



HAL
open science

Le lieu théâtral dans l'œuvre narrative de Musset

Olivier Bara

► **To cite this version:**

Olivier Bara. Le lieu théâtral dans l'œuvre narrative de Musset. Sylvain Ledda. Territoires de Musset, Société archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois, pp.56-61, 2011. hal-00910259

HAL Id: hal-00910259

<https://hal.science/hal-00910259>

Submitted on 27 Nov 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le lieu théâtral dans l'œuvre narrative de Musset

Pour qui aborde aux rives musséliennes depuis le grand fleuve de la production sandienne, la relative brièveté de l'œuvre narrative surprend, comme étonne, au sein de celle-ci, la rareté des références théâtrales et des réflexions dramatiques¹. Musset était sans doute trop grand dramaturge pour avoir besoin, à l'instar de George Sand, de convoquer régulièrement le théâtre dans ses fictions narratives. Aucun roman de comédiens, de musiciens, de cabotins, suivant lointainement le double modèle contrasté du *Roman comique* de Scarron et du *Wilhelm Meister* de Goethe, ne se trouve sous la plume de Musset : rien de comparable à *Rose et Blanche*, *La Marquise*, *Pauline*, *Consuelo*, *Le Château des Désertes*, *Adriani* ou *Pierre qui roule*, fictions romanesques et « théâtrales » fameuses, où Sand épanche un désir de scène maintes fois contrarié.

Toutefois, l'œuvre narrative de Musset, de sa traduction de *L'Anglais mangeur d'opium* en 1828) à *La Confession d'un enfant du siècle* en 1836, des *Nouvelles* de 1837-1839 aux *Contes* de 1842-1854, est ponctuée de références dramatiques et convoquent en quelques moments-clés du récit des lieux théâtraux – salles de spectacle, loges à l'Opéra, mais aussi bals et mascarades publics. Ceux-ci organisent la confrontation de regardants et de regardés, en un espace dévolu à la représentation ritualisée d'un travestissement et d'un mensonge.

Une exploration de ces lieux théâtraux, où une société se révèle à elle-même et s'offre à la description du romancier ou du nouvelliste, pourrait paraître *a priori* vaine, tant Musset semble ici céder à un *topos* romanesque : celui de la sortie au théâtre, de la rencontre de loge en loge, du spectacle dans la salle², autant de « scènes à faire » pratiquées *ad nauseam* par les prosateurs, grands et petits, du XIX^e siècle. L'étude trouve néanmoins sa légitimité et son sens dès lors que le projet consiste à cerner un imaginaire du lieu théâtral propre à Musset, à distinguer quelques représentations obsédantes de la salle de spectacle ou du spectateur de théâtre, à saisir quelques motifs récurrents, nourrissant la création symbolique à l'intérieur de la fiction. Sans doute s'agit-il d'abord de retrouver dans l'œuvre narrative la trace d'une

¹ Pour l'étude du motif théâtral dans l'œuvre narrative de George Sand, je me permets de renvoyer à mes publications : « *Consuelo* et le "temple de la folie". Exaspération romanesque des tensions de la scène lyrique », dans *Lectures de Consuelo-La Comtesse de Rudolstadt de George Sand*, sous la direction de Michèle Hecquet et Christine Planté, Presses universitaires de Lyon, collection « Littérature et idéologies », 2004, p. 167-187 ; « Représentations sandiennes du public de théâtre : une communauté impossible ? », dans *George Sand, écriture et représentations*, sous la direction d'Éric Bordas, Eurédit, 2004, p. 183-206 ; *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum Mundi », 2010.

