

| | |
|------------------|---|
| Title | 或るフランス・ロマン派にみられる古典主義的傾向 : 息づく古典性・ミュッセの場合 |
| Author(s) | 鹿瀬, 颯枝 |
| Citation | 聖学院大学論叢, 5(3): 85-101 |
| URL | http://serve.seigakuin-univ.ac.jp/reps/modules/xoonips/detail.php?item_id=721 |
| Rights | |

聖学院学術情報発信システム : SERVE

SEigakuin Repository for academic archiVE

Classicisme d'un romantique français

— Permanence de l'esprit classique chez Musset —

Satsue KANOSE

或るフランス・ロマン派にみられる古典主義的傾向

— 息づく古典性・ミュッセの場合 —

鹿瀬 颯 枝

19世紀初頭、「芸術におけるフランス革命」といわれたロマン主義は、従来の古典主義が持つ規範をこわして自由にしようとする新文学運動で始まり、ユゴーの『クロムウェル』（1828）序文におけるロマン主義宣言、『エルナニ』（1830）の戦いで古典派を破り、ロマン派の勝利と続き、最盛期に入った。その若きロマン派のグループにあって、唯一人、この運動に批判的であったミュッセは、固定観念にとらわれることなく、「机上にロマン派シェークスピアと古典派ラシーヌを引き合わせる」ことを考える。

本稿では、典型的ロマン派詩人といわれ、主にシェークスピアの影響下にあったミュッセであるが、その作品には、特に戯曲には、ラシーヌをはじめとする古典主義の影響も少なからずみられる点に着目して、従来の「古典主義対ロマン主義論争」に固執することなく、むしろ古典主義とロマン主義の融合を解明することを試みるものである。

I. Racine chez Musset

1. L'amour dans *Les marrons du feu* et *Andromaque* de Racine
2. Le crime dans *Lorenzaccio* et *Andromaque* de Racine

II. Le Don Juan classique ou le Don Juan romantique

1. Le *Don Juan* de Molière
2. Le Don Juan de Musset dans *Namouna* et la *Matinée de Don Juan*

III. Les tragédies inachevées et l'actrice Rachel

1. *De la tragédies*
2. La jeune tragédienne Rachel
3. La tragédie inachevée: *La servante du roi*

Key words; Classicisme, Romantisme, Tragédie, Racine, Musset, Don Juan

I . Racine chez Musset

1. L'amour dans *Les marrons du feu* et *Andromaque* de Racine

Le jeune romantique, Alfred de Musset, a parlé de la rencontre, sur sa table, de Racine et de Shakespeare. Il professait une égale admiration pour ces deux génies si différents. "Dans la fougue de la jeunesse, disait son frère Paul de Musset, il préféra le premier, la réflexion et la maturité lui apprirent tout ce que valait le second"⁽¹⁾. Effectivement l'influence de Shakespeare sur Musset était beaucoup plus forte que Racine, mais pour lui il n'y a pas d'incompatibilité entre les deux. Dès son premier ouvrage: les *Contes d'Espagne et d'Italie*, nous pouvons soupçonner l'intrigue racinienne derrière la manière shakespeareienne; les *Marrons du feu*, une toute petite pièce selon le "genre du proverbe", a une situation analogue à l'*Andromaque* de Racine.

Dans les *Marrons*, l'abbé Annibal aime la Camargo, qui aime Rafaël Garuci, dont elle n'est plus aimée; dans l'*Andromaque*, les trois personnages correspondants sont Oreste, Hermione et Pyrrhus.

Rafaël et Annibal doivent se battre par "formalisme pur", mais pour le moment ils soupent ensemble, en homme de bonne compagnie; Rafaël suggère à son "rival": "Quant à la Camargo, vous la pouvez bien prendre si le coeur vous en dit"⁽²⁾. Sa suggestion est suitante: Annibal se rend cette nuit chez la Camargo et se fait passer pour Rafaël. Annibal s'exécute, mais la Camargo le démasque et veut se venger de Rafaël. Elle ordonne à Annibal: "Abée, je veux du sang! (...) coupe lui la gorge, et tire-le par les pieds jusqu'ici"⁽³⁾. Avec la promesse qu'elle sera à lui si Rafaël meurt, Annibal tue Rafaël, mais elle est partie.

