

Le Dédoublément, les Contradictions et la Diversité dans le Théâtre
de Musset à travers *Les Caprices de Marianne* et

On ne Badine pas avec l'Amour

by

Azadeh Alavi

A Thesis Presented in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Master of Arts

Approved November 2011 by the
Graduate Supervisory Committee:

Frederic Canovas, Chair
Markus Cruse
Sylvain Gallais

ARIZONA STATE UNIVERSITY

December 2011

ABSTRACT

Alfred de Musset (1810-1857) is one of the greatest playwrights of the Romantic era. The most attractive fact of his work is the diversity of topics, genres, tones, opinions and styles. Musset's theater was created in the romantic drama period, which was influenced by abroad. He sought freedom of creation and sometimes showed independence from writers taking his own initiatives to change and mix different writing styles. Throughout the different parts of this thesis, I analyzed in detail the dramatic work of Musset, especially through his two plays, *Les Caprices de Marianne* (1833) and *On ne Badine pas avec l'Amour* (1834), to study the artistic originality of such an exceptionally talented artist. He lived in the Romantic period but never forgot his predecessors to whom he paid tribute. He was influenced by them while preserving his work's originality. This thesis consists of two chapters, the first is devoted to the Romanticism and its influence on Musset's dramatic work, and the second is about the different literary doctrines that have left their mark on Musset's theater. By studying them, I show how Musset used his talent to mix and match these several types of doctrines to create a unique artwork that is still alive and interesting today.

RÉSUMÉ

De toute l'œuvre littéraire d'Alfred de Musset (1810-1857), le théâtre reste aujourd'hui le plus vivant. À l'heure actuelle, Musset est considéré comme l'un des plus grands dramaturges de l'époque romantique. Son œuvre frappe d'abord par sa diversité de sujets, de genres, de tons, d'opinions et de styles. Le théâtre de Musset se situe dans la mouvance du théâtre romantique qui est influencé par l'étranger. Il cherche la liberté de la création et parfois se montre indépendant vis à vis des écrivains en prenant ses propres initiatives pour changer les genres et les mélanger. Tout au long de ce mémoire, on va analyser en détail le travail dramatique de Musset, spécialement à travers ses deux pièces de théâtre, *Les Caprices de Marianne* (1833) et *On ne badine pas avec l'amour* (1834), pour étudier l'originalité artistique d'un tel artiste au talent exceptionnel. Il vit à l'époque romantique mais n'oublie jamais ses prédécesseurs auxquels il rend hommage en s'inspirant de leur travail artistique tout en préservant son originalité. Ce mémoire est composé de deux chapitres différents dont le premier est consacré à l'époque de Musset, le Romantisme, et ses influences sur son œuvre dramatique et le deuxième aux différentes doctrines littéraires qui ont laissé leurs traces dans le théâtre de Musset. En les étudiant, on va voir comment Musset met son talent pour les utiliser, les changer, les dépasser et les mettre les unes à côté les autres, afin de créer un nouveau travail artistique, spécifique à lui-même.

ACKNOWLEDGMENTS

Je souhaite adresser ici tous mes remerciements, les plus sincères, aux personnes qui m'ont apporté leur aide et qui ont ainsi contribué à l'élaboration de ce mémoire, sans qui ce dernier n'aurait jamais vu le jour.

Je tiens à remercier de tout mon cœur mon mari Hamid et mes deux fils, Arash et Erfan qui m'ont soutenue tout au long de mes études universitaires. Je n'oublie pas ma mère pour sa contribution, son soutien et sa patience.

Je tiens à remercier sincèrement mon cher professeur, Docteur Canovas, en tant que Directeur de mémoire qui s'est toujours montré à l'écoute tout au long de la réalisation de ce mémoire. Mes remerciements s'adressent également à mon professeur, Docteur Cruse, membre de mon comité, très disponible tout au long de la réalisation de ce mémoire, ainsi pour l'inspiration, l'aide et le temps qu'il a bien voulu me consacrer et enfin, merci au Docteur Gallais, le troisième membre de mon comité, pour ses enseignements.

Enfin, j'adresse mes plus sincères remerciements à tous mes proches et amis, qui m'ont toujours soutenue et encouragée au cours de la réalisation de ce mémoire.

Merci à tous et à toutes.

TABLE OF CONTENTS

CHAPTER		Page
1	INTRODUCTION.....	1
	La Particularité de la Présente Recherche.....	1
	La Vie d'Alfred de Musset.....	3
	Le Milieu Familial.....	3
	L'Initiation aux Cénacles Romantiques.....	4
	Le Début de la Carrière Littéraire.....	5
	Musset, Dramaturge.....	5
	Le Comble de la Création Dramatique Mussetienne.....	6
	Les Dernières Tâches Littéraires.....	7
	Musset au Déclin de sa Vie.....	7
	La Carrière Littéraire.....	8
	Musset, Le Jeune Romantique.....	8
	Les Caractéristiques Majeures du Théâtre Mussetien.....	9
	Le But de la Présente Recherche.....	10
	La Structure du Présent Mémoire.....	10
2	MUSSET, L'ENFANT DU SIÈCLE ROMANTIQUE.....	11
	Le Romantisme et Ses Racines	11
	Les Premiers Romantiques en France	12
	Le Mal du Siècle.....	15
	Les Conditions Historiques et Politiques à l'Époque.....	16
	Un Peuple Blessé par Plusieurs Bouleversements Politiques.....	17

CHAPTER	Page
Le Héros Romantique.....	18
Les Thèmes Romantiques.....	20
Le Rêve.....	20
La Nature.....	20
La Nostalgie du Temps Passé et le Dépaysement.....	20
La Couleur Locale.....	21
Le « Je » Romantique et le Lyrisme Personnel.....	21
Le Romantisme en France au XIXème Siècle.....	22
Le Héros Mussetien, un Enfant du Siècle.....	24
La Jeunesse, la Cible Principale, Visée par Musset.....	25
La Violation des Règles Classiques.....	26
Un Théâtre Libre.....	26
Le Mélange de Comédie et de Tragédie.....	26
L'Analyse des Deux Pièces de Théâtre de Musset.....	27
<i>Les Caprices de Marianne</i> (1833).....	27
L'Unité de Lieu?.....	28
L'Unité de Ton?.....	29
L'Analyse Psychologique.....	30
Les Personnages.....	30
<i>On ne badine pas avec l'amour</i> (1834).....	33
L'Unité de Lieu?.....	33

CHAPTER	Page
L'Unité de Temps?.....	35
L'Unité de Ton?.....	36
L'Analyse Psychologique.....	38
Les Personnages.....	39
Le Lyrisme de Musset.....	40
Les Malentendus Tragiques.....	42
L'Union de Grotesque et de Sublime.....	43
La Dualité du Héros Mussetien.....	44
L'Idéal Mussetien.....	46
Le Thème de l'Amour.....	46
L'Amour Inaccessible.....	47
Le Manque d'Action du Héros Mussetien.....	48
L'Illusion, le Fantasme et le Rêve.....	49
Le Goût du Passé.....	50
L'Influence de Shakespeare.....	51
Un Romantique Absolu?.....	53
 3 MUSSET INFLUENCÉ PAR D'AUTRES TENDANCES	
LITTÉRAIRES	54
La Période Baroque (1598-1630).....	54
Musset Baroque.....	56
Le Dédoublé des Personnages.....	56

CHAPTER	Page
Coelio.....	57
Octave.....	57
Camille.....	57
Perdican.....	57
Le Classicisme et Ses Racines.....	58
Les Règles du Classicisme.....	59
Le But des Œuvres Littéraires Classiques.....	61
La Tragédie Classique.....	62
Le Héros Tragique.....	64
Le Héros de Racine.....	64
La Comédie.....	65
Molière.....	65
La Farce.....	66
La Commedia dell'arte.....	66
La Décadence du Théâtre Classique.....	67
L'Influence du Classicisme sur Musset.....	67
Le respect de la règle des unités dans <i>Les Caprices de</i>	
<i>Marianne et On ne badine pas avec l'amour</i>	68
<i>Les Caprices de Marianne</i>	68
<i>On ne badine pas avec l'amour</i>	72
Musset Influencé par Racine.....	73
Musset Influencé par Molière.....	74

CHAPTER	Page
Moralisateur Satiriste.....	74
Satire de la Société.....	74
Satire de la Religion.....	76
Satire des Pédants Imbéciles.....	77
Le Père Traditionnel de la Comédie.....	78
Le Maître et Son Valet.....	78
La Présence de l'Entremetteuse.....	78
La Différence Entre Musset et Molière par Rapport à la Jeunesse.....	79
L'Analyse Psychologique.....	79
Le Théâtre au XVIIIème Siècle.....	80
La Tragédie.....	80
La Comédie.....	81
La Comédie Psychologique.....	81
La Comédie Larmoyante (Moralisante).....	82
La Comédie Gaie (Satirique).....	82
L'Influence du XVIIIème Siècle Français sur Musset.....	84
Musset Influencé par Marivaux.....	84
L'Analyse Psychologique des Sentiments (l'Amour).....	84
Le Langage.....	84
L'Amour, le Point de Départ.....	85

CHAPTER	Page
Le Thème du Masque.....	85
La Différence Entre Musset et Marivaux.....	88
Le Proverbe.....	88
L'Origine du Proverbe.....	88
Le Goût du Proverbe chez Musset.....	89
La Diversité chez Musset.....	90
4 CONCLUSION	91
La Rupture d'avec le Cénacle Romantique	91
Les Différents Reflets dans l'Œuvre de Musset.....	92
L'Originalité de Musset.....	97
La Modération de la Tragédie par la Peinture des Caricatures	
Démessurées.....	97
Le Mélange des Genres.....	101
L'Ambivalence des Sentiments.....	102
Le Double Caractère de Musset.....	103
Le Goût de la Liberté.....	103
La Création d'un Univers Singulier.....	104
REFERENCES.....	106

INTRODUCTION

1. La Particularité de la Présente Recherche

Jusqu'à nos jours, on a beaucoup étudié le théâtre de Musset, particulièrement ses deux pièces, *Les Caprices de Marianne* (1833) et *On ne badine pas avec l'amour* (1834), cependant, aucune étude n'a été menée, que je sache, sur l'assemblage des différents aspects contradictoires de son théâtre : tragique-comique, pur-impur, simple-complexe, lyrique-cynique et enfin, romantique-classique. Cette recherche pourrait être une étude intéressante pour montrer la magie d'une plume puissante sous laquelle abonde l'association des contrastes.

D'après cette recherche, la liberté de la création donne l'occasion à tout écrivain de ne pas être condamné à une obéissance absolue à une école littéraire. Tout en se libérant des contraintes littéraires, on peut suivre très habilement ses propres convictions en violant les règles pour associer des aspects contradictoires et des idées paradoxales dans une même œuvre. Cette caractéristique de Musset, autrement dit sa modernité, est à rebours de la mode de son temps et va attirer l'attention et l'intérêt du lecteur contemporain qui cherche l'étrange, le surnaturel, la bizarrerie, l'unique et l'exceptionnel : c'est la raison du succès du théâtre de Musset aujourd'hui. C'est bien le moment où cette question nous vient à l'esprit : si l'adjectif « moderne » concerne ce qui convient au temps présent, en quoi consiste la modernité de Musset ? On sait bien que l'un des éléments qui déterminent la qualité d'une œuvre est son pouvoir de continuer à faire écho

après sa création, même parfois après des siècles : la modernité de Musset se définit par la condition de son héros, comme celle de la jeune génération du temps présent, à l'égard de son existence elle-même. Musset tente de pénétrer au fond du cœur humain pour mettre en scène les sentiments les plus profonds. Le héros mussetien met en question le désespoir de cause. Il existe un univers de masque chez Musset où règnent les malentendus et les désenchantements et chacun se cache derrière un masque pour couvrir la vérité, c'est une caractéristique de notre monde contemporain où règnent le mensonge, l'orgueil et la vanité. Musset veut montrer la vérité de la société et le mal être de son héros. Graduellement, le personnage de Musset évolue en laissant tomber son masque d'où naît son drame. C'est le moment où Musset laisse éclater son désespoir et son amertume. Il ne se soucie pas des règles déjà établies du théâtre et suit sa propre impulsion. Son théâtre est riche, inclassable et rempli de contradictions et de diversités. Pour lui, toute comédie contient une part de tragédie. Aux marges de la mouvance romantique, il existe chez Musset des allures de Classicisme avec ses analyses psychologiques du cœur humain, accablé par les conventions sociales et aussi ses comédies moralisantes et satiriques. C'est un aspect de la modernité de l'œuvre de Musset où il existe une alternance des genres différents : classique, romantique, satirique, dramatique, tragique, comique et enfin moderne. On peut trouver les traces de Musset dans la société contemporaine qui est l'héritière de la difficulté d'être d'un Coelio, échoué dans son amour, d'un Octave qui se sert du libertinage pour cacher son désenchantement ou bien encore d'une Marianne, jeune femme d'action très en avance pour son temps qui se révolte pour être libre. Les héros de

Musset peuvent être considérés, à travers les siècles, comme des incarnations de la difficulté d'exister qui a ruiné leur joie de vivre, un problème majeur, déjà existant dans notre société contemporaine : c'est l'écho que Musset laisse vibrer dans la modernité.

2. La Vie d'Alfred de Musset

2.1 Le Milieu Familial

Louis-Charles Alfred de Musset est un poète et un dramaturge français de la période romantique. Il est né à Paris le 11 décembre 1810, sous le Premier Empire, et mort le 2 mai 1857. Il passe son enfance et son adolescence à Paris sous la Restauration. Sa famille qui est d'une petite noblesse ne respecte pas ce régime politique. On a le goût des lettres et des arts dans sa famille aristocratique, affectueuse et cultivée. Son père est un haut fonctionnaire, un homme de lettre qui est chef de bureau au ministère de la Guerre. Son grand-père maternel, étant bien raffiné et cultivé, est un ami très proche de Carmontelle, l'auteur des *Proverbes*, que son petit-fils va plus tard imiter de si près. Grâce à ce double héritage, Alfred semble être doué d'un talent artistique depuis son enfance. Selon Sylvain Ledda, on le présente comme « l'enfant de ses parents et de son siècle » :

Son père, Musset-Pathay, est un libre-penseur qui se passionne pour l'œuvre de Rousseau ... Or Musset est fortement marqué par les goûts familiaux. Du côté paternel, c'est Rousseau, Voltaire et l'esprit des Lumières. Le grand-père maternel, lui donne le goût des proverbes à la manière de Carmontelle et distille dans son esprit le sens de la raillerie, du divertissement mondain, de la littérature comme jeu (*Un romantique né classique* 10).

Le jeune Musset s'intéresse beaucoup à la lecture des romans d'aventures, très à la mode depuis son enfance. Dans sa vie même dans les moments de crise, il

est tellement soutenu par son amour maternel qu'à quatorze ans, il dédie ses premiers vers à sa mère.

2.2 L'Initiation aux Cénacles Romantiques

Grâce à ses amitiés avec des condisciples comme le duc d'Orléans, fils du futur Louis-Philippe et Paul Foucher, le futur beau-frère de Victor Hugo, il commence très jeune à fréquenter les réunions lettrées. Alors, il arrive à découvrir son intérêt pour la littérature, jusqu'à écrire à seize ans dans une lettre à son ami Paul Foucher : « Je ne voudrais pas écrire ou je voudrais être Schiller ou Shakespeare » (Lefebvre 8). Dès l'âge de 17 ans, le jeune Musset commence à aller souvent au Cénacle, groupé autour d'Hugo et au salon de Charles Nodier à la Bibliothèque de l'Arsenal où il fait la connaissance des jeunes romantiques tels que Sainte-Beuve et Vigny, auxquels Musset s'attache tout particulièrement mais Hugo, le « maître », de huit ans son aîné, dont l'autorité dogmatique est contre son caractère d'indépendance, ne l'intéresse pas tellement et il se refuse à l'aimer.

Ayant obtenu son baccalauréat, il choisit de faire son droit, mais très tôt, il l'abandonne. Son père lui recommande de continuer ses études en médecine qui restent inachevées dès le début. Il va beaucoup dans les salons en vogue et peu à peu devient un jeune homme très élégant qui s'intéresse beaucoup aux plaisirs et, en particulier, aux femmes. À dix-huit ans, il fait l'expérience de son premier échec amoureux avec la marquise de La Carte.

2.3 Le Début de la Carrière Littéraire

D'autre part, étant entré dans les cénacles romantiques d'Hugo et de Nodier, il obtient ses premiers succès en littérature. La fin de l'année 1829 voit la publication de son premier recueil, *Les Contes d'Espagne et d'Italie* qui reçoit un succès immédiat. À son avis, le théâtre et la poésie ne vont pas séparément, c'est pourquoi, le jeune poète, comme tous les auteurs de sa génération qui rêvent de gloire et de l'honneur, se tourne vers la scène. Selon Ledda : « Ses premières œuvres dramatiques sont empreintes de lyrisme. Sa poésie proprement dite, quant à elle, présente des parties dialoguées (Don Paez). Pour Musset, théâtre et poésie sont liés et expriment un regard lyrique sur le monde » (Étude de l'œuvre 21).

2.4 Musset, Dramaturge

La passion du théâtre le pousse à rédiger sa première pièce, *La Quittance du diable* qui, malheureusement, n'est pas jouée. En décembre 1830, il écrit sa deuxième pièce, *La Nuit Vénitienne* qui, celle-ci non plus n'est pas réussie. Alors, ayant échoué, il quitte les scènes de théâtre et commence à écrire pour une scène imaginaire en se libérant de toutes règles en usage de son temps. En 1832, à vingt et un ans, il perd son père, emporté par l'épidémie de choléra, alors très jeune, il doit commencer à soutenir sa famille matériellement, c'est pourquoi il décide de participer à *La Revue des Deux Mondes* pour vivre de son écriture. *Le Spectacle dans un fauteuil* est publié cette même année. C'est une œuvre versifiée formée de plusieurs parties : *La Coupe et les Lèvres* (un poème dramatique), *À quoi rêvent les jeunes filles* (une comédie) et *Namouna* (un long poème narratif). La pièce *Des Caprices de Marianne*, paraît en 1833 dans *La Revue des Deux Mondes* mais

puisqu'elle n'a rien de commun avec le théâtre de son temps, elle ne provoque pas l'intérêt du public. À ce propos, Ledda a dit :

Les Caprices de Marianne se détachent donc du paysage théâtral français des premières années de la monarchie de Juillet. Cette singularité s'explique par les choix esthétiques d'un auteur inclassable, lyrique et désenchanté à la fois. (Préface 8).

2.5 Le Comble de la Création Dramatique Mussetienne

La partie, la plus productive de la vie de Musset est entre les années 1833 et 1838 où il crée plusieurs chefs-d'œuvre littéraires. L'histoire de son amour infortuné avec George Sand est bien connue : ils se rencontrent au printemps 1833, ils s'aiment à la folie mais au début de l'hiver 1834, en Italie à Venise, George trahit Alfred. Ils se réconcilient mais leur amour ne dure pas longtemps et ils se quittent à l'automne 1835. On voit les traces de cette liaison cruelle, dans quelques œuvres importantes de Musset telles qu'*On ne badine pas avec l'amour*, une comédie dramatique autobiographique, en 1834; *La Confession d'un enfant du siècle*, roman autobiographique en 1836 et le cycle des *Nuits*, œuvres majeures de la poésie personnelle de Musset, entre les années 1835 et 1837. En 1834 paraît son fameux drame romantique *Lorenzaccio* apparaît qui, selon Canal, est « le seul vrai drame proprement shakespearien du théâtre français » (11) car c'est un drame historique, émotionnel, où Musset met en scène le désenchantement et les tourments existentiels qu'éprouve son héros. Musset compose aussi des « Proverbes » ou « des petites comédies dont le sujet est l'illustration d'un proverbe (au sens courant) » (Bénac, and Réauté 193). On peut citer *On ne badine pas avec l'amour*, en 1834 ; *Il ne faut jurer de rien*, en 1836 ; *Il faut qu'une porte*

soit ouverte ou fermée, en 1845 et *On ne saurait penser à tout*, en 1849. *Le chandelier* (1835), *Un caprice* (1837), *Emmeline* (1840) ou *Les deux Maîtresses* (1841) sont des œuvres où Musset prend comme exemples, les expériences désagréables et fâcheuses de ses relations amoureuses. Enfin, entre les années 1848 et 1852, les œuvres de la jeunesse de Musset, adaptées par lui-même, sont jouées au théâtre. On peut citer *André Del Sarto*, *Fantasio* et *Les Caprices de Marianne*.

2.6 Les Dernières Tâches Littéraires

Les dernières années de Musset, entre 1842 et 1857 sont tristes. Son alcoolisme est de plus en plus accentué. Il reste passionné de la débauche, des femmes et des plaisirs. Sa santé diminue considérablement mais ce dramaturge de talent ne cesse pas de créer encore plusieurs pièces telles que des proverbes comme *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* (1845), *On ne saurait penser à tout* (1849) et des comédies comme *Louison* (1849), *Carmosine* (1850), *Bettine* (1851) et *L'Âne et le Ruisseau* (1855). Le dénouement de ses dernières comédies n'est plus tragique et se termine heureusement.

2.7 Musset au Déclin de sa Vie

Le nouveau régime de Napoléon III lui accorde quelques honneurs : en 1845, il reçoit la Légion d'honneur et il est élu en 1852, à l'Académie française. On lui offre le titre de bibliothécaire au ministère de l'Intérieur, en 1853. Mais rien ne peut améliorer son prestige social. Enfin, en 1857, à l'âge de 47 ans, affaibli par la maladie, il fait ses adieux à la vie. Selon Ledda:

... rongé par l'alcool, Musset s'éteint. Il est inhumé au Père-Lachaise ; son cortège funèbre, conduit par Mérimée, est seulement constitué d'une poignée d'amis. Selon sa volonté, exprimée dans l'élégie *Lucie* (1835), un saule pleureur est planté sur sa tombe. Le mythe du poète s'accomplit ainsi jusque dans la mort. (Étude de l'œuvre 19)

3. La Carrière Littéraire

3.1 Musset, Le Jeune Romantique

Alfred de Musset est l'un des plus jeunes écrivains de la génération romantique, en proie au « Mal du Siècle », au moment où il commence à avoir ses premiers succès littéraires, très tôt quand il n'a que dix-neuf ans, après avoir publié son premier recueil, les *Contes d'Espagne et d'Italie*, vers la fin de l'année 1829, au début de son entrée dans les cénacles romantiques :

Il est permis de désigner du nom de « Jeune-France », au sens large, non seulement un groupe particulier de jeunes romantiques qui se sont donné, ou plutôt ont accepté de se voir donner cette appellation après juillet 1830, mais toute une jeunesse dont le caractère, ainsi que l'idéal, comportait un alliage de révolte et de désespoir, d'excès voulu dans la passion et d'humour sarcastique, d'abattement et d'imagination sans frein. En ce sens, on peut dire que Musset, à ses débuts, appartenait par certains côtés au type Jeune-France ... (Bénichou 101)

À vrai dire, au moment où Musset commence à avancer à tâtons vers ses premières productions littéraires, ses grands amis romantiques viennent récemment de se manifester :

Hugo n'a publié avant 1828 qu'un volume de vers (volume « double », il est vrai : *Odes et Ballades*, 1824) ; Lamartine n'a produit que ses *Méditations*, Vigny que les *Poèmes antiques et modernes* ... Surtout le triomphe du romantisme au théâtre était encore à venir. (Gans 55)

3.2 Les Caractéristiques Majeures du Théâtre Mussetien

De toute son œuvre littéraire, le théâtre reste aujourd'hui le plus vivant. À l'heure actuelle, Musset est considéré comme l'un des plus grands dramaturges de l'époque romantique. Son œuvre frappe d'abord par sa diversité de sujets, de genres, de tons, d'opinions et de styles, comme on va l'étudier en détail. Les contradictions, la multiplicité des avis et des opinions et la variété des tons font de son œuvre une sorte de kaléidoscope coloré qui, en produisant sous nos yeux une série de dessins mobiles, divers et multicolores, nous présente une suite de sensations vives et variées.

