l'avons décrit jusqu'ici, succède pour une brève période, une identification. Le théâtre, devenu un refuge, à la poésie désormais et au roman poétique d'exprimer la confiance, la souffrance et la mémoire. C'est pourquoi, quelques mois après les vers douloureux de *Lucie* ou de *La Nuit de Mai*, paraît *Le Chandelier*, la comédie de l'adultère heureux ; et tandis que l'auteur dramatique termine *La Quenouille de Barberine*, l'histoire d'un couple fidèle, le romancier se met à *La Confession d'un enfant du siècle*, qui raconte son amour perdu...

Voici donc le théâtre du plaisir de vivre, la seule vraie jeunesse d'un homme qui s'est toujours plaint d'être vieux avant le temps. La Cécile de *Il ne faut jurer de rien* enseigne à Valentin que le cœur qui s'abandonne gagne l'amour qu'il mérite. C'est la moralité d'*On ne badine pas avec l'amour*. Fortunio sera comblé parce qu'il aime sans calcul et sans espérance. Pour s'affranchir d'une liaison fortuite et commode, aussi pauvre en rêve que son mariage, Jacqueline choisit l'inconnu et risque le déshonneur ; sa récompense est cette joie retrouvée dans les bras d'un adolescent, périlleux sauvetage d'un cœur gâché par un vieux mari et un amant égoïste, les victimes risibles de cette comédie. Quant à Barberine, l'absence ne peut rien contre sa fidélité, parce qu'elle aime moins son amour que son mari, et ni la fortune, ni les roulades d'un freluquet titré ne troublent son bonheur, uniquement avide de ce qu'il possède.

Mais cette humanité telle qu'elle devrait être naît de ce qu'elle est. Pour nous intéresser, sa victoire doit rester longtemps incertaine. Un jaloux et un vaniteux surveillent l'évasion de Jacqueline. Le mari de Barberine attend, jusqu'au dénouement, la preuve de la vertu de sa femme et, chez Valentin, les vices du jeune homme à la mode cèdent pied à pied aux assauts ingénus de Cécile. De là, dans ces trois comédies, à mesure que les sentiments se dégagent, de leurs ombres, un crescendo d'allégresse et de lumière jusqu'au triomphe de l'innocence et jusqu'au don du

cœur. À cette délivrance, nous sommes conviés avec tous les personnages comme à une fête, comme eux nous consentons à ce jeu chimérique où un rêve généreux l'emporte sur nos doutes et nos sarcasmes : « il n'y a de vrai au monde, s'exclame Valentin, que de déraisonner d'amour » (III, 4).

Et tous de reprendre en chœur. À la lueur des flambeaux, trois vieillards un peu fous bénissent les accordailles de Cécile et de son amoureux. Le pauvre maître André termine en parade *Le Chandelier*, chantant malgré lui les amours illicites de Jacqueline, et la Reine de Hongrie entourée de toute sa cour célèbre la chasteté de Barberine. Consolante philosophie qui donne à Musset sa revanche.

Les innovations techniques d'*On ne badine pas avec l'amour* ont porté leur fruit dans ces comédies. Deux caractères qui tendent l'un vers l'autre resserrent graduellement l'action. Au dénouement, derrière le couple enfin réuni, se disposeront en éventail tous les autres personnages. L'un d'eux ne se sera laissé évincer qu'*in extremis* des premiers rôles : celui qui suscite au bonheur des amants ses obstacles et ses menaces, l'anxiété et les surprises du spectateur.

Le héros du miroir perd ainsi son privilège au profit d'une combinaison dramatique complexe et instable que l'action doit simplifier et résoudre. Les liens entre personnages se multiplient et permettent pour la première fois une intrigue véritable, entièrement dépersonnalisée, à la place des lâches canevas où s'inséraient les autoportraits de *La Nuit vénitienne*, de *Fantasio* ou même de *Lorenzaccio*. Le développement d'un scénario inspiré de Bandello mettra le petit Rosenberg à la merci de Barberine, un marivaudage fertile en péripéties conduira Valentin à s'avouer son amour, et Fortunio profitera d'un savant imbroglio pour supplanter Clavaroche. Détachement, affranchissement du vécu, le théâtre de Musset, de *La Quenouille de Barberine* à *Il ne faut jurer de rien*, connaît sa première époque de classicisme.