Dans le dialogue entre la Camargo et Annibal, la passion, la cruauté d'expression de la Camargo nous fait penser à Hermione qui demandait à Oreste sa vengeance sur Pyrrhus. La conséquence de l'amour perdu d'Oreste est pire; celle d'Annibal est bien atténuée par le soin de Musset. Le murmure d'Annibal nous reste: "J'ai tué mon ami, j'ai mérité le feu, j'ai taché mon pourpoint, et l'on me congédie. C'est la moralité de cette comédie"⁽⁴⁾.

2. Le crime dans *Lorenzaccio* et *Andromaque* de Racine

1) Le schéma de deux crimes

Lorenzaccio

"Le crime politique"

La cause: La volonté de Lorenzo par la conscience politique

Le meurtrier: Lorenzo

La victime: Alexandre de Médicis

Le résultat: Le meurtre reste inutile, car les Florentins sont restés inertes.

Lorenzo est assassiné à Venise sur l'ordre de Côme.

Andromaque

“Le crime de passion”

La cause: L'obéissance d'Oreste par amour aveugle pour Hermione

Le meurtrier: Oreste

La victime: Pyrrhus

Le résultat: Le meurtre reste inutile, car Hermione, pour qui Oreste a commis le meurtre, s'est tuée. Il devient fou quand on lui annonce le suicide de sa bien-aimée.

2) Le déroulement de deux crimes

Lorenzaccio

Acte III Scène 3

Philippe conseille à Lorenzo de délivrer Florence des Médicis et d'agir. Lorenzo prévient Philippe de son intention de tuer Alexandre pour l'humanité et pour la liberté de Florence.

Philippe: “Il faut nous délivrer des Médicis, Lorenzo”.

“Si tu as jamais été quelque chose d'honnête, sois-le aujourd'hui”.

“Mais agir, agir, agit! O Lorenzo! le temps est venu”.

Lorenzo: “Je me suis fait à mon métier. Le vice a été pour moi un vêtement; maintenant il est collé à ma peau”.

“Je vais tuer Alexandre! une fois mon coup fait, si les républicains se comportent comme ils le doivent, il leur sera facile d'établir une république, la plus belle qui ait jamais fleuri sur la terre”⁽⁵⁾

Acte IV Scène 3

Dernières recommandations de Lorenzo au spadassin. Lorenzo s'interroge sur son destin.

Lorenzo: “Quand je pose ma main là, sur mon coeur, et que je réfléchis, qui donc m'entendra dire demain: “Je l'ai tué?”, sans me répondre: “Pourquoi l'as-tu tué?” cela est étrange. Il a fait du mal aux autres, mais il m'a fait du bien, du moins à sa manière”.

“Pourquoi cela? Le spectre de mon père me conduisait-il, comme Oreste, vers un nouvel Egisthe? M'avait-il offensé alors? Cela est étrange, et cependant pour

Classicisme d'un romantique français

cette action j'ai tout quitté; la seule pensée de ce meurtre a fait tomber en poussière les rêves de ma vie"⁽⁶⁾.

Acte IV Scène 7

Lorenzo prévient tous les républicains florentins de la mort prochaine d'Alexandre. Il se heurte à l'incrédulité général.

Lorenzo: "Je viens vous avertir que le duc doit être tué cette nuit; prenez vos mesures pour demain avec vos amis si vous aimez la liberté".

"Peut-être que j'ai tort de leur dire que c'est moi qui tuerai Alexandre, car tout le monde refuse de me croire"⁽⁷⁾.

Acte IV Scène 11

Le meurtre d'Alexandre par Lorenzo.

Lorenzo: "Dormez-vous seigneur? (Il le frappe.)"

Le Duc: "C'est toi, Renzo?"

Lorenzo: "Seigneur, n'en doutez pas. (Il le frappe de nouveau.)"⁽⁸⁾

Acte V Scène 2

A Venise, Lorenzo apprend à Philippe le meurtre d'Alexandre. Philippe témoigne sa joie à Lorenzo.

Lorenzo: "Philippe! je t'apporte le plus beau joyau de ta couronne".

"Cette clef ouvre ma chambre, et dans ma chambre est Alexandre de Médicis, mort de la main que voilà".

Philippe: "O notre nouveau Brutus! je te crois et je t'embrasse. La liberté est donc sauvée! Oui, je te crois, tu es tel que tu me l'as dit. Donne-moi ta main. Le duc est mort!"⁽⁹⁾

Acte V Scène 6

Les Florentins sont restés inertes, et Côme est accepté sans résistance. L'oeuvre de Lorenzo a été inutile. Il est assassiné à Venise sur l'ordre de Côme.