Le théâtre de Musset se situe dans la mouvance du théâtre romantique qui est influencé par l'étranger. Il cherche la liberté de la création et parfois se montre indépendant vis à vis des écrivains en prenant ses propres initiatives pour changer les genres et les mélanger. Chez lui, quelquefois la comédie et le drame se marient, comme ils le font dans la vie. L'action théâtrale passe, souvent brusquement, des rires aux larmes. On ne peut pas renoncer à l'influence de l'âge classique sur le théâtre de Musset. Autrement dit, Musset garde bien son indépendance et ses distances avec les doctrines romantique et classique tout en restant lié avec eux par ses origines et ses sources. On peut distinguer dans le théâtre de Musset plusieurs grandes époques mises en relation avec les aspects successifs de son talent. En fait, le théâtre de Musset a puisé aussi bien dans les genres français que dans la littérature étrangère, autrement dit, pour la création de son œuvre, il tient autant de Shakespeare que de Carmontelle ou de Marivaux tout en gardant son originalité intéressante. C'est vrai quand il dit : «Je hais comme la

mort l'état de plagiaire ; Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre »
(*La Coupe et les Lèvres* 7).

4. Le But de la Présente Recherche

Tout au long des chapitres suivants, on va analyser en détail le travail dramatique de Musset, spécialement à travers ses deux pièces de théâtre, *Les Caprices de Marianne* (1833) et *On ne badine pas avec l'amour* (1834), pour étudier l'originalité artistique d'un tel artiste au talent exceptionnel. Il vit à l'époque romantique mais n'oublie jamais ses prédécesseurs auxquels il rend hommage en s'inspirant de leur travail artistique tout en préservant son originalité. Alors, est-il plutôt romantique, classique ou un amalgame des deux ?

Musset est-il le dernier classique ou le véritable romantique ? Il s'agit davantage de comprendre en quoi sa culture et ses goûts influent dès ses premières œuvres sur l'originalité de son style ; il s'agit aussi de voir en quoi ce bagage lui permet d'adopter une attitude parfois distante, souvent contradictoire, à l'égard du mouvement romantique. (Ledda, « Un romantique né classique » 13)

5. La Structure du Présent Mémoire

Ce mémoire est composé de deux chapitres différents dont le premier est consacré à l'époque de Musset, le Romantisme, et ses influences sur son œuvre dramatique et le deuxième aux différentes doctrines littéraires qui ont laissé leurs traces dans le théâtre de Musset. En les étudiant, on va voir comment Musset met son talent pour les utiliser, les changer, les dépasser et les mettre les unes à côté les autres, afin de créer un nouveau travail artistique, spécifique à lui-même.

MUSSET, L'ENFANT DU SIÈCLE ROMANTIQUE

1. Le Romantisme et Ses Racines

Comment peut-on définir le mouvement romantique en France ? Plusieurs facteurs sont en cause dans la naissance de ce nouveau courant littéraire.

L'influence de l'étranger y joue un grand rôle. C'est un courant littéraire, culturel et artistique européen qui est né dans l'Europe du Nord, dans les dernières années du XVIIIème siècle. L'origine de l'adjectif « romantique » vient du XVIIème siècle où il est synonyme du mot romanesque (propre au roman). Il apparaît en Angleterre pour la première fois, en 1650, sous la forme de « romantic ». Vers 1700, le terme est introduit sous la forme de « romantisch » dans le vocabulaire allemand, où son emploi devient très à la mode à partir de 1760. Ensuite, en Allemagne, son usage moderne qui concerne la poésie médiévale et chevaleresque est utilisé par les écrivains du Sturm und Drang (Tempête et Passion ou Élan) qui est un mouvement à la fois politique et littéraire, essentiellement allemand, de la deuxième moitié du XVIIIe siècle. Il naît contre les autorités supérieures et il prône la supériorité des sentiments sur la raison. On le découvre avec Goethe et d'autres auteurs allemands, tels que Novalis, Tieck et Kleist. Ce thème se voit aussi en Angleterre, avec des écrivains comme Young, dont on peut citer *Les Nuits* ((1742-1745) où l'auteur parle de la vie, de la mort, de l'immortalité et de son âme tourmentée, mais encore chez Thomson, Blake, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats et l'Écossais Walter Scott (1771-1832), avec ses romans historiques, comme *Ivanhoé* (1819-1820), représentant une Angleterre de la fin du XIIe siècle. En 1823, Stendhal invente le mot «romanticisme » par opposition au

classicisme. Enfin, la forme nominale, «Romantisme », entre en usage et désigne ainsi un art, une pensée et un état d'âme caractéristiques de l'époque romantique (1820-1850). Le théâtre de Shakespeare (1564-1616) est une autre source d'inspiration romantique. Les jeunes romantiques le prennent comme modèle à cause de sa modernité où on voit un mélange des genres, non conforme au goût classique. Selon eux, son théâtre peut mieux répondre aux goûts et aux besoins de leur époque qui cherche à connaître les aspects de la nature de l'homme ou de l'individu en général, donc ses personnages appartiennent à ce qu'on appelle aujourd'hui des milieux sociaux très différents, c'est-à-dire non seulement des grands, des rois et des courtisans, chers aux Classiques, mais aussi des gens du peuple, autrement dit, d'une catégorie sociale qui ne concerne pas seulement la classe supérieure. Le théâtre romantique tente de peindre l'homme. De plus, Shakespeare varie les genres et mélange sublime et grotesque, l'épique et le quotidien. Il transgresse les unités de temps et de lieu. Aucun aspect de la nature humaine ne lui échappe. Son théâtre s'exprime par la liberté de la forme et du langage et par l'expression de la réalité de la vie telle qu'elle lui semble.

2. Les Premiers Romantiques en France

En France, au XVIIIème siècle, André Chénier (1762-1794) est un poète qui compose beaucoup d'élégies, de poèmes tendres et tristes qui jouent un rôle important dans la préparation de ce courant. Il apporte une nouvelle image de la poésie lyrique, inspirée de l'Antiquité. Sa poésie cherche à exprimer la mélancolie d'un amour malheureux ou d'une solitude nostalgique et les charmes de la vie pastorale dans une nature bienveillante. Il chante ses amours, sa tristesse et ses

aspirations à l'indépendance, à la vie paisible et rustique. Il renouvelle le thème déjà usé de la solitude champêtre « par une mélancolie mélodieuse et douce dont la tonalité est déjà lamartinienne (*Elégies*) » (Lagarde et Michard, *XVIIIème siècle* 368). *Les Odes* à Fanny, *La jeune captive*, *Les Bucoliques* et *Les Elégies* illustrent cette inspiration. Tous les poèmes de Chénier restent inédits de son vivant et la première édition de ses œuvres ne se fait qu'en 1819. Ils sont une vraie révélation pour la jeune génération romantique. Plusieurs poètes romantiques, tels que Vigny (*La fille de Jephté*), Hugo (*Les Orientales*) et Musset (*La nuit de Mai*) sont influencés par son lyrisme descriptif, harmonieux et élégiaque. Rousseau (1712-1778), lui aussi, anticipe les premiers feux du Romantisme avec son sentiment de la nature en se basant sur la ressemblance entre le paysage intérieur, celui de l'âme, et le paysage extérieur. Selon lui, la nature apparaît comme une forme de liberté et de lieu privilégié pour toutes les émotions humaines. Dans ses œuvres, comme *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), *Les Rêveries d'un promeneur solitaire* (1776-78) et *Les Confessions* (1782), il met l'accent sur l'expression de soi et des sentiments et recherche l'harmonie entre l'être et la nature qui l'entoure. Il donne libre cours à la sensibilité, aux élans du cœur et à l'appel de la nature. La mélancolie qu'il exprime renvoie au thème romantique du "Mal du Siècle". Après *La Nouvelle Héloïse*, *Les Souffrances du jeune Werther* (1774) de Goethe annonce la fin du Classicisme et inaugure le courant "Sturm und Drang" qui révolutionnera l'art et la pensée pendant tout le XIXème siècle. Il s'agit bien d'un des plus célèbres textes fondateurs du Romantisme qui influence, aussi bien par sa forme que par son

contenu, de nombreux autres romans écrits par la suite, comme *Oberman* de Senancour (1770-1846), *Adolphe* de Benjamin Constant (1767-1830), *Chatterton* de Vigny (1797-1863), *Hernani* de Victor Hugo (1802-1885), *Lorenzaccio* et *La Confession d'un enfant du siècle* de Musset (1810-1857). Werther montre exactement la personnalité et les tendances des jeunes romantiques de cette époque, telles que la quête d'absolu, le pouvoir transcendant de l'amour et le lyrisme de la douleur... L'intrigue y est simple. Werther est très amoureux de Charlotte qui est fiancée à son meilleur ami. Désespéré, à cause de la pureté de son âme qui ne lui permet aucune trahison, le jeune homme décide de mettre fin à ses jours et se tire une balle dans la tête, assis devant son bureau. Goethe fait une analyse extrêmement fine des tourments intérieurs de son personnage. Le suicide n'est pas seulement la réaction à un amour impossible, il résulte également d'un terrible échec : l'être humain est incapable d'atteindre son idéal absolu et la souffrance est une fatalité à laquelle aucun être sensible ne peut s'échapper. Ce romantisme allemand est introduit et propagé par Madame de Staël (1766-1817), étant en exil à l'étranger à cause des troubles politiques en France, à travers son livre *De l'Allemagne* (1813). Selon elle, « le nom de romantique a été introduit nouvellement en Allemagne, pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme » (IIème partie, ch. XI). Elle trouve que la littérature française d'après la Révolution ne laisse pas assez de place à l'expression des sentiments et des sensations. Pour elle, il faut se détourner du modèle gréco-latin (des sujets mythologiques de l'Antiquité classique) pour s'inspirer de la littérature du Nord

qui est plus sentimentale et mélancolique et qui ignore les règles trop strictes de la littérature classique. Le grand préromantique, Chateaubriand (1768-1848), annonce ce mouvement en France avec plus de vingt ans d'avance, grâce à son goût pour l'introspection, la quête de soi-même et le besoin d'épanchement. Il est l'un des premiers écrivains, avec Senancour et Constant, à exprimer les sentiments, en particulier l'ennui, comme aspects dominants de la littérature romantique. *René* (1802) ou *Les Mémoires d'outre-tombe* (1848-1850) de Chateaubriand, peignent ce «mal de vivre» qui va devenir le thème privilégié de la poésie romantique, celle de Vigny (*Chatterton* : 1835) ou de Musset (*Les Caprices de Marianne* : 1833), par exemple. Chateaubriand a le premier formulé le « vague des passions », un état d'âme qui deviendra un lieu commun du Romantisme : « Il reste à parler d'un état de l'âme, qui, ce nous semble, n'a pas encore été bien observé ; c'est celui qui précède le développement des grandes passions ... Plus les peuples avancent en civilisation, plus cet état du vague des passions augmente ... » (Chateaubriand, *Génie du Christianisme* 332-333). Chateaubriand met l'accent sur l'exploration du "moi" et avec René il crée un mythe : le premier personnage romantique de la littérature française.

3. Le Mal du Siècle

Le héros romantique, instable et angoissé, est né. C'est le premier jeune homme, en proie au « Mal du Siècle ». Mélancolique à cause de son impuissance à agir et de son insatisfaction, il n'est pas capable de réaliser ses désirs car il éprouve un amour impossible et n'arrive pas à atteindre le bonheur. Il semble que les forces de la jeunesse restent inexploitées. Tout cela incarne le modèle exact de

la génération des jeunes romantiques qui ressentent une profonde angoisse à cause de leur condamnation à l'immobilisme social. Autrement dit, le Romantique met en scène un sentiment de malaise, un état d'inquiétude et de trouble qui se traduit par un ennui inquiet augmenté par l'inactivité. À la suite de *René*, *Oberman* (1804) de Senancour et *Adolphe* (1816) de Benjamin Constant sont d'autres exemples de jeunes héros déchirés par le vague des passions, l'angoisse profonde, l'aversion contre la vie ou le désir de mort à un âge où les plus belles passions remplissent le cœur. Désenchantés, ils voient ainsi le feu des passions s'éteindre avant de pouvoir s'enflammer grâce à l'amour idéal qui leur manque.

4. Les Conditions Historiques et Politiques à l'Époque

Un autre facteur très important dans la formation du mouvement romantique concerne les conditions historiques et politiques qui permettent l'éclosion du Romantisme, dans une France en plein bouleversement où plusieurs régimes politiques se succèdent pendant une courte durée : après la Révolution française de 1789, qui marque la chute de l'Ancien Régime et de la monarchie absolue, la France expérimente, pendant environ quatre-vingts ans, sept régimes politiques successifs: trois monarchies constitutionnelles, deux Républiques et deux Empires. Une monarchie constitutionnelle, qui dure de 1789 à 1792, prend place au début de la Révolution française. Cette étape débouche sur la Première République entre 1792 et 1804, sous trois formes de gouvernements : la Convention nationale, entre 1792 et 1795, incluant la période dite de la Terreur (1793-1794), le Directoire, entre 1795 et 1799 et le Consulat, entre 1799 et 1804. Enfin, la Première République prend fin à la suite du couronnement de Napoléon

Premier et de l'instauration du Premier Empire qui remplace le Consulat en 1804. Le Premier Empire s'achève en avril 1814. Il est suivi par la Restauration bourbonnienne qui consiste en un retour à la souveraineté monarchique et qui est interrompue par l'épisode des Cent-Jours du 20 mars au 22 juin 1815, pendant lesquels Napoléon reprend le pouvoir. Ensuite, c'est la Monarchie de Juillet de 1830 à 1848, qui marque en France la fin de la royauté. Elle commence par la Révolution de Juillet qui se déroule sur trois journées, les 27, 28 et 29 juillet 1830, dites les «Trois Glorieuses » et se termine en 1848, par l'instauration de la Seconde République remplacée par le Second Empire en 1852.

5. Un Peuple Blessé par Plusieurs Bouleversements Politiques

Cette succession de divers régimes politiques qui chacun tente d'instaurer l'unité, mais se termine dans l'échec et dans le sang est difficile à supporter pour le peuple. L'instabilité politique et les violences qui l'accompagnent entraînent un désordre. Tout cela modifie l'inspiration des artistes qui vont se servir de l'art comme de l'expression d'un combat. D'où le Romantisme, nouveau genre « révolutionnaire » qui se soulève contre la modération du Classicisme qui ne convient plus pour exprimer les passions allumées pendant ces années terribles. Beaucoup de jeunes gens exaltés par le modèle des héros révolutionnaires ou des généraux de l'Empire ne parviennent pas à s'adapter au retour au calme de la Restauration, puis de la monarchie de Juillet. Ce trouble existentiel mine toute une jeunesse désœuvrée, avide d'exprimer l'énergie de ses passions et de ses rêves. Les jeunes gens pensent ne plus avoir leur place dans une société à laquelle ils ne s'identifient plus. En proie au « vague des passions » (Chateaubriand), un

sentiment vague de vide et d'inutilité qui s'accroît après la chute de Napoléon, les jeunes gens qui souhaitent prendre part à ce qu'on appelle maintenant « l'épopée napoléonienne », ne peuvent même plus rêver d'exploits futurs, exploits qui appartiennent désormais à un passé révolu. Ils s'accusent eux-mêmes ou, le plus souvent, s'en prennent à la société qui ne les comprend pas. Ils n'ont pas la capacité d'être dans le temps : dégoûtés du présent, ils désirent s'échapper d'une époque médiocre qui déçoit leurs attentes. Désenchantés, ils refusent aussi le passé qui est sans valeur pour une génération qui ne s'y retrouve pas et ne croient plus à l'avenir qui n'est qu'une promesse incertaine : « Le passé et le présent sont deux statues incomplètes : l'une a été retirée toute mutilée du débris des âges ; l'autre n'a pas encore reçu sa perfection de l'avenir » (Chateaubriand, *René* p.154). *Chatterton* d'Alfred de Vigny évoque le poète incompris qui n'est pas à sa place dans ce siècle, époque de désillusion marquée par les échecs comme celui de la Révolution de 1830.

6. Le Héros Romantique

Comment peut-on définir le héros romantique ? Le héros romantique représente une génération : c'est un être voué à un destin tragique. Il est rêveur, pessimiste, passionné et prêt à mourir pour une idée ou pour une femme. Il s'appelle René (Chateaubriand), Chatterton (Vigny), Raphaël (Lamartine), Coelio (Musset) etc. Le « moi » romantique correspond souvent à un « moi » douloureux, atteint par le "Mal du Siècle". L'insatisfaction et le désenchantement provoqués par les obstacles contre l'épanouissement individuel qui empêchent la floraison de son esprit (comme le règne de la tyrannie, du mensonge et de la

violence ou bien la fuite sans arrêt du temps et l'attente d'un avenir incertain) le lancent dans une nouvelle direction qui est plus conforme à son âme. Il souffre d'une maladie morale qui semble être contagieuse, puisqu'il suffit parfois d'en lire une description pour être touché. Par son hérédité, cet individu est plein d'énergie car il est fils de l'Empire et petits-fils de la Révolution. C'est une jeunesse aux ancêtres héroïques, capables d'action. Il est plein de force et d'audace et rien ne le prédestine à être mélancolique. Son énergie débordante reste inemployée. Dans un monde rempli d'ennui et de désillusion, l'amour semble aussi être le refuge des idéaux. Pourtant, l'histoire d'amour romantique se termine rarement bien. Séparés par des malentendus, la loi ou les préjugés, les couples romantiques ne s'unissent, le plus souvent, que dans la mort. Il s'agit d'un amour malheureux et du mariage impossible de deux êtres qui se désirent. L'être qui s'ennuie est condamné à une perpétuelle mélancolie. Il cherche à échapper à la réalité qui l'entoure, alors il voyage, non seulement pour s'arracher à sa patrie, mais pour s'éloigner vers un Ailleurs idéal. L'œuvre de Chateaubriand montre bien cette expérience dans ses récits de voyage (*Itinéraire de Paris à Jérusalem* : 1811 et *Voyage en Amérique* : 1827) où se retrouvent le goût de l'exotisme et l'intérêt pour tout ce qui appartient à un pays étranger. Le suicide apparaît aussi comme un ultime voyage vers l'au-delà : Rolla, le héros de Musset, se suicide pour se révolter contre son destin. Le héros romantique préfère donc voyager, se révolter et rêver pour soulager ses peines.

7. Les Thèmes Romantiques

7.1 Le Rêve

L'époque romantique affirme la valeur de l'imagination et de la sensibilité et donne une grande importance à la rêverie qui, associée à la mélancolie, aide l'auteur romantique à exprimer son sentiment d'insatisfaction et d'inadaptation. Le rêve et la rêverie sont au centre de l'imagination romantique. La rêverie invite l'imagination à recréer le monde. Il s'agit souvent d'une rêverie mélancolique et triste, qui reflète les souffrances d'une âme tourmentée (*Les Nuits* de Musset, par exemple). Le rêve, chez les Romantiques, est un voyage vers un Ailleurs idéal qui permet à l'écrivain d'explorer les profondeurs de son être dans le temps.

7.2 La Nature

La nature, chez les Romantiques, offre une image de tristesse, d'incertitude et de mélancolie qui reflète l'état d'âme du héros romantique (comme *Oberman* de Senancour). C'est en se réfugiant dans la nature que Werther, le héros de Goethe, cherche à consoler ses souffrances. Il est en quête d'un idéal absolu.

7.3 La Nostalgie du Temps Passé et le Dépaysement

Sous la Restauration, les Romantiques, ont la nostalgie du temps passé et tentent de reconstruire l'ancienne France, celle du Moyen Âge déjà oubliée. La nostalgie de l'ailleurs, et notamment d'une époque que l'on s'imagine avoir été primitive et jeune, d'une Grèce interprétée comme une république idéale, libre de tyrans, caractérise l'état d'âme romantique. L'écoulement du temps, les

changements, les destructions et les ruines qu'il entraîne, cause une nostalgie du temps perdu, d'un passé trop vite enfui. C'est aussi le cas de l'enfance. On s'y intéresse parce qu'elle est perçue comme l'aube de la vie, donc chargée d'espoirs et de promesses qui manquent beaucoup à cette génération désespérée : « notre enfance laisse quelque chose d'elle-même aux lieux embellis par elle » (Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe* 103). Le Romantisme est comme une évasion vers le paradis perdu de l'enfance de l'humanité. Les premiers Romantiques cherchent dans le passé, le voyage, la nature et la religion, les moyens de reconstruire les valeurs de leur monde. Le dépaysement et le mystère sont des sensations suscitées chez le lecteur (*Les Orientales* de Victor Hugo, 1829). Résultat de cette curiosité pour l'ailleurs, la traduction devient un genre très à la mode.

7.4 La Couleur Locale

Le souci de la couleur locale romantique est une façon de rendre plus vif le mystère et le sentiment d'étrangeté d'où le choix de noms propres exotiques et l'insertion de mots étrangers dans la narration.

7.5 Le « Je » Romantique et le Lyrisme Personnel

Le Romantique veut dépasser l'échec par sa méditation poétique ou sa création artistique. Il commence à écrire à la première personne. Le pronom « je » incarne la génération romantique sous la forme d'un roman autobiographique ou d'un journal intime. Il a l'obsession de la connaissance de soi et s'intéresse à la vie intérieure, aux problèmes de son cœur et de son âme. Alors, il se regarde vivre, aimer et souffrir. Le poète s'inspire de ses relations avec tout ce qui

l'entoure. Il s'agit d'un lyrisme personnel qui peut être traduit sous la forme d'un épanchement ou d'une exaltation douloureuse. En fait ce «moi » douloureux, atteint par le « Mal du Siècle », est mis en scène par le Romantisme.

En résumé, ce mouvement littéraire réserve une large place à l'expression des sentiments et des sensations et se caractérise par une opposition au Classicisme antique en abolissant les règles strictes de la littérature classique. Désormais, la raison si chère aux Classiques est remplacée par l'émotion et la sensibilité et les Romantiques prônent la liberté et le naturel en art. Le Romantisme va s'exercer dans les romans, la poésie, ainsi qu'au théâtre.

8. Le Romantisme en France au XIXème Siècle

Quelles sont les innovations et la modernité du théâtre romantique en France ? Après la révolution, le Romantisme se développe largement en France. Le Romantisme français, au sens propre, apparaît en 1820 sous l'égide de Victor Hugo qui, à partir de 1827, fonde le Cénacle. Le Romantisme est alors l'influence dominante de la vie artistique et intellectuelle française. *La Préface de Cromwell* d'Hugo en 1827, représente le plus important manifeste du Romantisme en France. C'est un ébranlement des traditions classiques par opposition au Classicisme. Plus qu'un mouvement artistique, le Romantisme est l'état d'âme et d'esprit qui caractérise le milieu du XIXème siècle. De 1815 à 1830, c'est le règne des jeunes romantiques, comme Hugo, Lamartine, Vigny et Musset, qui font connaître la nouvelle poésie et le nouveau théâtre. Le héros romantique devient à la mode. Contre les contraintes du Classicisme, trop rationnel et sec, le Romantisme revendique la liberté et redonne le goût à la jeunesse, au rêve et à

l'imagination. C'est au théâtre que le combat s'engage de façon aiguë.

Contestation politique du temps présent, le Romantisme rejette les formes et les contraintes strictes qui s'imposent depuis deux siècles dans le domaine esthétique.

