

QUELQUES RÉFLEXIONS ET REMARQUES SUR LES ŒUVRES AU PROGRAMME¹

Je voudrais commencer par une mise au point personnelle et évoquer le choix éditorial du programme. Je ne commenterai pas l'édition d'*Il ne faut jurer de rien*, mais celle d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*. Je me suis étonné du choix de l'édition d'Étonnants classiques. Pour ma part, je recommande l'édition de Frank Lestringant, parue chez Folio l'an passé. Je crois en effet indispensable que les agrégatifs consultent les éditions de Lestringant (*Badine* et *Il ne faut jurer de rien*). On peut ne pas être d'accord avec ses perspectives, l'étude des motifs qu'il propose, mais ce sont d'excellentes éditions et je regrette qu'on n'ait pas choisi celle d'*Il faut qu'une porte*. La consultation de ces éditions me semble indispensable, notamment dans la préparation des leçons, car elles offrent de précises et précieuses analyses intertextuelles. Je tire également un très grand profit de l'édition de Bernard Masson (GF-Flammarion, 1985), l'une des seules à apporter un éclairage d'ensemble sur la dramaturgie de Musset, sur son esthétique théâtrale, sur son rapport au temps et à l'espace. Dans une moindre mesure, Simon Jeune dans la Pléiade accorde aussi à la perspective scénique une part non négligeable. Plus loin dans le temps, l'édition de Rolland Chollet mérite également qu'on s'y replonge, notamment parce que le théâtre de Musset y est placé dans la perspective du romantisme. Je pense donc que pour avoir une approche globale, qui irait de la lecture « biographique et romantique » à l'analyse strictement dramaturgique, on a tout intérêt à ouvrir les différentes éditions que je viens d'évoquer.

Venons-en maintenant au cœur du problème, c'est-à-dire aux trois pièces réunies dans le cadre du programme. La question qu'on peut d'emblée se poser pourrait être la suivante : pourquoi ce trio ? Comment aborder ces trois œuvres de front ? Ma première réaction lorsque j'ai pris connaissance du programme a été la surprise dubitative. La réunion de ces trois pièces m'a semblé *a priori* assez

¹ Sylvain Ledda reproduit ici un texte « en l'état », qui correspond aux propos qu'il a tenus lors de la journée de préparation d'agrégation organisée par la SERD (28 septembre 2012). Les marques de l'oral ont donc été maintenues dans ce texte, qui reprend divers éléments d'articles et de conférences consacrés à Musset. Sylvain Ledda adresse ses chaleureux remerciements à José-Luis Diaz.

étonnante, accusant une certaine forme de disparate – d'autres assemblages eussent été plus cohérents sur le plan générique (*Il ne faut jurer de rien* + *Un caprice* + *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*). Les dissemblances semblent en effet grandes entre *Badine* et le proverbe de 1845. Or je crois qu'il peut être fécond de s'appuyer sur cette impression de déséquilibre ou plutôt de hiatus qu'on peut ressentir en passant de *Badine* à *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*. Le premier appui est générique. Il s'agit de trois proverbes, et j'insiste bien sur cette catégorie, qui fournit un axe des plus riches et des plus problématiques. Si les pièces ne se ressemblent pas formellement, elles sont néanmoins estampillées « proverbe » ce qui fait sens dans l'imaginaire littéraire et dans la création mussétienne.

Si l'on se fonde sur la dramaturgie *stricto sensu*, *On ne badine pas avec l'amour* n'a de proverbe que le titre ; la pièce prend davantage la forme d'une comédie – tantôt d'intrigue, tantôt de mœurs – avant de verser dans le drame et la tragédie. Lorsque la pièce paraît en juillet 1834 dans la *RDM*, Musset indique cependant « proverbe », ce qui peut sembler déroutant – évoque-t-il la pièce de Calderón *No hay burlas con el amor* ? On ne sait. Le choix du proverbe pour *Badine* est d'autant plus passionnant qu'en 1840, dans l'édition des *Comédies et Proverbes*, la pièce devient une comédie ; c'est également l'appellation générique qui est choisie sur l'affiche lors de sa création en 1861. Cette mutation générique qui affecte aussi *Il ne faut jurer de rien* quand la pièce est créée, me paraît décisive, dans la mesure où elle nous renseigne sur la souplesse, la labilité du genre dramatique cher à Musset. Le proverbe est un genre à identité variable.