Lorenzo: "J'en conviens; que républicains n'aient rien fait à Florence, c'est là un grand travers de ma part. (...) que Côme, un planteur de choux, ait été élu à l'unanimité, oh! je l'avoue, je l'avoue, ce sont là des travers impardonnables, et qui me font le plus grand tort".

"J'étais une machine à meurtre, mais à un meurtre seulement"⁽¹⁰⁾.

Andromaque

Acte IV Scène 3

Hermione demande à Oreste de tuer Pyrrhus comme preuve d'amour.

Hermione: "Je veux savoir, Seigneur, si vous m'aimez".

"Vengez-moi, je crois tout".

"Mais, si vous me vengez, vengez-moi dans une heure. Tous vos retardements sont pour moi des refus".

Oreste: "Vengeons-nous, j'y consens, mais par d'autre chemins. Soyons ses ennemis, et non ses assassins".

"Vous voulez qu'un roi meure, et pour son châtement vous ne donnez qu'un jour, qu'une heure, qu'un moment".

"Il ne mourra que de la main d'Oreste. Vos ennemis par moi vont vous être immolés"¹¹¹.

Hermione est caractérisée par un orgueil naïf. Elle ne supporte pas qu'on la contrarie: il lui faut une vengeance immédiatement. Oreste, en présence d'une femme aussi résolue qu'Hermione, reste irrésolu. Il connaît son impuissance, car il est né sous le signe de l'échec.

Acte V Scène 1

Hermione se demande si elle veut ou non la mort de Pyrrhus.

Hermione: "Ah! ne puis-je savoir si j'aime ou si je hais?"¹¹²

Il y a deux Hermione: "la criminelle qui prépare la mort de Pyrrhus et l'amoureuse prête à tout pardonner.

Acte V Scène 3

Oreste vient chercher sa récompense — la main d'Hermione — en annonçant comment il a fait tuer Pyrrhus. Furieuse, elle le chasse.

Oreste: "Madame, c'en est fait, et vous êtes servie: Pyrrhus rend à l'autel son infidèle vie".

Hermione: "Il est mort?"

"Pourquoi l'assassiner? Qu'a-t-il fait? A quel titre? Qui te l'a dit?"

"Ne devais-tu pas lire au fond de ma pensée?"

"Voilà de ton amour le détestable fruit: tu m'apportais, cruel, le malheur qui te suit"¹¹³.

Oreste a bien déclenché la catastrophe; un des aspects de la fatalité le poursuit. Et l'illogicité d'Hermione montre les profondeurs de l'âme humaine.

Acte V Scène 4

Oreste exhale son désarroi.

Oreste: "Pour qui coule le sang que je viens de répandre? Je suis, si je l'en crois, un

traître, un assassin”.

“Elle l’aime! et je suis un monstre furieux! Je la vois pour jamais s’éloigner de mes yeux! Et l’ingrate, en fuyant, me laisse pour salaire tous les noms odieux que j’ai pris pour lui plaire!”¹⁴.

Il est lucide quand il juge l’acte qu’il a commis, ce qui le rend pitoyable. Il comprend aussi qu’il a été joué par Hermione. Il ne se reconnaît plus, car il a atteint l’absurde.

Acte V Scène 5

Oreste devient fou quand Pylade lui annonce le suicide d’Hermione.

Oreste: “Elle meurt? Dieux! qu’entends-je?”

“J’étais né pour servir d’exemple à ta colère, pour être du malheur un modèle accompli”.

“Hé bien! Filles d’Enfer, vos mains sont-elles prêtes? Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?”

“Venez, à vos fureurs Oreste s’abandonne”¹⁵.

La scène s’achève sur la folie d’Oreste: sa folie commence dans un calme menaçant et puis viennent les hallucinations visuelles, auditives, les tremblements nerveux. Et la folie furieuse éclate.

3) Les relations entre les personnages et le crime

Lorenzaccio

a) Lorenzo de Médicis—“meurtrier”

L’histoire réelle de Lorenzo de Médicis est celle-ci. Lorenzo de Médicis est né en 1514 de Pierre-François de Médicis, gentilhomme malade et un peu fou, et de Marie-Soderini. Lorenzo se lie d’amitié avec le duc Alexandre en feignant de partager ses goûts crapuleux, ce qui lui vaut du peuple le surnom méprisant de Lorenzaccio. Il reste néanmoins en relations avec les agents de François I^{er} par l’intermédiaire de l’humaniste Philippe Strozzi. C’est dans ces conditions que, le 6 janvier 1537, il attire le duc dans un guet-apens et le tue.