VI. UN THÉÂTRE DE L'INSTANT

Grâce à une subtile dialectique du cœur et de l'imagination, les trois comédies que nous avons rappelées s'inscrivent dans la trajectoire du drame vénitien. La fièvre théâtrale retombée, la vie reprend ses droits. Ou elle les réclame. C'est rassuré par le bonheur illusoire de Barberine et de Valentin que l'écrivain s'éprend, début 1837, d'Aimée d'Alton. Mais cette lectrice de *La Confession* n'en a que pour l'enfant du siècle. Elle le cherche en vain dans l'épicurien paisible qui l'engage à lui céder au nom d'une morale naturelle qui condamne la passion tout en exigeant l'amour. Aimer sans souffrir, aimer sans aimer, Musset oublie Fortunio pour Clavaroche. Quelle Jacqueline s'en contenterait ?

Quelques semaines après la « faute », Aimée est déjà la mal aimée. Le style de cet amant : « Plus je vais et plus je t'aime, tu es si bonne et si gentille. Je crois que plus nous nous connaissons, mieux nous nous arrangerons ensemble » (9 juin 1837, dans *Lettres d'Amour à Aimée d'Alton*, éd. par Léon Séché, Mercure de France, 1910). On dirait l'art d'aimer de Dupuis et Cottonet : « Si une femme vous trouve joli garçon, et qu'elle vous paraisse bien tournée, ne saurait-on s'arranger ensemble sans tant de grands mots et d'horribles fadaïses ? et s'il n'est question ni d'éternel dévouement, ni de s'arracher les cheveux, ni de se brûler la cervelle, s'en aime-t-on moins, je vous en prie ? » (*Lettres de Dupuis et Cottonet*, IV^e lettre, publiée le 15 mai 1837) Cultivé par un

romantique assagi, il est vite équivoque ; désirs qui demandent en trois lignes à être satisfaits séance tenante, billets vaguement comminatoires ou véritables ultimatums érotiques derrière lesquels, dit Jacques Copeau (dans *Introduction aux Comédies et Proverbes*, à la Cité des livres, 1931) on devine le « voluptueux professionnel » et la « souffrance de la femme » – tel est cet amour à fleur de peau, sans lumière et sans ombre. Le plaisir d'aimer réduit au plaisir. En attendant de perdre le sentiment du plaisir.

Jusqu'ici l'esthétique naïvement proclamée dans *la Dédicace de La Coupe et les Lèvres* ne s'est pas trouvée en défaut ; avivé par l'imagination, le fait dramatique jaillit du cœur. Mais aujourd'hui, quelle fiction animer de cette aventure sans prolongements ni racines ? *Un caprice*, paru le 15 juin 1837, semble devoir rompre avec l'inspiration constante de l'œuvre antérieure.

La trace de l'expérience y reste pourtant visible. On a trop parlé de la bourse que Mathilde offre à Chavigny. Que l'auteur ait reçu la même d'Aimée, cela nous apprend peu de chose. On perçoit en revanche dans *Un caprice* l'écho assourdi des comédies du bonheur, tristement répercuté par la liaison avec Aimée. Acclimaté à la réalité, leur optimisme déchu de son enthousiasme fait piètre figure. Mathilde à qui l'amour-propre et non l'affection ramène un mari enjôlé par une Armide du faubourg Saint-Germain doit l'éprouver comme son lointain modèle. Faute d'un protagoniste vivace qui jalonne l'action à sa ressemblance, la structure d'*Un caprice* peut s'expliquer par le dynamisme interne des œuvres qui l'ont précédé : c'est le schéma de *Barberine* inversé ; au lieu du couple que le tentateur essaie de séparer, un ménage en difficulté réconcilié par une amie.

Une bonne action accomplie avec humour et élégance, un quiproquo qui démasque les caractères, de légères plaisanteries ou des traits perfides, un dialogue spirituel, aigu, elliptique, exactement ajusté et qui touche sans jamais appuyer, autant d'effets sûrs au théâtre. Les portraits de l'ingénue passionnée ou du mari infidèle révèlent la même qualité de dessin et d'observation. Toujours la plus grande économie de moyens et une efficacité dramatique strictement calculée. Et pourtant le lecteur des *Caprices* ou d'*André del Sarto* demande plus que cette perfection médiocre digne d'un Scribe : une âme, en demi-teintes, engagée dans une action où elle se cherche, se trouve, se perde, se retrouve, une âme inquiète qui nous intrigue, se livre à moitié et, nous échappe. Or, ce plaisir de découverte et de poursuite que nous donnent les meilleurs personnages de Musset, Mme de Léry nous l'offre aussi. C'est pourquoi la réconciliatrice d'*Un caprice* nous intéresse davantage que la réconciliation.