² Voir Pierre Michot, « Le spectacle est dans la salle (Balzac et l'opéra) », dans *Littérature et Opéra*, textes recueillis par Philippe Berthier et Kurt Ringger, Presses universitaires de Grenoble, 1987, p. 45-54.

géographie « pratique » des théâtres fréquentés par Musset, depuis sa jeunesse tapageuse jusqu'aux temps de la stérilité poétique et du succès dramatique tardif. Plus précisément, entre 1835 et 1845, années comprenant l'essentiel du corpus ici envisagé, Musset ne cesse d'arpenter les territoires parisiens du spectacle. Cette déambulation se ressaisit à la lecture de la correspondance ou des articles publiés dans la presse, comme en bien des poèmes. L'Opéra, le Théâtre-Italien, le Théâtre-Français, l'Odéon forment les points cardinaux de cet espace public des plaisirs de la scène et de la salle. Musset cherche le critique Jules Janin dans le foyer de la Comédie-Française et de l'Opéra pour lui dire tout le mal qu'il pense de son article sur Rachel, selon une lettre du 8 décembre 1838 ; l'on entend Musset dire à sa « marraine » son horreur de l'opéra-comique, le 31 juillet 1840, ou confier à la même son intérêt pour la *Norma* de Bellini, le 23 novembre 1842³ – *Norma*, cet opéra que Gilbert siffloie à sa fenêtre, dans *Emmeline*. On rappellera aussi l'article du 1^{er} novembre 1838, dans la *Revue des deux mondes*, sur les débuts de Rachel, ou ceux consacrés aux débuts de Pauline Garcia, future Viardot, en 1839⁴. On citera enfin le poème sur *Chatterton* de Vigny, ou les stances à la Malibran, ou tel poème dédié à une actrice : autant de traces à valeur primitivement référentielle dans l'œuvre épistolaire, critique ou même poétique, d'une pratique individuelle et mondaine des spectacles du temps. Comme ces lieux connus, fréquentés, hantés, se mêlent-ils à d'autres, peut-être rêvés, dans la fiction narrative ? Comment dépassent-ils peu à peu la pure référentialité et la fonctionnalité de la « scène à faire » pour accéder au statut de métaphore ou de symbole ? De quelle vérité, alors, le lieu théâtral, nourri de réalité et de fiction mêlées, est-il symboliquement porteur ?

Signes socio-historiques

La sortie au théâtre, dans la fiction narrative, possède d'abord une valeur référentielle ; porteuse d'effets de réel, elle sème dans le récit une série de marqueurs temporels, historiques, culturels et sociaux. Dans *Croisilles*, nouvelle nostalgiquement située au début du règne de Louis XV, la référence à la tragédie *Méropé* de Voltaire, à laquelle assiste le héros, à défaut de courir se noyer, sert de marqueur historique et également culturel, puisque une « figurante de Paris » est « venue en poste jouer *Méropé* » en province normande. L'évocation des « petits-mâîtres »⁵ qui se pressent sur la galerie, devant la loge de Mademoiselle Godeau, fixe

³ *Correspondance* d'Alfred de Musset (1826-1839), éd. Marie Cordroc'h, Roger Pierrot, Loïc Chotard, Presses universitaires de France, 1985.

⁴ Voir l'article d'Hervé Lacombe dans le présent volume.

⁵ *Croisilles*, dans *Nouvelles* de Musset, présentation de Sylvain Ledda, GF-Flammarion, 2010, p. 386.

l'image d'un temps passé, d'une société disparue, de mœurs anciennes ; le théâtre ancien est ici fanstasmé. À l'inverse, dans le conte *Le Secret de Javotte*, où le héros est égaré, avec son code d'honneur désuet, sous la monarchie de Juillet, une série de références aux spectacles ancrent résolument la fiction dans une modernité attestée : de violents effets de réel sont portés par les références au bal de l'Opéra, à celui du Ranelagh, au Théâtre des Folies-Dramatiques ou à celui de Belleville où Javotte joue Célimène, après de petits emplois dans *La Tour de Nesle* et *Lucrece Borgia*, avant l'Opéra où elle sera un domino du bal de *Gustave III* d'Auber⁶. L'anachronisme de la querelle d'honneur aristocratique qui oppose Tristan à la Bretonnière éclate par contraste avec ces signes semés au fil de la diégèse, renvoyant aux plaisirs théâtraux du temps de la monarchie bourgeoise. Est reconstituée, dans l'espace fictionnel du conte de 1844, une géographie moderne des lieux de plaisir collectif⁷.

