



folio  
THÉÂTRE

# Musset

UN SPECTACLE DANS UN FAUTEUIL

La Coupe et les Lèvres  
À quoi rêvent les jeunes filles  
Namouna

*Édition de Sylvain Ledda*



COLLECTION  
FOLIO THÉÂTRE



Alfred de Musset

Un spectacle  
dans un fauteuil

(1832)

Au lecteur

Dédicace

La Coupe et les Lèvres  
À quoi rêvent les jeunes filles  
Namouna

*Édition présentée, établie et annotée  
par Sylvain Ledda*

Professeur à l'Université de Rouen

Gallimard

© Éditions Gallimard, 2019.

*Couverture : Eugène-Louis Lami,  
La Nuit de Décembre, tiré des Nuits, de Musset (détail).  
Musée national du Château de Malmaison, Rueil-Malmaison.  
Photo © Archives Charmet/Bridgeman Images.*

## PRÉFACE

*Dans le théâtre de Musset, l'art de la surprise est une marque de fabrique. Un spectacle dans un fauteuil est en ce sens un trompe-l'œil qui joue avec le lecteur curieux de découvrir la fantaisie d'un théâtre à lire<sup>1</sup>. D'abord l'entrée en scène du spectacle est retardée par la « Dédicace », poème de circonstance qui fait oublier la scène promise. Le choix du dédicataire, un fashionable qui n'est ni un homme de lettres ni un illustre aîné, signale la posture ironique du poète. Musset ne s'adresse pas à un professionnel des lettres, mais à un ami, héraut de la Jeunesse dorée, un dandy à qui il narre ses tracas de poète. Quelle valeur esthétique et morale accorder à cette confidence liminaire ? La désinvolture n'est qu'apparente car la « Dédicace » règle des comptes avec la critique puis énumère ce que l'auteur n'est pas et ne sera jamais : un imitateur de Byron, un écrivain engagé, un « prophète », un*

1. Sur les conditions d'écriture et de composition d'*Un spectacle dans un fauteuil*, voir la Notice, p. 233-235.

*rimeur. Le ton est vigoureux. Musset se présente comme un « réformé », qui prend ses « aises » avec les usages de la versification. Faussement programmatique, la « Dédicace » permet au lecteur de situer Musset dans le paysage littéraire : moins romantique qu'indépendant, il se défend de faire de la « Dédicace » une préface, qui n'est donc pas une poétique au sens strict. La « Dédicace » n'explique ni ne fournit de système pour composer des pièces de théâtre. Certes, Musset évoque les moyens de donner vie aux personnages en citant Shakespeare, Calderón et Mérimée. Mais aucun précepte théâtral n'est véritablement délivré. La théorie dramatique se construit en creux ou dans l'œuvre elle-même, comme souvent chez Musset. La « Dédicace » est avant tout un geste d'indépendance littéraire qui refuse d'être prescriptif.*

*Vient enfin le Spectacle attendu, qui s'ouvre par « quelque chose approchant comme une tragédie ». Si La Coupe et les Lèvres emprunte son titre à un proverbe, elle est désignée comme un « poème dramatique ». L'œuvre relève de la tradition par sa forme extérieure (cinq actes, en vers) – l'on pense aux Trois discours sur le poème dramatique de Corneille – et appartient à la modernité par ses thèmes et sa versification : Manfred de Byron et Guillaume Tell de Schiller sont des « poèmes dramatiques ». Ce sous-titre résume bien le double projet de Musset, écrire du théâtre dans un recueil poétique. Rien de classique cependant dans l'opus de Musset, jugé comme un drame romantique à sa parution. Ni unités, ni bienséances. L'intrigue est émaillée d'ellipses, les actions ne sont pas toutes*



*justifiées ; les péripéties sont nombreuses, et la catastrophe survient dès le premier acte. Un Tyrol de fantaisie sert de cadre à l'action et Musset transporte son lecteur d'un lieu à l'autre sans souci de vraisemblance. Chaque acte fonctionne comme un tableau autonome, qui fait la part belle aux tirades. Drame romantique certes, mais drame de la parole au lyrisme sophistiqué. Le poète introduit ainsi des chœurs, qui rappellent la tragédie antique et l'opéra ; il intègre également des chansons de chasseurs, des romances de montagnards, la prière psalmodiée des moines, qui donnent à la pièce les allures d'un drame lyrique<sup>1</sup>. Musset sort des cadres dramaturgiques des drames représentés sur le Boulevard. Comparer la structure de *La Coupe et les Lèvres* et celle de *La Tour de Nesle* de Dumas, représentée à Paris quand Musset écrit son drame, suffit à s'en convaincre. L'acte IV de la pièce de Musset se referme ainsi sur un monologue-fleuve de près de deux cents vers, qui rivalise avec celui de don Carlos d'Hernani méditant dans le tombeau de Charlemagne – malgré ce moment de bravoure, la pièce de Musset est environ deux fois moins longue qu'un drame de Hugo. Comme l'annonce le titre en forme de proverbe, la fin du drame accomplit la fatalité entrevue : entre la coupe et les lèvres, au moment de boire le bonheur, le malheur s'abat sur l'Homme.*

1. Voir Laure Pineau, « Musset et la voix du chœur : entre héritage antique et modernité romantique », *Musset, un romantique né classique*, Sylvain Ledda et Frank Lestringant (dir.), *Littératures*, n° 61, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2009, p. 59 et suiv.