Si Musset choisit de publier ses pièces en tant que proverbes, c'est qu'il suit une ligne tracée dès sa première œuvre dramatique, *Les Marrons du feu*. Je crois en effet que pour Musset, le choix du proverbe dramatique correspond à un mode de pensée du théâtre, et à un mode de diffusion du théâtre par le livre (avant même le renoncement à la scène) ; le proverbe est un genre plutôt élitaires et littéraire, dont la publication est fréquente sous la Restauration, et en particulier entre 1825 et 1830 (proverbes qui paraissent dans la *Revue de Paris*, réédition des *Conversations* de Mme de Maintenon, proverbes de Leclercq, de J.-B. Sauvage, de Loève-Weimars, etc.) De ce point de vue, Musset a plusieurs modèles, antérieurs à la décision du *Spectacle dans un fauteuil* – l'on songe aussi au *Théâtre de Clara Gazul* qui a influencé Musset.

Le proverbe, pour Musset, est une forme-sens et même une forme ludique à variations. En cela le proverbe mussétien relève d'une esthétique de la fantaisie, puisqu'il taille le genre du proverbe selon différents patrons : longueur, nombre de personnages, décors, tout varie d'une pièce à l'autre. Le proverbe présente l'intérêt – et cela peut s'appliquer à nos trois pièces – de ne pas obéir à une

poétique fixe. En tant que genre second, genre mineur non réglé par une *doxa*, il laisse à Musset une certaine latitude, lui permettant de transformer la donne esthétique, d'une pièce à l'autre, à partir du même socle générique. Je reprendrais volontiers ici l'expression de Loïc Chotard de « Théâtre à l'essai » pour décrire le rapport de Musset au genre du proverbe. Or les trois pièces au programme offrent trois expériences dramatiques différentes, articulées autour du pivot proverbial. Ces expériences sont à la fois tendues vers la scène – l'idée d'un théâtre de Musset tout uniment destiné à la lecture ne semble plus tenir – et en révolte contre elle. Je dirai aussi que le proverbe, dans le cas de nos trois pièces, est une manière de tendre des passerelles vers la comédie de mœurs, genre auquel Musset se montre sans doute le plus sensible (je vous renvoie au rapport étroit que Musset entretient avec le théâtre de Molière). « Petit drame » ou « bonne comédie », le proverbe est oscillatoire, balance entre gravité et légèreté, et peut contenir plusieurs registres, admettre des définitions ouvertes. Le genre du proverbe instaurerait-il une manière de distanciation en brisant l'illusion ? Musset a-t-il recours à des effets sensibles de distanciation dans ses pièces à lire ? Si tel est le cas, sa puissance critique serait décuplée, puisqu'en brisant la part imaginative du théâtre, on réduit l'écart entre le propos et ses conséquences sur le public.

L'une des caractéristiques du proverbe (en général) selon Sainte-Beuve, c'est la *proximité* qu'il doit créer avec son destinataire (voir sa présentation des *Proverbes* de Théodore Leclercq). La notion de proximité, en termes d'esthétique théâtrale, est tout à fait efficace pour aborder les trois pièces. Cette proximité, ou plutôt cette connivence, repose avant tout sur le jeu avec les genres, sur l'immixtion des genres dramatiques, sur le recours constant aux formes de la parodie, sur les très nombreuses allusions (notamment pour les pièces de 36 et 45). Je crois qu'il faut insister sur le caractère métalittéraire du proverbe mussétien, pétri d'intertextes, faisant très souvent (implicitement ou explicitement) écho à d'autres œuvres, passées ou contemporaines. Ces effets de proximité, ou de connivence si l'on veut, procèdent d'une conception ludique, inhérente au genre du proverbe, d'abord conçu comme un divertissement mondain. Ce ludisme crée des étincelles de moralisme « à la française ». Car c'est là un second point de rencontre entre les œuvres retenues. Il faut avoir présent à l'esprit que ce sont des pièces dont le cadre est français, ce qui permet à Musset de déployer un aspect de son imaginaire et de sa culture : « l'esprit français » ou la « veine moraliste à la française ». Je crois que ce sillon mérite d'être creusé pour plusieurs raisons, que je souhaite énumérer.