Cette inconnue à la parole d'or eut l'honneur de gagner pour la première fois un public au théâtre de Musset. Célimène par vertu, comédienne par goût, elle nous atteint mystérieusement en jouant tous les sentiments, sans jamais avouer que son amitié pour Mathilde. Quant à aimer, pas même en rêve ! elle le déclare sur l'honneur à Chavigny. Virevoltant, dansant au gré des mots, ou qu'une distraction l'emporte d'un coup d'aile, lucide, mais étourdie et détachée, prompte à la fuite, elle est pourtant l'image d'une sorte de bonheur. Bonheur d'exister, oublieux de lui-même, levé à midi et s'éteignant avec la dernière lumière du dernier salon, suivant au vol le moment fugitif, esquivant la mémoire et l'espérance.

On distingue sans peine les affinités de ce personnage et de son créateur, et l'insuffisance d'une assimilation hâtive de Musset à Chavigny, à qui, d'ailleurs, il a effectivement prêté quelques traits (par exemple, scène VIII, la tirade sur le caprice, qui

rappelle, par le ton, les premières lettres à Aimée).

L'ancien amant de George Sand s'est exclu à jamais de son passé ; en outre, aujourd'hui, sa passion mesquine pour Aimée donne tort à l'idéal de Barberine et de Cécile. Il imagine alors Mme de Léry, cette comédienne mélancolique qui tentera au théâtre, en son nom, la seule expérience du bonheur qui lui soit encore permise, non plus le rêve, mais l'abandon souriant au présent et à l'oubli. C'est l'ébauche d'une psychologie insolite et raffinée que Musset va tirer du vide de son, cœur, témoignage d'une fidélité paradoxale à sa première conception de la création dramatique.

Il affronte ainsi l'époque où sa vie semble perdre toute jonction inspiratrice directe. Sa liaison avec Aimée se dégrade ; les billets se font de plus secs, le plaisir plus rare, l'habitude plus difficile à rompre. La banalité de son existence l'étreint comme une morne fatalité : « Je ne voudrais, ni ne pourrais, Dieu merci, te faire partager ce que je sens. Ce n'est pas du chagrin, ni de la colère, ni même de l'ennui ; mon cœur s'en va, la vie ne m'est ni chère ni odieuse, elle m'est inutile, indifférente. Je voudrais, puisque je suis forcé de travailler, faire ou tenter de faire du moins quelque chose d'important, aller au théâtre, me faire connaître et essayer ; je serais peut-être sifflé, mais j'aurais du moins un mobile, une raison d'aller » (lettre de mars 1838, recueil cité, p. 136). Les deux Musset des dernières années sont dans ce cri : le « poète déchu », le vieil adolescent qui agonise – et l'amant de Rachel, l'émule des classiques, le rénovateur en puissance de la tragédie. C'est au premier que nous consacrons ce chapitre.

Le poète s'efforce de fuir la mort quotidienne dans le culte des douleurs passées, le plaisir de la mémoire. Son œuvre est rare et d'une venue difficile (*Adieu, Tristesse, Souvenir*, etc.). Les impératifs d'un contrat avec Buloz le forcent à écrire de la prose ; il exècre ce travail de commande qui l'arrache pourtant à son oisiveté. Quant au théâtre, s'il magnifiait autrefois l'aventure intérieure, il est maintenant la distraction d'une existence sans but (voir § VII de cette *Préface*). Car le Musset de tous les jours est celui que la maladie, engourdissement des sens l'accablent, celui qui se plaint comme Leopardi de ne plus souffrir, de ne plus aimer, et qui boit pour ne pas mourir.

L'héroïne d'*Un caprice* se plaisait à machiner entre deux époux désunis une réconciliation de comédie. Le fat, qui rentre au bercail pour éviter d'être ridiculisé par une coquette, n'y restera pas longtemps. Tant pis pour Mathilde s'il suffit à Mme de Léry d'un rêve auquel elle ne croit plus pour tromper l'ennui de vivre. Sur cette fragile espérance, le Musset de 1845 écrit encore *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*.

Le dépouillement dramatique est ici à son comble : une conversation à bâtons rompus sur la pluie et l'amour se termine en promesse de mariage. Gardons-nous de confondre l'auteur avec le comte, comme Paul de Musset nous y invite, et de demander aux chroniques mondaines le nom de la marquise. Lorsqu'elle soupire : « Je commence à avoir trente ans, et je perds le talent de vivre », c'est bien Musset qui parle.