*Nouveau coup de théâtre : le lecteur tourne la page et découvre un univers de fantaisie signalé par la désinvolte indication liminaire : « La scène est où l'on voudra. » Musset donne une comédie en deuxième partie de programme et imite en cela la pratique de nombreux théâtres, qui offrent un délassément comique après une pièce sérieuse. Une nouvelle fois, Musset déconcerte son spectateur virtuel. Le titre, À quoi rêvent les jeunes filles, suggère a priori une intrigue sentimentale car tout un chacun imagine bien ce à quoi peuvent songer des jeunes filles : le rêve est à la nuit ce que l'amour est aux demoiselles. Contrairement aux comédies traditionnelles, l'action ne découle pas de quelque conflit extérieur savamment préparé par les ressorts dramatiques, mais s'enracine dans les jeunes gens eux-mêmes. L'un parce qu'il est trop timide (Silvio), l'autre parce qu'il est trop vaniteux (Irus). Ninon et Ninette, les jeunes filles, songent certes au prince charmant mais ne savent pas vraiment ce qu'elles préfèrent : un roman, un soupirant déguisé, un rapt nocturne, une romance chantée sous leur balcon, l'habit claustral des nonnes ? Elles sont romantiques à la manière dont Musset le conçoit, c'est-à-dire désobéissantes, sentimentales et romanesques<sup>1</sup>. C'est leur père, Laërte, qui détient la clef de leurs rêves et conduit ses filles vers les chemins de l'amour. Cette proposition hardie n'est pas très morale car il est rare qu'un père joue les Frosine,*

1. Edmond Rostand saura s'en souvenir dans sa pièce *Les Romanesques*, qui imite Musset. Voir notre article : « Musarder, mussarder ? Rostand et Musset », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4, Jeanyves Guérin dir., Paris, 2018, p. 845-858.

*autrement dit les entremetteurs. Le traitement humoristique des emplois nourrit également la fantaisie de cet « imbroglio », selon le mot de Sainte-Beuve<sup>1</sup>. Les costumes font et défont les situations et les identités ; la nuit sert de masque à une intrigue digne d'une comédie de Shakespeare. Si la fin semble heureuse, elle jette cependant une ombre au tableau. Comme le Prince de Beaucoup de bruit pour rien ou Marton des Fausses Confidences, Ninette reste seule et sans amour. « Une larme dans un sourire » : c'est le principe comique de Musset.*

*En guise d'épilogue, Namouna propose une autre forme de dialogue. Il ne s'agit plus de faire parler des personnages, mais de causer brillamment avec le lecteur en l'entraînant dans un palais des Mille et Une Nuits à deux pas du Boulevard. Si pour Hugo « l'Orient [...] est devenu pour les intelligences autant que pour les imaginations une sorte de préoccupation générale<sup>2</sup> », pour Musset, il est prétexte à déjouer les attentes du lecteur. Ce dernier comprend finalement qu'il a assisté au spectacle de Musset lui-même, jouant avec la poésie et avec le théâtre. Le cadre mauresque n'était qu'une illusion verbale et le lecteur a été entraîné dans « l'atelier du poète ». Namouna est comme l'envers d'un décor après le spectacle : on y voit les machineries, les préparatifs techniques, les doutes des acteurs, les rouages poétiques. Dans cet ensemble éclectique qui surprend*

1. Voir la Notice, p. 243.

2. « Préface » de l'édition originale des *Orientales*, éd. Pierre Albouy, Paris, Gallimard, « Poésie », 1981, p. 23.

*sans cesse, où donc est le spectacle attendu ? Est-il dans le plaisir virtuel d'imaginer des scènes en lisant ? Est-il dans l'agrément des genres littéraires successifs ou bien dans le ravissement que procure une versification brillante ?*

## En lisant, en jouant

*Si le contenu du recueil peut surprendre, sa forme extérieure n'est pas neuve pour le lecteur. Le théâtre à lire constitue en effet un genre littéraire à part entière. De nombreux proverbes, drames et comédies paraissent en volumes ou dans la presse depuis la Restauration. Le genre identifié des « scènes historiques » rencontre même un certain succès depuis le début des années 1820<sup>1</sup>. Ces pièces relatent sous une forme dialoguée des épisodes marquants de l'Histoire. Dans sa trilogie des Barricades, Ludovic Vitet décrit ainsi les principaux épisodes de la Ligue jusqu'à l'assassinat d'Henri III en utilisant des marqueurs temporels précis et des personnages historiques – c'est ce modèle dramatique que Musset se réapproprie dans Lorenzaccio, tout en faisant exploser les codes de la logique narrative.*

*Un spectacle dans un fauteuil se distingue de cette production par la qualité de sa langue et par son propos anhistorique. Musset ne choisit pas le réalisme*

1. Voir le chapitre « Théâtre et scènes historiques », dans *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle*, H. Laplace-Claverie, S. Ledda et F. Naugrette dir., Paris, L'Avant-scène, 2008, p. 95 et suiv.

*du proverbe, ni la véracité de la chronique. Il revisite deux genres majeurs, la tragédie et la comédie. Dans cet orbe, la mention de Mérimée dans la « Dédicace » fait sens. Le Théâtre de Clara Gazul (1825) a dû inspirer Musset car le recueil relève déjà du spectacle pour le fauteuil, qui affiche des ambitions théâtrales sous l'apparence d'une supercherie littéraire ou d'une expérimentation dramatique<sup>1</sup>. Aux yeux de Musset, Mérimée est certes maître dans l'art incisif du tracé vrai, qui « incruste un plomb brûlant sur la réalité » – l'on songe ici au Théâtre de Clara Gazul, à Mateo Falcone. Mais Mérimée est aussi un expérimentateur de formes dramatiques, indépendant à l'égard de la doxa théâtrale<sup>2</sup>. Dans la « Dédicace », il est le seul auteur contemporain cité. Pourtant la valeur scénique du répertoire de Musset et de Mérimée est bien supérieure aux pièces à lire qu'on publie sous la Restauration et la monarchie de Juillet. Dans leur théâtre, la scène est toujours à fleur de dialogue, parce que la langue, prose acide de Mérimée ou lyrisme de Musset, construit un théâtre en attente de scène.*

*Avec Un spectacle dans un fauteuil Musset suggère que le théâtre peut se passer d'une salle mais non d'un public, fût-il réduit à un individu. C'est pourquoi le titre du recueil qui programme un*

1. Voir notre article, « Musset et Mérimée, dramaturges de la fantaisie », *Prosper Mérimée*, Antonia Fonyi (dir.), *Écriture XIX*, 6, Caen, Minard, « La Revue des lettres modernes », 2010.