Dans son *Racine et Shakespeare* (1823-1825), Stendhal rédige un pamphlet, un écrit satirique et violent, où il démontre l'importance d'une nouvelle esthétique, comme le modèle shakespearien, capable de peindre le monde contemporain. Il oppose le registre épique racinien au registre dramatique, plus conforme à son époque. Hugo aussi, dans *La Préface de Cromwell*, réitère les valeurs et la force du modèle shakespearien. En 1830, le succès du nouveau genre du théâtre, le drame romantique, est démontré par la mise en scène d'*Hernani*. Ce genre moderne est dominé par la liberté. Il se donne un rôle didactique en montrant la vie dans sa totalité et sa vérité où se mêlent la tragédie et la comédie. Hugo propose de jouer sur les contrastes, sur l'opposition du beau et du laid, du sublime et du grotesque. En associant les contraires, il tente de montrer notamment la lutte entre les deux forces, le Bien et le Mal. Selon lui, la coexistence du sublime et du grotesque résulte de l'ambivalence et de la dualité de la nature. Dans son livre, il explique le drame romantique comme représentatif de la double nature de l'être humain :

Du jour où le christianisme a dit à l'homme : Tu es double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel ... de ce jour le drame a été créé. Est-ce autre chose en effet que ce contraste de tous les jours, que cette lutte de tous les instants entre deux principes opposés qui sont toujours en présence dans la vie, et qui se disputent l'homme depuis le berceau jusqu'à la tombe ? (33)

Selon lui, le drame romantique a une mission nationale, une mission sociale et une mission humaine. Donnant libre cours à sa pensée, il ne respecte plus la règle des trois unités, chère aux Classiques. Les lieux se multiplient et le déroulement de l'action dépasse la limite des vingt quatre- heures. Rejetant le respect de la bienséance, on n'hésite plus de montrer la brutalité sur la scène qui plaît à une nouvelle société aguerrie à la violence.

Le Romantisme de Musset à travers ses deux pièces de théâtre, *Les Caprices de Marianne* (1833) et *On ne badine pas avec l'amour* (1834) :

9. Le Héros Mussetien, un Enfant du Siècle

Alfred de Musset (1810-1857), un enfant du début du XIXème siècle, appartient à la jeune génération du mouvement romantique dont il est un écrivain représentatif. Il l'exprime par son fameux vers : « Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux » (Ledda, « Un romantique né classique » 12). Cela témoigne bien de son inadaptation à la société à laquelle il n'appartient pas. Donc il ne se sent pas à l'aise et éprouve un sentiment du « Mal du Siècle ». Si son héros romantique n'a plus le soutien de sa communauté, il apparaît sur la scène avec le visage du « Mal du Siècle » étant donc porte-parole de l'époque, capable de parler la langue de son temps par excellence :

La langue de son temps, le romantique, Musset l'a parlée, avec un naturel déconcertant, sans forcer, comme si elle lui était d'emblée familière. Il a pris les désirs, c'est-à-dire les clichés de l'époque, le goût pour les Italie, les Espagne imaginaires, les rêveries lunatiques, le goût des facéties tristes, des amours mélancoliques, il les a mis en vers, à son image ... (Godo 11-12)

On voit dans ses drames romantiques des héros solitaires qui luttent avec leur destin : les deux héroïnes de Musset, Marianne, la mal mariée et Camille, promise à Dieu, l'une et l'autre se révoltent contre la situation que la société leur impose. À vrai dire, son héros est toujours un héros déchiré, à plusieurs visages, voué à un destin tragique, le malheur, la séparation ou la mort. *Les Caprices de Marianne* (1833) et *On ne badine pas avec l'amour* (1834) sont sur le "Mal du Siècle", sur l'amour et sur le masque. Ces drames mettent en scène des héros torturés, à la fois purs et impurs, qui incarnent toute l'ambiguïté du mouvement romantique. Le théâtre de Musset souligne aussi la vanité de l'action : l'idéal de son héros est détruit et inaccessible et à cause du manque de confiance en lui, il n'arrive pas à s'exprimer. Il se sent incapable d'agir et de prendre une décision. Il est en proie à un mal de vivre et souffre de son existence. Toute action lui semble impossible et il est impuissant mais avide cependant d'exprimer l'énergie de ses passions et de ses rêves. C'est le cas de Coelio, déplorable à cause de son impuissance à parvenir à son amour idéal.

9.1 La Jeunesse, la Cible Principale, Visée par Musset

C'est vrai si on dit que le théâtre de Musset interprète plutôt le rôle de la jeunesse de son temps. Ses pièces mettent en scène des jeunes gens, comme leur créateur, qui éprouvent un sentiment de vide, de solitude, de désenchantement, à vrai dire, un sentiment du « Mal du Siècle ». Bénichou décrit la Jeune-France :

Il est permis de désigner du nom de « Jeune-France », au sens large, non seulement un groupe particulier de jeunes romantiques qui se sont donné, ou plutôt ont accepté de se voir donner cette appellation après juillet 1830, mais toute une jeunesse dont le caractère, ainsi que l'idéal, comportait un alliage de révolte et de

désespoir, d'excès voulu dans la passion et d'humour sarcastique, d'abattement et d'imagination sans frein. (102)

Les Caprices de Marianne est une comédie qui est à l'image de la jeunesse de 1830, perdue dans ses doutes et ses errances et soumise à l'instabilité. Tout cela peut être le reflet des pensées du jeune auteur qui ne croit pas au monde où il vit. Selon Ledda :

Le théâtre de Musset incarne l'éternelle jeunesse ... Musset est ... l'icône romantique d'une jeunesse ténébreuse ... qui exprime dans ses dialogues la nostalgie d'un idéal déchu ... Musset parle à la jeunesse de cette jeunesse qui fuit trop vite, de ces passions trop vite éteintes, de la mort qui fauche brutalement l'élan de la vie : un romantisme lucide et lyrique tout ensemble. (« Un Romantique né classique » 6)

10. La Violation des Règles Classiques

10.1 Un Théâtre Libre

Le théâtre de Musset, reconnu pour sa modernité, est libre et plutôt affranchi des règles codifiées du Classicisme qu'il transgresse pour garder son goût personnel et donner libre cours à sa dramaturgie. L'œuvre produite par Musset se caractérise par le désenchantement et la fantaisie. *On ne badine pas avec l'amour* et *Les Caprices de Marianne* sont deux comédies qui n'en ont que le nom et qui mettent en scène une jeunesse idéaliste qui échoue tragiquement dans ses désirs.

10.2 Le Mélange de Comédie et de Tragédie

Dans *Les Caprices de Marianne*, le bouffon et le tragique cohabitent. Les larmes ne sont jamais loin des rires et des sourires. Sur ce point, Musset est donc un enfant de son siècle. Le dénouement de cette pièce comme celui d'*On ne*

badine pas avec l'amour n'est pas heureux. Aucune des deux pièces ne se termine par le mariage tant souhaité et la recherche du bonheur semble être impossible. Les amours contrariées et interdites y sont au centre et au lieu d'être sources de joie, elles deviennent au contraire sources de souffrance. En fait, dans l'amour mussetien, se cachent la séparation et la souffrance comme l'amour déçu de Coelio et celui de Rosette qui causent leur mort tragique. Les échecs amoureux se succèdent et le héros s'éprend soit d'une femme insensible à son amour (Marianne dans *Les Caprices de Marianne*), soit d'une femme inaccessible (Camille, un esprit indifférent, formé au couvent, qui sait maîtriser ses sentiments, dans *On ne badine pas avec l'amour*). Personne n'est content et la comédie se transforme en tragédie. Bien entendu, la vie racontée par Musset garde la complexité de la vie quotidienne où existe un voisinage entre joie et tristesse, sourire et larme, bonheur et malheur. Son héros est en quête d'un idéal qui se dérobe sans cesse. À la recherche du bonheur et de la satisfaction, pour échapper au désespoir, il désire se réfugier dans un autre monde. Coelio recourt à la mort, ultime manifestation de l'Ailleurs, quand il n'est plus capable de supporter ce mal de vivre. Musset mélange les genres. La comédie se transforme en un drame véritablement romantique ayant une fin tragique.

11. L'Analyse des Deux Pièces de Théâtre de Musset

11.1 *Les Caprices de Marianne* (1833)

Les Caprices de Marianne, publié en 1833 dans la *Revue des Deux Mondes*, déroute par sa nouveauté. Ce théâtre nous montre les cœurs qui battent avec le naturel de la vie. C'est de l'amour et de sa cruauté dont il est question.

Cette œuvre possède la fraîcheur et la fragilité de la jeunesse de son auteur qui n'a que vingt-trois ans quand il l'a créée. Elle est l'écho des conflits intérieurs du jeune Musset, éprouvant le mal de vivre, état dépressif, caractéristique de la jeunesse romantique, comme nous l'avons vu.

11.1.1 L'Unité de Lieu ?

Une analyse structurelle de cette pièce nous démontre la liberté prise par son auteur du point de vue des lieux choisis pour le déroulement de l'action. Il y en a six dont deux sont intérieurs et quatre, extérieurs :

- Une rue devant la maison de Claudio (1.1)
- La maison de Coelio (1.2)
- Le jardin de Claudio (1.3)
- Une rue (2.1)
- Une autre rue (2.2)
- Chez Claudio (2.3)
- Chez Coelio (2.4)
- Le jardin de Claudio (2.5)
- Un cimetière (2.6)

11.1.2 L'Unité de Ton ?

Dans cette pièce, l'unité de ton non plus n'est pas respectée par Musset. La pièce présente parallèlement à des traits propres à la comédie, une coloration tragique. La présence de la mort fatale oriente la pièce vers la tragédie. Le comique n'est cependant pas absent, dans les deux personnages mineurs de Ciuta, l'entremetteuse de Coelio, ou de Tibia, le valet sot et craintif de Claudio. Claudio même, stupidement assuré de ses idées, appartient à la série des burlesques chez Musset. Enfin Claudio et Tibia sont identifiés comme les grotesques, qui incarnent la bêtise et la médiocrité. On imagine bien en Tibia (flûte en italien) un serviteur long et maigre. Les conversations ridicules entre le maître et son valet ajoutent au côté comique de cette pièce (comique de mots et de situations) et offre des moments plaisants aux spectateurs :

Claudio : Oui, il y a autour de ma maison une odeur d'amants ; personne ne passe naturellement devant ma porte ; il y pleut des guitares et des entremetteuses. Tibia : Est-ce que vous pouvez empêcher qu'on donne des sérénades à votre femme ?... Fi ! Votre femme n'a pas d'amants. – C'est comme si vous disiez que j'ai des maîtresses. Claudio : Pourquoi n'en aurais-tu pas, Tibia ? Tu es fort laid, mais tu as beaucoup d'esprit. Tibia : J'en conviens, j'en conviens. Claudio : Regarde, Tibia, tu en conviens toi-même ; il ne faut plus douter, et mon déshonneur est public. (1.1.33-46)

Mais le meurtre de Cœlio transforme la comédie en drame romantique, le côté plus dur de la pièce, avec son héros solitaire et avide d'idéal, assassiné cruellement, à cause d'un malentendu. Alors, même si la pièce commence par une bouffonnerie, à la fin, le traditionnel mariage de la comédie est remplacé par une mise à mort.

11.1.3 L'Analyse Psychologique

Cette pièce est un drame psychologique romantique où l'on voit le mélange des genres. Ce drame (où il y a très peu de place pour le rire) va davantage s'attacher au caractère psychologique des personnages. Musset y parvient à confronter ses personnages à des conflits intérieurs de leur personnalité et tente de dessiner le portrait de son personnage souffrant d'un amour névrosé (Coelio). Dès le début, il essaie de présenter clairement l'intrigue de la pièce par l'intensité de la passion de Coelio et du refus de Marianne au spectateur qui, donc, arrive à comprendre facilement la force de la fatalité, toujours en marche. Rien ne peut l'entraver et tout tend ensemble au même but tragique.

Le thème central de cette pièce, est le mal de vivre qu'éprouvent les trois protagonistes romantiques. Ils sont tous à la recherche d'un idéal absolu. Ils le trouvent à travers un amour inaccessible qui se dérobe sans cesse.

11.1.4 Les Personnages

Du point de vue des caractéristiques, Coelio, Octave et Marianne sont tous des représentants du héros romantique.

Coelio :

Coelio, à la recherche d'un amour idéal absolu, a un cœur totalement envahi par l'amour de Marianne. Il est fragile, désarmé et noyé dans ses rêves et les fantasmes de son idéalisme. Comme il le dit : « Le souffle de ma vie est à Marianne ; elle peut d'un mot de ses lèvres l'anéantir ou l'embraser. Vivre pour une autre me serait plus difficile que de mourir pour elle ; ou je réussirai, ou je me tuerai » (1.1.195-198). Il aime en souffrant car son amour, dès le début de la

pièce, commence à le détruire : « L'amour, dont vous autres vous faites un passe-temps, trouble ma vie entière ... Mon cabinet d'étude est désert ; depuis un mois j'erre autour de cette maison la nuit et le jour ... » (1.1.121-125). Ses couleurs sont le blanc et le noir : la blancheur d'un visage pâle de souffrance et la noirceur d'un destin maudit, symbole de deuil et de mort : « Ô Coelio ! Fou que tu es ! Tu as un pied de blanc sur les joues !—D'où vient ce large habit noir ? » (1.1.78-79). Coelio n'a pas confiance en lui, il est timide et n'ose pas avouer son amour à Marianne. Il ne fait pas l'effort de lui parler lui-même et fait appel à des intermédiaires méprisables, une entremetteuse (Ciuta) et un cousin connu pour son libertinage (Octave). Ils sont ses porte-parole auprès de Marianne : « Vingt fois j'ai tenté de l'aborder ; vingt fois j'ai senti mes genoux fléchir en approchant d'elle... Quand je la vois, ma gorge se [sert] et j'étouffe, comme si mon cœur se soulevait jusqu'à mes lèvres » (1.1.152-155). Et puis, Marianne qui se trouve offensée, lance à Octave: « ... pourquoi ne s'explique-t-il pas lui-même ? » (2.3.71-72). Enfin, l'amour qui doit être source de joie, pour lui devient cause de souffrance et étant la victime sacrifiée d'un malentendu tragique qui le conduit vers la mort, il se sent incapable de vivre sans amour et préfère quitter ce monde où il ne peut pas atteindre son idéal: « Ô mort ! Puisque tu es là, viens donc à mon secours ... Ô mort ! Je t'ouvre les bras ; voici le terme de mes maux (2.6.25-30).
Octave :

Octave est un personnage complexe. Il est un jeune libertin qui s'intéresse aux plaisirs. Mais, à vrai dire, il se sert du libertinage pour cacher son désenchantement. Il voudrait aimer mais il n'y parvient pas. Il reste fidèle à son

ami et ne le trahit jamais. Au début de la pièce, il s'est déguisé en Arlequin, l'un des types les plus connus de la Commedia Dell'arte (forme théâtrale apparue au XVIème siècle en Italie) qui est rusé, espiègle, vif, cynique et immoral et aime s'amuser et plaisanter et s'intéresse aux femmes. Mais sous son masque, c'est un homme d'honneur qui reste fidèle à son ami, Coelio, comme il l'a juré lors de leur première rencontre, malgré la volonté de Marianne pour devenir sa maîtresse: « Je te jure sur mon honneur que Marianne sera à toi, ou à personne au monde ... » (1.1.215-216). Et finalement à Marianne qui lui demande : « Pourquoi dis-tu adieu à l'amour ? », il répond : « Je ne vous aime pas, Marianne : c'était Coelio qui vous aimait » (2.6.42-45). Il laisse tomber son masque. Il éprouve la mélancolie, il est seul et l'avoue à Marianne : « Le monde entier m'a abandonné ; je tâche d'y voir double, afin de me servir à moi-même de compagnie » (2.1.215-216). À la dernière scène, près du tombeau de son ami, il avoue sa mélancolie : « Ce tombeau m'appartient ; c'est moi qu'ils ont étendu dans cette sombre allée... c'est moi qu'ils ont tué ! Adieu la gaieté de ma jeunesse... la vie libre et joyeuse ... » (2.6.33-37). Octave perd son ami et refuse Marianne : il incarne le vrai héros romantique qui révèle ses déchirements intérieurs.

Marianne :

Marianne, une troisième protagoniste romantique, manifeste une grande soif d'indépendance. Elle est d'abord un personnage enfermé par le couvent, puis par un mariage de raison non désiré. Elle veut se libérer des jous qui l'entravent. Elle est froide, têtue, orgueilleuse et capricieuse. Elle rêve d'une liberté marquée par l'amour, mais il s'agit d'un adultère qui se termine par la mort, comme si elle

était l'instrument de la fatalité qui conduit Coelio vers son destin tragique. Malgré qu'elle soit prête à vivre, elle est condamnée à la solitude car au dénouement, quand elle demande à Octave : « Pourquoi dis-tu : « Adieu l'amour »?, il lui répond : « Je ne vous aime pas, Marianne : c'était Coelio qui vous aimait » (2.6.42-45). C'est le cas de nombreuses femmes romantiques mal mariées, dont le fantasme d'un amour idéal finit souvent mal, comme Kitty Bell dans *Chatterton* d'Alfred de Vigny.

11.2 *On ne badine pas avec l'amour* (1834)

11.2.1 L'Unité de Lieu ?

D'après une analyse structurelle, on peut bien démontrer, dans *On ne badine pas avec l'amour*, l'absence de toute contrainte concernant le lieu de la pièce. Chaque scène se déroule dans un décor différent dont six sont intérieurs et huit, extérieurs :

- Une place devant le château (1.1)
- Le salon du baron (1.2)
- Devant le château (1.3; 2.4; 3.1 ; 3.4)
- Une place (1.4)
- Une salle (1.5)
- Un jardin (2.1)
- La salle à manger (2.2)

- Un champ devant une petite maison (2.3)
- Au château (2.4)
- Une fontaine dans un bois (2.5)
- Un chemin (3.2)
- Le petit bois (3.3)
- La chambre de Camille (3.6)
- Un oratoire, une petite chapelle (3.8)

Une autre spécificité des lieux présentés par Musset c'est que certains ne sont pas représentés directement sur la scène mais jouent un rôle plus ou moins important dans le déroulement de l'action. Musset choisit des scènes avec de multiples va-et-vient qui, au contraire du théâtre classique, peuvent être produits à l'intérieur même des scènes. Ces entrées et ces sorties rappellent indirectement aux spectateurs la présence d'autres lieux (où on se rend ou d'où on vient) qui rendent la pièce encore plus vivante :

- Paris, présenté comme un lieu où Perdican a vécu une vie très animée avec des plaisirs et des agitations (acte 1, scène 1 ; acte 2, scène 5).
- Le couvent où Camille a passé une vie pieuse, mystique et religieuse qui lui a enseigné une vie spirituelle, refusant les plaisirs et rejetant les plus légitimes attachements au monde (2.5).

- La maison de Rosette qui montre bien son caractère simple et modeste. C'est une paysanne d'humble origine, ce qui explique son innocence et sa crédulité (1.4).

11.2.2 L'Unité de Temps ?

Si on passe à l'unité de temps, on voit bien que cela non plus n'est pas respecté par Musset. Contrairement aux Classiques, l'action ne se déroule pas pendant vingt-quatre heures. La durée de la pièce s'étale sur trois journées pendant lesquelles il y a une succession de repas dans l'espace de temps.

Premier jour :

- acte 1, scène 2 : Le Baron dit à Dame Pluche d'être « prête à l'heure du dîner ». Ensuite, à l'acte 1, scène 3 : Le chœur décrit la scène pendant le dîner : « Maintenant que voilà le dîner fini, on ouvre la grille du château ».
- acte 2, scène 1 : Perdican dit à Camille : « Déjà levée, cousine ? J'en suis toujours pour ce que je t'ai dit hier ».

Deuxième jour :

- acte 2, scène 2 se déroule dans la salle à manger où on met le couvert pour le dîner.
- acte 3, scène 1 : Perdican s'interroge : « mais pourquoi cette conversation d'hier ne veut-elle pas me sortir de la tête ? En vérité, j'ai passé la nuit à radoter ».

Troisième jour :

- acte 3, scène 2 : Maître Bridaine dit à Blazius : « il est midi sonné, et je m'en vais dîner ».
- acte 3, scène 6 : Camille demande à Rosette : « Que penses-tu de ce qu'il t'a dit ce matin ? »

11.2.3 L'Unité de Ton ?

Le voisinage du comique avec le tragique :

Musset transgresse aussi l'unité de ton. Il se libère de toute contrainte et passe d'un ton à l'autre. Il permet à sa fantaisie de voler ici là, tantôt sur le ton comique, tantôt tragique. La comédie et le drame se marient comme ils le font dans la vie réelle. Contrairement à la tragédie classique qui reste uniquement dans le registre tragique et ne comporte aucun élément comique, il y a ici un mélange des genres qui va du badinage au drame en passant par le comique. Les différents aspects comiques présents dans cette pièce sont, notamment, les quatre personnages grotesques et ridicules : Maître Bridaine, Maître Blazius, Dame Pluche et Le Baron. Leur comique provient de leur originalité. Ils sont les moins complexes. Leur langage est comme une indication des situations comiques. Leur apparence physique, exagérée et caricaturale fait rire comme la bedaine ou le gros ventre de Blazius et la maigreur de Dame Pluche. La juxtaposition de la bouffonnerie et du sérieux dans la pièce de Musset soulage la tension morale du lecteur face à la tragédie sentimentale où se trouvent les trois protagonistes. Ces

quatre personnages prêtent à rire à cause des contradictions qui les divisent : Blazius et Bridaine, d'un côté prétentieux spirituels et de l'autre, avide de manger et de boire, la bonne chère pour Bridaine (2.2) et le vin pour Blazius (2.4). Ils sont constamment attirés par la salle à manger du château :

Le Baron dit au Maître Blazius : Indépendamment de votre ivrognerie, vous êtes un bélître... Mes valets vous voient entrer furtivement dans l'office, et quand vous êtes convaincu d'avoir volé mes bouteilles de la manière la plus pitoyable, vous croyez vous justifier en accusant ma nièce d'une correspondance secrète. (3.1.934-938)

Et puis, dans la deuxième scène, en entrant, Maître Bridaine dit : « Que font-ils maintenant ? Hélas ! Voilà midi. Ils sont à table. Que mangent-ils ? Que ne mangent-ils pas ? J'ai vu la cuisinière traverser le village avec un énorme dindon. L'aide portait les truffes, avec un panier de raisins » (3.2.958-961). Dame Pluche, malgré son souci de respectabilité, possède un caractère colérique, prétendument religieuse : Maître Blazius chasse Dame Pluche qui porte la lettre de Camille à la poste et lui dit : « Pluche, donnez-moi ce papier... Donnez-la moi ou vous êtes morte ». Puis, Dame Pluche, fâchée, s'en prend à Blazius : « Moi, morte ! Morte ! Marie, Jésus, vierge et martyr ! » Et ils se battent (3.2.1015). Le Baron manque d'autorité en dépit de son goût pour le pouvoir. Chaque fois qu'il rencontre un problème insoluble, il se retire dans son cabinet de travail : « Passons dans mon cabinet ; je ne sais à quoi m'en tenir » (3.5.1191). Tout cela provoque une série de comique de situations et de comportements. Quant au comique de mots, il abonde dans la pièce. Les répétitions et les reprises provoquent les rires. Les représentations de Blazius et de Dame Pluche par le chœur, sont ridicules :

Doucement bercé sur sa mule fringante, messer Blazius s'avance dans les bluets fleuris, vêtu de neuf... Comme un poupon sue l'oreiller, il se ballote sur son ventre rebondi, et, les yeux à demi fermés, il marmotte un Pater noster dans son triple menton. (1.1.1-5)

Durement canotée sur son âne essoufflé, dame Pluche gravit la colline ; son écuyer transi gourdin à tour de bras le pauvre animal, qui hoche la tête, un chardon entre les dents... Bonjour donc, dame Pluche ; vous arrivez comme la fièvre, avec le vent qui fait jaunir les bois. (1.1.38-45)

Il y a parfois, ici et là, d'une scène à l'autre, ou dans une même scène, une succession de répliques sérieuses et comiques : dans la quatrième scène de l'acte 2, il y a une conversation comique entre Maître Blazius et le Baron, puis dans la scène 5, concernant la rencontre entre Camille et Perdican, les deux personnages principaux, qui transportent le spectateur du comique au sérieux. Ayant lu la première scène de l'acte 1, on s'aperçoit d'une alternance des répliques comiques et sérieuses entre le chœur, Maître Blazius et Dame Pluche dont le début est comique mais la fin est plus sérieuse.