Si le « cœur s'en va », et quand même « on ne ferait que s'imaginer qu'on aime », laissons à l'esprit et à la parole les jeux de l'amour, telle est la morale de ce poète en train de vieillir. C'est pourquoi ces amoureux de trente ans se donnent la comédie à eux-mêmes et l'un à l'autre. Que, d'une chiquenaude, la marquise lui démonte son allégorie rassurante de l'amour, le comte renchérit d'autant sur son rôle. Mais, abandonné à genoux sur un coussin, sa tirade dans la bouche, il se montre sensible aux inconvénients d'un vent coulis... On ne lui connaît pas de plus

certaine douleur. Quant à la marquise, elle le juge sur son éloquence et son humour, son obstination, sa constance dans le ridicule, sa confiance en un jeu qu'elle craint de partager.

D'un premier mariage, elle a gardé à son doigt un dérisoire anneau de cheveux. L'amoureux, on ne sait. Mais il a l'âge de l'écrivain, peut-être son histoire. Pour les trois, il s'agit, au sens le plus triste du mot, de « faire une fin ». Bonheur d'absence, à l'abri du passé et d'autrui, c'est, entre vie et mort, ce repos qu'appelait Coëlio, « la douce insouciance qui fait de la vie un miroir où tous les objets se peignent un instant et sur lequel tout glisse » (*Caprices*, I, 1). Jamais œuvre n'a épousé plus étroitement la forme vide du cœur. De là son insistante mélancolie et, fortuitement, une sorte de réalisme, car Musset a décrit sa solitude sous les traits de l'aristocratie déchuë et légère qui commençait à s'éteindre dans les salons.

Même décor, mêmes personnages, mêmes thèmes dans *On ne saurait penser à tout*. Il faut rapprocher d'*Un caprice* et de la *Porte* cette pièce publiée en 1849 mais rebelle au dernier classicisme de Musset. La conception nouvelle illustrée dès le début de l'année par *Louison* est d'une mise en œuvre malaisée. Pressé de composer un acte pour un gala, l'écrivain, dans *On ne saurait penser à tout*, se contente de démarquer *Le Distrait* de Carmontelle. Choix révélateur : il peindra moins un sentiment qu'un caractère, dans cet état de rupture avec le monde extérieur qui est depuis quelques années son épreuve quotidienne.

Un distrait aime une étourdie, il en est aimé. L'union que Musset, prétextant une assez hypocrite délicatesse, a refusée à Aimée, son nouveau héros la consommera-t-il pour lui ? L'intrigue est suspendue à cette question. L'écrivain savait par expérience qu'un homme n'est jamais si distrait que lorsqu'il songe à se marier. Si le mariage donne aux deux amoureux la dernière chance d'une jeunesse déjà marquée, il menace aussi, comme l'amour, l'indifférence bardée d'ironie qu'ils affectent au seuil de l'âge adulte. Volontaire ou non, la distraction les protège d'une promesse imprudente qui mettrait en péril ce bonheur précaire, et, contre l'avenir et le passé, elle leur offre le refuge de l'instant qui passe.

Tout en exploitant les effets comiques et dramatiques de la distraction, Musset s'attache à analyser par le menu une conscience avec ses intermittences et ses égarements. Quoique gênée par trop de fidélité à Carmontelle, cette entreprise permet de réaliser en partie un projet original de l'auteur du *Secret de Javotte* : « Il y aurait peut-être pour le philosophe ou pour le psychologue, comme on dit, une curieuse étude à faire sur le chapitre des distractions. Supposez un homme qui est en train de parler des choses qui le touchent le plus à la personne dont il a le plus à craindre ou à espérer [...]. Quel degré d'influence exercera sur lui une épingle qui le pique au milieu de son discours, une boutonnière qui se déchire, un voisin qui se met à jouer de la flûte ? [...] Jusqu'à quel point, enfin, peut-on parler d'une chose, et en même temps penser à une autre ? » (*Le Secret de Javotte*, ch. IV). Venu déclarer son amour à la comtesse, le marquis, captivé par une bagatelle, un nom, une robe, une romance, oublie le motif de sa visite. Lui parle-t-on d'ambassade, il se remet alors à roucouler. Pour un oui, pour un non, cet esprit pirouette et se jette sur la flamme qu'on lui tend (mobilité aérienne qu'un bon interprète de Musset rend sensible sur la scène). On ne l'arrache pas d'un seul coup à sa fascination. Le contact avec l'autre ne se rétablit qu'après un moment d'indécision, le temps que l'interrogé poursuive à haute voix sa réflexion antérieure, l'ébauche d'une

réponse qui ne répond à rien et qui fait rire. De quiproquo en malentendu, la conscience saute ainsi, gauchement, de parole en parole, s'é gare entre les répliques, ratant à chaque fois le passage du je au tu, au gré de ces conversations en zigzags chères à Musset.