Musset a employé toute son adresse inconsciente à créer des caractères propres. Son Lorenzo est énigmatique sans jamais devenir incohérent.

Le héros de Musset cherche à modifier la réalité sociale, ayant pour cause sa relation dialectique avec le monde. Lorenzo veut se faire reconnaître comme celui qui apporte la liberté. Il croit que son but transcendant le protégera contre toute contamination par la dialectique dans laquelle il s’engage. L’échec du pari de Lorenzo comporte la négation de cette possibilité his-

torique.

b) Alexandre de Médicis — "victime"

Alexandre de Médicis, duc de Florence, aimait trop les femmes et menait une vie crapuleuse, mais ce n'était pas le monstre décrit par ses ennemis. On loue à l'unanimité son administration de la justice, du moins dans les premiers temps de son règne. Mais il tyrannisait la ville avec l'aide du pape et des soldats allemands de la citadelle; Florence se trouvait soumise à Alexandre. Ainsi Lorenzo décide de le tuer pour libérer la patrie au profit des républicains. Par malheur, la mort d'Alexandre a donné une occasion inespérée au cardinal Cibo, non pas aux républicains, qui deviennent passifs.

Les Florentins n'aimaient pas le mauvais caractère du bâtard Alexandre certes, mais sa mort a servi seulement au changement du personnage régnant au profit de Côme de Médicis, non pas au changement de la situation politique.

c) Philippe Strozzi — "facteur indirect du crime de Lorenzo"

Dans *Lorenzaccio* de Musset, Philippe Strozzi est l'interlocuteur de Lorenzo. Mais le Philippe de l'histoire n'aurait pu servir de repoussoir au cynisme et au désespoir du héros: il aurait partagé le cynisme et se serait moqué du désespoir.

Philippe est un patricien peu scrupuleux, moins superbe que son fils Pierre mais tout aussi aristocrate, il ne haïssait pas la principauté mais le prince. Père et fils, les Strozzi s'étaient étroitement identifiés au régime d'Alexandre à ses débuts, et c'est leur arrogance plutôt que leur principes, qui en a fait par la suite des chefs d'opposition. Il fait partie de l'opposition au tyran — opposition par principe moral, par amour de l'humanité, mais qui reste inefficace précisément parce qu'elle est idéaliste, parce qu'elle ne veut pas se salir les mains.

Certes Philippe désire la mort d'Alexandre, mais il désire surtout l'abaissement du Clan Médicis au nom de son propre clan.

Andromaque

a) Oreste — "meurtrier"

Oreste est le fils d'Agamemnon, roi d'Argos et de Mycènes. Il a autrefois aimé et il n'aimera qu'Hermione. Mais, elle ne partage pas son amour.

Oreste de Racine est le même Oreste de l'Antiquité: il est faible, incertain, meurtrier sans le vouloir, poursuivi par les furies du remords et de la folie affligée d'une hérédité. La fatalité héréditaire pèse sur lui.

Il est une victime de la fatalité; de la fatalité du caractère, de l'hérédité, de la société. Il est un héros racinien: l'innocent coupable, le prédestiné au malheur et à la faute; il est déterminé

par sa famille, la société, le mal historique, enfant de criminel.

Oreste est particulièrement désarmé parce qu'il prend conscience du fait que le mal dont il souffre est en dehors de lui, l'accable sans qu'il en soit responsable. On y voit le poids héréditaire, la pente psychologique, la fatalité sociale qui le rendent criminel.

b) Pyrrhus—“victime”

Il est le fils du prestigieux Achille. Il est roi d'Épire. Au moment de la guerre de Troie, il a obtenu Andromaque et il en est tombé amoureux. Il devait pourtant épouser Hermione à qui il a promis le mariage.

Le malheur de Pyrrhus est de n'avoir pas de limite à ses désirs et de se heurter tout à coup à un obstacle que sa volonté ne peut forcer, parce que ce n'est pas un obstacle matériel. Le malheur de Pyrrhus est de croire que la force peut régler les conflits du cœur, que l'on peut acheter l'amour.

C'est un homme qui est à la fois l'horrible bourreau de Troie, le cynique maître-chanteur qui spéculé sur le sang d'un enfant, et l'amoureux attendrissant et naïf, désarmant de candeur.