Des signes d'appartenance sociale et culturelle se déduisent aussi, par les lecteurs, de la fréquentation des spectacles par les personnages. Une identification, qui peut être aussi morale, est en jeu, application dans l'économie de la narration du dicton ainsi reformulé : « Dis-moi quel théâtre tu hantes et je te dirai qui tu es ». Dans *Emmeline*, le galant jeune homme vanté par Madame d'Ennery devant l'héroïne, en l'absence de son mari, voit son portrait rapidement brossé par ses fréquentations théâtrales : « Comme M. de Sorgues était abonné à l'Opéra, et qu'il avait entretenu deux ou trois figurantes à cent écus par mois, il se croyait homme à bonnes fortunes, et obligé d'en soutenir le rôle. »⁸ Dans *Les Deux Maîtresses*, la dualité de Valentin s'exprime par son comportement de spectateur, logique dans sa versatilité et ses contradictions mêmes : « S'il avait une loge au spectacle, il voulait que la voiture qui l'y menait fût douce, que le dîner eût été bon, et qu'aucune idée fâcheuse ne pût se présenter en sortant. Mais il buvait de bon cœur la piquette dans un cabaret de campagne et se mettait à la queue pour aller au parterre. »⁹ Dans *Frédéric et Bernerette*, la dualité oppose cette fois, comme les deux faces d'une médaille, le héros éponyme et son double inversé, Gérard, devenu « jeune homme à la mode » après un héritage. Pour le provincial Frédéric, Gérard fait partie de ces « élus qui ne semblent appartenir que par la jouissance au reste de la race humaine », fréquentant « les bals, les spectacles, les

⁶ *Le Secret de Javotte*, dans *Contes de Musset*, présentation de Sylvain Ledda, GF-Flammarion, 2010, p. 213.

⁷ Pour une semblable analyse de la valeur référentielle et socialement symbolique de la mention des lieux théâtraux et des spectacles dans la narration romanesque, voir le *Dictionnaire thématique du « roman de mœurs » et de la nouvelle réaliste (1850-1914)* de Philippe Hamon et Alexandre Vibaud, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 2003. Je me permets de renvoyer, pour le roman balzacien, à mon article « L'envers de *La Comédie humaine* : mythes balzaciens du Boulevard », dans « Théâtres virtuels », *Lieux littéraires / La Revue*, Revue du Centre d'Études Romantiques et Dix-neuviémistes de l'Université Paul-Valéry-Montpellier 3, décembre 2001, n° 4, p. 21-43.

⁸ *Emmeline*, Paris, Gallimard, Folio, 2007, p. 27.

⁹ *Les Deux Maîtresses*, présentation de Sylvain Ledda, GF-Flammarion, 2010, p. 45.

promenades »¹⁰. Le portrait de Mademoiselle Godeau en belle indifférente, dans *Croisilles*, est réalisée avec une semblable économie de moyens à partir de son comportement au théâtre, saisi par le regard des spectateurs ; elle seule constitue le spectacle, muet, figé, et se laisse déchiffrer par les yeux tournés vers elle. Telle est son image sociale, saisie comme en représentation :

Le coude appuyé sur la balustrade, le menton dans sa main, le regard distrait, elle avait l'air, au milieu de ses atours, d'une statue de Vénus déguisée en marquise ; l'étalage de sa robe et de sa coiffure, son rouge, sous lequel on devinait sa pâleur, toute la pompe de sa toilette, ne faisaient que mieux ressortir son immobilité¹¹.