- Dans *les Secrètes pensées de Rafaël, gentilhomme français*, poème publié en 1830, Musset se pose à la fois comme l'héritier d'une culture française, profondément ancrée dans une conscience aristocratique.

- Les trois proverbes explorent constamment le registre satirique (propre à la comédie de mœurs), mais en adoptant un moralisme sensiblement différent d'une pièce à l'autre : tragique, burlesque, mondain.
- Il y a, dans le moralisme des trois pièces, un fond de pessimisme. Il est très net dans *Badine*, (marqué par l'expérience Sand ?) ; la fêlure existe encore chez Valentin (la peur des « gants verdâtres) ; la marquise est bien blasée : « je commence à avoir trente ans et je perds le talent de vivre. »
- Les bribes de moralisme affleurent sous le vernis de la fantaisie, ce qui nous rappelle que la visée du proverbe dramatique est *didactique*, même si Musset se montre volontiers ironique avec la morale qu'il formule à l'issue des proverbes. (Soit en supprimant le proverbe et en frustrant le lecteur/spectateur ; soit en dédoublant le proverbe comme dans *Il ne faut jurer de rien* ou dans *Il faut qu'une porte* ; soit en jouant avec le sens concret et métaphorique du titre dans *Il faut qu'une porte*. Dans les trois cas, se déploie un questionnement sur le genre (métathéâtre, intertextes, citations).

La plasticité du genre proverbial, auquel s'ajoute cette dimension morale, moraliste, s'accompagne d'un troisième élément propre au théâtre de Musset : l'esthétique de la surprise. Musset a parfaitement assimilé la dimension divertissante qui s'attache au genre du proverbe et le démontre par son recours systématique à tout un ensemble de situations psychologiques qui engagent une dynamique ludique : mises à l'épreuve, pari, surenchère, gageure, badinage, mises en scène, manipulations. La surprise est au cœur de trois proverbes, qu'elle soit bonne ou mauvaise. Or cette esthétique de l'étonnement s'oppose, ou du moins répond à la pratique dramatique du coup de théâtre qui est centrale dans le théâtre romantique. Dans le théâtre romantique, le coup de théâtre est le plus souvent un élément qui provient de l'extérieur – qu'on songe à la réplique de Lucrece Borgia « vous êtes chez moi » quand elle surgit au III^e acte, chez la princesse Negroni. Dans les trois proverbes, les coups de théâtre n'en sont pas (pour le public) puisqu'ils ont été annoncés, élaborés et même mis en scène (telle l'arrivée rocambolesque de Valentin au château de Mantes). Les renversements de l'intrigue proviennent des personnages eux-mêmes, qu'ils suivent le caprice du moment, ou un mouvement d'humeur plus profond. C'est pourquoi la *théâtralité du proverbe* de Musset repose davantage sur l'insoutenable légèreté des êtres que sur une charpente dramatique, construite dans la perspective des effets et des clous. Théophile Gautier l'avait parfaitement compris. Dans le second compte rendu qu'il consacre à *Un caprice*, Gautier conclut en affirmant que « quand le personnage qui entre dit un mot étincelant ou une phrase sublime, quoiqu'en puisse dire messieurs de la charpente, l'entrée

est bien faite² ». Ainsi, le caractère purement littéraire de ce théâtre est le fruit d'une technique d'écriture, d'une liberté de mouvement dans les dialogues qui donne l'impression qu'ils sont constamment improvisés. Gautier attribue ce caractère surprenant et aérien à la double influence de Marivaux et de Shakespeare.