Pyrrhus nous semble un héros ni tout à fait bon, ni tout à fait mauvais, courageux, jeune et pur. Sans doute, les horreurs de la guerre et le vertige du pouvoir absolu en ont-ils fait un tyran cruel avant de le mener à sa propre destruction.

c) Hermione—“facteur direct du crime d'Oreste”

Hermione est la fille de Ménélas, roi de Sparte et de la belle Hélène. Elle a autrefois repoussé Oreste, non sans dureté. Elle est amoureuse de Pyrrhus qui lui a promis le mariage, mais Pyrrhus semble oublier sa promesse.

La petite princesse encore adolescente passe de l'enfance au crime sans transition. Son déséquilibre sentimental a une cause claire: elle peut tout puisqu'elle est princesse, et elle ne peut rien, puisqu'elle est fille et soumise à la raison d'État; d'où la violence de sa révolte et ce meurtre par personne interposée, si caractéristique des puissants qui se vengent, surtout quand leur puissance est illusoire.

Le malheur d'Hermione est d'avoir aimé le héros victorieux, le bourreau de Troie, sans une pensée pour ses victimes. chez cette jeune princesse, les nuances sentimentales du dépit et de la souffrance de la jalousie, de l'espérance et de la joie, du regret, de l'angoisse, du remords, du désespoir passent à travers des scènes.

Hermione, ayant voulu croire à la possibilité d'aimer et d'être aimée, malgré le destin promis, se venge sur son bourreau, et finalement sur elle-même, traduisant d'une manière pathétique l'absolu de l'amour.

4) La conséquence des deux crimes

Lorenzaccio

Lorenzaccio de Musset emprunte à l'histoire à la fois le problème politique et sa solution avortée.

La ville de Florence se soumet sans résistance effective à la tyrannie d'Alexandre. Les Florentins ne sont pas eux-mêmes conscients de leur chute dans l'esclavage. Lorenzo ne découvre cette déchéance que trop tard. L'entreprise de Lorenzo représente la réalisation et le dépassement de la simple contingence historique. Lorenzo ne cherche pas à établir une république, mais le royaume de la liberté. Et son échec démontre l'impossibilité de toute relation d'inclusion entre celle du désir transcendant et celle du dialogue quotidien. Il met fin à tout espoir d'inclure le sujet transcendant dans la communauté.

Andromaque

Oreste est divisé entre l'amour aveugle et l'esprit lucide qui dénonce cet aveuglement. C'est l'amour qui mène Oreste; la puissance du destin se plie à la volonté de son aimée, Hermione. L'innocent Oreste passe au crime. Pour lui, le crime est devenu service et gloire, voire purification dont on a lieu de se flatter; la victime est devenue l'infidèle, à la fois pour Hermione et pour la Grèce. Mais Hermione accuse son vengeur. Abandonné à sa solitude, le malheur s'efface de ce qu'il vient d'entendre.

La vraie constante de l'évolution d'Oreste, c'est l'emprise d'Hermione: l'obsession du destin s'efface devant elle, quand elle cherche un allié, quand elle excite un vengeur; elle le fait coupable, et le fera victime; même morte, c'est elle qui nourrit illumination et phantasmes.

II . Le Don Juan classique ou le Don Juan romantique

1. Le *Dom Juan* de Molière

Lorsqu'on parle de Don Juan, on imagine d'abord le *Dom Juan* de Molière, Don Juan classique, ordinaire. Molière a emprunté le sujet de son Don Juan à une légende déjà bien connue dans la littérature espagnole, italienne et française. Don Juan était déjà en Espagne, par Tirso de Molina dans le *Trompeur de Séville et le Convive de pierre* (vers 1625), en Italie, par Cicognini dans le *Convive de pierre* (avant 1650), par Giliberto avec le même titre à peu près à même époque, et enfin en France, par Dorimond dans le *Festin de Pierre ou le Fils criminel* (1658), par Villiers avec le même titre en 1659.

Le *Dom Juan*⁽¹⁶⁾ de Molière a été représenté à Paris le 15 février 1665. Dom Juan, "grand seig-

neur méchant homme”, séducteur, libertin, orgueilleux penseur, courtise des femmes nobles et paysannes, blasphème et finit par recevoir la punition que son orgueil a provoquée. Chez Molière, c'est l'orgueil qui est le vice fondamental de Dom Juan. sa certitude de supériorité engendre le mépris de tous les êtres; il veut dominer. Même en face des forces surnaturelles et à l'égard de Dieu, il prend cette attitude.