11.2.4 L'Analyse Psychologique

Cette pièce est caractérisée par une profonde analyse psychologique des sentiments. L'objet de l'analyse n'est plus comme dans le passé l'homme en général, mais un individu bien particulier dans des circonstances spécifiques, avec des passions spéciales, représentées dans toutes les nuances de sa psychologie. La passion dominante est l'amour. On y retrouve l'intérêt pour l'analyse psychologique et pour la description de la vie intérieure, ce qui est conforme à l'intention de l'écrivain romantique.

11.2.5 Les Personnages

Perdican :

En ce qui concerne les caractères des personnages protagonistes, Perdican, un enfant gâté, beau, riche et éduqué, découvre graduellement le sens profond de l'amour et de ses exigences (2.1.471-72; 2.5.836; 3.6.1277-86 et 1315-17; 3). Il est très sensible sous son masque d'indifférence. Il aime la nature et éprouve de la nostalgie pour son enfance :

Voilà donc ma chère vallée ! Mes noyers, mes sentiers verts, ma petite fontaine ! Voilà mes jours passés encore tout pleins de vie, voilà le monde mystérieux des rêves de mon enfance ! Ô patrie ! Patrie ! Mot incompréhensible ! L'homme n'est-il donc né que pour un coin de terre, pour y bâtir son nid et pour y vivre un jour ? (1.4.349-353)

Il croit à l'amour et aime vivre passionnément. À la réponse de Camille qui se refuse à lui, il dit :

... mais il y a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de deux de ces êtres si imparfaits et si affreux. On est souvent malheureux ; mais on aime et quand on est sur le bord de sa tombe, on se retourne pour regarder en arrière et on se dit : j'ai souffert souvent... mais j'ai aimé. C'est moi qui a vécu, et non pas un être factice créé par mon orgueil et mon ennui. (2.5.926-933)

C'est le cas du héros romantique ayant soif de vivre et d'atteindre à son amour idéal.

Camille :

D'autre part, Camille, malgré son apparence froide et indifférente, possède une grande sensibilité. Elle est, à la fois, effrayée et attirée par l'amour. Elle ne parvient pas à garder sur son visage « le masque de plâtre » dont parle Perdican (2.5.911). Pour elle, c'est l'amour divin qui compte car il est éternel. Elle refuse

l'amour humain dont les tristesses lui sont révélées (2.5.751-770). Mais elle éprouve un sentiment de désespoir et d'amertume. Elle désire vivre de toutes ses forces mais le couvent lui interdit de croire à la vie (2.5.859-69). Elle a reçu une éducation religieuse qui l'a déformée en lui enseignant à craindre les hommes à cause de l'impureté de tout désir amoureux. Pourtant, elle a soif d'absolu et laisse éclater son besoin d'amour qu'elle n'arrive pas à retenir, en l'avouant à Perdican (3.8.1467-1471). Mais cet amour est condamné à l'échec. Séparés par des malentendus, la loi ou les préjugés, les couples romantiques ne s'unissent que dans la séparation ou la mort.

Rosette :

Rosette, la figure, la plus touchante de la pièce, attire la sympathie du spectateur qui participe à sa douleur. Elle est la victime innocente d'un jeu pénible de l'amour et difficile à supporter qui l'afflige et se termine par la mort de cette pauvre souffre-douleur, sincère dans l'expression de son amour pour Perdican. Pour elle aussi, l'idéal est inaccessible et le langage de l'amour est trompeur et il la tue (*On ne badine pas avec l'amour*, la scène finale).

12. Le Lyrisme de Musset

L'expression lyrique, à travers des épanchements et des confidences des personnages, est une autre tonalité prise par Musset, dans cette pièce où il tente d'exprimer ses sentiments personnels qui concernent aux désenchantements, aux souffrances, aux douleurs et aux tourments de l'amour inaccessible. Musset y met un peu de lui-même en révélant ses deux différentes faces dont l'une est mise en scène par Octave, le jeune homme qui ne croit pas à l'amour et qui vit dans la

débauche afin de trouver refuge dans les plaisirs et les femmes et l'autre par Coelio, pur, amoureux, sensible, désespéré et mélancolique qui paie de son malheur son inadaptation à la vie. Enfin, incapable de réaliser son idéalisme (son amour), il se donne à la mort.

Parfois, les monologues sont comme des moments d'épanchement où chaque personnage dénonce ce qu'il a de plus personnel : Coelio, accablé de son impuissance pour avouer son amour chez sa bien-aimée, se confie :

Ah ! Que je fusse né dans le temps des tournois et des batailles ! Qu'il m'eût été permis de porter les couleurs de Marianne et de les teindre de mon sang ! Qu'on m'eût donné un rival à combattre, une armée entière à défier ! Que le sacrifice de ma vie eût pu lui être utile ! Je sais agir, mais je ne puis parler. Ma langue ne sert point mon cœur, et je mourrai sans m'être fait comprendre, comme un muet dans une prison. (*Les Caprices de Marianne*, 2.2.14-21)

Quant à Octave, il se sent responsable envers son ami. Il ne veut pas reculer devant la demande de Coelio qui sollicite son aide pour transmettre son message d'amour à Marianne :

Je suis comme un homme qui tient la banque d'un pharaon pour le compte d'un autre, et qui a la veine contre lui ; il noierait plutôt son meilleur ami que de céder, et la colère de perdre avec l'argent d'autrui l'enflamme cent fois plus que ne le ferait sa propre ruine. (2.1.15-20)

En ce qui concerne *On ne badine pas avec l'amour*, le lyrisme y est marqué par les épanchements des personnages principaux, à travers lesquels ils expriment leurs sentiments personnels : à la scène 5 de l'acte 2, Camille fait part de sa vision de l'amour humain quand elle raconte à Perdican ce qui est arrivé à ses compagnes de couvent pour lui expliquer les raisons pour lesquelles elle se

refuse à lui et le remplace par l'amour absolu de Dieu. Et dans la même scène, Perdican exprime son avis sur la vie religieuse et surtout sur la vérité de l'amour.

13. Les Malentendus Tragiques

Chez Musset, nous rencontrons tour à tour des héros, ayant des passions irrésistibles et fatales, qui échouent par un malentendu tragique ou un jeu cruel de la passion égoïste : Coelio, en interdisant à Octave d'aborder Marianne, le prend comme son porte-parole pour envoyer le message d'amour à sa bien-aimée, mais on arrive à un moment où le malentendu scelle le drame quand Marianne, qui croit s'adresser à Octave, trompée par l'obscurité, l'accueille du nom d'Octave pour l'avertir du danger qui l'attend, afin de le mettre en garde au moment de leur rendez-vous :

Coelio, *frappant à la jalousie* : Marianne, Marianne, êtes-vous là ?
Marianne, *paraissant à la fenêtre* : Fuyez, Octave ; vous n'avez donc pas reçu ma lettre ?

Coelio : Seigneur mon Dieu ! Quel nom ai-je entendu ? ... Est-ce un rêve ? Suis-je Coelio ? ... Ô mort ! Puisque tu es là, viens donc à mon secours. Octave, traître Octave puisse mon sang retomber sur toi ! Puisque tu savais quel sort m'attendait ici, et que tu m'as envoyé à ta place, tu seras satisfait dans ton désir. Ô mort ! Je t'ouvre les bras ; voici le terme de mes maux. (2.6.11-29)

L'innocente Rosette, la victime d'un jeu d'amour, meurt de douleur quand elle comprend la profondeur de l'amour qui existe entre Perdican et Camille. Ils l'ont sacrifiée sans émoi à leur querelle jalouse :

Camille : Oui, nous nous aimons, Perdican ; laisse-moi le sentir sur ton cœur ...

Perdican : Chère créature, tu es à moi. (*Il l'embrasse ; on entend un grand cri derrière l'autel.*)

Camille : C'est la voix de ma sœur de lait ... Elle est morte ! ... (*On ne badine pas avec l'amour*, 3.8.1467-1491)

Ayant des remords d'avoir joué ce jeu cruel, Camille et Perdican se séparent et ne s'offrent pas le bonheur d'être ensemble car ils se sentent coupables d'avoir causé la mort d'une innocente trompée et bien sûr, ils resteront dans ce regret toute leur vie : on ne doit jamais plaisanter avec l'amour.

14. L'Union de Grotesque et de Sublime

Cette union qu'Hugo a déjà mentionnée dans la *Préface de Cromwell* (33) est bien présente chez Musset. Cela s'affirme quand Musset dit lui-même : « nous voulons la beauté pour aimer la tristesse » (Rossard 98). Comment mieux dire que le grotesque engendre le sublime quand on étudie la conception de l'amour que Musset donne par la bouche de Perdican qui définit l'homme par l'amour, même s'il n'est pas toujours réussi :

On est souvent trompé en amour, souvent blessé, et souvent malheureux ; mais on aime, et quand on est sur le bord de sa tombe, on se retourne pour regarder en arrière, et on se dit : j'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé. C'est moi qui ai vécu, et non pas un être factice créé par mon orgueil et mon ennui. (*On ne badine pas avec l'amour*, 2.5.928-933)

Selon lui, c'est l'amour, chose « sainte et sublime » qui justifie l'existence humaine : « mais il y a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de deux de ces êtres si imparfaits et si affreux » (2.5.926-927).

D'autre part, chez Rosette, où la forte passion amoureuse se termine par sa mort tragique, c'est le cas où le sublime produit le grotesque. Rossard aussi est d'accord avec l'existence de cette union chez Musset quand il cite ce qu'il a déjà dit : « Musset pourra, alors, reprendre ce qu'il écrivait dans *La Confession d'un enfant du siècle*, « je commençais à sentir cette vérité que dans tous les maux il y

a toujours quelque bien, et qu'une grande douleur, quoi qu'on en dise, est un grand repos » (Rossard 99).

14.1 La Dualité du Héros Mussetien

Cette union de grotesque et de sublime est aussi présente dans la nature humaine, autrement dit, c'est la dualité, déjà exprimée par Hugo, et le caractère double du héros de Musset qui lui donne deux faces opposées, à la fois pure et impure. Selon Hugo :

Du jour où le christianisme a dit à l'homme : Tu es double, tu es composé de deux êtres ... l'un enchaîné par les appétits, les besoins et les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie ... de ce jour le drame a été créé. Est-ce autre chose en effet que ce constats de tous les jours, que cette lutte de tous les instants entre deux principes opposés qui sont toujours en présence dans la vie, et qui se disputent l'homme depuis le berceau jusqu'à la tombe. (33)

Le goût de la diversité chez Musset est présent par l'association des contraires, la pureté et le libertinage, autrement dit, la double nature humaine: Coelio, pur et sincère, face à Octave, cynique et débauché. Alain Heyvaert confirme cette idée et écrit: « De multiples contradictions traversent l'œuvre de Musset ... La coexistence du cynisme et du lyrisme, de l'ironie amère et de la poésie du cœur constitue l'une de ses contradictions » (41). Cette coexistence se voit non seulement chez différents personnages, mais aussi, à l'intérieur d'un même personnage comme Octave, au début, frivole, libertin et amateur des femmes mais à la fin, pur, sensible et fidèle à Coelio quand il refuse l'amour de Marianne : son côté cynique lui offre une vision d'amour, spécifique d'une vie licencieuse, mais, au fur et à mesure que la pièce avance, le sentiment noble de

Coelio fait réveiller chez lui « sa belle âme », la partie pure de son cœur, cachée sous une apparence cynique et même indifférente envers les pures passions nobles, présentes dans un cœur sincèrement amoureux. Octave contemple l'amour de Coelio avec la tristesse de ne pouvoir le ressentir. C'est pourquoi, pour souligner la supériorité de l'amour de Coelio pour qui il éprouve un lien d'amitié, il exprime cette mélancolie plaintive: « Je ne sais point aimer ; Coelio seul le savait » (2.6.16).

En ce qui concerne *On ne badine pas avec l'amour*, cette pièce aussi comprend une même simultanéité des caractères contradictoires, « la belle âme » et « l'ironie amère », que déjà a mentionné Heyvaert, présentes chez les personnages différents. Tout au long d'*On ne badine pas avec l'amour*, il y a l'espoir d'un amour réalisé en s'en éloignant à cause des badinages joués par les personnages. Perdican et Camille s'aiment bien, mais c'est par orgueil qu'ils ne veulent pas l'avouer : Perdican, après avoir reçu l'indifférence de Camille, pour se venger d'elle et susciter sa jalousie, prétend être amoureux de Rosette, ce qui montre son caractère cynique, et de l'autre côté, Camille le pousse à épouser la pauvre paysanne. Par leur vanité et leur désir de vengeance, les deux amis jouent un jeu injuste qui entraîne le destin fatal de la jeune fille. Cette dernière échappe à toute tromperie grâce à son âme pure et sincère qui n'est que sa « belle âme ». C'est à la fin de la pièce que se révèle la partie belle de leur âme, mais il est trop tard. Dans cette pièce, l'ambivalence des sentiments, la coexistence d'un double état d'âme, sincère et cynique et les deux faces opposées des comportements des héros sont mis en scène par l'auteur.

15. L'Idéal Mussetien

15.1 Le Thème de l'Amour

On peut dire hardiment que l'amour est considéré comme un thème favori chez Musset. L'amour, pour Musset, est la substance par laquelle il forme la nature de son héros d'une telle manière que Godo le considère chez lui, comme « le seul universel qui résiste à l'expérience et aux érosions de l'absolu » (*Une Grâce Obstinée*, p.81). Il ajoute dans la même page « en dehors de ce mouvement d'amour, le sujet, à proprement parler, n'existe pas ; comme mort à lui-même et au dehors, il s'effondre sur sa base, où plutôt sur son absence essentielle de base ». Telle est, sans doute, la nature de cet amour si pur quand Musset l'exprime à travers ses protagonistes au moment où Coelio parle à Octave, Octave à Marianne ou Perdican à Camille. C'est une vérité d'une grande valeur avec laquelle on ne peut pas badiner, sinon cela va nous coûter parfois des dommages irréparables et même fatal comme la mort de Rosette et de Coelio.

Quand Coelio se confie à Octave, il lui fait part de son grand amour pour

Marianne:

L'amour dont vous autres vous faites un passe-temps, trouble ma vie entière. Ô mon ami, tu ignoreras toujours ce que c'est qu'aimer comme moi ! Mon cabinet d'étude est désert ; depuis un moi j'erre autour de cette maison la nuit et le jour. Quel charme j'éprouve, au lever de la lune, à conduire sous ces petits arbres, au fond de cette place, mon chœur modeste de musiciens, à marquer moi-même la mesure, à les entendre chanter la beauté de Marianne ! (*Les Caprices de Marianne*, 1.1.121-128)

Pour Coelio, la valeur de son amour est tellement chère qu'elle mérite qu'on en

meure :

Le souffle de ma vie est à Marianne ; elle peut d'un mot de ses lèvres l'anéantir ou l'embraser. Vivre pour une autre me serait plus difficile que de mourir pour elle ; ou je réussirai, ou je me tuerai.
(1.1.195-198)

Enfin, voici le message de l'amour noble de Coelio qu'Octave porte chez

Marianne :

Si vous saviez quel trésor de bonheur, quelle mine féconde repose en vous ! En lui ! dans cette fraîche aurore de jeunesse, dans cette rosée céleste de la vie, dans ce premier accord de deux âmes jumelles ! Je ne vous parle pas de sa souffrance, de cette douce et triste mélancolie qui ne s'est jamais lassée de vos rigueurs, et qui en mourrait sans se plaindre. Oui, Marianne, il en mourra.
(2.3.109-115)

Ne pas aimer, c'est ne pas vivre ; c'est une leçon que Musset essaie de nous donner quand Pedican parle à Camille :

... le monde n'est qu'un égoût sans fond où les phoques les plus informes rampent et se tordent sur des montagnes de fange ; mais il y a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de deux de ces êtres si imparfaits et si affreux. On est souvent trompé en amour, souvent blessé et souvent malheureux ; mais on aime, et quand on est sur le bord de sa tombe, on se retourne pour regarder en arrière, et on se dit : j'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé. C'est moi qui ai vécu, et non pas un être factice créé par mon orgueil et mon ennui. (*On ne badine pas avec l'amour*, 2.5.924-933)

15.1.1 L'Amour Inaccessible

Mais, dans l'œuvre romantique de Musset, cet idéal d'amour reste inaccessible. Coelio, considéré comme un échec vivant quand il parle de son amour, n'est pas capable de le réaliser et meurt par un malentendu fatal ; Marianne déclare son amour à Octave mais elle échoue car Octave qui trouve son idéal inaccessible (l'amour de Marianne) s'est déjà donné aux plaisirs et, tout en gardant fidélité à Coelio, renonce à l'amour de la bien-aimée de son ami. Ils ont

donc perdu, eux aussi, l'essence du bonheur ; Rosette meurt comme la victime du jeu cruel de Perdican et de Camille et d'un amour irréalisable. Enfin, Camille et Perdican, enfermés dans l'orgueil et captifs de la fatalité inévitable, n'arrivent pas à saisir le bonheur qui pourrait être facilement obtenu. Bien que le dénouement d'*On ne badine pas avec l'amour* soit présenté par l'aveu d'amour chez Camille et Perdican, cette communion intervient trop tard et précipite la catastrophe : elle est suivie par le choc et la mort de Rosette et enfin la séparation des amants.

L'amour chez Musset se trouve encore au sein de la souffrance et il s'agit d'un amour inaccessible et interdit. Alors, on peut dire que chez Musset, comme chez tout autre Romantique, l'idéal se montre irréalisable et impossible à obtenir. En fait, dans l'amour mussetien se cache le désenchantement. Selon J. Rossard :

L'une des causes de la mélancolie de Musset est ainsi l'amour qu'il considère, de son temps, comme déchu. Le poète se juge incapable d'atteindre des rapports permanents, idéaux, avec une femme aimée. Le platonisme romantique le fait rire, car il constate partout l'infidélité, l'hypocrisie et le charlatanisme. (96)

16. Le Manque d'Action du Héros Mussetien

Dans le théâtre de Musset outre la mise en relief de l'impossibilité de bonheur, c'est le manque d'action qui caractérise le héros romantique se trouvant dans un monde où on ne réussit pas à atteindre son but. C'est bien ici qu'on arrive au pessimisme de Musset, représentant du Mal du Siècle. Selon Heyvaert, « La belle âme romantique est une belle âme malheureuse ; l'impossibilité de l'action est le signe de son impuissance et, pour se maintenir comme sujet absolu, elle doit sans cesse nier l'action et transformer son impuissance en volonté » (43). Musset oppose l'action à la volonté car la belle âme romantique n'a pas assez de

confiance en soi. Elle se sent incapable d'agir et de prendre une décision. Elle est en proie à un mal de vivre qui souffre de son existence. Elle est à la recherche du bonheur idéal mais n'arrive pas à le trouver. Toute action lui semble impossible. Elle est impuissante et a peur de ce qui va lui arriver. Étant perdue et avide d'exprimer l'énergie de ses passions et de ses rêves, elle éprouve un sentiment de malaise et d'insatisfaction. Elle pense ne plus avoir sa place en ce monde auquel elle ne s'identifie plus. Cependant, parfois, la « belle âme », comme Coelio (*Les caprices de Marianne*) et Rosette (*On ne badine pas avec l'amour*), malgré son impuissance pour réaliser sa volonté, oriente l'action vers un but inattendu. Bien qu'elle ne réussisse pas à atteindre son désir (l'opposition entre l'action et la volonté), contrôle l'action à laquelle elle donne une nouvelle direction : Coelio et Rosette, en se résignant à la mort, ne permettent pas de réaliser la jonction des deux autres amoureux et les plongent dans une nouvelle souffrance qui caractérise toute âme romantique.

17. L'Illusion, le Fantasme et le Rêve

Ce sont des procédés présents dans l'univers de Musset. Dans certains cas, son héros romantique utilise l'imagination pour réaliser son désir qui est plutôt inaccessible. La rêverie est plutôt associée à la mélancolie et le héros, noyé dans ses illusions essaie de rejoindre son idéal mais la plupart du temps c'est impossible et il échoue : à travers Coelio, Musset montre un langage d'amour qui se nourrit d'idéalisme et d'illusions. Il éprouve une âme sensible et tendre qui n'a d'autre désir que de rejoindre sa bien-aimée. Ce jeune amoureux idéaliste essaie de réaliser le rêve de son amour et l'exprime de tout son cœur, mais malgré tout

son effort, il n'y parvient pas. Il se crée un monde d'illusions où se perd et nage dans un univers où il aperçoit le mirage de son idéal bien éloigné. À un moment donné, il se rend compte de son imagination et s'exprime :

Malheur à celui qui, au milieu de la jeunesse, s'abandonne à un amour sans espoir ! Malheur à celui qui se livre à une douce rêverie, avant de savoir où sa chimère le mène, et s'il peut être payé de retour ! Mollement couché dans une barque, il s'éloigne peu à peu de la rive ; il aperçoit au loin des plaines enchantées, de vertes prairie et le mirage léger de son Eldorado. Les vents l'entraînent en silence, et quand la réalité le réveille, il est aussi loin du but où il aspire que du rivage qu'il a quitté ; il ne peut plus ni poursuivre sa route ni revenir sur ses pas. (*Les Caprices de Marianne*, 1.1.60-69)

Ou quand il dit : « La réalité n'est qu'une ombre. Appelle imagination ou folie ce qui la divinise » (1.1.172-173), il montre son fantasme.

Octave, soucieux du bonheur de son ami, lui dit : « Tu as l'air d'aller te noyer » (2.1.194).

Enfin, l'union du rêve et de la mélancolie se termine par la mort tragique de Coelio. La parole de l'amour pour lui est mortelle. La jeune femme est l'objet d'un désir inaccessible.

Rosette, la jeune paysanne naïve, rêve de se marier avec Perdican. Mais étant trompée, elle n'est pas capable de réaliser son idéal et meurt de cette douleur insurmontable qui lui inflige sa mélancolie profonde.

18. Le Goût du Passé

Comme tout écrivain romantique, Musset a la tentation de redécouvrir le passé oublié en puisant des thèmes et des images dans l'époque médiévale. Le thème de l'amour chez lui est à la fois proche et loin de celui de ses ancêtres du

Moyen Âge pour lesquels l'amour courtois ne peut se réaliser parce qu'il se définit souvent hors mariage, empêché par une série d'obstacles politiques ou sociaux insurmontables. L'amour de Coelio pour Marianne ressemble beaucoup à celui de Tristan pour Iseut, mais ce dernier est né du hasard, contre leur volonté en buvant par erreur le philtre d'amour, tandis que le premier est un véritable amour venant du fond du cœur. Pourtant, tous les deux entraînent des situations tragiques.

19. L'Influence de Shakespeare

Une autre source d'inspiration pour Musset, comme pour les Romantiques en général, est le théâtre de Shakespeare. Il lui plaît parce qu'il met en scène tous les aspects de la nature humaine. Depuis son adolescence, il l'admire tant qu'à seize ans, il écrit dans une lettre à son ami Paul Foucher : « Je voudrais être Shakespeare ou Schiller » (*Œuvres posthumes* 269). Dans *Les Caprices de Marianne*, le lecteur se trouve plongé dans une atmosphère shakespearienne par son mélange des genres et sa fin sanglante. L'aventure se passe à Naples, en Italie, comme *Romeo et Juliette* ou *Othello*. En plus, il y a une abondance de noms empruntés à Shakespeare (Claudio, Hermia et Malvolio). Il est possible que Musset s'inspire de *La nuit des rois* où la comtesse tombe amoureuse du messager d'amour. Dans *Les Caprices de Marianne*, Coelio donne des sérénades sous la fenêtre de sa bien aimée, Marianne :

Claudio : Oui, il y a autour de ma maison une odeur d'amants ... il y pleut des guitares et des entremetteuses.