Bien que d'esprit français, les trois proverbes sont en effet d'inspiration shakespearienne, notamment dans leur traitement de l'espace (juxtaposition des scènes, ellipses, passage de l'intérieur à l'extérieur, joutes de jactance revisitées), Musset ramenant constamment l'action aux fluctuations du temps humain. L'action des proverbes est donc essentiellement conduite par ce « théâtre intérieur ». C'est pour cette raison que le proverbe dramatique à la manière de Musset n'est pas toujours comique, qu'il peut admettre une dimension plus sérieuse, plus grave. Le proverbe, contrairement à la comédie et à la tragédie, ne fixe pas nécessairement *a priori* un registre. La tension entre moralisme et ludisme peut conduire à des dénouements tragiques. Certes dans les trois pièces au programme, deux sont « plus proverbes » que le troisième : *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* respecte tellement bien les contraintes du genre qu'on peut y lire un magistral exercice de style, parfaitement maîtrisé, mais un clin d'œil complice de l'auteur vers son public. Comme le montre le manuscrit, *Il faut qu'une porte* est tout sauf un texte improvisé, une transcription de conversation mondaine, comme l'écrit Paul dans sa biographie. Le proverbe est travaillé à la virgule près, comme en témoignent les nombreux détails d'écriture. Se défier du caractère improvisé de l'échange.

Pour Musset, le proverbe n'est pas seulement un divertissement de salon mais une forme apte à contenir un discours moral, fût-il sous-tendu par l'humour ou par la fantaisie. Aussi la souplesse et la plasticité de ce petit genre lui permettent-elles de renouveler la comédie de mœurs– c'est principalement à travers sa passion pour Molière que Musset manifeste ce très vif intérêt³. Le proverbe offre une structure suffisamment ouverte pour lui donner toute latitude de penser « autrement » la représentation des mœurs, et en particulier d'aborder de manière différente certains motifs propres à la comédie de mœurs : la guerre des sexes, la question matrimoniale et les conflits de génération. Pour parvenir à hisser la structure du proverbe vers celle la comédie de mœurs, Musset s'appuie sur le motif du jeu et sur ses différentes concrétions

² *La Presse*, 30 novembre 1847.

³ Voir notre article, « Musset et Molière », *Ombres de Molière. Naissance d'un mythe de ses avatars du XVII^e siècle à nos jours*, Martial Poirson dir., Armand Colin, « Recherche », 2012.

dramaturgiques. Pour mesurer la fonction du ludique, il faut peut-être revenir au temps des « impromptus » de Mascarille dans *Les Précieuses ridicules*. Musset retient du proverbe (et de son origine précieuse) l'excitation que suscitent la devinette, la charade, les énigmes, à l'image de celles de Cathos et Magdelon, fascinées par le brio du faux marquis. De même, c'est le plaisir du jeu sous toutes ses formes qui dynamise l'intrigue et la structure dramatique de trois proverbes. L'efficacité dramaturgique repose en effet sur un maniement habile des différentes formes ludiques : pari, gageure, défis, provocation, joutes, mises, risque, hochets, jusqu'à la présence matérielle des cartes sur scène. Tout cet ensemble qui renvoie à l'univers mental du jeu cimente les proverbes, tout en renvoyant le lecteur/spectateur à leur destination première : divertir un public trié sur le volet dans le cadre d'un salon cultivé ou d'un divertissement de château. Le ludique surdétermine donc la structure des trois proverbes, comme le prouvent les stratégies de manipulation qui président aux décisions des personnages et conditionnent leurs agissements.

À cet égard, le cas d'*On ne badine pas avec l'amour* est éloquent mais ambigu. Le badinage, faut-il le rappeler, est d'abord jeu : « plaisanterie légère, divertissement puéril, jeu où se mêlent la fantaisie et la gaieté⁴ ». Il préside à l'organisation d'*On ne badine pas avec l'amour* dont la conduite de l'intrigue repose sur une série de manipulations et de mises à l'épreuve – *a priori* des petits jeux sans conséquences – qui font progressivement évoluer le proverbe vers le drame.