La société enfermerait ces charmants écervelés. Aussi leur royaume est-il le théâtre. Si leurs propos nous paraissent si insolites, c'est que Musset les calque exactement sur le discours intérieur, afin de révéler, par transparence, le dialogue toujours approximatif de deux êtres. Le langage aurait pour fonction dans la réalité d'en masquer les méprises et les ridicules. On regrette que l'écrivain n'ait pas repris et approfondi cette exploration des rapports de la conscience et du langage, dont il est au théâtre l'un des précurseurs.

D'*Un caprice* à *On ne saurait penser à tout*, Musset découvre que sa vraie vocation n'est pas le plaisir, mais le théâtre, et, au moment où son cœur, ses sens et son goût de vivre l'abandonnent, son œuvre jette dans ces ruines une dernière racine.

VII. UN NOUVEAU CLASSICISME

La laborieuse supercherie qui sauvegarde l'inspiration autobiographique dans le désert de l'âge adulte ne produit que trois œuvres en douze ans. Le théâtre du cœur est en sursis. C'est pourquoi, dès l'époque d'*Un caprice*, l'écrivain a reconnu d'autres voies. Un retour en arrière est ici nécessaire.

Avec ses nouvelles de 1837 et 1838, il a mis pour la première fois son esthétique en question. Certes, le lecteur averti retrouve Mme Jaubert dans *Emmeline*, Louise dans *Frédéric et Bernerette* et la fameuse et insignifiante bourse d'Aimée dans *Le Fils du Titien* ; mais ces œuvres en prose, écrites à contre-cœur, tendent à une existence autonome. Musset ne leur a livré des bribes de son passé qu'après en avoir surmonté le choc affectif. Il y recrée à partir d'éléments personnels mais désactualisés, et dans un langage d'une extrême sobriété, une vérité objective dont participeront des personnages fictifs. À côté des poèmes, de plus en plus rares, où veille le souvenir funeste de George Sand, deux chefs-d'œuvre imités de La Fontaine, *Simone* et *Silvia*, trahissent une évolution analogue, inaugurant un lyrisme épuré et discret, presque lointain,

Le théâtre subit, mais plus lentement, la même métamorphose. C'est Rachel qui la déclenche, en 1838, en tirant Musset de son apathie. Cet homme perdu est fasciné par l'émotion tragique. Sophocle ni Corneille, autant qu'on sache, ne se sont peints en Œdipe ou en Polyeucte ; le pouvoir dramatique du personnage ne tient donc pas à une plus ou moins grande ressemblance avec son créateur. Quand le théâtre confidentiel provoque chez le spectateur l'identification avec le héros, la tragédie nous assigne au contraire une place de témoin dans le chœur qui commente les effets du destin. Témoin fraternel, le spectateur participe à ce drame qui est le sien, mais sans prendre parti, en y cherchant le sens et non l'image de sa vie, et son rapport au personnage dérive de celui du créateur à sa création. Telles furent vraisemblablement les premières constations de Musset.

De là ce long examen de la tragédie (*De la tragédie : À propos des débuts de M^{lle} Rachel*, RDM, 1^{er} nov. 1838), où il rappelle qu'Aristote recommande à l'auteur tragique un héros « sans caractère, mêlé de vices et de vertus, qui, ne soit ni méchant ni bon, mais malheureux par une erreur ou par une faute involontaire ». Les caractères doivent s'effacer devant leur

destinée. C'est pour serrer le héros tragique dans les liens de la fatalité que les classiques ont tant prisé le respect des unités : « Loin d'être des entraves ; ce sont des armes, des recettes, des secrets, des leviers » auxquels on a eu tort de renoncer ; des condensateurs d'énergie dramatique.