2. Musset a rencontré Mérimée chez Nodier et une amitié réciproque les lie. Mérimée sera l'un des rares auteurs de la génération de Musset à assister aux obsèques du poète en mai 1857.

*spectacle cache une intention critique et une posture intellectuelle originale. Après la veine parodique et le stuc exotique des Contes d'Espagne et d'Italie, Musset propose au lecteur un nouveau mode d'accès aux genres poétiques et dramatiques. Musset postule ainsi que le dialogue en vers peut exciter l'imagination dramatique et susciter le plaisir d'un lecteur qui devient spectateur grâce à la puissance évocatoire du vers. Le lecteur a l'heur d'ouvrir et de fermer le livre à sa guise pour que l'enchantement commence ou cesse. Cette liberté du destinataire affichée au seuil du recueil est aussi celle de l'auteur. Elle est sous-tendue par une réflexion sur les genres littéraires et sur la fonction sociale du théâtre. Tandis que les spectateurs achètent les brochures après avoir vu la pièce, le lecteur de Musset découvre le texte avant sa potentielle mise en scène. Le lecteur est ipso facto placé dans la posture du metteur en scène. Musset lui fournit tous les éléments pour concevoir son spectacle : des personnages, un décor, une intrigue et même un « hors-scène ». La matérialité de la représentation peut ainsi rester en latence, ce qui ne signifie pas la négation du théâtre mais son intériorisation.*

## Théâtralité du vers

*Musset considère avec Hugo et Vigny que la réforme théâtrale passe par une refonte de la langue dramatique et de l'alexandrin (néo)classique. En 1827, la « préface » de Cromwell affirme que « le vers est la forme optique de la pensée. Voilà pourquoi il convient*

*surtout à la perspective scénique<sup>1</sup> ». Musset comme Hugo ont un repère et un modèle dans l'histoire de l'art dramatique : Molière, dont le vers franc admet des formules prosaïques. Comme le suggère Guy Rosa, « l'élargissement du lexique, susceptible d'assimiler drame en vers et en prose et de les éloigner ensemble du modèle tragique, peut également servir à relever le vers<sup>2</sup> ». Il s'agit pour les poètes romantiques d'insuffler une nouvelle énergie scénique sans renoncer au vers.*

*À la suite de Beaumarchais, pour qui « la poésie est le vrai piédestal qui met ces groupes énormes au point d'optique favorable à l'œil<sup>3</sup> », Musset suggère que le théâtre en vers a la faculté d'agir sur l'imagination du lecteur. Le débat est ancien qui, depuis les réflexions sur l'hypotypose des classiques<sup>4</sup>, questionne la valeur performative du vers. L'emploi du terme Spectacle dans le titre ne désigne donc pas seulement le théâtre comme « lieu où l'on voit », mais le vers comme médiation d'une vision. Or depuis qu'il écrit de la poésie, Musset invente une langue poétique vivante, où abondent les marques de l'oralité et du dialogue. En 1829, il inscrit d'emblée le théâtre au seuil des Contes*

1. « Préface » de *Cromwell*, éd. Anne Ubersfeld, Paris, Flammarion, « GF », 1968, p. 74.

2. « Hugo et l'alexandrin de théâtre aux années 30 : une "question secondaire" », Groupe Hugo, 10 avril 1999. Article en ligne : <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/99-09-18rosa.htm>

3. Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux, Œuvres*, éd. Pierre Larthomas, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 131.

4. Voir Emmanuelle Hénin, « *Ut pictura theatrum* » : théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français, Genève, Droz, 2003, *passim*.

d'Espagne et d'Italie, en plaçant de manière intentionnelle *Les Marrons du feu* après le poème dialogué de Don Paez. Cette vigoureuse comédie utilise la versification comme moteur dramatique, mais elle offre aussi un jeu pour l'œil. Un spectacle dans un fauteuil reprend ce principe. Sans assagir son vers, Musset a évolué d'un recueil à l'autre et use moins systématiquement des enjambements et des vers brisés ; il attribue toujours un premier rôle à l'alexandrin qu'il retravaille à sa guise. C'est que l'usage du vers obéit chez Musset à une nécessité profonde et à un parti pris esthétique assumé. La part la plus remarquable du spectacle n'est pas seulement dans les actions dramatiques qu'on peut imaginer, mais dans la versification elle-même. Sur ce point, Musset se montre inventif et diapre son alexandrin d'une langue tantôt âpre, tantôt légère, qui n'hésite pas à toucher le sublime quand le discours se fait méditation philosophique, ou à jouer d'insolence quand s'insinue l'esprit de fantaisie. Dans certaines tirades, Musset relève la gageure de faire se succéder le lyrisme aux trivialités. Pour relever un tel défi, la prosodie est très élaborée, qui produit des miracles de musicalité, de drôlerie ou de profondeur. Pour Musset le vers doit dire beaucoup en peu de mots, aussi le travail du rythme et celui du lexique sont-ils particulièrement soignés. L'originalité de sa versification tient à l'assouplissement de l'alexandrin, travaillé pour faire advenir la parole théâtrale, pour produire l'impression d'une fluidité parlée. Or ce n'est pas en utilisant systématiquement le vers brisé que Musset produit l'effet attendu d'une