La veine moraliste, teintée de pessimisme, associée au sens du jeu de Musset trouvent une expression particulièrement saillante, remarquable de personnalité, dans le traitement du motif amoureux, central dans les trois pièces. Pour aborder ce motif, je proposerais une vision anthropologique de la thématique amoureuse, en me fondant sur les travaux d'historiens qui traitent des âges de la vie au XIX^e siècle : Adolescence, première jeunesse, prémises de la maturité. Ces différentes étapes, qu'on a souvent associées à la vie de Musset lui-même, introduisent des variantes fondamentales dans le traitement de la question matrimoniale. Perdican a vingt-et-un ans, Valentin vingt-cinq, et l'on déduit que le comte a environ trente ans. Ces données chiffrées permettent d'emblée de constater une quasi-adéquation entre l'âge du créateur et de ses héros ; mais surtout elles permettent de comprendre un processus de représentation de la jeunesse d'une pièce à l'autre. Perdican, docteur à quatre

⁴ Trésor de la langue française, article « Badinage ».

boules blanches, a déjà l'expérience de la vie, parce qu'il est jeune homme et peut donc bénéficier d'une certaine latitude, contrairement à Camille, éduquée au couvent, chaperonnée par dame Pluche. Bien qu'économiquement dépendant de son oncle, Valentin vit au gré de ses désirs, de ses plaisirs. Van Buck lui passe ses fantaisies. Le comte est parfaitement libre de ses mouvements, installé et connu dans le monde. La vérité dramatique rejoint ici une réalité sociale. Musset représente trois âges de l'Homme dans son rapport au désir et à l'intégration sociale par le mariage. Les proverbes, qui réfractent les préoccupations de Musset à différentes périodes de sa vie, excèdent la simple projection autobiographique, grâce au discours plus général qu'ils véhiculent sur les saisons de la vie. À chaque âge correspondent un comportement, un rapport plus ou moins conflictuel avec les générations plus âgées et avec la société ; chaque pièce renvoie une image de la jeunesse, au féminin ou au masculin. C'est pourquoi, dans cette perspective, les pièces forment un triptyque inscrit dans un temps à dimension humaine. La caractérisation de la jeunesse, mise en rapport avec les codes sociaux des années 1830, montre comment Musset induit une réflexion implicite sur les grandes initiations symboliques qui régissent les étapes de la vie des jeunes gens. Les rites de passage, intimes ou sociaux, posent à chaque fois la question de l'altérité. Ils ne se solutionnent pas dans les mêmes termes selon que le point de vue adopté est féminin ou masculin. De l'adolescent, Musset passe au jeune homme en la personne de Valentin. Cultivé (il lit Balzac et va au théâtre), il vit en dandy accompli, sacrifiant à l'insouciance jeunesse sa part dionysiaque. Or cette initiation par la débauche, par la recherche effrénée des plaisirs (le jeu, les femmes), trahit une inquiétude latente chez Valentin, qui n'ignore pas que la vie est marquée par des choix ou, comme le dit Van Buck, par la nécessité de « faire une fin » - faire une fin, expression mortifère ! Or c'est ce *terminus* que Valentin refuse d'admettre, fuyant l'inexorable gouffre que représente le mariage, la procréation, le vieillissement – ce dont Perdican, Valentin mais aussi la Marquise ont parfaitement conscience, au point d'en formuler explicitement la projection. Et cependant Valentin choisit la conciliation du temps et de la peur, non sans nombreuses mises en garde, non sans se mettre lui-même à l'épreuve. À cet égard, *Il ne faut jurer de rien* est la première véritable pièce de réconciliation dans l'œuvre de Musset, évacuant la cruauté au profit de la complicité, la manipulation au profit de la malice de bon aloi – même le délicieux *Chandelier* (1835), qui se termine bien, présente un jeu bien cruel, plus proche de *Badine* que de la pièce de 1836 (rapprochement possible entre Fortunio et Rosette). Si l'initiation amoureuse de Valentin réussit, c'est peut-être aussi pour des raisons un peu troubles. Cécile n'est pas une colombe sans tache, sa science est déjà grande ; pour sa mère, elle est même « une petite masque ». Sur la grille des emplois, c'est une ingénue, mais dans le déroulement de l'intrigue, c'est une fausse ingénue. En trouvant un

adversaire à sa mesure, le Lovelace du Boulevard peut moduler sa conception du couple. Comme le laisse sous-entendre malicieusement Musset, l'alcôve du mariage n'est pas décorée que de bouillons et de gants verdâtres...