À l'inverse, Mimi Pinson, dans le célèbre conte, pleure au mélodrame tout en mangeant des oranges, quand elle ne va pas, rive gauche, avec les étudiants, à l'Odéon « voir une tragédie »¹². Les mœurs de la grisette se trahissent dans cette course insouciant au plaisir sur les deux rives de la Seine, entraînée par le nomadisme de la bohème : « [...] courir les théâtres, les bals, les cafés, et ne pas savoir le lendemain si l'une est morte et l'autre est en vie, c'est pis que l'indifférence des égoïstes, c'est l'insensibilité de la brute »¹³ confie Eugène à Marcel. Dans ces exemples, la concision des portraits est remarquable ; elle sert l'art de la brièveté propre à la nouvelle et au conte. Saisi dans la salle de spectacle, en un territoire fictionnel directement issu d'une réalité référentielle, le personnage (corps, éthos, psyché) est bien vite élevé à l'existence individuelle et sociale : ressaisi comme objet des regards sur la scène du monde. Musset maîtrise parfaitement les codes du récit romanesque et du roman « social » mis en place par Balzac ou Stendhal¹⁴.

Spectacle intérieur

Pourtant (ici apparaît davantage l'originalité de Musset), la salle de spectacle, où se construit, s'affine et s'affiche le moi social, est paradoxalement le lieu privilégié de l'absorption de l'être en lui-même : du recueillement et du repli dans les territoires de l'intime, de la « complète solitude » au milieu d'un « désert enchanté », pour le dire avec les

¹⁰ *Frédéric et Bernerette*, dans *Nouvelles*, éd. cit., p. 204.

¹¹ *Croisilles*, éd. cit., p. 386-387.

¹² *Mimi Pinson, profil de grisette*, dans *Contes*, éd. cit., p. 244.

¹³ *Ibid.*, p. 260.

¹⁴ Voir la thèse d'Agathe Novak-Lechevalier, soutenue sous la direction de Dominique Combe à l'Université Paris III : *La théâtralité dans le roman : Stendhal, Balzac*.

mots de Musset dans le conte *La Mouche*¹⁵ à propos du chevalier de Vauvert perdu dans l'opéra de la cour de Versailles. Dans la fiction narrative, à la dispersion annoncée par l'énumération des lieux théâtraux hantés par le personnage, à la dissipation supposée de l'être sur la scène du monde, répond le repli solipsiste : le monologue intérieur, où la conscience absorbée trace sa cartographie intérieure, envahit l'espace de la narration voué *a priori* à la description de la vie sociale saisie en ses plaisirs les plus extérieurs. Cette inversion de la logique romanesque, ordinairement tendue vers la captation des signes sociaux et culturels envoyés par les corps assemblés, se prépare dès 1828 avec la traduction *L'Anglais mangeur d'opium*. À un degré moyen d'exaltation, l'opiomane fréquente encore l'Opéra, d'abord pour y jouir, comme le public rassemblé, des sons et des images : « douce mélodie » de l'orchestre, chœurs « divins », corps de la Grassini « sous le voile noir d'Andromaque à la tombe d'Hector », et voix de la même Grassini, « la chose la plus délicieuse du monde »¹⁶. Mais le plaisir suprême du mangeur d'opium est d'exercer ses facultés mémorielles et imaginatives sur la perception sensible de la musique :

[...] c'est par la réaction de l'âme que le plaisir est senti ; de là vient la différence entre les sensations éprouvées, qui varient selon les facultés de celui qui éprouve. Or, maintenant l'opium augmentant les facultés de l'âme, augmente nécessairement ce mode particulier d'activité qui fait la jouissance¹⁷.

L'analyse se fait rousseauiste lorsqu'elle associe à l'écoute musicale l'activité de remémoration, l'exploration des territoires enfouis, découverts, reconquis, du passé :

L'harmonie d'un chœur me déploie comme un tissu de soie tous les souvenirs de ma vie, non pas comme un écho, mais comme une sensation présente ; non pas ramassés à grands frais de mémoire ou tirés dans quelque sombre abstraction, mais les faits oubliés et les passions exaltées, ressuscitées, redevenues sublimes¹⁸ !

Le théâtre intérieur ne se déploie encore à ce stade, pour le mangeur d'opium, qu'au contact du vrai théâtre et des sources vives de sons et d'images : de *stimuli* externes, fortifiés par le partage du sensible entre spectateurs-auditeurs. Le stade supérieur, une fois « parvenu au plus

¹⁵ *La Mouche*, dans *Contes*, éd. cit., p. 292.