*parole<sup>1</sup> ; il va parfois même contre l'idée que le « vers brisé est [...] un besoin du drame ; du moment où le naturel s'est fait jour dans le langage théâtral, il lui a fallu un vers qui pût se parler. Le vers brisé est admirablement fait pour recevoir la dose de prose que la poésie dramatique doit admettre<sup>2</sup> ». Si Musset emploie très peu le « trimètre romantique » et conserve le plus souvent la césure à l'hémistiche, il donne du souffle, fournit un rythme servi par l'expressivité de la ponctuation ; celle-ci a des incidences considérables sur la qualité de la parole et donc sur sa force dramatique. L'emploi presque systématique du cadratin dans les monologues et les tirades contribue à l'oralité du vers. Le tiret, dont la fonction consiste a priori à introduire une incise, crée constamment des modulations, produit des inflexions psychologiques ou émotionnelles. Un tel usage de la ponctuation fait naître un discours dans le discours, une sorte de mise en abyme de la voix lyrique, un dialogue intérieur, une polyphonie :*

FRANK

Qu'importe ? Je ne sais. – Je n'ai plus de mémoire. Voyons, – viens dans mes bras, – laisse-moi t'admirer. – Parle, réveille-moi, – conte-moi ton histoire. – Quelle superbe nuit ! – je suis prêt à pleurer<sup>3</sup>.

1. En 1844, Wilhelm Ténint fournit une définition du vers brisé : « Briser le vers, c'est donc, comme nous l'avons déjà dit, le composer, au lieu de deux vers de six pieds égaux, d'un VERS DE QUATRE ET DE HUIT, DE TROIS ET DE NEUF, DE CINQ ET DE SEPT, etc. », *Prosodie de l'école moderne*, Paris, 1844, p. 61.

2. Victor Hugo, lettre à Wilhelm Ténint, 16 mai 1843. Cité dans Michel Grimaud, *Pour une métrique hugolienne*, Lettres Modernes-Minard, 1992, p. 42.

3. *La Coupe et les Lèvres* (II, 2 : 3).

*L'innovation est aussi dans la variété du lexique, l'insertion d'autres formes de versification dans les dialogues (chants octosyllabiques, stances), le déplacement de l'accent et des coupes. La nouveauté est surtout dans le système rimique. Sur ce point, Musset se donne les coudées franches. Dans son Spectacle, la rime est parfois à peine suffisante, et dans certains cas elle est même absente. Pour le jeune poète, la rime doit d'abord servir la parole dramatique.*

*Musset n'opte pas non plus systématiquement pour la forme habituelle de la rime suivie. Ainsi la méditation de Frank sur sa condition fait alterner rimes suivies et rimes embrassées, qui disent son déchirement entre l'aspiration à l'idéal et le dégoût des choses du monde :*

Qu'ai-je à faire de plus, moi qui le porte au cœur ?  
 Le doute ! il est partout, et le courant l'entraîne,  
 Ce linceul transparent, que l'incrédulité  
 Sur le bord de la tombe a laissé par pitié  
 Au cadavre flétri de l'espérance humaine ! –

Ô siècles à venir ! Quel est donc votre sort ?  
 La gloire comme une ombre au ciel est remontée. –  
 L'amour n'existe plus ; – la vie est dévastée, –  
 Et l'homme, resté seul, ne croit plus qu'à la mort.

Tels que dans un pillage, en un jour de colère,  
 On voit, à la lueur d'un flambeau funéraire,  
 Des meurtriers, courbés dans un silence affreux,  
 Égorger une vierge, – et dans ses longs cheveux  
 Plonger leurs mains de sang ; – la frêle créature  
 Tombe comme un roseau sur ses bras mutilés [...]<sup>1</sup>

1. *Ibid.*, (IV, 1).

*Certains vers sont isolés et ne répondent à aucun autre. Ces choix audacieux rendent la lecture moins monotone et se détachent tout ensemble des modèles classiques (Racine) et romantiques (Hugo).*

*La versification d'Un spectacle dans un fauteuil déploie une large palette d'effets neufs qui alluvionnent en profondeur le lyrisme dramatique. Invocations, hymnes, élégies, stances, méditations et contemplations, toutes les formes de l'expression lyrique circulent dans les vers. Par exemple, la scène nocturne durant laquelle Ninon et Ninette rêvent d'amour à haute voix revêt l'allure d'un chant amé- bée aux accents lamartiniens.*

## NINON

Ô fleurs des nuits d'été, magnifique nature !  
 Ô plantes ! ô rameaux, l'un dans l'autre enlacés !

## NINETTE

Ô feuilles des palmiers, reines de la verdure,  
 Qui versez vos amours dans les vents embrasés<sup>1</sup> !

*Placée sous le signe du lyrisme dramatique, la versification de La Coupe et les Lèvres se caractérise par l'omniprésence d'un lexique religieux et violent, faisant de cette pièce un long poème du blasphème qui conduit, comme l'écrit Esther Pinon, au « constat de l'anéantissement de la chose sacrée<sup>2</sup> ».*

1. À quoi rêvent les jeunes filles (I, 3).

2. *Le Mal du Ciel. Musset et le sacré*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernité », 2015, p. 33.