Tibia : est-ce que vous pouvez empêcher qu'on donne des sérénades à votre femme ? (1.1.33-37)

C'est comme dans *Les deux Gentilshommes de Verone* de Shakespeare où Protéo et Thurio, les deux amants de Silvie, lui offrent sous sa fenêtre « une sérénade nocturne » (4.2). Coelio ne se passe absolument pas de son amour ainsi que Protéo qui quitte tous ses désirs pour son amour :

... et moi j'abandonne tout, mes amis et moi-même pour l'amour.
C'est toi, Julie, c'est toi qui m'as métamorphosé ! Tu me fais négliger mes études, perdre mon temps, combattre les plus sages conseils et compter pour rien tout l'univers ; mon esprit s'affaiblit dans les rêveries, et mon cœur est malade d'inquiétude. (1.1)

Chez Musset, Octave se moque de son ami qui se sent si accablé et misérable à cause de son amour :

Coelio : Que tu es heureux d'être fou !
Octave : Que tu es fou de ne pas être heureux ! Dis-moi un peu, toi, qu'est-ce qui te manque? (1.1.115-117).

De l'autre côté, Valentin à son tour, pense que son ami, Protéo, est sot et insensé quand il lui parle de son amour:

Valentin : Aimer, pour ne recueillir d'autre fruit de ses gémissements que le mépris, et un timide regard pour les soupirs d'un cœur blessé ! Acheter un moment de joie passagère par les ennuis et les fatigues de vingt nuits d'insomnie ! Si vous réussissez, le succès n'en vaut peut-être pas la peine ; si vous échouez, vous n'avez donc gagné que des peines cruelles. Quoi qu'il en soit, l'amour n'est qu'une folie qu'obtient votre esprit, ou votre esprit est vaincu par une folie.

Protéo : Ainsi, à t'entendre, je ne suis qu'un fou ?

Valentin : Ainsi, à t'entendre, je crains bien que tu ne le deviennes.

Protéo : C'est de l'amour que tu médis ; je ne suis pas l'amour.

Valentin : L'amour est ton maître, car il te maîtrise ; et celui qui se laisse ainsi subjugué par un fou, ne devrait pas, ce me semble, être rangé parmi les sages. (1.1)

Selon cet étonnant peintre de la nature humaine, Musset rédige le drame sentimental d'*On ne badine pas avec l'amour* où il met en scène les conflits intérieurs de l'être humain. Les deux fantoches, Blazius et Bridaine, ressemblent,

par leur physique ridicule et leur soif intense de vin, au personnage célèbre de Shakespeare, Sir John Falstaff.

20. Un Romantique Absolu ?

D'après tout ce qu'on a vu, même si le Romantisme de Musset est incontestable, même s'il incarne un meilleur exemple du jeune romantique, représentant le « Mal du Siècle », on ne peut pas renoncer à son attachement et à son intérêt au Classicisme et aux autres doctrines littéraires. Il veut être libre de toute contrainte littéraire pour garder son indépendance. On en arrive alors à cette question : Musset est-il un véritable Romantique ou l'un des derniers Classiques ? C'est une question à laquelle nous allons essayer de répondre tout au long du chapitre suivant.

MUSSET INFLUENCÉ PAR D'AUTRES TENDANCES LITTÉRAIRES

Nous avons déjà parlé dans le premier chapitre de la vie et de la condition sociale de Musset et de son milieu parental en parlant de son goût romantique. Dans ce chapitre, nous allons montrer que Musset reste toujours libre de toutes contraintes littéraires dans sa création artistique en suivant son propre goût pour pratiquer plusieurs genres littéraires en les mélangeant afin de garder son originalité personnelle. Il est vrai que Musset appartient à l'époque romantique, mais il ne reste pas toujours un disciple absolu de cette doctrine littéraire. Il suit ses propres impulsions pour garder son indépendance. Depuis son enfance il s'est familiarisé avec les différentes périodes littéraires dont les traces sont bien apparentes dans son œuvre. Il estime toujours les chefs-d'œuvre de ses prédécesseurs et s'en inspire sans se soucier de rester fidèle à une seule doctrine définie.

Pour réussir à bien analyser la technique et la dramaturgie de Musset, il est nécessaire d'aborder au début les différentes doctrines littéraires qui l'ont influencé pour ensuite pouvoir justifier la présence de leurs reflets et de leurs traces chez lui. En suivant après un ordre chronologique, nous allons d'abord faire une brève étude sur les différents courants littéraires qui dominent le XVII^{ème} et le XVIII^{ème} siècle et qui ont inspiré notre dramaturge, Alfred de Musset, dont on va étudier pas à pas les influences qu'il manifeste dans son œuvre.

1. La Période Baroque (1598-1630)

L'origine du mot baroque vient du portugais barocco qui désigne une perle irrégulière. Dans l'histoire littéraire de la France, le Baroque désigne une

période d'instabilité et d'irrégularité où on voit le développement d'une littérature de la démesure (« qui excède la mesure ordinaire ») et de l'excès (« qui excède les bornes de la raison, de la bienséance » selon *Lexilogos, Dictionnaire français classique du XVIIIe*). Bercot, dans son article intitulé « Musset Baroque ? », accorde l'adjectif « protéiforme » (qui se présente sous les aspects les plus divers, selon *Le Robert*) à cette période qui est basée sur le changement et le mouvement.

La littérature à cette époque est une littérature libre qui n'obéit à aucune règle. Il y a un mélange des tons et des genres avec un libre usage de l'imagination dans l'esthétique baroque. On peut citer *L'illusion comique* (1636) de Corneille comme un exemple où on voit le reflet du goût baroque : Corneille y mélange plusieurs genres littéraires.

Par son emploi de la démesure et de l'excès, le Baroque se présente à l'opposé du Classicisme qui est basé sur la mesure et la sobriété (« la modération », *Lexilogos, Dictionnaire français classique XVIIIe*).

Au début du XVII^{ème} siècle, le théâtre se manifeste dans l'outrance baroque. À cause du refus de l'unité de ton, au lieu de pratiquer la comédie ou la tragédie, proprement dit, un genre très à la mode naît : la tragi-comédie. Le dramaturge y mêle les deux premiers genres :

Un genre dramatique qui mêle à la tragédie des éléments empruntés à la comédie (sans cependant rien de comique) : le dénouement est heureux. Le sujet inventé est romanesque, l'action est très riche en péripéties, les personnages sont de conditions diverses et il y a un certain mélange de tons. (Bénac, and Réauté 240)

Le sujet romanesque veut dire un sujet qui « qui tient du roman; qui est merveilleux comme les aventures de roman, ou exalté comme les personnages de roman ou comme les sentiments qu'on leur prête » (*Lexilogos, Dictionnaire de l'Académie française*, 6ème Edition, 1835). *Le Cid* de Corneille est une tragi-comédie car son intrigue est romanesque, le héros est confronté à une lutte entre l'honneur et la passion. Le dénouement est heureux et la pièce se termine par le mariage.

2. Musset Baroque

C'est vrai qu'on a déjà passé l'âge baroque, mais le jeune Musset n'hésite pas à s'inspirer de « l'univers du changement, du masque et de l'inconstance » (Bercot Martine, « Musset Baroque ? », p.221) de l'homme baroque. La contradiction est remarquable dans la littérature baroque et les personnages passent facilement d'un sentiment à un autre. Le baroque privilégie le changement et oppose la complexité à la simplicité, ce qui se voit aussi chez Musset sous la forme d'« un dédoublement intérieur de l'homme » (Kupisz 83) : chez les personnages de Musset, il y a tour à tour des changements de sentiments, parfois contradictoires.

2.1 Le Dédoublement des Personnages

L'oscillation entre les deux faces ambivalentes est bien perçue chez Octave, Coelio (*Les Caprices de Marianne*), Perdican et Camille (*On ne badine pas avec l'amour*), tantôt entre deux personnages différents, tantôt à l'intérieur d'un même personnage.

2.1.1 Coelio

Il est un personnage sincère, romantique, fragile, désireux d'être aimé qui ne porte dans son cœur que l'amour le plus pur et violent. Mais Octave, étant un amateur de plaisirs, n'aime que pour passer du temps.

2.1.2 Octave

Au début, il apparaît comme un libertin noyé dans la débauche, mais à la fin, laisse tomber ce masque et démontre son âme généreuse, sensible et blessée. Il est enfin un véritable ami de Coelio qui se sacrifie pour lui.

2.1.3 Camille

Camille de la première scène est sèche, indifférente et prude mais au fond, elle est sensible et désireuse. Elle est à la fois effrayée et attirée par l'amour et la vie. En Camille se marient la glace et le feu. Sous la maîtrise de ses sentiments et sous l'indifférence se cache une grande sensibilité. Elle a un double caractère : audacieuse mélangée par une certaine candeur.

2.1.4 Perdican

Perdican, le représentant d'un amour irréal et cynique, trompe la pauvre Rosette, sincère dans l'expression de son amour pur.

Tout cela a un aspect baroque qui montre bien l'assemblage du vrai et du faux, de la vérité et du mensonge dans le monde mussetien : « il faut donc mentir pour être cru, parler pour être soi, être vrai et faux à la fois » (Martine 235).

Cet assemblage des contraires, ce mouvement et ce changement sont tous contre le Classicisme qui est basé sur la stabilité et la mesure.

3. Le Classicisme et Ses Racines

La période classique commence au début du XVIIème siècle et s'épanouit vers les années 1660-1680, pendant les débuts du règne personnel du Roi-soleil, Louis XIV. En 1661, le jeune prince Louis XIV prend en main la direction des affaires en France et décide de diriger le pays seul, sans premier ministre. C'est le moment où la monarchie absolue et la centralisation du pouvoir se réalisent. Le Classicisme prend fin avec la Querelle des Anciens et des Modernes qui divise le monde littéraire français après les années 1680.

Pour mieux comprendre l'utilisation du mot Classicisme, il est utile de revenir à son origine. C'est un dérivé du mot "classique", emprunté au terme latin «classicus» qui signifie «premier ordre» ou «citoyen de première classe» et représente la classe la plus fortunée de la société. C'est Stendhal qui, en 1823, l'utilise dans le sens actuel du mot, par opposition à l'adjectif «romantique», dans son *Racine et Shakespeare*:

Le romanticisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme au contraire leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères ... Imiter aujourd'hui Sophocle et Euripide et prétendre que ces imitations ne feront pas bâiller les Français du XIXème siècle, c'est du classicisme. (33)

Le Classicisme désigne les auteurs de la seconde moitié du XVIIe siècle, qui développent un art fondé sur l'idéal de perfection en prenant pour modèle l'Antiquité gréco-latine comme La Fontaine qui s'inspire de *Phèdre* ou d'*Ésope* en rédigeant ses *Fables*, entre les années 1668 et 1678, ou Molière qui réécrit les

comédies de Plaute (comme son *Avare* (1668), inspiré d'*Aulularia* ou *La Marmite*) ou bien encore La Bruyère qui, pour rédiger *Les Caractères* ou *Les mœurs de ce siècle* (1688), réécrit *Les Caractères* de Théophraste. Même si le mouvement classique correspond, particulièrement, aux années 1660-1680, c'est-à-dire « le siècle de Louis XIV » selon Voltaire, mais on peut dire que ce courant s'étend même jusqu'au XVIIIème siècle. Si on appelle cette période, classique, ce n'est pas seulement à cause de son imitation des Anciens, mais aussi parce qu'on peut en parler comme une meilleure référence de la culture nationale française.

C'est ainsi que Bénac et Réauté expliquent le « Classique » :

Écrivain que sa valeur met au premier rang et (par contamination du mot « classe ») qui mérite d'être expliqué dans les classes ; donc : 1 (XVIIe s.) les Anciens ; 2 (XVIIIe s.) les Anciens et les écrivains du siècle de Louis XIV ; dans ce dernier sens, le mot, à la fin du XVIIIe s. s'oppose au mot romantique ... (42)

3.1 Les Règles du Classicisme

Le nouveau régime s'intéresse au respect de l'ordre monarchique dans la création artistique. En ce qui concerne le théâtre, la tragédie classique est consacrée plutôt à la recherche de la noblesse et de la grandeur. Elle doit s'exprimer dans des formes magnifiques pour plaire à une élite qui aime voir sur la scène, un spectacle pathétique des grandes passions honorables. C'est une période où domine la monarchie absolue qui affirme le pouvoir centralisé du Roi qui met toute sa force pour assurer l'unité de son royaume en établissant l'ordre, autrement dit, « l'arrangement ou la disposition » (*Lexilogos, Le dictionnaire français classique du XVIIème siècle*), la mesure ou la modération dans le comportement (selon *Lexilogos, Dictionnaire de l'Académie française, 5th*

Edition, 1798, « on dit figurément, passer la mesure, pour dire, sortir des bornes que la bienséance, que la politesse prescrit. »), l'harmonie et l'équilibre ou « juste proportion et juste mesure » (*Lexilogos, Dictionnaire français moderne, XVIII-XIXe*).

Outre le culte des Anciens, le classicisme est fondé sur un ensemble de règles, établies par des théoriciens, comme Boileau dans son *Art poétique* (1679), qui sont directement inspirées par Horace et Aristote. Ces règles sont surtout fondées sur les caractères d'ordre et d'équilibre. Bien entendu, les auteurs français du XVIIe siècle ont développé un art de mesure et de raison en défendant le respect et l'imitation des Anciens. On tente de tout codifier ou « réduire des lois en un seul code ou corps » (*Lexilogos, Le dictionnaire de la langue française, 1872-77*) par la prédominance de la raison. Les auteurs classiques tentent d'atteindre une harmonie dans leurs œuvres et sont en quête d'un équilibre reposant sur le naturel qui signifie « ce qui appartient à la Nature, ce qui est conforme à l'ordre, au cours ordinaire de la Nature » (*Lexilogos, Le dictionnaire français classique du XVIIème siècle*). C'est une littérature attachée aux règles, à la concision et à la clarté qui signifie « figurément, netteté de l'esprit » (*Lexilogos, Le dictionnaire de la langue française, 1872-77*). Pour donner l'impression de naturel, il est important de ne pas choquer le lecteur en lui racontant tout ce qu'il considère comme possible, « qui peut se faire » et moral « qui a le plus grand degré de vraisemblance » ou bien qui existe avec « certitude » (*Lexilogos, Le dictionnaire français classique du XVIIème siècle*). C'est pourquoi les règles de

vraisemblance et de bienséance jouent un rôle majeur au XVIIe siècle : tout en conservant la noblesse, les écrivains modèrent l'aspect de réalisme.

Cette littérature se définit par un ensemble de valeurs et de critères qui dessinent un idéal s'incarnant dans l'«honnête homme » qui doit agir comme un être courtois, cultivé, poli, raisonnable, élégant et humble, ayant des manières bien raffinées, respectant les règles et arrivant à s'adapter à son entourage, un homme agréable qui sait comment briller dans la société pour plaire et séduire tout en évitant d'être ennuyeux. Il est ouvert d'esprit et capable de dominer son égoïsme et s'abstient de tomber dans l'excès. Selon *le dictionnaire de l'Académie française* (1762), l'honnête homme est un « homme d'honneur, homme de probité [qui] comprend encore toutes les qualités sociales et agréables qu'un homme peut avoir dans la vie civile : il faut bien des qualités pour faire un honnête homme ».

3.2 Le But des Œuvres Littéraires Classiques

L'une des règles principales du Classicisme concerne cette fameuse règle : « plaire et instruire ». Selon Racine, dans la préface de *Bérénice* : "La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour arriver à cette première » (Nauguette). C'est une règle fidèle à ce précepte d'Horace : « il obtient tous les suffrages celui qui unit l'utile à l'agréable, et plaît et instruit en même temps » (Aristote, III, 342-343). Le bon exemple, c'est Molière qui cherche d'abord à plaire pour, ensuite, mieux instruire en donnant une peinture plaisante des vices de la société tels que l'avarice, le pédantisme, l'hypocrisie des faux-semblants, la préciosité, etc.

La littérature classique sert également à représenter la gloire du Roi et à montrer la grandeur et le génie du peuple français. L'importance de la vraisemblance est liée à l'importance de la morale dans la littérature classique. L'écrivain classique a l'intention de toucher le public pour le mettre à réfléchir sur ses propres passions. Il doit atteindre une adaptation parfaite entre le fond et la forme de son écriture tout en respectant l'idéal classique. Le théâtre classique possède un haut prestige aux yeux des Français de ce siècle. C'est un genre très important qui, tout en s'inspirant du théâtre antique, est fortement influencé par *La Poétique* d'Aristote et *L'Art Poétique* d'Horace. Il est composé de deux genres principaux : la tragédie et la comédie.

3.3 La Tragédie Classique

Les sujets de la tragédie sont tirés, le plus souvent, de l'histoire ou de la mythologie grecque et latine. C'est essentiellement une recherche de noblesse et de grandeur. La tragédie doit émouvoir son spectateur qui appartient aux élites de la société, désireux de voir sur la scène un spectacle pathétique des grandes passions. Bénac et Réauté l'expliquent comme :

Un poème dramatique développant une action sérieuse et complète, empruntée à l'histoire ou à la légende, entre personnages illustres, afin de provoquer dans l'âme du spectateur la terreur et la pitié par le spectacle des passions humaines en lutte entre elles ou contre le destin. (239)

La tragédie classique est très codifiée et possède ses propres règles dont on peut mentionner la fameuse règle des trois unités d'action, de lieu et de temps. C'est-à-dire qu'une seule action doit se dérouler dans un seul lieu en un jour pendant vingt-quatre heures. Selon cette règle, l'action devient plus vraisemblable grâce à

sa simplicité qui rend possible son déroulement dans un seul décor (la scène) en une durée qui peut être celle de la représentation. Il ne faut pas montrer la cruauté et la violence sur la scène pour éviter de choquer le spectateur, donc ne pas blesser ses conceptions morales (la règle de bienséance). La tragédie ne contient aucun élément comique et elle reste uniquement dans le registre tragique. C'est à cause de l'unité de ton qu'il faut éviter de mélanger les genres.

D'après Aristote dans sa *Poétique*, « la tragédie ... par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation [katharsis] des émotions » (110). Alors, par la mise en scène d'une tragédie, le dramaturge essaie d'éliminer et d'apaiser les passions violentes à l'aide du héros tragique qui peut certainement tenir un rôle de modèle pour inspirer le spectateur accablé, qui, se trouvant dans la même situation, cherche un modèle à suivre pour se rendre calme, libre et soulagé. Si le malheur du héros est à cause de sa passion excessive (l'amour, la vengeance, la haine, etc.) qui peut facilement mettre le spectateur dans une pareille situation, cela pourra toucher le spectateur et exciter sa pitié. En fait, celui qui éprouve de la compassion pour quelqu'un, souffre avec lui, a peur de tomber dans une pareille situation, alors il essaie de contrôler ses passions excessives et de les tenir en bride pour éviter de tomber dans le même malheur : il tente de purifier son âme. À ce propos, Corneille explique dans son œuvre:

Ainsi, la pitié embrasse l'intérêt de la personne que nous voyons souffrir, la crainte qui la suit regarde la nôtre, et ce passage seul nous donne assez d'ouverture pour trouver la manière dont se fait la purgation des passions dans la tragédie. La pitié d'un malheur où, nous voyons tomber nos semblables nous porte à la crainte d'un pareil pour nous ; cette crainte, au désir de l'éviter ; et ce désir, à purger, modérer, rectifier, et même déraciner en nous la

passion qui plonge à nos yeux dans ce malheur les personnes que nous plaignons, par cette raison commune, mais naturelle et indubitable, que pour éviter l'effet il faut retrancher la cause. (33)

Comme dans le théâtre antique, la tragédie a une fin morale. Même si on s'attend, par le titre de « tragédie », à une fin malheureuse, typiquement préparée par la mort du héros, il y a cependant des pièces qui se terminent bien : ce sont des tragi-comédies. Un bon exemple de ce genre est *Le Cid* (1637) de Corneille (1606-1684) qui est avec Racine (1639-1699), l'un des deux grands tragédiens français de l'époque classique.

3.4 Le Héros Tragique

La tragédie est considérée comme le genre le plus noble où l'on rencontre de grands hommes comme des rois, des reines et des personnages de la haute noblesse, les chefs d'État et les ministres tourmentés par de fortes passions qui les dépassent et parfois entraînent leur mort. Le héros tragique est défini des qualités supérieures. Il est un homme courageux, éprouvant de la générosité et des sentiments nobles, un personnage éminent qui doit affronter des obstacles effrayants pour lutter contre un destin fixé d'avance.

3.4.1 Le Héros de Racine

Racine montre des héros qui sont en combat perpétuel avec la fatalité et un destin scellé d'avance qu'ils n'arrivent pas à changer. Ils sont déchirés entre le désir et la raison, mais contrairement à Corneille, c'est le pouvoir qui se met au service de la passion. Ils sont souvent condamnés à la mort. Dans le théâtre de Racine, c'est la fatalité qui règne. Selon Niderst :

[Chez Racine] les conflits sont parfois intérieurs. ... Les dilemmes y sont beaucoup plus rares que dans la tragédie cornélienne ... D'ordinaire, les hommes partagés hésitent. C'est ainsi que naissent les péripéties psychologiques. C'est-à-dire que les héros changent d'avis, ou même se laissent aller ... Cette structure reflète surtout la faiblesse humaine. Elle est plus pathétique que sublime. (173)

3.5 La Comédie

Elle représente des gens, d'une classe sociale moyenne, dans leur vie quotidienne. Le dénouement est heureux. Les deux jeunes amoureux réussissent facilement à dépasser les obstacles, comme l'opposition des parents, avec l'aide de leur serviteur ou leur servante rusés, pour trouver le bonheur. Ils s'aiment et parviennent à se marier. La comédie met en scène une action basse et donc des personnages qui ne sont pas nobles, normalement des bourgeois mais parfois aussi des paysans. Il est donc permis de représenter des gens de l'époque dont on critique un défaut commun (l'avarice, la sottise, l'hypocrisie, l'infidélité ou l'ambition démesurée). La comédie raconte le renversement du malheur au bonheur. Le dénouement typique d'une comédie est le mariage, même si le jeune couple n'est pas toujours au premier plan de la pièce. Selon le glossaire du théâtre, la comédie est une « action scénique qui provoque le rire par la situation des personnages ou par la description des mœurs et des caractères, et dont le dénouement est heureux ».

3.5.1 Molière

Le meilleur exemple de ce genre est le théâtre de Molière qui se sert de tous les procédés comiques (de mots, de situations, de gestes et de caractères). Les personnages ne sont pas très nobles, mais ils appartiennent souvent à la

bourgeoisie ou à la petite noblesse. Le langage est courant et même familier. Il s'agit d'une comédie d'intrigue où il est question de plaire et d'instruire. En tant que moralisateur, Molière fait la satire des mœurs de la société en ridiculisant les vices pour les rendre amusants et donc séduire le spectateur. Molière ridiculise par exemple l'hypocrisie des faux dévots dans *Tartuffe* (1664) : il se moque, en effet, des défauts des hommes. Pour améliorer la valeur du genre comique qui est considéré comme un genre mineur, Molière tente de respecter les règles de la tragédie classique tout en les violant parfois. Lui aussi, s'inspire des Anciens dans ses comédies. Il utilise le rire pour instruire étant influencé par la Farce et la *Commedia dell'arte*.

3.5.2 La Farce

La Farce est le théâtre comique du Moyen Âge qui tourne en ridicule différents sujets comme les maris trompés, les moines qui aiment les plaisirs sensuels ou les trompeurs trompés. Elle plaît pour son réalisme et son caractère satirique. Selon l'*Encyclopédie*, elle est « d'espèce de comique grossier où toutes les règles de la bienséance, de la vraisemblance et du bon sens, sont également violées ».

3.5.3 La Commedia dell'arte

La *Commedia dell'arte* est un genre de théâtre né d'une traduction populaire qui plonge ses racines dans la Rome antique, apparu en Italie au début du XVIe siècle (en 1528) avec les premières troupes de comédie avec masque. C'est une « comédie d'origine italienne dans laquelle des personnages typés

improvisent à partir d'un canevas, voire même des seules caractéristiques traditionnelles des personnages » (Glossaire du théâtre).