Un autre aspect de Dom Juan est l'hypocrisie; il est bien entendu que ces aspects se complètent dans son comportement. Dom Juan dit: “L'hypocrisie est un vice à la mode,, et tous les vices à la mode passent pour vertus. (...) et la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages”⁽¹⁷⁾. Dans la tradition, Don Juan n'était hypocrite que par nécessité, chez Molière, il l'est avec une liberté superbe.

Sur le *Dom Juan* de Molière, nous avons des foules de critiques à présenter: les jugements de son temps aux nôtres; mais ici nous en avons choisi un point de vue. J. Schérer considère que “le Dom Juan de la légende apparaît comme un seigneur particulièrement débauché et particulièrement violent, mais non point particulièrement noble. (...) Molière saura lui donner plus de grandeur, sans rien perdre du caractère tendu de la situation sociale”⁽¹⁸⁾. Le *Dom Juan* de Molière reste comme une nouvelle figuration du type légendaire, à côté du Don Juan espagnol, ou Don Juan italien.

2. Le Don Juan de Musset dans *Namouna* et la *Matinée de Don Juan*

Le personnage de Don Juan a intéressé non seulement le classique mais aussi le romantique; au dix-neuvième siècle, le Don Juan était proposé par Dumas, Mérimée, Stendhal, Baudelaire et sans oublier notre Musset. Dans les débuts de la carrière de Musset, le mythe de Don Juan a fasciné le jeune poète.

Musset évoque la figure mythique de Don Juan dans *Namouna* (1832), il y propose plusieurs visages de Don Juan.

D'abord, Hassan, le héros du conte, un aventurier levantin.

Il était très joyeux, et pourtant très maussade.

Détestable voisin, —excellent camarade,

Extrêmement futile, —et pourtant très posé,

Indignement naïf, —et pourtant très blasé,

Horriblement sincère, —et pourtant très rusé,

Vous souvient-il, lecteur, de cette sérénade

Que don Juan, déguisé, chante sous un balcon?⁽¹⁹⁾

Hassan, un personnage insaisissable, inconstant, "curieux de l'expansion du désir et du paroxysme du plaisir", "innocent et coupable à la fois", offre quelque trait commun avec Musset.

Quant au Don Juan français, "ordinaire", Musset définit l'évolution du donjuanisme:

Quant au roué Français, au don Juan ordinaire,
Ivre, riche, joyeux, raillant l'homme de pierre,
Ne demandant partout qu'à trouver le vin bon,
Bernant monsieur Dimanche, en disant à son père
Qu'il serait mieux assis pour lui faire un sermon,
C'est l'ombre d'un roué qui ne vaut pas Valmont⁽²⁰⁾.

Pour Musset, le Don Juan français classique ne s'élève qu'au niveau de Valmont des *Liaisons dangereuses*, qu'Alfred avait lu fort jeune.

Le Don Juan de Musset est plutôt un autre Don Juan, dont Hoffmann a repris le sujet à la suite de Mozart:

Il en est un plus grand, plus beau, plus poétique,
Que personne n'a fait, que Mozart a rêvé,
Qu'Hoffmanna a vu passer, au son de la musique,
sous un éclair divin de sa nuit fantastique,
Admirable portrait qu'il n'a point achevé,
Et que de notre temps shakespeare aurait trouvé⁽²¹⁾.

Le Don Juan romantique, qui a été fixé d'abord par Hoffmann, est défini par Musset. "Le Don Juan de Musset signifie la poésie aspirant à l'inconnu de la beauté et à l'infini de l'amour. Il ne représente pas une figure de la virilité et n'apparaît pas comme un être asocial, coupé des autres par le penchant narcissique"⁽²²⁾. écrit Marc Eigeldinger. Voilà le Don Juan de Musset, un homme qui recherche la présence d'autrui pénétrant la nature et les êtres, un être incompris, insaisissable mais universellement apprécié.

Oui, don Juan. Le voilà, ce nom que tout répète,

Ce nom mystérieux que tout l'univers prend,
Dont chacun vient parler, et que nul ne comprend;
si vaste et si puissant qu'il n'est pas de poète
Qui ne l'ait soulevé dans son coeur et sa tête,
Et pour l'avoir tenté ne soit resté plus grand²³.