*Si le vocabulaire de la tragédie sert l'intention métaphysique de Musset dans son drôle de drame, il est convoqué de façon plus matérialiste, voire plus sensualiste dans À quoi rêvent les jeunes filles et Namouna. Deux aspects du lyrisme sont donc expérimentés dans les deux pièces, qui témoignent de l'adaptabilité du vers aux différentes tendances de la pensée mussétienne, et à son doute profond. À l'autre extrémité de la gamme, Musset remplit son vers de jeux de mots et autres galéjades, de termes à double sens et de tournures cocasses. Le duc Laërte a l'humour potache.*

LAËRTE

Connaissez-vous l'escrime ?

SILVIO

Oui, je tire l'épée.

LAËRTE

Et pour le pistolet, vous tuez la poupée,  
N'est-ce pas ? C'est très bien ; vous tuerez mes valets<sup>1</sup>.

*Spadille et Quinola, deux fantoches, parlent volontiers de « queue », de « culotte » et de « crotte ». Ici le vers naturel et simple que Musset prête à Molière sert de modèle. Musset pousse parfois le jeu de la versification jusqu'à « nommer » le procédé qu'il emploie, rendant le lecteur complice des tours de sa poésie.*

*Pour que le spectacle soit crédible et la scène*

1. À quoi rêvent les jeunes filles (I, 4).

*possible, le dramaturge invente aussi un vers qui transporte le lecteur vers un théâtre virtuel. C'est pourquoi l'alexandrin de Musset comporte les indications de jeu, décrit le temps et l'espace, pose le rapport entre la scène et le hors-scène. Tous les ingrédients de la théâtralité sont dans les didascalies internes. Y compris dans les morceaux de bravoure de Frank (tirades, monologues), Musset donne à voir la réalité par-delà l'abstraction lyrique des grands moments d'emphase. Si les didascalies sont relativement discrètes dans les deux pièces, le poète dote son vers d'indications scéniques et gestuelles, lui conférant souvent une dynamique concrète qui contient tous les éléments de jeu. Au début de la scène 2 de l'acte I de La Coupe et les Lèvres, Frank croise Déidamia : les didascalies liminaires (« Une plaine. – Frank rencontre une jeune fille ») en disent moins que les didascalies internes :*

LA JEUNE FILLE

Bonsoir, Frank, où vas-tu ? la plaine est solitaire.  
Qu'as-tu fait de tes chiens, imprudent montagnard ?

FRANK

Bonsoir Déidamia, qu'as-tu fait de ta mère ?  
Prudente jeune fille, où t'en vas-tu si tard ?

LA JEUNE FILLE

J'ai cueilli sur ma route un bouquet d'églantine.  
Mais la neige et les vents l'ont fané sur mon cœur.  
Le voilà, si tu veux, pour te porter bonheur.

*Le vers porte en lui l'action (errance nocturne), la caractérisation (solitude des personnages), les*

*accessoires et leur symbolique (l'églantine). Dans À quoi rêvent les jeunes filles, quand Ninette interpelle Flora (I, 4), sa réplique décrit le mouvement, l'apparence et l'humeur. L'urgence est indiquée par un rythme marqué (six signes de ponctuation forte en deux vers) ; le lexique désigne des accessoires, explicite la motivation du geste et les émotions du personnage qui s'exprime :*

NINETTE

Où cours-tu donc, Flora ? Mon Dieu ! la belle chaîne !  
Voyez donc ! – les beaux glands ! Qui t'a donné cela ?

*Une telle vitalité du vers crée une énergie dramatique qui produit de l'action. Le « sous-texte », que les metteurs en scène veulent faire entendre au-delà des mots (émotions, tonalités, humeurs), est inscrit dans la versification. Les ambitions poétiques et théâtrales qu'affiche Musset avec Un spectacle dans un fauteuil sont donc portées par la qualité de son style. L'équilibre entre l'efficacité dramatique et la valeur poétique est atteint grâce au vers franc et au vers lyrique, tous deux présents dans le recueil. Suivant peut-être ici le modèle de Vigny, qui introduit deux modalités empruntées au modèle opératique<sup>1</sup>, le « récitatif », qui reproduit des paroles simples, le langage courant, quotidien, et le « chant », qui contient la haute poésie, celle des moments lyriques, élégiaques, pathétiques, Musset fait entrer tous les*

1. Alfred de Vigny, « Lettre à Lord\*\*\* », *Théâtre complet*, éd. Sylvain Ledda et Lise Sabourin, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 144-169.

*registres dans son vers. Pour que l'invitation formulée dans le sonnet liminaire s'accomplisse enfin, pour que la rencontre entre le lecteur et la scène imaginaire advienne, Musset doit insuffler à son vers une sorte de parlé-chanté, qui fait le charme du recueil.*

## Le théâtre au service du théâtre

*Le plaisir des pièces à lire réside aussi dans la capacité de Musset à convoquer tout l'univers du théâtre. Le spectateur assis dans son fauteuil peut certes savourer les jeux qu'instaure Musset avec les ressorts du théâtre : mise en abyme, déguisements, quiproquos. Mais il peut aussi apprécier la richesse des références théâtrales disséminées dans le recueil. Qu'il cite ses sources en notes (Schiller, Shakespeare), évoque Calderón, Schiller, Goethe ou Mérimée dans sa « Dédicace », qu'il s'inspire de la tragédie antique ou de la comédie héroïque, Musset fait de son recueil un creuset dramatique. À cet égard, Un spectacle dans un fauteuil s'inscrit dans la veine d'un romantisme critique, conscient de ses sources, qui tient à distance les modèles tout en les intégrant<sup>1</sup>.*

*Le poète rappelle en préambule que sa pièce est « quelque chose approchant comme une tragédie ». Mais de quelle tragédie est-il question ? C'est moins la classique que l'antique qui inspire La Coupe et*