3.6 La Décadence du Théâtre Classique

Graduellement on voit des écrivains qui se lèvent contre la règle stricte de l'imitation absolue de l'Antiquité : c'est la querelle des Anciens et des Modernes. Les Anciens sont les Classiques (Boileau en tête) et les Modernes sont des écrivains, tels que Charles Perrault (1628-1703), Fénelon (1651-1715), Bayle (1647-1706) et Fontenelle (1657-1757), qui apprécient les auteurs du siècle de Louis XIV et les tiennent digne d'être imités. Selon eux, on doit innover la création littéraire et dépasser les auteurs de l'Antiquité en adaptant la littérature à l'époque contemporaine. Les premiers croient à la perfection de l'Antiquité mais les deuxièmes, de leur côté, pensent qu'on a besoin de faire des progrès pour améliorer sa création artistique. C'est le moment où on annonce la nécessité de la réforme des philosophes du XVIIIème siècle : le Classicisme va être ébranlé et prend fin avec la Querelle des Anciens et des Modernes.

4. L'Influence du Classicisme sur Musset

Malgré son goût du changement et de la complexité, opposé à l'idéal classique, Musset n'aime pas se détacher complètement des Classiques. Comme Ledda l'a écrit dans son *Étude des Caprices de Marianne*, « l'univers littéraire de Musset est singulier dans l'horizon de 1830, parce qu'il ne renie pas l'héritage classique et n'obéit pas très partiellement aux codes de l'école romantique » (20). Gastinel, dans *Le Romantisme d'Alfred de Musset*, souligne ce caractère ambigu de Musset:

Sur des points essentiels, ... utilisation de l'histoire, souci du pittoresque, adoration de la nature, Musset se sépare alors de ses anciens compagnons, et il le dit ... Restait à substituer, aux formules qu'il venait de repousser, un idéal positif et personnel ... Sans doute, il serait vain de chercher là un système complet ; c'est le tracé général de la route qu'il veut suivre. L'important aux yeux de Musset, c'est que cette route l'engage dans une région encore mal explorée de la carte littéraire, à mi-chemin entre les terres du romantisme et les jardins classiques ; les noms de Shakespeare et de Racine sont là pour l'attester. (661)

Musset n'est jamais exclusivement romantique. Il apprécie la profondeur des tragédies classiques et lit beaucoup les dramaturges comme Molière, Racine et Marivaux qu'il prend comme modèle dans son théâtre. Selon Gastinel :

Ainsi Octave en face de Marianne. Voilà la conversation dramatique, celle qui laisse derrière elle un sillon dans le cœur du personnage, celle qui fait progresser l'action sans le secours d'événements imprévus ... Parce qu'ainsi les acteurs se racontent et s'analysent ... se convainquent ou se buttent, comme dans la vie. Conversations non plus sous un lustre, mais sous une étoile ... mais, si nouveau que soit son cadre, cette conversation rappelle celles que menaient jadis, les héros de Racine ou les personnages de Marivaux ; elle est nuancée, subtile ; elle connaît l'homme, et son unique ambition est de faire vivre devant nous deux cœurs humains. (284)

4.1 Le respect de la règle des unités dans *Les Caprices de Marianne* et *On ne badine pas avec l'amour*

4.1.1 *Les Caprices de Marianne*

D'après une analyse structurelle des deux pièces de Musset, il est possible de démontrer leur côté classique.

L'unité de temps :

Dans *Les Caprices de Marianne*, l'action se déroule pendant un temps plus concentré, du jour à la nuit, du matin au soir. L'unité de temps est respectée par l'auteur, toutefois, il ne s'agit pas des vingt-quatre heures classiques, mais d'une

douzaine d'heures (la dernière scène est d'une durée indéterminée). C'est une journée tragique qui suffit pour aboutir au destin malheureux de Coelio. On n'a pas d'indications, mais le drame semble avoir lieu en un ou deux jours. Chaque fois, Musset fait brièvement allusion aux différents moments du déroulement de l'action :

- La première scène de l'acte 1 commence certainement le matin, quand Marianne sort de sa maison pour aller à l'église : « Marianne sortant de chez elle un livre de messe à la main » (21) et puis dans la même scène, elle retourne chez elle quand elle rencontre Octave pour la première fois (30). Claudio qui est en colère à cause des sérénades données sous la fenêtre de sa femme, pendant le soir précédent bien sûr, pour attaquer son amant qui va revenir le soir même du déroulement de l'action théâtrale demande à son valet Tibia : « Tu m'iras chercher ce soir le spadassin que je t'ai dit » (22).
- À la deuxième scène de l'acte 1, c'est le début de l'après-midi. Hermia s'interroge : « A-t-on fait porter dans le cabinet d'étude le tableau que j'ai acheté ce matin ? » (36). Ou bien, puisqu'il fait chaud, Hermia demande à un valet : « Ces jalousies fermées sont trop sombres ; qu'on laisse entrer le jour sans laisser entrer le soleil » (36). On n'est pas encore arrivé à la fin de la journée puisque Hermia demande à son fils : « Eh bien, mon cher enfant, quels seront vos plaisirs aujourd'hui ? » (1.2.35-36).

- La scène 3 de l'acte 1 se passe à peu près au même moment car une autre fois encore Tibia parle du spadassin : « Le spadassin qui va venir ce soir... » (1.3.33).
- Dans le deuxième acte, Musset marque les heures par les cloches qui annoncent le début et la fin des vêpres qui est une partie de l'office catholique célébrée au coucher du soleil. Ciuta dit à Octave : « Silence ! Vêpres sonnent ... » (2.2.30). Et dans la même scène, Octave, après avoir fini de parler avec Marianne, dit au garçon : « ... Je ferai aussi bien de dîner ici ; voilà le jour qui baisse ... » (2.1.123).
- Le déroulement de la deuxième scène de l'acte 2, se situe peu de temps après la première puisque Ciuta, faisant allusion à la conversation entre Marianne et Octave de la première scène, dit : « Tout à l'heure, en passant dans sa rue, je l'ai vu en conversation avec elle sous une tonnelle couverte » (2.2.4-5). Et encore Claudio, parlant de cette conversation, dit à Marianne : « ... de vous voir converser librement avec lui ... lorsque le soleil est couché ? » (2.3.11-12).
- La troisième scène se déroule à la fin de la journée car Marianne demande à son mari : « À qui en avez-vous ce soir ? » (2.3.7).
- La quatrième scène se déroule la nuit puisqu' Octave, en envoyant Coelio au rendez-vous avec Marianne lui dit : « La nuit est belle ; la lune va paraître à l'horizon » (2.4.7).
- La scène 5 se situe aussi la nuit selon une indication scénique précise : « Il est nuit » (2.5).

Jusqu'ici, Musset a bien respecté l'unité de temps, mais la dernière scène (6), le cimetière, échappe à cette unité. Rien n'est précisé à propos du temps de cette scène. Entre cette scène et la mort tragique de Coelio, la durée demeure indéterminée. La scène se déroule après l'enterrement de Coelio. Bien entendu, la pièce se termine sur un temps indéfini. Musset choisit un temps ambigu pour clore son œuvre tout en nous donnant l'impression d'avoir respecté l'unité de temps.

L'unité d'action :

En ce qui concerne l'action de cette pièce, comme dans *On ne badine pas avec l'amour*, elle est concentrée. Du théâtre classique dont Musset fait souvent l'éloge, elle possède l'unité d'action où l'intrigue est très simple. Il s'agit d'un jeune amoureux (Coelio) qui demande à son ami (Octave) de l'aider pour plaider sa cause auprès de sa bien-aimée (Marianne), mais se croit trahi par son ami. Tout est rapide et très vite Musset atteint son but pour montrer que la recherche de l'idéal est toujours décevante et que l'homme est condamné à vivre dans l'insatisfaction ou à mourir.

Musset y introduit un côté de l'amour shakespearien qui pousse l'amoureux au suicide pour ne pas avoir rejoint sa bien-aimée. Il s'agit d'un amour impossible qui appartient à une jeunesse follement désireuse pour qui, mieux vaut mourir que de vivre sans amour. La passion amoureuse dans les archétypes amoureux de Shakespeare (comme Roméo et Juliette) est devenu maudit et impossible et ils se suicident à cause de leur énorme chagrin. Coelio de Musset qui ne peut supporter la ruine de son amour, se trouve aussi incapable de vivre sans amour et court à la mort en s'offrant aux coups des spadassins. Mais

chez les protagonistes de Musset, cette passion amoureuse n'est pas réciproque et Marianne n'éprouve pas les mêmes sentiments pour Coelio : c'est un amour non-partagé. C'est comme si Musset décidait de transférer rapidement et d'une façon concise l'idée de l'amour mythique, déjà prise par Shakespeare, dans son théâtre pour en faire l'intrigue de sa pièce.

4.1.2 *On ne badine pas avec l'amour*

L'unité d'action :

En ce qui concerne l'unité d'action, elle est assez respectée par Musset dans *On ne badine pas avec l'amour*. Son déroulement tourne autour d'une action concentrée qui concerne les trois jeunes amoureux. En fait, il y a de nombreuses scènes dont les personnages sont quatre bouffons mais qui n'aboutissent à rien et qui sont toutes subordonnées à l'action principale. Dès le début, l'intrigue amoureuse est claire. Le spectateur arrive facilement à comprendre la situation du récit qui se précise au fil de l'action : tout au début, à la première scène de l'acte 1, Maître Blazius et Dame Pluche présentent les deux jeunes protagonistes, Perdican et Camille. Ensuite à la scène suivante, le Baron révèle à Maître Bridaine qu'il voudrait marier les deux jeunes gens déjà présentés. C'est une révélation importante pour le déroulement de l'action. Tout est désormais en place pour que le drame se noue. Même si Musset ajoute une deuxième relation amoureuse dans sa pièce entre Rosette et Perdican (3.3), celle-ci est entièrement au service de la première et il s'agit d'un jeu cruel que Perdican feint afin de concrétiser son vrai amour avec Camille. Rosette incarne l'innocence sacrifiée dont on se sert comme l'instrument de la vengeance. Graduellement, l'action

avance et on s'approche du dénouement tragique que Musset crée pour montrer la force d'une fatalité intérieure propre à la tragédie qui conduit à la perte. Malgré tous leurs efforts, les êtres n'arrivent pas à échapper à leur nature qui les oriente vers l'échec. Rosette est morte de désespoir, Camille et Perdican qui pourraient connaître l'amour ne savent pas comment le saisir. Ils se séparent et resteront toute leur vie dans le regret d'avoir causé la mort d'une Rosette pure, innocente et naïve. Ainsi se concrétise la morale de l'action, selon laquelle « on ne badine pas avec l'amour ».

5. Musset Influencé par Racine

Il semble que Musset se soit inspiré du héros racinien, pour qui la passion amoureuse est toujours la plus forte (comme celle de Coelio). Il est accablé et rencontre des obstacles à son bonheur qui sont plus forts que lui (comme Claudio, le vieux juge jaloux qui est puissant grâce à son rang social et qui n'hésite pas à faire assassiner l'amant de sa femme). Le héros racinien est victime parce qu'il n'est pas capable de changer la situation et enfin désespéré, il se donne la mort: il se résigne et préfère se suicider (son destin cruel) pour se sauver, comme Coelio, l'image d'un échec vivant qui court à la mort et il ne cesse d'annoncer : « Ah ! Malheureux que je suis-je n'ai plus qu'à mourir » (*Les Caprices de Marianne*, 1.1.15). Puis, à cause d'un dernier malentendu qui scelle le drame, convaincu qu'Octave l'a jeté dans un piège mortel, se laisse assassiner par les tueurs en gages :

Ô mort ! Puisque tu es là, viens donc à mon secours. Octave, traître
Octave, puisse mon sang retomber sur toi ! Puisque tu savais quel
sort m'attendais ici, et que tu m'y as envoyé à ta place, tu seras

satisfait dans ton désir. Ô mort ! Je t'ouvre les bras ; voici le terme de mes maux. (2.5.25-29)

C'est la même vision pessimiste du héros racinien qu'on trouve chez celui de Musset.

6. Musset Influencé par Molière

Musset donne une grande valeur à Molière. Il le respecte et rend hommage à ses comédies. Molière pourrait être présent dans l'esprit de Musset quand Perdican tente de séduire l'innocente Rosette à l'image de Don Juan de Molière en face de la paysanne Charlotte : le nœud de l'action est, chez les deux écrivains, la séduction d'une fille de condition inférieure par un jeune homme beau et savant. L'intrigue amoureuse chez Musset est au centre de la pièce, comme chez Molière. Le baron joue le rôle traditionnel du père des comédies de Molière. Instruire et moraliser, objectifs importants pour Molière, inspirent ce goût pour l'avertissement à Musset: « Quant au titre, *On ne badine pas avec l'amour*, ... il constitue bien évidemment un avertissement, la leçon morale qui découle de la tragédie vers laquelle s'acheminent Camille et Perdican » (Pinon, 81)

6.1 Moralisateur Satiriste

6.1.1 Satire de la Société

Moralisateur comme Molière qui fait la satire des mœurs de la société de son temps, Musset penche parfois vers une vision plus satirique: dans *Les Caprices de Marianne*, Musset fait la satire de la justice à travers Claudio, le vieux juge qui tire avantage de sa profession pour son propre intérêt en tuant l'amant de sa femme, Marianne. Claudio est jaloux et dangereux car la société lui

donne tout pouvoir grâce à sa profession dont il abuse pour prendre n'importe quelle décision sans aucun risque de remords (l'assassinat de Coelio) : dans ce cas, la critique sociale est audacieuse. L'auteur essaie de dénoncer les défauts de Claudio à l'aide d'une bouffonnerie créée par sa conversation avec son valet,

Tibia :

Tibia. Si j'étais juge en cour royale, et que ma femme eût des amants, je le condamnerais moi-même.

Claudio. À combien d'années de galère ?

Tibia. À la peine de mort. Un arrêt de mort est une chose superbe à lire à haute voix.

Claudio. Ce n'est pas le juge qui le lit, c'est le greffier.

Tibia. Le greffier de votre tribunal a une jolie femme.

Claudio. Non, c'est le président qui a une jolie femme ; j'ai soupé hier avec eux. (1.3.24-32)

Dans la société de cette époque (sous le règne de Louis-Philippe entre 1830 et 1848), c'est la bourgeoisie qui gouverne le pays et qui maîtrise les désirs individuels par le pouvoir de son argent. C'est dans cette atmosphère que Musset écrit *Les Caprices de Marianne* : Marianne, qui vient de sortir du couvent à l'âge de dix-neuf ans, est soumise à un mariage de raison et forcée par ses parents d'épouser le vieux juge, beaucoup plus âgé qu'elle, pour être respectée dans une société matérialiste. Le vieux juge ridicule, joue le rôle traditionnel du vieillard fortuné qui a épousé une jeune fille. Cela est proche du rôle d'Arnolphe, qui a l'intention d'épouser la jeune Agnès dans *L'École des femmes* (1662) de Molière. Claudio est l'obstacle au bonheur de Coelio, le jeune amoureux de la pièce. Son rôle est à la fois comique et tragique : son langage plein d'expressions juridiques ressemble au langage ridicule des personnages pédants de Molière suscitant le rire, mais d'un autre côté, son caractère cruel qui a comme conséquence le meurtre de

Coelio rend la pièce plus tragique. Vers la fin de la pièce, quand Claudio décide d'assassiner l'amant de sa femme, l'action devient funeste. C'est encore plus émouvant quand il apparaît complètement innocent et non informé sur ce qui s'est passé, niant tout à Octave qui vient chercher Coelio. Claudio, suspecté par Octave d'avoir tué son ami, lui répond : « Cherchez dans ce jardin, si bon vous semble ; je n'y ai vu entrer personne... ». Mais en même temps il demande à Tibia si tout est déjà fini comme il l'a ordonné, ce qui justifie sa cruauté (*Les Caprices de Marianne*, 2.1.42-43).

6.1.2 Satire de la Religion

Musset montre les défauts de la religion, de la dévotion et de la vie au couvent qui suggère des idées fanatiques aux disciples en leur faisant renoncer à tout amour humain. C'est le cas de Marianne et de Camille qui y sont élevées : Musset critique la religion à travers leur comportement. Leur froideur et leur indifférence sont dus au couvent qui les a sclérosées dans leur chair. Pour Camille, la religion est un moyen pour s'éloigner des réalités de l'existence comme l'amour humain. Par la bouche de Perdican, Musset fait la critique de la vie au couvent:

Sais-tu ce que c'est que des nonnes, malheureuse fille ? Elles qui te représentent l'amour des hommes comme un mensonge, savent-elles qu'il y a pis encore, le mensonge de l'amour divin ? Savent-elles que c'est un crime qu'elles font, de venir chuchoter à une vierge des paroles de femme ? Ah ! Comme elles t'ont fait la leçon ! ... le masque de plâtre que les nonnes t'ont placé sur les joues me refusait un baiser de frère ... mais dis-leur cela de ma part : le ciel n'est pas pour elles. (*On ne badine pas avec l'amour*, 2.5.902-917)

En outre, Musset peint les trois personnages grotesques, Blazius, Bridaine, prêtres tous deux, et Dame Pluche, qui est la gouvernante dévote de Camille. Les traits de satire à l'égard du clergé sont bien évidents dans les personnages ridicules, désagréables et odieux des deux prêtres : « Cette portée générale de la satire ne doit pas nous empêcher d'apercevoir sa tendance anticléricale » (Martin 97). On est bien proche de la tendance de Molière qui veut faire la satire de la religion en mettant en scène l'hypocrisie d'un faux dévot, dans *Tartuffe* (1664), pièce qui dépeint et ridiculise ce vice social (il s'agit d'une comédie de caractère) :

Il [Molière] était même convaincu, comme les plus grands des humanistes, que la poésie et le théâtre ont une vocation morale ... que si la raison est universelle, si la religion est la perfection de la raison, tous les lieux sont bons pour les enseigner aux hommes. Voilà pourquoi Molière en écrivant *Tartuffe*, a cru « qu'il n'y avait rien de mieux à faire que d'attaquer, par des peintures ridicules, les vices de ce siècle ». Et de tous ces vices, l'hypocrisie dévote était sans doute le plus détestable et le plus dangereux. (Adam 111).

6.1.3 Satire des Pédants Imbéciles

Claudio, le vieux juge qui occupe une place importante dans la société du temps, ressemble beaucoup aux personnages pédants et ridicules de Molière par son langage plein d'expressions juridiques. C'est le même cas chez Molière quand il se moque du pédantisme et le critique par l'intermédiaire des *Femmes savantes* (1672).

Bridaine et Blazius sont les héritiers des pédants de Molière (comme les maîtres de Monsieur Jourdain dans *Le Bourgeois gentilhomme*, 1670) qui leur ressemblent beaucoup à cause de leur pédantisme et leur prétention sans limites

qui s'ajoutent à une sottise excessive (la description donnée par Le Chœur le montre bien, 1.3.223-257).

6.2 Le Père Traditionnel de la Comédie

Dans *On ne badine pas avec l'amour*, Musset montre aussi le visage traditionnel du père de la comédie. Le Baron aimerait marier son fils avec celle qu'il désire, mais il n'arrive pas à réaliser ce mariage. Il est sans autorité et impuissant, ce qui le rend plus comique. Il se vante d'avoir une profession importante aux côtés du roi, étant son receveur (1.2.123) et loue les mérites de sa famille mais il ne peut imposer sa volonté à son entourage. Il est comme l'Harpagon de Molière dans *L'Avare* (1668) ou M. Jourdain dans *Le Bourgeois gentilhomme* (1670).

6.3 Le Maître et Son Valet

Musset utilise le schéma habituel de la comédie classique pour montrer la relation qui existe entre le maître et son valet. Claudio et Tibia, les deux personnages traditionnels, ajoutent à l'aspect comique de la pièce, qui n'est pas très abondant au demeurant.

6.4 La Présence de l'Entremetteuse

La présence de l'entremetteuse et de la porte-parole dans la pièce pour envoyer le message de l'amour à la personne aimée est un autre procédé traditionnel de la comédie imité par Musset. D'abord la vieille Ciuta et puis le jeune Octave, ils jouent le même rôle que celui de Nicole et de Covielle, la servante et le valet de Lucile et de Cléonte, les deux jeunes amoureux dans *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière.

6.5 La Différence Entre Musset et Molière par Rapport à la Jeunesse

Si on fait attention, on s'aperçoit que Musset protège la jeunesse du ridicule et les met au premier plan, comme Octave, Coelio, Marianne ou Perdican et Camille, « car chez Musset on ne rit jamais contre la jeunesse, mais on rit bien souvent avec elle (avec Octave disputant face à Claudio, par exemple ... c'est que cette jeunesse est sacrée aux yeux de Musset » (Pinon 79). C'est une différence entre Musset et Molière qui ne préserve pas la jeunesse du ridicule et parfois il les efface devant les personnages burlesques de la pièce. Selon Pinon :

Chez Molière ... les jeunes premiers correspondent à un emploi qui reste relativement effacé : ce sont des personnages dont on rit qui occupent le devant de la scène, ce sont eux qui sont dotés d'une véritable épaisseur. Même risible et ridicule, Argan n'a rien d'un fantoche et « existe » aux yeux du spectateur avec bien plus de vigueur que sa fille ou Cléante [du *Malade imaginaire*]. (79)

7. L'Analyse Psychologique

En ce qui concerne l'analyse psychologique des sentiments intérieurs, elle est bien proche, dans *On ne badine pas avec l'amour*, de l'intention de l'artiste romantique qui, tout en s'occupant de la vie intérieure, construit son art comme un miroir de sa personnalité individuelle et surtout de sa vie sentimentale. En fait, Musset, en même temps qu'il rompt avec le théâtre traditionnel pour rester au plus près de la vérité intime de ses personnages, rejette les débordements romantiques et reste proche de la sobriété et de la modération du théâtre classique. Alors que pour les Romantiques, le pathétique domine avec le spectacle douloureux du malheur des héros et les accents déchirants de leurs plaintes, chez Musset, au contraire, les épanchements des personnages, touchants pour le

spectateur, sont suffisants pour lui montrer l'intensité de la souffrance amoureuse. À vrai dire, Musset ne tire pas parti d'une extrême intensité, si chère aux Romantiques, pour exprimer le plus haut degré d'un sentiment, d'une émotion ou d'une douleur. C'est là paradoxalement, le Classicisme du romantique Musset.

8. Le Théâtre au XVIIIème Siècle

À la fin du règne de Louis XIV, l'Église catholique, toute puissante, attaque le théâtre, qui ne possède plus de caractère religieux comme il l'avait auparavant à l'âge médiéval. L'Église considère le théâtre comme un endroit où on répand les vices par la comédie qui ridiculise les vertus. On dit de la tragédie qu'elle est devenue dangereuse parce qu'en excitant les passions, elle peut produire le péché. Ces attaques contre le théâtre le rendent moins populaire mais il retrouve son prestige plus tard, avec des dramaturges comme Marivaux (1688-1763) et Beaumarchais (1732-1799).

La France, au XVIIIème siècle, connaît plusieurs dramaturges passionnés de théâtre dont Voltaire, Diderot, Marivaux et Beaumarchais sont les plus connus. Ils pratiquent différents genres dramatiques et chacun, à son tour, tente d'innover dans le domaine du théâtre français. Les deux derniers sont de véritables génies qui occupent une grande place, en particulier dans la comédie de cette époque. Ils s'inspirent beaucoup de Molière tout en gardant leur originalité personnelle.

8.1 La Tragédie

Chez Voltaire (1694-1778), la plus grande passion de sa vie concerne le théâtre où il se présente comme le plus grand tragique de la première moitié du

siècle. *Oedipe* (1718), et *Mérope* (1743) sont ses tragédies bien connues. Il admire les règles du Classicisme, auxquelles il ajoute quelques innovations tout en restant toujours l'admirateur de Racine. Par la recherche d'une évolution, il se met à emprunter des sujets plus variés à l'Orient comme *Zaïre* (1732) et *Mahomet* (1742). Il écrit aussi des tragédies philosophiques où les situations dramatiques sont produites par les conflits religieux (*Mahomet* en 1742 et *Alzire* en 1736). Mais, vers le milieu du siècle, malgré les efforts de Voltaire, la tragédie classique perd de plus en plus son prestige.