Musset n'a conservé de la tradition que la liste et le convive de pierre, transformé, en image du destin, mais le Don Juan est agrandi par Musset, il est devenu plus humain, plus poétique. Le Don Juan romantique est entré dans le champ de la poésie. Musset aime ce nouveau Don Juan: "moi, je t'aime comme le vieux Blondel aimait son pauvre roi"²⁴.

Quant à la *Matinée de Don Juan*, il est plutôt "Don Juan ordinaire", ce fragment a été publié en 1833 dans la *France littéraire*. Don Juan y est dessiné sous l'aspect du quotidien, il s'ennuie dans cette vie monotone et l'uniformité des femmes ne le distrait pas de son ennui. Le Don Juan de la *Matinée* est peu romantique, bien différent de celui de *Namouna*.

De cette métamorphose du personnage et l'inachèvement de cette pièce, nous ne pourrions éclaircir, nous ne saurons même pas comment et quand a été composé ce texte.

III. Les tragédies inachevées et l'actrice Rachel

1. De la tragédie

Musset n'a jamais été exclusivement romantique; la tragédie classique aurait pu donner une influence directe au théâtre de Musset, si son action ne s'était pas produite si tard. Au moment où il a voulu écrire de la tragédie classique, il avait donné déjà la plupart de ses chefs-d'oeuvre sous l'influence de Shakespeare, parmi lesquels nous pouvons néanmoins apercevoir quelque goût pour les écrivains classiques. Lorsqu'il a décidé d'écrire une tragédie comme la tragédie de Racine, c'était en 1838 lorsqu'il a connu une tragédienne, Rachel qui jouait Hermione d'*Andromaque*, Roxane de *Bajazet* au Théâtre Français.

Son goût pour le théâtre classique, qui demeurait au fond de son coeur, commençait à se révéler depuis quelque temps. Dès qu'il a vu le jeu de Rachel et son succès, il a donné un article: *De la Tragédie*, à propos des débuts de Rachel. Il étudiait les raisons qui remettaient le théâtre classique en faveur. Il analysait ensuite les principes de la tragédie et ceux du drame et concluait qu'on devait tenter d'écrire des tragédies nationales. Voici quelques passages de l'article du 1^{er} novembre 1838.

Il se passe en ce moment au Théâtre-français une chose inattendue, surprenante, curieuse pour le public, intéressante au plus haut degré pour ceux qui s'occupent des arts. Après avoir été complètement abandonnées pendant dix ans, les tragédies de Corneille et de Racine reparaissent tout à coup et reprennent faveur. Jamais, même aux plus beaux jours de Talma, la foule n'a été plus considérable. Depuis les combles du théâtre jusqu'à la place réservée aux musiciens, tout est envahi. (...) on écoute religieusement, on applaudit avec enthousiasme *Horace*, *Mithridate*, *Cinna*, on pleure à *Andromaque* et à *Tancrède*.

Il est vrai qu'on va voir *Andromaque* parce que Mlle Rachel joue Hermione et non pour autre chose, de même qu'il est vrai que Racine écrivit *Iphigénie* pour la Champmeslé, et non pour une autre.

Il se pourrait bien, en effet, que des représentations suivies des chefs-d'oeuvre de notre langue causassent un notable dommage aux drames qu'on appelle romantiques, c'est-à-dire à ceux que nous avons en France aujourd'hui. (...) Un méchant mélodrame bâti à l'imitation de Calderon ou de Shakespeare ne prouve rien de plus qu'une sottise tragédie cousue de lieux communs sur le patron de Corneille ou de Racine. (...) Qui oserait dire que ces deux noms de Shakespeare et de Calderon, puisque je viens de les citer, ne sont pas aussi glorieux que ceux de Sophocle et d'Euripide? Ceux-ci ont produit Racine et Corneille, ceux-là Goethe et Schiller. Les uns ont placé, pour ainsi dire, leur muse au centre d'un temple entouré d'un triple cercle; les autres ont lancé leur génie à tire-d'aile et en toute liberté: enfance de l'art, dit-on, barbarie; mais avez-vous lu les oeuvres de ces barbares? *Hamlet* vaut *Oreste*, *Macbeth* vaut *Oedipe*, et je ne sais même ce qui vaut *Othello*.

Pourquoi a-t-on opposé ces deux genres l'un à l'autre? Pourquoi l'esprit humain est-il si rétréci qu'il lui faille toujours se montrer exclusif?