1. Voir Olivier Bara, « Poèmes dramatiques, dialogue et vérité dans les deux premiers recueils de Musset, Musset. Poésie et vérité, Gisèle Séginger (dir.), Paris, Honoré Champion, 2012, p. 235-251.

les Lèvres. *L'usage du chœur en témoigne, qui tient d'abord un rôle central dans l'émergence du spectacle virtuel ; en effet « le chœur requiert une présence scénique plurielle<sup>1</sup> ». Témoin et acteur, il sert traditionnellement de relais au public ; Nietzsche rappelle ainsi que, dans la tragédie grecque, le chœur représente le public par la position duelle qu'il occupe, à la fois acteur et spectateur<sup>2</sup>. Sa présence sur une scène, fût-elle virtuelle, fait donc spectacle car elle mobilise un groupe d'acteurs qui envahit l'espace scénique : « Le chœur grec est un lointain ancêtre des spectateurs fictifs qui suppose l'introduction d'un spectacle dans un autre spectacle », note Georges Forestier<sup>3</sup>. Dans *La Coupe et les Lèvres*, la parole qui lui est confiée est celle de groupes distincts, qui relatent les faits de Frank et l'encouragent à raison garder. Voix de la conscience et de la sagesse, les chœurs clament des vertus, des valeurs communes, manichéennes et « positives » : l'amour du prochain, le respect de la famille, l'attachement aux lois. Chaque chœur offre à plusieurs reprises la possibilité au renégat de réintégrer la société et la sociabilité qu'il a fuies. Sa fonction est narrative et morale, comme elle le sera encore dans *On ne badine pas avec l'amour*. Musset n'ignore rien de la fonction du chœur antique<sup>4</sup> et se réapproprie le*

1. Laure Pineau, « Musset et la voix du chœur », art. cit., p. 63.

2. *La Naissance de la tragédie*, trad. Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, « Idées », 1970, p. 59.

3. *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française au XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1996, p. 19.

4. Dans les *Lettres de Dupuis et Cottonet (1836-1837)*, Musset commente avec un certain humour la fonction du chœur :



*ystème choral en le démultipliant, comme on le ferait dans un opéra – chœur des Tyroliens, chœur des chasseurs, chœur des montagnards, chœur du peuple, chœur des vierges. Mais toutes ces voix sont sans écho face à la farouche indépendance du héros.*

*Grâce aux chœurs, Musset procède également à une savante distorsion entre la forme et le propos. La tragédie antique renvoie le lecteur aux temps primitifs du théâtre, tandis que Frank, le héros, est un personnage « moderne ». La Coupe et les Lèvres use donc d'un ressort ancien qui s'oppose aux valeurs incarnées par Frank, personnage nihiliste avant l'heure. En somme, le conflit ne se situe pas seulement au niveau de l'intrigue, mais réside dans la tension entre le souvenir d'une forme théâtrale caduque et un nouveau type de personnage. Épigone de Lara<sup>1</sup>, Frank est un héros de drame romantique, qui ne saurait accepter les valeurs démocratiques véhiculées par le chœur. En témoigne aussi le lien qui l'unit à Gunther, personnage digne de figurer dans une tragédie classique. Le vieux sage occupe en effet l'emploi de confident à l'acte IV. Or ce dernier ne parvient plus à déchiffrer les pensées et les agissements de son maître. Et pour cause : un confident de tragédie et un romantique torturé ne*

---

« Le chœur est là, et si quelque chose cloche, s'il y a un geste obscur, il l'explique ; ce qui s'est passé, il le raconte ; ce qui se passe, il le commente ; ce qui va se passer, il le prédit ; bref, il est dans la tragédie grecque comme une note de M. Aimé Martin au bas d'une page de Molière » (*Œuvres complètes en prose*, éd. Maurice Allem et Paul-Courant, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade, p. 822).

1. Personnage éponyme du poème de Byron, publié en 1814, Lara est le type du héros malheureux et révolté.

sauraient parler la même langue. Le sens de la pièce découle donc aussi de la friction entre les codes esthétiques, entre les emplois dramatiques : le chœur antique comme le confident de tragédie sont rejetés par l'individualisme forcené du héros moderne.

Un même effet de tension caractérise l'esthétique d'À quoi rêvent les jeunes filles. L'intrigue est contemporaine de l'écriture, comme l'indique par exemple l'allusion au personnage de Lara (I, 4). Mais le jeu avec les référents intertextuels contribue à brouiller la temporalité. Le recours aux ressorts de la comédie romanesque produit ainsi l'impression d'une grâce surannée ; Laërte, metteur en scène du stratagème amoureux, cite les personnages de romans de chevalerie (« le prince Galaor » d'Amadis de Gaule, p. 145) ; il mentionne les récits qui décrivent « les aventures, les rivaux qui se jettent à la traverse d'une inclination établie, les persécutions des pères, les jalousies conçues sur de fausses apparences, les plaintes, les désespoirs, les enlèvements, et ce qui s'ensuit<sup>1</sup> ». Laërte semble avoir retenu la leçon des Précieuses et cherche à la mettre en scène pour satisfaire le penchant romanesque de ses filles. L'usage des costumes plonge également l'intrigue dans les siècles passés : Irus porte perruque et se poudre comme au temps des petits-maîtres de Crébillon ; Ninon et Ninette troquent la nuisette contre une tenue de bergère, faisant entrer en scène l'esprit pastoral de la Sylvie de Mairet, dont l'action se situerait aux abords de quelque « château de brique à coins de pierre ». Le palimpseste de