8.2 La Comédie

8.2.1 La Comédie Psychologique

C'est Marivaux (1688-1763) qui commence à pratiquer ce nouveau genre de comédie sur la scène du théâtre. Il est un romancier, mais surtout un auteur dramatique du XVIIIème siècle, qui, amoureux du théâtre, commence à écrire des comédies d'un ton nouveau dans le langage «de la conversation » : tout en pratiquant les différentes formes de comédie, Marivaux se concentre plutôt sur l'analyse psychologique des sentiments pour montrer ensuite la conquête du cœur par l'amour, cela concerne la peinture de la psychologie amoureuse. C'est plutôt les comédies italiennes dont il se sert comme sources que le théâtre classique : comme dans la *commedia dell'arte*, ses personnages utilisent parfois des déguisements ou des masques pour faire triompher la vérité (*Le jeu de l'amour et du hasard*, 1730). Ses héros n'incarnent plus des vices sociaux, ils ne font donc pas rire comme chez Molière à cause de leurs caractères ridicules mais ils plaisent au spectateur grâce à leurs conversations amoureuses quand ils partagent leurs

sentiments avec lui. À l'aide des dialogues amoureux, Marivaux tente donc de former l'intrigue de son œuvre tout autour d'une sorte d'analyse morale et psychologique des personnages. Il utilise beaucoup son langage précieux pour exprimer les sentiments amoureux, ce qu'on appelle « le marivaudage » : « le badinage ou l'action d'échanger des propos galants et précieux » (Larousse 2005). Les comédies de Marivaux se terminent toujours par le mariage heureux des jeunes amoureux : c'est une comédie où l'auteur met en scène le triomphe de l'amour. *Le jeu de l'amour et du hasard* (1730) est l'une de ses pièces où le marivaudage est présent dans sa forme la plus typique.

8.2.2 La Comédie Larmoyante (Moralisante)

Comme la tragédie, la comédie aussi va graduellement prendre un nouveau ton, plus sérieux et plus moralisant qui ne produit presque plus le grand rire, comme dans le théâtre de Molière, et elle devient plutôt émouvante et sérieuse que comique : c'est l'apparition de la comédie larmoyante qui tend à être pathétique pour tirer des larmes au lieu des rires. Selon Bénac, c'est une comédie « qui cherche à émouvoir la sensibilité par des situations et des caractères touchants » (*Nouveau vocabulaire de la dissertation et des études littéraires*, p.44). Ce type de comédie sentimentale est inventé par Nivelles de La Chaussée (1692 -1754) : *Mélanide* (1741) est un bon exemple de ce genre.

8.2.3 La Comédie Gaie (Satirique)

La nouveauté que Beaumarchais (1732-1799) apporte à la comédie de la fin du XVIIIème siècle est la gaieté. Il écrit des comédies satiriques, visant la société ou la politique, bien proche du style de Molière même s'il n'est pas aussi

virtuose que lui, faisant une satire très hardie et audacieuse tout en gardant la plaisanterie et la gaieté. Ses deux pièces, *Le Barbier de Séville* (1775) et *Le Mariage de Figaro* (1784) sont des exemples où il fait la satire de la politique et d'une société fondée sur le seul mérite de la naissance en mettant en scène, dans ce dernier, le valet en face de son Maître. *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais est la satire sociale contre les médecins et les juges. Selon le critique contemporain Jean-Pierre de Beaumarchais, « *Le Mariage de Figaro* est aussi une pièce politique, ou du moins satirique, et Beaumarchais ne s'en cache pas : il a formé son plan de façon à y faire entrer la critique d'une foule d'abus qui désolent la société » (*Le Théâtre de Beaumarchais*, « Notice sur *Le Mariage de Figaro* », p.135).

Comme on l'a déjà dit dans le premier chapitre de ce mémoire, la succession de plusieurs régimes politiques après la Révolution française en 1789, comme la Restauration en 1814, l'échec de Waterloo (les Cent-Jours) en 1815, le règne de Louis XVIII (1814-1824), celui de Charles X (1824-1830), la Révolution de Juillet en 1830 et la chute de Charles X (les Trois Glorieuses), la Monarchie de Juillet et le règne de Louis-Philippe jusqu'en 1848, entraîne une influence profonde, en particulier, chez la jeune génération du XIX^{ème} siècle où se trouve aussi Alfred de Musset qui est l'une des victimes de cette vulnérabilité. Bien qu'il appartienne à la génération des premiers Romantiques, il garde toujours son originalité personnelle. Il n'oublie jamais ses précurseurs en littérature. Il leur rend hommage et montre dans ses œuvres qu'ils méritent d'être imités.

9. L'Influence du XVIIIème Siècle Français sur Musset

9.1 Musset Influencé par Marivaux

En étudiant les œuvres de Musset, on ne peut ignorer l'influence du XVIIIème siècle français et en particulier celle de Marivaux (1688 -1763). On note d'emblée un voisinage d'esprit chez les deux écrivains :

9.1.1 L'Analyse Psychologique des Sentiments (l'Amour)

Tous deux sont habités par l'analyse psychologique des sentiments et plus spécifiquement celle de l'amour. Marivaux adopte un ton nouveau dans le style du langage « de la conversation ». Pour la peinture de la psychologie amoureuse, il se met à analyser la conquête des cœurs par l'amour : « Le sujet de toutes les comédies de Marivaux est l'amour ... L'originalité de Marivaux, à son époque, consiste dans la peinture nuancée et amusante des sentiments, alors que la majorité des écrivains comiques imitent Molière » (Ratermanis 3).

9.1.2 Le Langage

À l'aide des dialogues amoureux, Marivaux tente d'organiser l'intrigue de son œuvre autour d'une sorte d'analyse morale et psychologique des personnages. Le style du dialogue théâtral de Marivaux inspire les comédies de Musset. On trouve les mêmes tendances chez ce dernier. Comme l'auteur du *Jeu de l'Amour et du Hasard* (1730), Musset s'intéresse davantage à la nature humaine. Les deux dramaturges se ressemblent beaucoup :

... tous deux se plaisent aux subtilités de l'analyse ; tous deux aiment mêler l'imagination à la réalité, et nuancer de mélancolie l'ironie ; surtout, l'un comme l'autre, ils ne trouvent rien qui soit plus intéressant que l'homme, rien de plus attrayant que de

démonter le mécanisme humain, rien de plus admirable que de lui redonner le mouvement et la vie ; voilà l'essentiel. (Gastinel 268).

C'est pourquoi on peut dire qu'une des sources les plus puisées par Musset est le « badinage » amoureux de Marivaux.

9.1.3 L'Amour, le Point de Départ

Pour les deux écrivains, la plupart du temps, le point de départ des intrigues est l'amour : « ... le rôle de Marianne [dans *Les Caprices de Marianne*] se développe comme un rôle de Marivaux, par une série de scènes à travers lesquelles le sentiment croît, prend conscience de lui-même, et finit par se déclarer » (Lafoscade 185-186).

Par comparaison avec Marivaux, le langage, étant un outil important pour la progression de l'action chez Marivaux, joue un rôle important, chez Musset aussi, pour dévoiler la psychologie de ses protagonistes (par les tirades ou les monologues de Perdican, Camille, Octave ou Coelio, dont on a déjà parlé dans le premier chapitre 40-41).

9.1.4 Le Thème du Masque

Les deux écrivains prennent quelquefois comme source la *Commedia dell'arte* : les personnages utilisent parfois des déguisements ou des masques pour faire triompher la vérité. Dans l'univers de Musset, chacun se cache derrière un masque : Octave, sous son masque d'Arlequin, avec son goût des plaisirs, qui se définit lui-même comme « un danseur de corde », est en vérité un homme blessé qui veut se réfugier dans la débauche pour s'éloigner de la solitude qu'il avoue, lui-même, à Marianne : « le monde entier m'a abandonné ; je tâche d'y voir

double, afin de me servir à moi-même de compagnie » (2.1.215-216). Il reste toujours un ami fidèle et ne trahit jamais Coelio. Au dénouement, Octave enlève son masque et fait part de ses souffrances intérieures. Il vient de perdre son ami et renonce à l'amour de Marianne. Succombé, il abandonne les plaisirs et retourne à sa propre solitude par les adieux qu'il fait à la vie : « ... Ce tombeau m'appartient : c'est moi qu'ils ont étendu sous cette froide pierre ... Adieu la gaieté de ma jeunesse ... Adieu l'amour et l'amitié ! Ma place est vide sur la terre » (2.6.33-41s). Musset crée un monde proche de celui où il vit, plein de désenchantements où chacun se cache derrière un masque qui cause au dénouement, la mort finale du héros déçu.

Marianne est la jeune femme orgueilleuse qui garde sa froideur tout au long de ses répliques indifférentes à Coelio qui dit à Octave: « Entre elle et moi est une muraille imaginaire que je n'ai pu escalader » (1.1.189-190). Musset montre par Marianne, une jeune femme qui est sortie du couvent puis soumise à la supériorité d'une société masculine : elle accepte un mariage inégal avec le vieux Claudio. Elle incarne une femme enfermée et mal mariée qui exprime un désir de liberté, par lequel elle veut se débarrasser progressivement des contraintes qui l'entravent. À travers Marianne, Musset montre une femme apparemment calme et indifférente, « comme les roses de Bengale, sans épine et sans parfum », (2.1.58-59), qui possède sous son masque d'indifférence, un sentiment de révolte contre les jougs qui pèsent sur sa vie. Elle ne veut pas être comme « une partie de plaisir » (2.1.103) et elle désire être respectée :

... est-ce que vous ne plaignez pas le sort des femmes ? Voyez un peu ce qui m'arrive. Il est décrété par le sort que Coelio m'aime ... lesquels amis décrètent à leur tour que, sous peine de mort, je serai sa maîtresse ... Si je me rends, que dira-t-on de moi ? N'est-ce pas une femme bien abjecte ... ? Ne va-t-on pas la déchirer ... ? Si elle refuse, au contraire, est-il un monstre qui lui soit comparable ? ... Qu'est-ce après tout qu'une femme ? L'occupation d'un moment... (2.1.71-101)

Elle révèle son caractère révolté car elle désire être indépendante et n'accepte pas non plus l'amour de Coelio pour ne plus être soumise à un amour involontaire.

Elle représente le symbole de la liberté.

Sous une apparence masquée de froideur et d'indifférence, Camille aussi fait preuve d'une grande sensibilité. Comme on a déjà dit dans le premier chapitre, elle est à la fois effrayée et attirée par l'amour. Elle ne parvient pas à garder sur son visage « le masque de plâtre » dont parle Perdican (2.5.911). Elle a soif d'absolu et laisse éclater son besoin d'amour qu'elle n'arrive pas à retenir en l'avouant à Perdican (3.8.1469).

Perdican, le jeune homme cultivé et sensible, après avoir reçu un accueil glacial de Camille, s'efforce réciproquement de cacher sa sensibilité, lui aussi à son tour, sous un masque d'indifférence, tandis qu'il est profondément blessé quand il s'écrie : « Ah ! Je suis au désespoir ! » (3.2.1073). Et c'est à cause de cette blessure qu'il décide de se venger en demandant la main de la pauvre Rosette.

Cet usage du masque et du déguisement se voit chez Marivaux dans *Le Jeu de l'Amour et du Hasard* où il crée une inversion des rôles (les maîtres jouent

le rôle des valets et inversement) pour mettre le thème du masque au cœur de la pièce : dès la première scène, on oppose vérité et mensonge.

9.1.5 La Différence Entre Musset et Marivaux

Si on constate dans certains cas, une certaine ressemblance entre Musset et Marivaux, on note aussi quelques différences : chez Marivaux, tout le monde est beau, tout le monde est gentil tandis que les personnages de Musset ne sont pas aussi heureux ; si les pièces de Marivaux sont des comédies gaies qui se terminent bien par le mariage, le dénouement chez Musset est plutôt triste et se termine souvent par la mort ; la recherche du bonheur, dans les pièces de Musset, semble être impossible et les échecs amoureux se succèdent : personne n'est content et la comédie se transforme alors en tragédie.

10. Le Proverbe

En 1830, le Proverbe est très en faveur, les gens le jouent et les écrivains en font leur spécialité. . La littérature du temps, le théâtre surtout a laissé son empreinte chez Musset, dans les *Comédies et Proverbes* (1856).

10.1 L'Origine du Proverbe

Le proverbe dramatique se dit d'«une sorte de petite comédie qui se joue en société et qui met en action un proverbe » (*Lexilogos, Dictionnaire de l'Académie française*, huitième édition, 1932-5). Généralement, cette comédie est plaisante, simple, avec peu de personnages et une intrigue réduite. Alors, ce n'est pas abusif si on dit du proverbe qu'il s'agit plutôt d'un amusement qu'un genre littéraire. Il est devenu très à la mode au XVIIIème siècle grâce à Carmontelle (1717-1806).

Peu à peu le genre des Proverbes évolue. Sous la Restauration le proverbe change. Il n'est plus une énigme et devient plus littéraire et peut inclure parfois une satire sociale. Après la Révolution, certains écrivains, tels que Théodore Leclercq (1777-1851) qui publie plusieurs séries de Proverbes dramatiques de 1823 à 1833 et Vigny (1797-1863) qui donne à l'Opéra un proverbe intitulé *Quitte pour la peur* (1833), le pratiquent. Vigny pose « avec quelque sérieux le problème de la vie conjugale » (Castex 19). C'est à Canal qu'on peut emprunter cette description du Proverbe: « L'emploi de ce terme annonce une pièce facile et amusante, qui se propose d'illustrer une vérité morale passée en proverbe et donnée dans le titre » (15)

11. Le Goût du Proverbe chez Musset

On continue à pratiquer le Proverbe au XIX^{ème} siècle, du temps de Musset aussi. La connaissance de Carmontelle, un ami de son grand-père maternel, est pour Musset une tradition de famille. Selon Castex, le goût des Proverbes «remonte, chez lui [Musset], à l'adolescence : les titres *Les Marrons du feu*, *La Coupe* et *les Lèvres* sont déjà empruntés à des proverbes » (18). Musset, ayant déjà le goût du Proverbe, se met à écrire « un proverbe sur un thème sérieux, et même, ce que nul n'avait fait avant lui, un proverbe tragique » (Castex 20). *On ne badine pas avec l'amour* est une œuvre où son auteur fait évoluer le genre du Proverbe : elle commence par la comédie et se termine par la tragédie. Selon Castex, dans cette pièce, Musset ne garde plus la démarche de ses contemporains: « Musset, dans *On ne badine pas avec l'amour*, prend de telles distances avec ses contemporains et fait éclater son originalité avec tant de

vigueur, que l'étiquette de genre perd presque toute sa signification » (p.20).

Ayant donné le titre de «Proverbe » à sa pièce, *On ne badine pas avec l'amour*, il ne se soucie pas de savoir si elle est conforme à la loi du genre ou non. Malgré son titre, il ne s'agit plus d'une simple comédie plaisante : c'est une pièce émouvante et profonde dont le dénouement est tragique. Musset se montre indépendant des écrivains en prenant ses propres initiatives pour changer les genres et les mélanger. Chez lui, parfois la comédie et le drame se marient, comme ils le font dans la vie. L'action théâtrale passe, souvent brusquement, des rires aux larmes. Musset ne prend parti ni pour ni contre ses écrivains contemporains. Il suit parfois son goût personnel et fait du Proverbe quelque chose d'exquis et d'agréable. Ce n'est pas abusif si on dit que Musset a fait du Proverbe, étant auparavant une simple énigme ou comédie de salon, un nouveau genre littéraire où de nombreux personnages, dans une variété de décors, mènent l'action vers une fin tragique.

12. La Diversité chez Musset

Au terme de notre étude, on ne peut renoncer à ce goût de la diversité en faisant une spécificité de Musset qui ne se limite pas à une seule époque, une seule doctrine, un seul ton, ou un seul genre.

Pour répondre à cette question, déjà posée au dénouement du premier chapitre : « Musset est-il un véritable Romantique ou l'un des derniers Classiques? », il suffit de dire : ni l'un ni l'autre, mais un mélange des deux qui, tout en gardant quelques caractéristiques de chacun, met en œuvre son originalité personnelle afin de créer sa propre œuvre d'art.

CONCLUSION

Alfred de Musset, le grand écrivain du début du XIX^{ème} siècle, vit dans une famille lettrée à Paris, dans un monde où on s'intéresse beaucoup à la littérature et, en particulier, au théâtre.

Il remporte des succès scolaires et demeure passionné de littérature. Ayant obtenu une connaissance approfondie des Classiques, il se familiarise aussi avec Shakespeare, Goethe, Schiller, dont la lecture l'inspire beaucoup dans la création de ses drames. Grâce à son ami Paul Foucher, le beau-frère de Victor Hugo, il fréquente très tôt le Cénacle romantique où il connaît ses premiers succès publics en littérature. En ce qui concerne sa dramaturgie, hormis ses débuts au théâtre qui ne sont pas tellement réussis comme son échec avec *La Nuit vénitienne* en 1830, ce jeune écrivain de talent rédige plusieurs pièces de théâtre qui, si elles ne sont pas irremplaçables, elles sont de véritables réussites et même encore jouées aujourd'hui.

1. La Rupture d'avec le Cénacle Romantique

Musset, n'étant pas en accord avec l'engagement littéraire des poètes romantiques du Cénacle qui veulent mettre la littérature au service des luttes sociales, il leur reproche leurs préoccupations politiques et sociales, prend très vite ses distances avec eux et préfère garder son indépendance. Bénichou, pour définir le poète Musset, écrit :

Son génie, purement natif, cherche en tout les forces natives ; sa pensée est une source qui sort de terre. Ne lui demandez pas de se mêler de politique et de raisonner sur telle circonstance qui se passerait même à deux pas de lui ; il ignore ces jeux de la fantaisie

et ces variations de l'espèce humaine ; il ne connaît qu'un homme, celui de tous les temps. (154)

2. Les Différents Reflets dans l'Œuvre de Musset

Malgré son goût d'indépendance, il n'est pas abusif de dire que son œuvre est marquée par plusieurs reflets et imitations. Il ne faut pas oublier qu'il a beaucoup lu et le champ de ses lectures est si vaste qu'en dépit de son originalité incontestable, on peut trouver chez lui des ressemblances et des traces d'autrui. Pourtant, il ne se limite pas à une école ou à un genre défini et tout en traversant plusieurs genres littéraires, ne se sacrifie à aucun : tantôt comédie, tantôt tragédie (*On ne badine pas avec l'amour* et *Les Caprices de Marianne* qui sont des mélanges des deux genres), quelquefois proverbes (comme : *On ne badine pas avec l'amour*, *Il ne faut jurer de rien*, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*) et parfois drame romantique (*André Del Sarto* qui peut être considéré aussi comme un drame historique où on se trouve à la Renaissance italienne).

En gardant son originalité artistique, il s'inspire de plusieurs écrivains tels que Shakespeare, Racine, Molière, Marivaux et Carmontelle. Romantique ou classique, grâce à sa virtuosité, il n'y a que lui qu'on trouve partout, capable de créer un mélange de tout. Ce qui est frappant dans son œuvre d'art, c'est la combinaison experte de toutes les différentes formes dramatiques qu'il utilise en les dérobant sous nos yeux afin de créer un ensemble innovateur : ses deux pièces de théâtre, *On ne badine pas avec l'amour* et *Les Caprices de Marianne*, oscillent entre la comédie et la tragédie, entre le Romantisme et le Classicisme ; s'il y a une

coexistence de la tragédie et de la comédie, elles ne se mêlent pas vraiment, en fait les personnages appartiennent à l'une ou à l'autre, mais sans se croiser.

Sans doute, il y a chez Musset, une grande liberté apparente, juxtaposée par l'influence incontestable du Classicisme. Alors lequel est dominant : Il est plutôt classique ou plutôt romantique ? S'il admet le Romantisme avec ses exagérations et ses violences, il ne met pas de côté le bon goût classique en glorifiant l'amour humain. Musset ne prend parti ni pour ni contre ses contemporains et en suivant la liberté de l'art, proposée par eux, il ne se sépare pas complètement des règles déjà établies. Il partage les innovations du Romantisme et donne une grande place à son imagination et à ses rêves pour produire l'atmosphère de son œuvre mais, quelque part, il reste attaché à la littérature du XVIIème et du XVIIIème siècle. La fantaisie qui reste une composante essentielle de son œuvre et les passions violentes et dérégées qui animent ses héros, sont des preuves suffisantes pour montrer que Musset est un disciple assez dévoué des grands maîtres du Romantisme français mais, il ne désavoue pas son héritage classique et ne reste pas le disciple aveugle des conventions en usage de l'école romantique. Si on compare son œuvre d'art à un ciel bien étendu, on pourra prétendre qu'il est piqué de plusieurs étoiles, représentant ses précurseurs tels que Shakespeare, Racine, Molière, Marivaux et Carmontelle :

S'il prend ses personnages dans l'histoire ou chez Shakespeare, suivant son inspiration, il rencontre parfois Racine en rédigeant son œuvre. Comme lui, pour faire une étude approfondie des natures humaines, il tente de glisser dans

leur cœur afin d'analyser leur passion amoureuse du plus près possible. On arrive partout à l'analyse psychologique des personnages qui est au fond de toutes les pièces de Musset, ce qui est bien proche du travail de Racine qui, en dirigeant son observation vers les profondeurs de la passion, arrive à la peindre comme une force puissante, capable de contrôler toute action de la pièce. Chez Musset, comme chez Racine, les passions des personnages, parmi lesquelles l'amour tient la première place, deviennent les instruments du destin et il essaie de les analyser avec leurs manifestations psychologiques. C'est bien le même thème de l'amour qui, avec ses tourments, ses désirs et ses incertitudes, palpite au cœur des pièces des deux écrivains :

On sait aussi que Musset, vite refroidi à l'égard du Cénacle, a toujours refusé le titre de « romantique », et qu'il a même avoué – en toute sincérité - ne pas comprendre ce qui distingue le Romantisme du Classicisme, déclarant ressentir une affection égale pour Shakespeare et pour Racine. (Gans 47)

Son profond attachement à Molière fait qu'il lui emprunte son univers comique où se manifestent les personnages burlesques (Le Baron, Blazius, Bridaine ou Dame Pluche). Moralisateur comme Molière, il tente de faire la satire des mœurs de la société à travers ses personnages (chapitre 2, 74-77).

De tous les écrivains du XVIIIème siècle, c'est à Marivaux que Musset fait penser le plus. Comme chez Marivaux avec son étude raffinée de l'amour, la plupart des intrigues de Musset ont l'amour comme leur point de départ. Dans *Le Jeu de l'Amour et du Hasard*, Marivaux prend des chemins plus courts et moins compliqués pour atteindre au triomphe de l'amour, cependant Musset arrive au même but au dénouement d'*On ne badine pas avec l'amour* où la passion se

déclare ouvertement et l'amour triomphe. Même si Perdican et Camille ne peuvent pas s'entretenir aussi tranquillement que Dorante et Silvia, il y a néanmoins chez les deux couples les mêmes conversations amoureuses où se voient des reculs et des retours, des désirs et des hésitations et enfin de l'amour triomphant avec cette différence qu'il s'agit d'un amour possible chez Marivaux, tandis que chez Musset, il reste impossible et les amants sont condamnés à se séparer. En fait le dénouement heureux de Marivaux se transforme en tragédie chez Musset.