¹⁶ *L'Anglais mangeur d'opium*, dans *Œuvres complètes* de Musset, éd. Philippe Van Thieghem, Le Seuil, coll. « L'intégrale », 1963, p. 541.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

haut degré de l'exaltation », consistera à faire fi de la foule et de la musique, « jouissance trop grossière et trop sensuelle pour lui », et à puiser dans le silence « profondes rêveries » et « méditations délicieuses »¹⁹. Les amarres sont lâchées avec la réalité sensible et commune ; l'opiomane aborde les espaces spiritualisés du moi.

Cette scène empruntée à la troisième partie de la confession de Thomas de Quincey pourrait constituer la matrice de quelques épisodes de sortie au théâtre, « scènes à faire » de la fiction narrative et pourtant retravaillées par l'effacement de la référence culturelle et sociale. L'analyse réaliste des lieux et de leur public, l'étude sociologique des espaces culturels, laissent place à l'auscultation d'une solitude paradoxale. Sans doute ce retournement du *topos* romanesque ne va-t-il pas sans ironique provocation, comme en ces premiers vers d'« Une soirée perdue », poème de juillet 1840 : « J'étais seul, l'autre soir, au Théâtre-Français, / Ou presque seul ; l'auteur n'avait pas grand succès. » - l'auteur, il est vrai, « n'était que Molière »²⁰. Plus sérieusement, plus gravement aussi, la plongée en soi du personnage de récits, étrangement favorisée par l'entrée dans ce lieu public qu'est la salle de spectacle, dit tantôt l'atomisation de la société, tantôt l'irréductible solitude de l'individu placé à l'écart d'un échange social qu'il ne saisit pas ou qui l'ignore (selon le *topos* de la solitude éprouvée au sein des multitudes). Tel serait l'exemple-limite de Camille, sourde-muette emmenée par son oncle à l'Opéra dans le conte *Pierre et Camille* : elle « comprenait que c'était une pantomime, et, comme elle devait s'y connaître, elle cherchait à s'en expliquer le sens »²¹. Peine perdue : « [...] ce vaste échange de pensées entre le théâtre et la salle, tout cela, pour ainsi dire, la repoussa en elle-même »²². Mais le motif de la solitude au spectacle dit aussi l'anesthésie des sens engendrée par la douleur morale. Tel est le cas d'Octave au chapitre II de la V^e partie de *La Confession*, lorsque l'enfant du siècle, face à l'évanouissement de Brigitte au moment du départ pour Genève, entre « machinalement » à l'Opéra pour mieux s'absenter du monde et s'absorber en lui-même :

Je ne pouvais faire attention à ce qui se passait ni sur le théâtre ni dans la salle ; j'étais navré d'une telle douleur et en même temps si stupéfait, que je ne vivais, pour ainsi dire, qu'en moi, et que les objets extérieurs ne semblaient plus frapper mes sens²³.

¹⁹ *Ibid.*, p. 542.

²⁰ « Une soirée perdue » dans *Poésies complètes* de Musset, éd. Frank Lestringant, Le Livre de poche classique, 2006, p. 547.

²¹ *Pierre et Camille*, dans *Contes*, éd. cit., p. 134.

²² *Ibid.*, p. 135.

²³ *La Confession d'un enfant du siècle*, présentation Sylvain Ledda, GF-Flammarion, 2010, p. 281.

Suit un monologue intérieur fait de questions sans réponse, avant qu'Octave ne pose les yeux sur un spectateur en face de lui, en qui il reconnaît le porteur de messages de Brigitte, Smith : la scène de sortie au théâtre, au-delà de l'effacement de toute référentialité, retrouve ici sa fonction première dans l'économie de la narration : favoriser la rencontre entre personnages en quelque tournant du récit. Auparavant, ce récit n'a convoqué le monde social en ses lieux de haute cérémonie que pour mieux distinguer un seul être, perdu dans le labyrinthe de ses affects.