L'inspiration personnelle d'*On ne badine pas avec l'amour*, l'autoportrait de *Fantasio*, la liberté de technique et de style de *Lorenzaccio* sont ainsi battus en brèche par une conception austère basée sur la tradition. Car si Musset a perdu, avec le goût de vivre, une sensibilité en alerte, notre communication active avec le monde, consubstantielle et immédiate, la source de son œuvre jusqu'ici, il a gardé la science du cœur et du théâtre, et l'ambition du théâtre (voir à ce propos sa curieuse lettre à Aimée, en mars 1838, citée au § VI de cette *Préface*). Dans son essai sur la tragédie, il se fixe d'emblée un programme : « Pourquoi ne traiterions-nous pas des sujets nouveaux, non pas contemporains ni trop voisins de nous, mais français et nationaux ? Il me semble qu'on aimerait à voir sur notre scène quelques-uns de ces vieux héros de notre histoire, Du Guesclin ou Jeanne d'Arc chassant les Anglais, et que leurs armures sont aussi belles que le manteau et la tunique. » Quelques jours plus tard, il tient son sujet, un épisode d'histoire mérovingienne : la rivalité de Galsuinde et de Frédégonde à la cour de Chilpéric I^{er}. Mais ni sa nouvelle doctrine, ni sa maîtrise de l'alexandrin, ni l'appui (et l'amour) de la plus grande actrice moderne ne lui donneront la force de mener à bien *La Servante du Roi*.

L'inconstance de Rachel porte devant la postérité la responsabilité de cet abandon. Musset a laissé courir cette légende. Au vrai, il semble avoir été paralysé par la léthargie sensorielle et morale qu'il avait voulu conjurer en reniant l'inspiration romantique. Si la création classique ne va pas sans la sublimation de l'anecdote et de l'instant, c'est pourtant la sensibilité de l'auteur qui donne sa physionomie à un univers intérieur régi par la fatalité des passions. Cet univers a ses lois, différentes chez Racine et chez Corneille, quand même ils vénèrent tous deux le dogme des unités ; Musset, les sens éteints, feint d'ignorer que c'est là l'effet d'une transmutation de l'expérience individuelle, dont le métier classique ne saurait tenir lieu, et il s'accroche à un sujet, à un personnage d'observation (et non de création), à la forme morte d'un langage qui n'est plus dicté par le cœur. L'histoire, Racine ou Corneille, Rachel font sa tragédie à sa place, et, comme on peut s'y attendre, ils la ratent. Cet échec qui le rejetait à son impuissance dut l'affecter si fort qu'il n'est sans doute pas étranger à sa tentative de suicide de 1839, à la rédaction du *Poète déchu*, et à la fièvre maligne qui s'abattit sur lui au printemps suivant...

Pourtant sa vie antérieure, mais décantée par le temps et le silence, avait son rôle à jouer dans cette nouvelle esthétique dramatique. Car l'adolescent qu'il a été, peut-être l'aperçoit-il maintenant comme un autre dont il aurait une fois partagé la conscience et le secret, pareil désormais à tous ceux dont sa plume d'or a, comme il dit dans la *Dédicace* de *La Coupe*, fouillé le cœur. Et de ces multiples personnages pourrait naître un personnage vrai qui ne lui ressemblerait plus, et qui entraînerait sur de nouveaux chemins sa création théâtrale fourvoyée.

Le classicisme de la dissertation sur la tragédie est un classicisme abstrait, inutile à l'artiste. C'est pourquoi, en 1840, dans un essai sans lendemain de tragédie à l'antique, l'écrivain restera très en deçà de son manifeste. Il y recommandait la simplicité des Grecs, celle de Sophocle, et non leurs sujets,

affirmant avec vigueur : « Apollon et la Mort ne se disputent plus Alceste ; Hercule ne vient plus la tirer de la tombe... » Son nouveau titre ? *Alceste*... On est loin de l'épisode d'histoire nationale. Son modèle, Euripide, le plus moderne des vieux tragiques ; et l'œuvre dont l'extrême variété d'intonations présente le plus d'affinités avec sa sensibilité. Enfin, parmi toutes les héroïnes de la tragédie grecque, il choisit celle que la frêle, l'ardente et courageuse Rachel semble destinée à incarner. Car le génie de l'actrice est encore le garant d'*Alceste*, comme il devait l'être de *La Servante*, comme elle sera de *Faustine*. Rien ne prouve mieux le désarroi de l'écrivain pendant ces longues années de crise ; rien n'explique mieux son nouvel échec.

À part quelques ébauches informes et un acte arraché au désert (*Il faut qu'une porte...*), la création dramaturgique de Musset connaît alors une période de stérilité complète, jusqu'au triomphe imprévu d'*Un caprice* en 1847. Ni tragédie, ni drame : la comédie la plus éthérée, mais dans laquelle, par aventure, les unités sont toutes respectées.