1. Les Précieuses ridicules, scène IV.

*référents littéraires crée l'impression que la comédie se déroule dans quelque Ancien Régime de fantaisie. Ce recul dans le temps est également souligné par l'emploi de tours archaïques, telle la formule latine « exeunt » utilisée en lieu et place du traditionnel « Ils sortent ». L'esprit de la commedia plane sur la pièce : caractère sommaire des décors précisés dans les dialogues ; labilité d'une scène qui peut devenir chambre, jardin, salon ; intrusion du lyrisme après des passages plus prosaïques. L'effet d'écart se produit également par la citation d'autres pièces, d'autres genres dramatiques. Ainsi, Laërte mentionne le Don Giovanni de Mozart ; et le second acte d'À quoi rêvent les jeunes filles rappelle le climat nocturne du cinquième acte du Mariage de Figaro. Musset convoque ainsi plusieurs spectacles, plusieurs souvenirs de théâtre vus ou lus, qui contribuent à la superposition mémorielle d'un imaginaire théâtral. L'effet est le même dans On ne badine pas avec l'amour et Le Chandelier : lors de leur création scénique, ces pièces ont été jouées dans des décors et des costumes d'Ancien Régime, alors même que leurs intrigues sont contemporaines de l'écriture. C'est là tout le génie de Musset que de nous faire croire que la fiction se déroule dans un temps révolu, intangible.*

## La vérité, le masque et la liberté

*Hommage au théâtre et allégorie de l'art dramatique, le masque circule dans le recueil tel un*

vade-mecum ludique, ressort dramatique et signe de la recherche d'authenticité. Dans le registre sérieux du drame, ou celui, aimable, de la comédie, le déguisement permet aux personnages de tromper, selon le principe du quiproquo, mais aussi d'accéder à leur vérité, voire à leur identité grâce au jeu des faux-semblants. Musset ne fait cependant pas le même usage du masque que Marivaux ou Beaumarchais, dans la mesure où l'accessoire représente chez lui la révolte contre l'ordre établi. Le masque mussétien est aussi la marque du désenchantement ; en le portant, Frank sonde la vanité des relations humaines et mesure la vacuité de ses actions passées. Emblématique est à cet égard l'acte IV de *La Coupe et les Lèvres*, qui fait du travestissement le lieu d'une réflexion sur l'altérité et d'une douloureuse prise de conscience. Déguisé en moine, Frank orchestre la célébration de sa mort. Il est metteur en scène de ses funérailles et le rôle qu'il se distribue participe de l'entreprise de désintégration des valeurs qu'il poursuit depuis le début de la pièce. L'initiation funèbre qu'il s'impose a une valeur cathartique : après avoir dévoilé un à un les mensonges de sa vie, il peut enfin tomber le masque de la mort et accéder à la révélation ultime de l'amour, fût-il éphémère. Musset se souvient ici du premier acte de *Richard III* et du dernier acte du *Malade imaginaire*. La mort feinte est un ressort dramatique et métaphysique.

Porter un masque, se farder, c'est refuser les valeurs normatives édictées par la loi sociale. Dans le *Spectacle de Musset*, le masque ne cache pas la vérité mais il la dévoile ; il ne dissimule pas les zones

*d'ombre de la conscience mais les divulgue. Le procédé révèle l'ironie de Musset, plus largement assimilable à l'ironie romantique – « visage masqué, cœur à nu », écrit Hugo dans Lucrèce Borgia (I, II, 3). Un système d'oppositions et de dévoilement régit le rapport des personnages au monde. Le ton badin et le primesaut d'À quoi rêvent les jeunes filles reposent sur le principe du cœur dévoilé quand les traits du visage se cachent. Dans la pièce, tous les personnages cherchent en effet à se déguiser ou sont conduits à le faire. Au premier acte, Laërte chante en grande tenue de soupirant sous les fenêtres de Ninette. Ni vu ni reconnu, ce chanteur masqué instille dans le cœur de la jeune fille ce à quoi elle rêve et ce pour quoi elle vibre. Un amour vrai, profond et sans mensonge. Au second acte, c'est à Silvio qu'échoit le rôle de l'amoureux travesti, mais sans succès. Annonçant Fantasio, l'usage du déguisement dans le recueil dévoile une conception très personnelle du theatrum mundi, décrit par les Montagnards<sup>1</sup> :*

Eh ! quel homme ici-bas n'a son déguisement ?  
 Le froc du pèlerin, la visièrre du casque,  
 Sont autant de cachots pour voir sans être vu.  
 Et n'en est-ce pas un souvent que la vertu ?  
 Vrai masque de bouffon, que l'humble hypocrisie  
 Promène sur le vain théâtre de la vie,  
 Mais qui, mal fixé, tremble, et que la passion  
 Peut faire à chaque instant tomber dans l'action.

1. Dans *La Coupe et les Lèvres* (V, 2).

*Masque de la vertu ou masque de la débauche, le rôle que chacun tient sur le théâtre de la vie est surdéterminé par le conflit entre la vérité intime et les apparences, entre les illusions et la profondeur. De là provient une constante tension entre jeu et sérieux. À l'origine des deux pièces se trouve en effet la question de la vérité à soi-même, point de départ du conflit entre la foi et le doute. Dans les premières scènes de La Coupe et les Lèvres, Frank constate que tout ce qu'on lui a enseigné est mensonge : il maudit les valeurs qu'on lui a inculquées au nom d'une vérité supérieure, la liberté. Dans À quoi rêvent les jeunes filles, le rêve des héroïnes est déclenché par l'hésitation entre une vérité tangible et l'illusion en laquelle on voudrait bien croire encore un peu... Dans les deux cas, il s'agit de sortir des ténèbres de la conscience ou de quitter l'enfance pour accéder à une autre réalité.*

*Réalité que malmène Namouna. Le poème s'ouvre sur l'éloge d'une nudité sincère, mais peut-être irréalisable ailleurs que dans un Orient rêvé. Il faut au poète « en chemise » la longue traversée du poème et la rencontre avec un « don Juan » déguisé, tout à la fois son double et sa hantise, pour atteindre la paradoxale vérité des masques. L'authenticité des cœurs mis à nu réside dans une dualité, peut-être une duplicité, que la nudité des visages et des masques exprime :*

## XIII

[...]