Le comte n'est plus un jeune homme, mais un homme jeune, la nuance de sens étant implicitement conduite par la place du qualificatif. C'est cependant la Marquise qui formule l'état d'esprit qu'on peut avoir quand on entre dans un nouvel âge de la vie, celui de la maturité adulte : « je commence à avoir trente ans, et je perds le talent de vivre. » Le comte a vécu, ce qui ne signifie pas qu'il a le recul nécessaire pour se montrer habile en amour. En tournant autour du feu de l'amour, le comte résout une situation sociale peut-être plus inconfortable qu'il n'y paraît. En 1845, n'être pas marié à trente ans, c'est se résigner à faire un mariage de raison (?). Or la Marquise lui offre l'opportunité de faire un mariage d'amour et l'oblige à quitter les conventions et les usages, pour retrouver une vérité amoureuse plus intime. Si résistant soit-il, le vernis ironique de la Marquise est une incitation à l'aventure amoureuse pour le Comte. La Marquise ne veut pas d'un sigisbée ni d'un amant soumis – c'était déjà le cas de Marianne dans les *Caprices* –, mais elle veut un partenaire, dans le sens le plus ludique qui soit. Elle engage donc le Comte à jouer le jeu de l'amour, quitte à se protéger de ses feux avec un écran. Comme Perdican et Valentin, le comte conserve une part de naïveté face à la ruse féminine. Le dénouement du proverbe marque l'aboutissement de l'initiation amoureuse, non sans un jeu extrêmement suggestif du point de vue scénique. La Marquise quitte son salon, suivie du comte. Le spectateur ne les voit plus, tout se passe hors scène. La dernière réplique est un bijou de sous-entendus, puisqu'il s'agit « d'habiter la chambre » où se trouve la Marquise (on notera qu'en 45 minutes de conversation, « le salon » s'est transformé en « chambre »...) Le geste du comte marque un point final et tire le rideau.

LA MARQUISE

Mais fermez donc cette malheureuse porte ! cette chambre ne sera plus habitable. *Le comte ferme la porte.*

Dans les trois proverbes, l'initiation à la vie amoureuse dépend donc de la place des personnages dans la société, mais celle-ci est toujours obérée par la rencontre amoureuse qui réoriente le cours de l'existence. C'est dans les territoires du mariage, aux confins de l'anthropologie et de la symbolique, que la mythologie personnelle de Musset agit pour représenter les inquiétudes morales et sociales de toute une génération de jeunes hommes.

L'amour et le mariage, avec tout ce que Musset y projette de fantasmes personnels ou d'angoisses mal digérées, est à l'origine des tensions dramatiques. Évidemment, avec Musset c'est toujours un peu à chaque fois « je t'aime moi non plus ». Dans cette optique, il peut être intéressant de comparer le parcours des personnages sur les chemins de l'amour qui les conduisent à l'union sacrée. Dans tous les cas, c'est la question de la foi qui est posée, non dans un sens religieux, mais dans un sens sacré (voir les excellents travaux d'Esther Pinon sur cette question) : l'engagement, la parole donnée, la déclaration, la confession... C'est pourquoi les trois proverbes illustrent merveilleusement la « religion de l'amour », selon trois étapes :

- 1834, Le sacrifice ;
- 1836, La conversion ;
- 1845, Les indulgences.

Je rappellerais ici que le proverbe qui clôt *Un caprice* est le suivant : « Un jeune curé fait les meilleurs sermons. »

Toutefois ces éléments ne doivent pas être les seuls pour envisager la cohérence des œuvres au programme. Il faut en effet prendre en compte l'ensemble de la création littéraire de Musset entre 1834 et 1845 pour comprendre son évolution et surtout la persistance de certains motifs, fussent-ils empruntés à son expérience et à ses rencontres. Entre les œuvres au programme, les créations de Musset (poésie, théâtre, récits en prose, essais critiques) expliquent en effet comment on est passé du chemin *On ne badine pas avec l'amour* au salon d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, sans nécessairement briser le moule d'une poétique souple mais cohérente.