Dans *Emmeline*, la loge aux Italiens transformée par l'héroïne en boudoir devient réceptacle et métonymie du moi livré à lui-même, absorbé par des soins masquant mal le vide de l'être :

Cette loge, décorée avec un soin extrême, fut pendant quelque temps l'objet constant de ses pensées ; elle en avait choisi l'étoffe, elle y fit porter une petite glace gothique qu'elle aimait. Ne sachant comment prolonger ce plaisir d'enfant, elle y ajoutait chaque jour quelque chose [...]²⁴.

Lieu de rêverie et de repli intime, la loge de théâtre est aussi l'espace où s'éprouve le « manque à être » au contact de la plénitude dramatique et musicale figurée par la scène, et de la plénitude sociale reflétée par la salle. Pour *Emmeline*, délaissée par son mari, la loge est le lieu de naissance du désir dans l'épreuve de la solitude :

[...] elle se trouva seule, un soir, dans son coin chéri, en face du *Don Juan* de Mozart. Elle ne regardait ni la salle ni le théâtre ; elle éprouvait une impatience irrésistible [...]. Perdue dans sa rêverie, Emmeline écoutait de toute son âme, elle s'aperçut, en revenant à elle, qu'elle avait étendu le bras sur une chaise vide à ses côtés, et qu'elle serrait fortement son mouchoir, à défaut d'une main amie. Elle ne se demanda pas pourquoi M. de Marsan n'était pas là, mais elle se demanda pourquoi elle y était seule, et cette réflexion la troubla²⁵.

Une nouvelle fois, le lieu théâtral, où s'observe d'abord dans le récit la psyché d'un personnage, devient ensuite lieu fonctionnel de l'action lorsque s'y nouent les rencontres : la scène suivante aux Italiens voit la chaise à côté d'Emmeline occupée par Gilbert, absorbé à son tour dans l'écoute, tandis que le comte de Marsan, l'époux, dort au fond de la loge (tel un Charles Bovary avant l'heure). Ironiquement, au trio des masques vengeurs de *Don Giovanni*

²⁴ *Emmeline*, éd. cit., p. 34.

²⁵ *Ibid.*

répond, face à la scène, dans la loge, le trio du mari, de la femme qui s'ennuie et de l'amant qui attend son heure. Enfin, un objet transporté hors de la loge dans la demeure d'Emmeline, le Moulin de May, servira de truchement à l'aveu du désir amoureux : le « tabouret en tapisserie » réalisé par l'héroïne pour meubler sa loge aux Italiens casse brutalement alors qu'elle joue la valse du désir de Beethoven au piano et la précipite dans les bras de Gilbert. Le théâtre est le lieu où naît, se confirme et par lequel s'exprime la vérité d'un désir insaisissable et inavoué. L'isolement au sein de la multitude, la solitude au cœur de la fête sociale, et les déluges passionnels déferlant depuis la scène alimentent un tel désir, né de la conscience du vide face au trop plein du spectacle théâtral et mondain.

Le motif insistant de la solitude au spectacle transcende toutefois la seule étude psychologique pour nourrir l'analyse sociale et historique ; le motif rejoint celui du bal déserté pour dire quelque chose de l'état des mœurs et de la société. Le motif surgit dans *Frédéric et Bernerette*, lorsque le héros cherche à retrouver sa grisette ; le bal vide de l'opéra où erre le jeune homme renvoie l'image d'une société fantomatique ou agonisante, désertée par la gaîté :

À la mi-carême, il alla au bal de l'Opéra. Il y trouva peu de monde. Ce dernier adieu aux plaisirs n'avait pas même la douceur d'un souvenir. L'orchestre, plus nombreux que le public, jouait dans le désert les contredanses de l'hiver. Quelques masques erraient dans le foyer ; à leur tournure et à leur langage, on s'apercevait que les femmes de bonne compagnie ne viennent plus à ces fêtes oubliées²⁶.