Vous souvient-il, lecteur, de cette sérénade

## XIV

Que don Juan déguisé chante sous un balcon ?  
 – Une mélancolique et piteuse chanson,  
 Invoquant la douleur, l'amour et la tristesse.  
 Mais l'accompagnement parle d'un autre ton.  
 Comme il est vif, joyeux ! avec quelle prestesse  
 Il sautille ! – On dirait que la chanson caresse

## XV

Et couvre de langueur le perfide instrument,  
 Tandis que l'air moqueur de l'accompagnement  
 Tourne en dérision la chanson elle-même,  
 Et semble la railler d'aller si tristement.  
 Tout cela cependant fait un plaisir extrême. –  
 C'est que tout en est vrai, – c'est qu'on trompe,  
 et qu'on aime ;

## XVI

C'est qu'on pleure en riant ; – c'est qu'on est innocent  
 Et coupable à la fois ; – c'est qu'on se croit parjure  
 Lorsqu'on n'est qu'abusé ; c'est qu'on verse le sang  
 Avec des mains sans tache, et que notre nature  
 A de mal et de bien pétri sa créature :  
 Tel est le monde, hélas ! et tel était Hassan<sup>1</sup>.

*Aussi le poème qui s'était ouvert sous le signe  
 de la nudité se referme-t-il sous celui du masque.  
 Pour pouvoir aimer encore, et peut-être être aimée,  
 Namouna se grime et porte de « faux cheveux ».  
 Inversant la leçon de Manon Lescaut sans atteindre  
 la sincérité d'Héloïse, elle met ainsi la fausseté des  
 apparences au service de l'impulsion vraie de son*

1. *Namouna* (chant I).

cœur – à moins que ce touchant dénouement ne soit le masque d'une fiction couvrant des vérités plus troubles et plus troublantes encore.

Dans le recueil, les personnages accèdent aux sentiments par l'initiation douloureuse qu'ils s'imposent ou qu'on leur fait subir. Sur un mode mineur, Ninon et Ninette sont traversées par l'inquiétude. La solitude de Ninette au dénouement est émouvante. Dans les dernières strophes de *Namouna*, Hassan comprend enfin « que l'amour de soi ne vaut pas l'autre amour<sup>1</sup> ». Sur un mode majeur, l'amour sauve Frank de sa chute et le dévouement de *Déidamia* rachète ses fautes. Mais le crime commis contre la maison de son père et le péché de chair consommé avec la goule *Belcolore* empêchent toute rédemption. Le mal triomphe toujours, plus fort que la vertu et l'espoir retrouvés. C'est ici l'avvers d'une morale de mélodrame traditionnel. Sur ce point, *La Coupe et les Lèvres* annonce le conflit d'On ne badine pas avec l'amour et ses conséquences funestes. Le péché d'orgueil est puni de mort, auquel s'ajoute celui de démesure dans le cas de Frank. La jeune fille pure (*Déidamia*, *Rosette*, ou encore *Namouna*) est la victime propitiatoire toute désignée, sacrifiée sur l'autel de l'orgueil et de l'égoïsme des hommes. Cette vision foncièrement pessimiste est d'essence mussétienne. Entre les accents tourmentés de *La Coupe et les Lèvres* et le soupçon de mélancolie d'À quoi rêvent les jeunes filles, Musset fait vibrer toutes les cordes de sa lyre. Il dévoile son

1. *Namouna*, chant III, strophe XIV.



*sens dramatique d'un trait de bistre ou d'une arabesque pastel. Tout le génie théâtral et poétique de Musset est donc contenu dans Un spectacle dans un fauteuil, étape décisive dans la constitution de l'œuvre dramatique la plus originale du XIX<sup>e</sup> siècle.*

SYLVAIN LEDDA

# Alfred de Musset

## UN SPECTACLE DANS UN FAUTEUIL

Dédicace

La Coupe et les Lèvres

À quoi rêvent les jeunes filles

Namouna



*Un spectacle dans un fauteuil*, composé par Musset en 1832, est un recueil poétique qui réunit à la fois une dédicace,

une tragédie, une comédie, et un poème.

L'auteur joue avec les attentes du lecteur, invité à imaginer un spectacle en lisant. Il suggère que le théâtre peut se passer d'une salle mais non d'un public, fût-il réduit à un seul individu. Ce principe lui permet d'exprimer toute sa fantaisie, qu'elle soit sombre dans *La Coupe et les Lèvres* ou aérienne dans *À quoi rêvent les jeunes filles*. L'inventivité de Musset se déploie aussi bien dans ce théâtre en liberté que dans l'insolente dédicace et dans le chef-d'œuvre poétique qui referme le recueil, *Namouna*.

Texte intégral

« *Un spectacle ennuyeux est chose assez commune,  
Et tu verras le mien sans quitter ton fauteuil.* »



Un spectacle dans un fauteuil  
*Alfred de Musset*

Cette édition électronique du livre  
*Un spectacle dans un fauteuil* d'Alfred de Musset  
a été réalisée le 24 décembre 2018 par les Éditions Gallimard.  
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage  
(ISBN : 9782072732195 - Numéro d'édition : 319163).  
Code Sodis : N89693 - ISBN : 9782072732218.  
Numéro d'édition : 319165.