Une rupture personnelle et esthétique s'est-elle produite après l'épisode Sand ? Simon Jeune sépare en trois temps l'œuvre dramatique de Musset : de *La Nuit vénitienne* à *Badine*, de *Badine* à *Il faut qu'une porte*, et rassemble enfin les comédies tardives, destinées à la représentation⁵. Pour désigner la période 1835-1845, Pierre Gastinel utilise quant à lui l'expression « second printemps », excluant *Badine* de cette période d'efflorescence dramatique ; c'est la saison des *Nuits*, d'*Un caprice* et des nouvelles « parisiennes ». Peut-être faut-il, pour

⁵ Simon Jeune étaye cette théorie chronologique dans son « Introduction » au *Théâtre complet*, p. X.

aborder les pièces, tenir également compte des autres genres produits par Musset, et en particulier de sa prose narrative ? Entre *Badine* et *Il ne faut jurer de rien*, Musset publie *La Quenouille de Barberine* et *Le Chandelier*, mais aussi la *Confession*, « La Nuit de mai » et « La Nuit de décembre ». Ces deux premiers poèmes du cycle font écho à l'expression lyrique qui caractérise les grandes scènes de *Badine*, et poursuivent la tentative de « sacraliser l'amour », telle qu'elle se déploie dans le discours de Perdican⁶. La poésie lyrique ressurgit de manière spectaculaire dans la dernière scène d'*Il ne faut jurer de rien*, démontrant par là qu'il n'y a pas totalement rupture entre 1834 et 1836. *Le Chandelier* est une comédie remarquable dans ce paysage car elle fait le lien entre les deux premières pièces du programme, et éclaire à rebours certaines situations de *Badine*. La pièce de 1835 a le même épiscetre que celle de 1834 : la peur de la trahison. Bien des liens existent entre l'idéalisme de Fortunio, l'exigence de Camille et la lucidité naïve de Rosette. La comédie de 1835 porte encore les traces griffues de la cruauté de *Badine*, tout en maintenant la tradition du proverbe plaisant, comme le suggèrent le titre (et les types de personnages)⁷. « Tenir la chandelle », c'est à cette expression suggestive que renvoie le titre de la comédie. En 1835, le *Dictionnaire de l'Académie* propose la définition suivante : « se prêter à de honteuses complaisances, pour favoriser un commerce de galanterie⁸. » Dans *On ne badine pas avec l'amour*, Perdican n'invite-t-il pas Camille à tenir la chandelle, quand il parle d'amour à Rosette, sa sœur de lait, dans une mise en scène méchamment perverse ? Comme Fortunio, Camille et Rosette sont « chandeliers » malgré elles. Se dévoile ici une scène clé de l'imaginaire mussétien : la découverte de la tromperie suite à une « mise en scène », dont on trouve une expression paroxystique dans un épisode traumatique de *La Confession d'un enfant du siècle* puis, de manière moins violente, dans *Emmeline*, publiés respectivement en mars 1836 et août 1837. Au début du roman, après la fresque eschatologique des premières pages, le narrateur décrit une scène de trahison sous la table, élément déclencheur du roman et de la descente aux Enfers d'Octave. Dans *Emmeline*, l'héroïne trompe son mari avec Gilbert, mais ne supporte pas cette duperie, avoue tout et se résigne.

D'une œuvre à l'autre, Musset récrit la peur de la trahison et ses

⁶ On notera en particulier une grande proximité dans l'emploi d'un lexique sacré entre les deux premières « Nuits » et *On ne badine pas avec l'amour*.

⁷ Simon Jeune propose quelques pistes d'analogie entre Fortunio et Rosette (*TC*, p. 1112-1113).