La voix d'un Musset nostalgique d'un passé idéalisé, de fêtes aristocratiques rêvées, perce encore sous la narration mélancolique de la nouvelle²⁷. L'analyste des temps modernes, occupé à disséquer le corps collectif d'une société morte, est sans complaisance. Déjà dans sa IV^e « revue fantastique », le 14 février 1831 dans *Le Temps*, Musset observait la « chute des bals de l'Opéra » en ces temps de monarchie bourgeoise et de crise des plaisirs aristocratiques et français : « Aussi ce qu'il faut regretter, déplorer même, ce n'est pas un bal, ce n'est pas l'Opéra, ce ne sont pas tous les lieux de réjouissances publiques de France, ce sont les idées qui tueront la gaieté française en respectant les lieux de réjouissance, l'Opéra et les bals. » commente le chroniqueur de la « revue », regrettant qu'il n'y ait plus, pour les jeunes gens de

²⁶ *Frédéric et Bernerette*, éd. cit., p. 222-223.

²⁷ Comme elle perce à travers les inflexions nostalgiques de Bettine, chanteuse retirée de la scène, dans la pièce de 1851.

cette ère pré-démocratique, que « des plaisirs solitaires » - avant de conclure : « il y aurait de quoi se faire saint-simonien »²⁸.

La référence aux lieux de spectacle glisse ainsi régulièrement de sa fonction narrative et de sa valeur psychologique vers sa valeur symbolique. Chargée de dire l'état social et la situation morale, l'image se charge de valeurs négatives, comme en ces « bals masqués des théâtres » découverts par Octave dans *La Confession*, images fulgurantes du pandémonium moderne en un siècle où même le libertinage est en perdition : « Ce n'est pas du libertinage que de la suie, des coups, et des filles ivres mortes sur des bouteilles cassées »²⁹. Les lieux de spectacle se confondent avec les autres objets de la culture moderne pour dire dans la fiction un certain art d'habiter, horriblement, le siècle, pour désigner plus précisément la société libérale et carnavalesque née de Juillet. Une apostrophe du narrateur de *La Confession* est violemment dénonciatrice : « homme du siècle, qui, à l'heure qu'il est, courez à vos plaisirs, au bal ou à l'Opéra, et qui ce soir, en vous couchant, lirez pour vous endormir quelque blasphème usé du vieux Voltaire, quelque badinage raisonnable de Paul-Louis Courier »³⁰. Dans les lieux théâtraux s'exhibent les oripeaux d'une société dépouillée de ses croyances collectives qui lui conféraient unité et sens au temps des « fêtes oubliées » d'un Ancien Régime fantasmé.

Dévoilements

De symbole social et moral le théâtre se fait ainsi métaphore : moins image topique du *theatrum mundi* qu'image de la vérité violemment mise à nue sur la scène du monde, surgissement de ce « squelette des apparences »³¹ qu'est toute vérité, squelette dressé au beau milieu du banquet de l'existence. La théâtralisation des lieux prépare souvent, dans la narration mussétienne, quelque épiphanie : non une révélation salutaire, mais une découverte fatale. Ainsi du testament de Brigitte, où l'héroïne consigne « le sacrifice de sa vie »³² auprès d'Octave et son intention de se suicider : ce livre sort de l'armoire au moment précis où les amants préparent les déguisements de leur bal improvisé. Leur joyeuse mascarade, théâtralisant l'espace intime de leur vie, ne prépare que cette révélation : la pulsion de mort tapie au creux de la relation amoureuse.

²⁸ *Revue fantastique*, « Chute des bals de l'Opéra » (*Le Temps*, 14 février 1831), dans *Œuvres complètes* de Musset, éd. citée, p. 824.

²⁹ *La Confession d'un enfant du siècle*, éd. cit., p. 146.

³⁰ *Ibid.*, p. 130-131.

³¹ *Ibid.*, p. 300.

³² *Ibid.*, p. 273.

Il en va de même, selon un autre protocole narratif, dans *Margot*, dans la scène de révélation de l'amour de Gaston pour Mademoiselle de Vercelles aux yeux de l'héroïne éponyme arrachée à ses illusions : la narration théâtralise la scène, avec les deux amants placés sous la charmille, Margot en spectatrice cachée observant les gestes de tendresse de Gaston avant de se lever « hors d'elle-même » « à ce spectacle »³³ et de courir se noyer – ou tenter de se noyer puisque sa fin, après cette révélation théâtrale de la vérité des cœurs, sera moins tragique que celle de Rosette dans *On ne badine pas avec l'amour*.