Ce succès semble donner raison au sectateur des classiques. Sollicité par les théâtres, il se met en devoir de réduire aux unités son théâtre de lecture. D'où simplification des décors, condensation de l'action, renforcement de la ligne au détriment de la couleur, suppression du pittoresque et de l'accessoire, des licences de langage et de morale. On sait que ces corrections furent, dans l'ensemble, peu heureuses. Musset visait plus haut encore : il n'est pas une œuvre, parmi celles qu'il écrivit directement pour la scène de 1847 à sa mort, qui ne porte le sceau de l'idéal classique.

En empruntant à *Margot*, de ses nouvelles la moins pénétrée de vie intime, le canevas de *Louison* (écrite fin 1848 ou début 1849), l'auteur s'efface derrière son sujet à l'exemple de ses maîtres. Une soirée, un salon – les règles sont observées. Sauf l'unité de ton. Loin d'accorder son œuvre à un état d'âme, comme autrefois, ou de l'exposer, comme Molière, à un éclairage oblique qui accuse le relief des caractères, l'auteur laisse ses héros à leur redoutable objectivité. Mais ce réalisme est déjoué par l'expression. Car l'alexandrin qu'il imite n'a pas la souplesse de l'alexandrin lyrique ; les grands classiques lui ont imprimé une marque si forte que Musset, à qui sa nouvelle esthétique interdit l'effusion et le travestissement du cœur en personnages, n'échappe pas à l'inspiration livresque ; le vers auquel il demande un secret de diction dramatique, il en distrait à grand-peine la présence importune de l'auteur. Ses servantes parlent avec Molière, ses duègnes avec Corneille, ses amantes avec Racine,

Curieuse marqueterie que *Louison*, où tout le XVII^e siècle semble s'être donné rendez-vous pour en chasser Musset.

À l'exception du *Songe d'Auguste*, une brassée d'alexandrins empesés offerts à la famille impériale, il ne reviendra pas au théâtre en vers. Il abandonnera aussi sa chimère de tragédie, et quand il se sera défait de son dogmatisme formaliste au profit d'une inspiration contrôlée et mesurée par le goût classique, il écrira son dernier chef d'œuvre.

Mais ce classicisme auquel il vise tendra à intégrer une esthétique d'essence romantique, qu'il faut brièvement rappeler. Musset ne distingue pas comme les classiques entre comédie et tragédie. Ses comédies font rêver, elles font rarement rire ; il arrive qu'elles s'achèvent par l'irruption de la mort. Tragiques ou non, on n'en saurait prévoir l'issue d'emblée, l'auteur refusant à ses personnages les masques d'un drame qu'ils ne connaissent pas encore et auquel, d'ailleurs ils ne participeront pas tous. La

douloureuse et énigmatique figure d'Hermia voisine avec le grotesque Claudio. Un ballet de prêtres ivrognes accompagne le duo de Camille et Perdican, le destin élit des héros sans chasser les témoins ou les comparses, ses obscurs tâcherons. Disparates contraires à la tradition.

Les personnages mobiles, disponibles, instables de ce théâtre s'opposent aux types synthétiques de la comédie classique, qui n'évoluent guère au cours de l'action. Ils ne ressortissent pas davantage à la tragédie. Caractères investis par un sentiment, ils hésitent longuement entre le jeu et la passion – encore les plus passionnés, Lorenzaccio ou Perdican, le sont-ils par le jeu du narcissisme, si étranger à l'ascèse tragique – et la crise poursuit sur scène, comme celle des *Caprices*, sa maturation, à moins qu'elle ne se noue sous nos yeux, comme l'amour de Camille et de Perdican.

Dans la sobre poésie de *Carmosine*, cette dramaturgie hybride va se trouver miraculeusement équilibrée.

Si Boccace a fourni l'anecdote, c'est le regard de Musset qui donne à *Carmosine* sa transparence de crépuscule italien. Ce retour au Midi des *Caprices* et des *Contes* ne débride pourtant pas une imagination contenue par les exigences du spectacle. Trois décors, un par acte – encore le salon du premier s'ouvre-t-il sur le jardin du troisième – résumant la profusion de naguère. L'action, plus ramassée, tient entre une fin d'après-midi et l'heure des vêpres. Sans rien perdre de leur diversité, les tableaux autrefois librement juxtaposés s'articulent maintenant sur un axe chronologique. Les caractères, exactement définis par leur timbre comme les voix du concert, se situent dans la hiérarchie dramatique selon leur fonction et non selon leur parenté avec l'écrivain. Dans cette ordonnance collective et dynamique, un brave apothicaire ne le cède en rien au Roi. Quant à Minuccio, c'est bien le portrait de l'artiste, mais sublimé par le temps, atteignant à une sorte d'altérité et, de surcroît, décentré dans la composition. Distance toute classique de l'auteur à sa création. Soucieux de se réformer sans se renier, Musset maintiendra dans le groupement des caractères les dissonances calculées qui appartiennent à sa manière. En face du père inquiet et de l'amant oublié, blessés tous deux par la passion de Carmosine, il campe l'acariâtre dame Pâque et son flandrin stupide, qui jetteront leurs fausses notes tout au long de cette histoire d'amour.