En ce qui concerne l'analyse psychologique des sentiments, elle est tantôt dirigée vers les coquetteries des sentiments des personnages chez les deux écrivains. Ils se plaisent à la subtilité de l'analyse des sentiments pour démontrer le mécanisme humain. Musset tente de montrer les différents aspects de la passion amoureuse en révélant ses secrets les plus profonds. Le théâtre de Musset est rempli de conversations et de plusieurs interlocuteurs, comme Octave avec Marianne ou Perdican avec Camille. Ces conversations dramatiques frappent le spectateur et font progresser l'action. Ainsi les personnages arrivent à mieux se faire connaître. Cela nous rappelle bien les mêmes entretiens chez les protagonistes de Racine ou de Marivaux, étant le ressort de l'action théâtrale afin de faire vivre, à chaque fois, deux cœurs humains. Musset préfère mettre en scène les moments les plus touchants, lorsque les sentiments se révèlent violemment. Ce sont des moments de crise où le personnage réussit à exposer la vraie image de son âme :

- Coelio s'ouvre à Octave ; Marianne, à son tour, lui révèle son caractère capricieux en lui offrant son écharpe comme un permis pour son amant, de rentrer chez elle : «... je vous dis que je prends un amant. Tenez voilà mon écharpe en gage ; qui vous voudrez la rapportera » (*Les Caprices de Marianne*, 2.3.93-94). Par Marianne, Musset essaie de mettre en scène la métamorphose des sentiments : Marianne change de visage et devient révoltée. Elle commence par la dévotion, en sortant du couvent et veut respecter son mariage même si elle n'aime pas son mari. Sous sa froideur apparente, elle est sensible et se rebelle en se changeant en une amante passionnée mais, à la fin, désespérée car elle n'arrive pas à céder à celui qu'elle aime (Octave). Au dénouement, ce sont ses sentiments et son désir pour Octave qui se révèlent. Peut-être la signification du caprice chez Musset concerne le changement brusque de décision : Marianne qui ne veut accepter aucun amant, soudain change d'avis et se libère de ses conventions en décidant de prendre un amant, mais c'est d'Octave qu'il s'agit et non pas de Coelio qui meurt de son amour.

- Camille et Perdican s'avouent finalement leur amour dans la dernière scène. Camille cède à l'amour vrai qu'elle éprouve pour son cousin et le vrai Perdican se dresse devant Camille. Perdican prend conscience du jeu stupide auquel ils se sont tous deux livrés et accuse l'orgueil, la vanité, le bavardage et la colère (2.5.921-923). Mais cet aveu de l'amour provoque la mort de Rosette, l'innocente sacrifiée, qui est surprise par le cruel tour qu'on lui a joué. Bien entendu, cette scène finale concerne l'épanchement des sentiments des protagonistes :

Perdican : Orgueil, le plus fatal des conseillers humains, qu'es-tu venu faire entre cette fille et moi ? ... Insensés que nous sommes! Nous nous aimons... Il a bien fallu que la vanité, le bavardage et la colère vinsent jeter leurs rochers informes sur cette route céleste, qui nous aurait conduits à toi dans un baiser! Il a bien fallu que nous nous finissions du mal, car nous sommes des hommes ! Ô insensés! Nous nous aimons.

Camille : Oui, nous nous aimons, Perdican ; laisse-moi le sentir sur ton cœur. (*On ne badine pas avec l'amour*, 3.8.1442-1469)

Dans son œuvre, pour créer l'intrigue de la pièce, Musset rompt avec les Classiques et choisit la fantaisie romantique pour bâtir le décor de son œuvre. C'est bien ici la fantaisie shakespearienne qui domine dans son œuvre. Tout en ouvrant le théâtre de Musset, le nom de Shakespeare nous vient vite à l'esprit. Les personnages de Musset offrent parfois les mêmes complexités que l'univers shakespearien (Chapitre 1, 51-52).

3. L'Originalité de Musset

Étant influencé par plusieurs écrivains, Musset garde bien son originalité personnelle dans plusieurs cas dont on va parler ci-dessous :

3.1 La Modération de la Tragédie par la Peinture des Caricatures Démesurées

Musset essaie de peindre des caricatures démesurées qui brillent à travers ses pièces où le drame commence par le comique et se termine par le tragique. Leur personnalité et leurs caractères comiques, qui produisent des comédies moliéresques, adoucissent la gravité des scènes sérieuses où Musset transforme le rire en larme et cela donne un caractère aigre-doux à sa pièce : ses personnages bouffons possèdent une sorte de raideur méprisante, représentée par leur caractère inintelligent, sot et grossier que Musset met en scène sous une forme caricaturale,

démesurément grossie qui produit la partie comique de son théâtre. Les conversations entre Claudio et son valet, Tibia, montrent bien leur naïveté et leur sottise. Leur dialogue n'est même pas sensé et saute ici et là en s'égarant parfois sur des idées accessoires qui ne sont pas en relation avec l'idée principale. Puis, en passant d'une série de conversations marginales, on arrive à la résolution finale qui est dans l'exemple ci-dessous, l'ordre d'assassinat. En fait, le comique et le sérieux se suivent :

Claudio : Tu as raison, et ma femme est un trésor de pureté...

Tibia : Vous croyez, Monsieur ?

Claudio : Peut-elle empêcher qu'on ne chante sous ses croisées?[...] As-tu remarqué que sa mère, lorsque j'ai touché cette corde, a été tout d'un coup du même avis que moi ?

Tibia : Relativement à quoi ?

Claudio : Relativement à ce qu'on chante sous ses croisées.

Tibia : Chanter n'est pas mal, je fredonne moi-même à tout moment.

Claudio : Mais bien chanter est difficile.

Tibia : Difficile pour vous et pour moi, qui, n'ayant pas reçu de voix de la nature, ne l'avons jamais cultivée. Mais voyez comme ces acteurs de théâtre s'en tirent habilement.

Claudio : Ces gens-là passent leur vie sur les planches.

Tibia : Combien croyez-vous qu'on puisse donner par an ?

Claudio : À qui ? À un juge de paix ?

Tibia : Non, à un chanteur.

Claudio : je n'en sais rien.- on donne à un juge de paix le tiers de ce que vaut ma charge. Les conseillers de justice ont moitié.

Tibia : Si j'étais juge en cour royale, et que ma femme eût des amants, je les condamnerais moi-même.

Claudio : À combien d'années de galère ?

Tibia : À la peine de mort. Un arrêt de mort est une chose superbe à lire à haute voix.

Claudio : Ce n'est pas le juge qui le lit, c'est le greffier.

Tibia : Le greffier de votre tribunal a une jolie femme.

Claudio : Non, c'est le président qui a une jolie femme ; j'ai soupé hier avec eux.

Tibia : Le greffier aussi! Le spadassin qui va venir ce soir est l'amant de la femme du greffier.

Claudio : Quel spadassin ?

Tibia : Celui que vous avez demandé.

Claudio : Il est inutile qu'il vienne après ce que j'ai dit tout à l'heure.

Tibia : À quel sujet ?

Claudio : Au sujet de ma femme.

(*Les caprices de Marianne*, 1.3.1-40).

D'autre part, dans *On ne badine pas avec l'amour* aussi, les deux maîtres Blazius et Bridaine, à leur tour, animent la pièce par leur présence ridicule. Musset met en scène leur pédantisme et leurs manies. Tous les deux ont le titre de maître qui leur attribue à tort une maîtrise de leur profession. Étant considérés comme des savants, Bridaine, le curé du village et Blazius, le précepteur de Perdican, ils sont supposés être d'une grande intelligence mais ils ne sont que des pédants qui font étalages de leur savoir. À leur sottise et leur caractère prétentieux s'ajoutent leurs manies et leurs avidités sans limites qui montrent leur soif malade et leur appétit des désirs terrestres, l'ivrognerie et la goinfrerie excessives, qui sont contre la rigidité et la sévérité qu'on attend de leur titre d'ecclésiastique! Le portrait que le chœur fait de ces deux grotesques peut être considéré comme une parfaite représentation de leur personnalité :

... Deux formidables dîneurs sont en ce moment en présence au château, maître Bridaine et maître Blazius ... lorsque deux hommes à peu près pareils, également sots, ayant les mêmes vices et les mêmes passions, viennent par hasard à se rencontrer, il faut nécessairement qu'ils s'adorent ou qu'ils s'exècrent. Par la raison que les contraires s'attirent, ..., je prévois une lutte secrète entre le gouverneur et le curé. Tous deux sont armés d'une égale impudence ; tous deux ont pour ventre un tonneau ; non seulement ils sont gloutons, mais ils sont gourmets ; tous deux se disputeront, à dîner, non seulement la quantité, mais la qualité ... Item, tous deux sont bavards ; mais à la rigueur ils peuvent parler ensemble sans s'écouter ni l'un ni l'autre ... Item, ils sont aussi ignorants l'un que l'autre. Item, ils sont prêtres tous deux ; l'un se targuera de sa cure, l'autre se rengorgera dans sa charge de gouverneur. Maître

Blazius confesse le fils et maître Bridaine le père. Déjà je les vois accoudés sur la table, les joues enflammées, les yeux à fleur de tête, secouer pleins de haine leurs triples mentons. Ils se regardent de la tête aux pieds, ils préludent par de léger escarmouches ; bientôt la guerre se déclare ; les cuistries de toute espèce se croisent et s'échangent, et, pour comble de malheur, entre les deux ivrognes s'agite dame Pluche, qui les repousse l'un et l'autre de ses coudes affilés.

(On ne badine pas avec l'amour, 1.3.225-255)

Généralement, les personnages grotesques chez Musset éprouvent un sentiment d'orgueil qu'ils manifestent avec une persistance agréable qui rend la pièce plus ridicule : « Déjà maître Bridaine a voulu adresser au jeune Perdican plusieurs questions pédantes, et le gouverneur a froncé le sourcil. Il lui est désagréable qu'un autre que lui semble mettre son élève à l'épreuve » (1.3.243-245).

Blazius et Bridaine, les deux prétentieux redoutables qui se mettent très vite à se combattre, se discréditent mutuellement auprès du Baron pour nuire les intérêts d'autrui, ce qui ajoute de plus en plus à l'aspect comique du théâtre de Musset :

Maître Bridaine : Vous dirai-je ma pensée, monseigneur ? Le gouverneur de votre fils sent le vin à pleine bouche.

Le Baron : Cela est impossible.

Maître Bridaine : J'en suis sûr comme de ma vie ; il m'a parlé de fort près tout à l'heure ; il sentait le vin à faire peur.

(1.2.79-83)

Et de l'autre côté :

Maître Blazius : Seigneur, j'ai un mot à vous dire ; le curé de la paroisse est un ivrogne.

Le Baron : Fi donc ! Cela ne se peut pas.

Maître Blazius : J'en suis certain. Il a bu à dîner trois bouteilles de vin.

Le Baron : Cela est exorbitant.

Maître Blazius : Et, en sortant de table, il a marché sur les plates-bandes ... De plus il a mangé beaucoup ; sa parole était embarrassée ... Il a lâché quelques mots latins ; c'étaient autant de solécismes. Seigneur, c'est un homme dépravé. (1.5.384-403).

3.2 Le Mélange des Genres

On ne badine pas avec l'amour est un exemple bien précis où Musset, influencé par ses prédécesseurs, mélange plusieurs genres. Il prend de Shakespeare sa fantaisie et donne libre cours à son imagination pour se donner la liberté de joindre la tragédie et la bouffonnerie ; à l'exemple de Marivaux, il met en scène les discours amoureux comme dans *Le jeu de l'amour et du hasard* (1730) et le désenchantement et la déception, produits par l'orgueil destructeur et du badinage avec les relations humaines, en particulier avec l'amour, comme dans *Les Fausses Confidences* de Marivaux (1737). Il y crée un monde où le marivaudage des héros se termine tragiquement, tout en oscillant entre le sentiment et la raison. Cette pièce est, avec *Les caprices de Marianne*, les deux comédies de Musset qui ont le plus d'intensité dramatique. C'est là où il s'agit des paradoxes de sa comédie. En fait, l'œuvre dramatique de Musset a des points de similitude avec la comédie du XVIIIe siècle aussi bien qu'avec le drame romantique où le héros est caractérisé par l'ennui, la mélancolie, l'exaltation de ses passions et où on mêle, selon Hugo, le sublime et le grotesque. Ces deux pièces finissent par la mort qui ne doit jamais être représentée dans la tragédie classique car elle est contraire à la bienséance. Son héros romantique est condamné à l'échec car l'amour et le bonheur lui sont refusés : c'est le tragique de la destinée

humaine dans le domaine des relations amoureuses.

Bien entendu, Musset montre une diversité de tons (tragédie, comédie, fantaisie) et de caractères dans son œuvre. Il y utilise différents aspects contradictoires (classique, romantique).

Musset, tout en se nourrissant de ses propres inspirations, prend des personnages traditionnels de la comédie italienne et les transpose dans son monde contemporain. Il prend le mari jaloux, le serviteur ou l'entremetteuse et leur donne de nouveaux noms, comme Ciuta ou Tibia dans *Les Caprices de Marianne*.

3.3 L'Ambivalence des Sentiments

L'ambivalence des sentiments, l'opposition de l'action à la volonté et la simultanéité des personnalités contradictoires, présentes chez les héros de Musset, sont quelques unes de ses caractéristiques spécifiques. Parfois, la coexistence du cynisme et du lyrisme se voit non seulement chez les différents personnages d'une pièce de Musset, mais aussi, à l'intérieur d'un même personnage. C'est plutôt un dédoublement intérieur de l'homme qui cause la complexité de caractères chez les protagonistes de Musset. La fantaisie libre de Musset le rend capable de cacher ses héros sous un masque où il se cache parfois aussi lui-même dans sa vie privée. L'œuvre de Musset est marquée par cette idée qu'il existe une dualité dans la nature humaine. Selon lui, la pureté et le libertinage sont en lutte chez l'être humain. C'est pourquoi il crée des personnages doubles à son image au travers desquels, il introduit un peu de lui-même dans son œuvre : Octave et Coelio sont les deux faces de son existence. Octave personnifie le côté cynique et libertin de l'auteur tandis que Coelio, présente son côté pur, sincère et mélancolique. Ce

dédoublé est bien visible à l'intérieur d'un même personnage, chez Perdican et Camille aussi. Le premier se montre amoureux de Rosette et lui demande sa main, elle n'est pour lui qu'un moyen pour humilier et se venger de Camille qui le repousse tandis qu'elle-même, à son tour, étant élevée au couvent et ayant reçu une éducation religieuse, a appris le renoncement à l'amour humain pour être bénie mais à la fin, elle ne peut plus résister devant son besoin d'amour et, en dévoilant son vrai désir, l'avoue à son cousin, ce qui montre son double caractère, à la fois attirée et effrayée par l'amour et la vie.

3.4 Le Double Caractère de Musset

Après tout ce qu'on a dit, nous ne pouvons pas nier le double caractère, romantique et classique, de l'œuvre de Musset. En fait, il prend sa part à la libération de la littérature et l'affirme, ayant pris son indépendance vis-à-vis du classicisme comme du romantisme. Selon Lafoscade, « Musset n'est ni romantique, ni classique, ni exclusivement français, ni simple imitateur des étrangers : il est avant tout lui-même » (Gastinel 269). C'est à Van Tieghem qu'on peut emprunter ces quelques caractéristiques romantiques de l'œuvre de Musset :

[...] désarroi, inquiétude, déséquilibre entre le rêve et la vie, appétit de sensations et soif d'idéal, passion, sincérité, fantaisie. [...] on peut même se demander si l'image que nous nous faisons du Romantisme n'est pas avant tout le reflet de son œuvre et de sa personne. Mais ce fait ne nous empêche pas, suivant notre critique, de caractériser cet auteur romantique comme un indépendant difficile à classer dans un groupe. (Frycer 96-97)

3.5 Le Goût de la Liberté

L'originalité de Musset consiste dans le fait qu'il prend une grande liberté apparente, juxtaposée par l'influence d'autres doctrines littéraires comme le

Romantisme, le Classicisme, le Baroque et le goût du Proverbe. Il a lié dans ses œuvres le thème du double aux thèmes de la solitude, l'amour, la mort et le désespoir qui tire son origine surtout d'un sentiment du vide de l'existence, du vertige devant la fausseté de la vie et l'impuissance du langage à communiquer, à dire le vrai et à saisir le monde. Selon Ledda : « D'ascendance classique par son éducation et le milieu familial ; d'inclination romantique par ses lectures, ses fréquentations et sa situation socio-historique, Musset serait placé entre deux chaises, entre deux siècles, entre deux esthétiques (« Un Romantique né classique » 12).

3.6 La Création d'un Univers Singulier

Le théâtre de Musset garde bien sa singularité et son caractère original car il s'agit d'un amalgame où Musset mélange plusieurs éléments pour reconstruire un univers où se manifeste, avec toute sa finesse, une analyse psychologique, propre à l'esprit du XVIIIème siècle, de la vérité psychologique des personnages, chère aux Classiques, à l'aide d'une série de moyens appréciés par les Romantiques, tels que la passion, l'imagination et la fantaisie de l'auteur. Tout cela dévoile la virtuosité de l'artiste dont l'œuvre possède une grande complexité qui, encore de nos jours, a beaucoup de choses à dire. C'est bien le moment où on peut lui emprunter cette citation : « Je hais comme la mort l'état de plagiaire ; Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre » (*La Coupe et les Lèvres*, p.7).

En fait, tout en s'inspirant d'autrui, il ne veut pas les imiter aveuglément et se montre indépendant des écrivains en prenant ses propres initiatives pour

changer les genres et les mélanger. Cela montre à quel point il faut renoncer à le classer dans un groupe spécifique : il reste unique dans son genre et ne ressemble à personne que lui-même !

REFERENCES

- Adam, Antoine. *Le Théâtre Classique*. Paris : Presse Universitaire de France, 1970. Print.
- Aristote, *Poétique*. Paris : Les Belles Lettres, 1990. Print.
- Alranq, Claude. *Dossier de travail*. n.b. n.d. Web. 1 July 2011. <<http://larampe-tio.org/>>.
- Beaumarchais, Jean-Pierre de. *Beaumarchais Théâtre*. Paris : Garnier Frères, 1980. Print.
- Bénac, H, and B. Réauté. *Nouveau vocabulaire de la dissertation des études littéraires*. Paris: Hachette, 1986. Print.
- Bénichou, Paul. *L'École du Désenchantement*. Paris : Gallimard, 1992. Print.
- Bercot, Martine. «Musset baroque.» *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 39. (1987): 221-236. *Persée*. Web. Sep. 2010.
- Canal, Denis A. Première approche. *On ne badine pas avec l'amour*. By Alfred de Musset. Paris: Larousse, 1992. Print.
- Castagnes, Gilles. « Approche sémiologique du « Nom » : les personnages féminins dans l'œuvre de Musset.» *Romantisme* 34. 123 (2004) : 69-82. *Persée*. Web. Sep. 2010.
- . « Musset, les romantiques et le Moyen Âge. : les enjeux d'une querelle. » *Études littéraires* 37. 2 (2006) : 43-61. *Érudit*. Web. Sep.2010.
- Castex, P.-G. Étude sur le théâtre d'Alfred de Musset. *On ne badine pas avec l'amour*. By Alfred de Musset. Paris: Sedes, 1979. Print.
- Chateaubriand, François René de. *Génie du Christianisme*. Tome 7. Paris : Fayolle, Librairie, 1830. Web. 5 July 2011. < <http://books.google.co.ug/> >.
- . *Mémoires D'Outre-Tombe*. Paris : Dufour, Mulat et Boulanger, 1860. Web. 5 July 2011. < <http://books.google.com/> >.
- . *Atala ; René*. Paris : Garnier-Flammarion, 1964. Print.
- Corneille, Pierre. « Discours de la tragédie. » *Théâtre complet*. Paris : Garnier, 1971. Print.
- De Stendhal, Henry Beyle. *Racine et Shakespeare*. Paris: Michel Lévy Frères, 1854. Web. 5 July 2011. < <http://books.google.com/> >.

- Gans, Eric L. *Musset et le « Drame Tragique »*. Paris : Librairie José Corti, 1974. Print.
- Gastinel, Pierre. *Le Romantisme d'Alfred de Musset*. Paris : Hachette, 1978. Print.
- Godo, Emmanuel. *Une Grâce Obstinée Musset*. Paris : Cerf, 2010. Print.
- Heyvaert, Alain. « La statue et le danseur : la "belle âme" et la création littéraire chez Musset. » *Romantisme* 23. 81 (1993) : 41-50. *Persée*. Web. Sep.2010.
- Horville, Robert. Profil d'une œuvre. *Les Caprices de Marianne, On ne badine pas avec l'amour*. By Alfred de Musset. Paris: Hatier, 1993. Print.
- . *Itinéraires Littéraires, XVIIème siècle*. Paris : Hatier, 1988. Print.
- Hugo, Victor. *Préface de Cromwell*. Paris : Librairie Larousse, 1949. Print.
- Kazimierz, Kupriz. Doubles et Dédoublément en littérature: L.Labé, Marivaux, Musset. *Doubles et dédoublement en littérature*. Ed. Publications de l'Université de Saint-Étienne. Lyon, 1995. 77-90. Print.
- Lafoscade, Léon. *Le Théâtre d'Alfred de Musset*. Paris: Librairie Nizet, 1966. Print.
- Lagarde, André, and Laurent Michard. *Collection Littéraire, XVIIème siècle*. Paris : Bordas, 1965. Print.
- . *Collection Littéraire, XVIIIème siècle*. Paris : Bordas, 1967. Print.
- Ledda, Sylvain. Étude de l'œuvre. *Les Caprices de Marianne*. By Alfred de Musset. Paris: Bordas, 2004. Print.
- . Préface. *Les Caprices de Marianne*. By Alfred de Musset. Paris: Pocket, 2006. Print.
- . « Un Romantique né classique. » *Littératures* 61 (2009) : 5-14. *Rapid Illiad*. Web. 22 July 2011.
- , and Sophie Mentzel. « Un Romantique né classique. » *Littératures* 61 (2009) : 139-152. *Rapid Illiad*. Web. 22 July 2011.
- Lefebvre, Henri. *Musset*. Paris : L'Arche, 1970. Print.
- Marchal, Sophie. Parcours de lecture. *On ne badine pas avec l'amour*. By Alfred de Musset. Paris: Bertrand-Lacoste, 1994. Print.

- Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de. *Le Jeu de l'Amour et du Hasard*. New Jersey : Prentice-Hall, INC, 1967. Print.
- Martin, Maurice. Étude de l'œuvre. *On ne badine pas avec l'amour*. By Alfred de Musset. Paris : Bordas, 1963. Print.
- Musset, Alfred de. *La Confession d'un enfant du siècle*. Paris: Garnier, 1968.
- . *La Coupe et les Lèvres*. Paris : Librairie de la Bibliothèque Nationale, 1908. Web. 28 Aug. 2011.
- . *Les caprices de Marianne*. Paris : Bordas, 2003. Print.
- . *Œuvres Posthumes*. Paris : Charpentier, 1876. Web. 5 July 2011. < <http://ia600301.us.archive.org/>>.
- . *On ne badine pas avec l'amour*. Paris: Bordas, 1963. Print.
- Molière. *Dom Juan*. 1971. Paris: Gallimard, 1999. Print.
- . *Le Bourgeois gentilhomme*. 1971. Paris : Gallimard, 1999. Print.
- Nauguet, Catherine. *Parcours de L'Esthétique Théâtrale*. n.p. n.d. Web. July 2011. < http://fabyanaa.chez.com/Esth_theatre.doc/>.
- Niderst, Alain. *Les tragédies de Racine*. Paris : Librairie Nizet, 1995. Print.
- Pinon, Esther. « Perdican et la fleur nommée héliotrope : Ridicule et sacré du classicisme au romantisme. » *Littératures* 61. (2009) : 75-86. *Rapid Illiad*. 22 July 2011.
- Ratermanis, J. B. Introduction. *Le Jeu de l'Amour et du Hasard*. By Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux. New Jersey : Prentice-Hall, INC, 1967. Print.
- Rossard, J. *Pudeur et Romantisme*. Paris : Librairie A. G. Nizet, 1982. Print.
- Scherer, Jacques. *Le théâtre de Corneille*. Paris: Librairie Nizet, 1984. Print.
- Shakespeare, William. *Les Deux Gentilshommes de Vérone*. n.p. n.d. Web. 1 July 2011. < <http://Textes.Libres.free.fr/>>.