Car il s'agit moins de dire, en convoquant l'image théâtrale, le règne du faux dans un monde qui aurait renoncé à tout étalon du vrai, que de faire surgir la cruelle vérité, dévoilée au creux des apparences, et ceci en un geste théâtral où le dévoilement se fait déchirement, déchirure. Telle est l'origine de la Confession d'Octave, presque la « scène primitive », lors du grand souper costumé après la mascarade, au III^e chapitre : « [...] je soulevai la nappe pour voir où elle [ma fourchette] avait roulé. J'aperçus alors sous la table le pied de ma maîtresse qui était posé sur celui d'un jeune homme assis à côté d'elle ; [...] »³⁴. Le théâtre n'est plus dans la salle, avec ses « flacons », ses « lustres », ses « fleurs » et son « orchestre bruyant » comme le laissait penser l'*incipit* du chapitre ; le théâtre se réduit à l'espace de cette table dont on relève la nappe comme on lève le rideau de scène pour dévoiler, non un jeu masqué, mais l'âpre vérité de la trahison. Le lieu théâtral, où s'aimaient les regards tendus vers l'espace du spectacle, traduit désormais chez les regardants la pulsion de connaissance, qui est chez Musset attrait de la souffrance, attirance pour le gouffre du savoir.

Pour dire l'impression causée sur lui par le spectacle de dessous la table, le narrateur recourt à une comparaison théâtrale en convoquant *L'Abuseur de Séville* et *Dom Juan* : la trahison est allégorisée par la statue glacée. Mais ce n'est pas ici l'abuseur ou le libertin, le manipulateur de signes, qui est saisi par la main du convive de pierre ; c'est la victime du mensonge et de la duplicité : « [...] je ne puis rendre l'effet que cette découverte a produit sur moi qu'en le comparant à la poignée de main de la statue. C'est véritablement l'impression du marbre, comme si la réalité, dans toute sa mortelle froideur, me glaçait d'un baiser ; c'est le toucher de l'homme de pierre »³⁵. L'homme de pierre n'est pas le Vengeur, la personnification de la Loi, ou le bras armé de Dieu : il est l'allégorie de la froide réalité venue donner congé au monde des heureuses illusions. Dans une réorganisation fantasmagorique de l'action baroque, la punition s'abat non plus sur l'Abuseur, mais sur l'abusé que la vision, sur la scène du réel, de la vérité dévoilée pétrifie sans espoir de salut. Le théâtre métaphorique et imaginaire

³³ *Margot*, dans *Nouvelles*, éd. cit., p. 356.

³⁴ *La Confession d'un enfant du siècle*, éd. cit., p. 82.

³⁵ *Ibid.*, p. 85.

convoqué par le récit n'est plus celui de l'expiation ni du retour à l'ordre ; le théâtre a ici à voir avec la révélation et l'épreuve stigmatisante.

Plus loin dans *La Confession*, le narrateur retrouvera explicitement la métaphore du lieu théâtral pour traduire la *libido sciendi* des débauchés, une *libido* des yeux qui consiste à soulever les robes et les voiles, une « curiosité du mal »³⁶ qui fait de ces êtres d'expérience « des comédiens dans une coulisse »³⁷. Le lieu théâtral, image ou référence, lieu romanesque ou métaphore, dit moins l'efflorescence des apparences dans l'humaine comédie que l'étrange fascination pour le dévoilement impudique, douloureux et scandaleux, de la vérité nue des êtres. Il s'agirait alors chez Musset, au théâtre, avec le théâtre, par le théâtre, de « toucher au malheur, autrement dit à la vérité [...] »³⁸.

Olivier BARA

Université Lyon 2, UMR LIRE (CNRS-Lyon 2)

³⁶ *Ibid.*, p. 302.

³⁷ *Ibid.*, p. 301.

³⁸ *Ibid.*, p. 300.