⁸ *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, 1835, p. 288.

conséquences plus ou moins funestes, selon des tonalités variées : tragiques dans *Badine* et la *Confession*, émouvantes dans *Emmeline*, amusante dans la première scène d'*Il ne faut jurer de rien*. Valentin refuse de se marier car il craint qu'on le gante et ne veut pas ressembler au roi Ménélas... C'est encore l'angoisse de la trahison qui rattache explicitement les proverbes de 1834 et 1836 à *Il faut qu'une porte*, avec pour principal relai *Un caprice* (1837). Dans ce proverbe, Mathilde s'en remet à l'expérience de madame de Léry (dont la caractérisation est proche de la Marquise), pour sonder le cœur de son mari qu'elle pense infidèle. La souffrance de la trahison, révélée par une bourse bleue, se mue en tragédie intime et Musset cisèle un dialogue redoutablement efficace sur la place réciproque de l'homme et de la femme dans le couple. C'est pourquoi *Un caprice* et *Il faut qu'une porte* relèvent non seulement de la même perspective thématique et formelle, mais s'inscrivent aussi dans le prolongement moral de *Badine* et d'*Il ne faut jurer de rien*. L'impression de rupture esthétique entre la pièce de 1834 et celle de 1845 doit donc être nuancée, dès lors qu'on prend en compte le *continuo* des motifs mussétiens comme de l'hybridation des genres.

La tendance actuelle de la critique continue à extraire Musset de la gangue biographique où il est enserré. Frank Lestringant a donné le *la* de la dernière décennie critique, particulièrement riche, dévêtant Musset des oripeaux un peu *kitsch* dont l'avait affublé la critique. C'est un Musset décoiffé et peu sage que valorisent les approches de Frank Lestringant, entraînant dans son sillage des études intertextuelles ou des analyses de motifs liés à la culture de Musset⁹. Les trois pièces au programme dévoilent en effet l'immense culture de Musset, le foisonnement des références rivalisant avec le sens de l'à-propos. Dans cette optique, le rapport de Musset au romantisme a fait l'objet de plusieurs réévaluations, qu'elles se situent dans une perspective de poétique des genres et d'histoire culturelle¹⁰, ou dans une veine éthique et esthétique¹¹. Avant d'être un classique ou un libertin, Musset est un romantique, un homme de son temps,

⁹ Le travail de Valentina Ponzetto sur Musset et le XVIII^e siècle a montré les ramifications de l'œuvre avec la littérature libertine. Voir son bel essai, *Musset, ou la nostalgie libertine*, Droz, 2007.

¹⁰ Deux travaux récents étudient la place de Musset dans son temps. *Musset, un romantique né classique*, Sylvain Ledda & Frank Lestringant dir., *Littératures*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2010 ; Sylvain Ledda, *L'Eventail et le dandy. Essai sur Musset et la fantaisie*, Librairie Droz, 2012.

¹¹ Voir les travaux d'Esther Pinon sur Musset et la religion, et en particulier les revigorantes propositions d'interprétation de sa thèse : *Musset et le sacré : le mal du Ciel*.

pas moins nostalgique qu'un Vigny ou qu'un Nerval. L'idéalisme sous-tend bien des situations dramatiques ; mais c'est un idéalisme blessé et doloriste. Les modèles de Musset, auxquels la critique actuelle s'intéresse – Molière, Chateaubriand, Carmontelle, Voltaire, La Fontaine, Beaumarchais, etc. – ne signalent en rien une quelconque allégeance. À trop sonder l'intertexte, on finit en effet par oublier le texte lui-même, sa force dramatique et ses virtualités scéniques, d'autant que nos trois pièces obéissent à des lois ambiguës : ce sont des proverbes à lire mais qui sont tendus vers la scène. Bien qu'influencés par des genres anciens (tragédie, comédie classique, etc.), les proverbes sont marqués du sceau du romantisme.

Sylvain LEDDA

LISTE DE LEÇONS POSSIBLES

- Le temps
- L'espace
- La nature
- Le château
- Les générations
- L'aristocratie
- L'éducation
- Le désir
- La question matrimoniale
- Le proverbe
- quoi rêvent les jeunes filles
- Les objets
- Dialogue et humour
- Le lyrisme
- Les fantoches
- Les types
- Le monologue
- Le romantisme en question
- La vraisemblance
- Conventions et convenances