En revanche, il se rapproche de son idéal de tragédie en enchaînant dès le début ses héros dans une situation dramatique à son point critique. Perillo n'est plus aimé de Carmosine, qui nourrit pour Pierre d'Aragon une passion sans espoir. Les amants mourraient de leur peine et de leur secret si Minuccio n'intéressait le Roi à leur malheur. C'est le Roi lui-même qui, se déclarant le chevalier servant de Carmosine et lui donnant Perillo pour époux, les forcera à vivre. « Laisse faire le temps... » Musset a rehaussé cette conclusion traditionnelle, et sa vraisemblance, en faisant de Pierre d'Aragon l'objet de l'amour de Carmosine, un héros mêlé au drame par conséquent, et qui le dénouera de l'intérieur. Dénouement en suspens comme celui du *Cid*, mené avec naturel, un peu trop apaisant peut-être, mais qui ne manque pas de cette « tristesse majestueuse » qui fait, dit Racine, tout le plaisir de la tragédie.

Après *Carmosine*, le déclin. La tension nécessaire au travail se relâche. Dans *Bettine*, Steinberg abandonne l'héroïne à deux doigts du mariage et la laisse en tête à tête avec un vieux soupirant. Commencée classiquement en pleine crise – l'épousera ? l'épousera pas ? – la comédie s'effiloche en longs dialogues de

lecture, d'ailleurs charmants, qui ont à jamais compromis son succès à la scène. Une lettre de Steinberg, enlevé par une princesse du demi-monde, prouve que ce personnage continue à jouer son rôle dans la coulisse, bien qu'exclu des vingt dernières pages. Autant qu'au mariage, c'est à l'auteur qu'il échappe. Mais, par lassitude, celui-ci le laisse courir – au lieu de s'en ressaisir, au lieu de réunir dans sa main tous les fils de l'intrigue pour un dénouement brutal qui libérerait d'un coup les énergies éparses de la comédie. Faute du bref second acte qui s'imposait, l'acte unique de *Bettine*, attaqué avec brio, se termine en langueur.

L'échec, en 1851, d'une dernière tentative de tragédie (*Faustine*) et, deux ans plus tard, la morne correction formelle du *Songe d'Auguste*, son allégorie compassée, ses alexandrins au tire-ligne, attestent le déclin du pouvoir créateur. Brochée sur une blquette de Carmontelle, l'ultime pièce de Musset, *L'Âne et le Ruisseau*, est le chef-d'œuvre d'un talent merveilleusement préservé. Comédie dans une comédie, divertissement d'une savante élégance, d'où la vie est déjà absente, le marivaudage de quatre silhouettes falotes dans un salon ne sait plus nous attacher.

Ce n'est pas sans mélancolie que le lecteur dit adieu au théâtre de Musset dans ces œuvres imparfaites, où se dessinent encore une fois les thèmes de la maturité : Valbrun menacé par le mariage se réfugie dans la distraction ; Steinberg préfère s'enfuir avec la dernière venue. Ils ne rattraperont pas leur jeunesse. Curieux retournement de la morale de l'écrivain, c'est Stéfani, presque un vieillard, qui, dans *Bettine*, oppose au désastre du temps les consolations du passé : « Eh bien ! j'ai beau faire, j'aime mieux maintenant ce que j'ai aimé que ce que j'aime », et Bettine, avec la hâte anxieuse de l'âge adulte, se prépare déjà à tromper le plus grand chagrin de sa vie dans les bras de ce consolateur.

Musset, lui, hésite encore. Il met ses dernières forces dans l'acte que Steinberg accomplit à sa place (non pas tant l'abandon de Bettine que la fuite avec la princesse). La sagesse de Stéfani lui est refusée, et quant à remonter sur la scène comme Bettine, il n'en a plus le goût. En marge de son œuvre, en marge de sa vie, il ne lui reste qu'à attendre la fin. Il ne l'attendra pas longtemps.

Roland CHOLLET