Ne serait-ce pas une belle chose que d'essayer si, de nos jours, la vraie tragédie pourrait réussir? J'appelle vraie tragédie, non celle de Racine, mais celle de Sophocle, dans toute sa simplicité, avec la stricte observation des règles.

Pourquoi ne traiterions-nous pas des sujets nouveaux, non pas contemporains ni trop voisins de nous, mais français et nationaux?¹²⁵

C'est une longue étude sur la tragédie vue de Musset, et en même temps, sur l'art de la jeune tragédienne un témoignage détaillé s'est présenté.

2. La jeune tragédienne Rachel

En faveur de la tragédie et de la jeune tragédienne, Musset a écrit des articles: dans la *Revue des deux mondes*, le premier a été publié le 1^{er} novembre 1838 sous le titre de *la Tragédie* dont nous venons de parler, le second paru le 1^{er} décembre 1838 sous le titre de *Reprise de Bajazet*⁽²⁶⁾ où il a pris la défense de Rachel qui a joué le rôle de Roxane, pour Musset c'était une occasion d'analyser le rôle et le personnage de Roxane.

Cette jeune tragédienne Rachel ne pouvait pas rester indifférente aux chaleureux articles que Musset avait écrit pour elle. Entre eux, une intimité affectueuse s'est établie. Un soir qu'elle avait joué à la Comédie-Française, elle l'a rencontré à la sortie du théâtre et lui a demandé de venir souper chez elle. De cette soirée, il a raconté à sa "marraine" Madame Jaubert sous la forme d'une lettre: *Un souper chez Rachel* (le 30 mai 1839)⁽²⁷⁾

Il faudrait dire que Musset s'intéressait beaucoup plus à la tragédienne qu'à la tragédie; d'ailleurs l'importance et le succès des interprétations de Rachel ont donné de nouveau le goût classique au public. Ce que nous devons remarquer, c'est ce que "on va voir *Andromaque* parce que Mlle Rachel joue Hermione et non pour autre chose"⁽²⁸⁾ comme Musset dit.

J.-J. Roubine, dans son étude sur Racine, aussi affirme l'importance de cette tragédienne: "Le public, s'il découvre Rachel, ne redécouvre pas Racine. Fidèle à son culte de la vedette, c'est la jeune tragédienne qu'il vient admirer, non les pièces qu'elle interprète. La meilleure preuve en est que, lorsqu'elle prend sa retraite, en 1855, les spectateurs désertent à nouveau les représentations tragiques du Français"⁽²⁹⁾.

L'avènement de Rachel n'a pas pu donner véritablement la gloire à Racine; cependant il a donné envie d'essayer "la vraie tragédie" à Musset qui aime Racine classique autant que Shakespeare romantique.

3. La tragédie inachevée: *La servante du roi*

"Je fais un plan de tragédie, ce qui est horriblement difficile; tu n'as pas d'idée, du reste, des innombrables obstacles qu'il y a pour arriver, comme je veux, de prime abord, à être joué par Mlle Rachel"⁽³⁰⁾. Ainsi écrivait Musset dans une lettre (le 15 novembre 1838) adressée à Aimée d'Alton⁽³¹⁾.

Musset, qui était devenu un familier de Rachel à la suite du *Souper*, a voulu écrire "une tragédie historique moderne" pour elle: il a composé les trois scènes que nous connaissons de *La Servante du roi* (écrit en 1839, publié en 1859)⁽³²⁾. La principale source est tirée des *Nouvelles Lettres sur l'histoire de France* (1833-1837) d'Augustin Thierry qui a formé les *Récits des Temps Méroving-*

niens.

Le sujet est très dramatique comme il le souhaitait: la belle et ambitieuse servante Frédégonde est décrite pour le rôle de Rachel. La servante, Frédégonde, fait répudier sa maîtresse pour prendre sa place: elle veut reconquérir le trône, Ecartée à son tour, au profit de Galsuinde, fille d'Athanaghild, roi des Goths d'Espagne, Frédégonde, soumise en apparence, attend et prépare sa vengeance.

Dans les scènes de l'acte IV, qui nous restent, Frédégonde se demande si sa rivale doit s'échapper ou mourir. P. Gastinel remarque que ce monologue de Frédégonde est construit à peu près comme celui d'Auguste dans *Cinna*: "faut-il punir ou pardonner?"³³

"L'unité de décor et l'enchaînement régulier des scènes, le monologue de Frédégonde, (...) le choix de l'alexandrin rigoureux suffisent à prouver un retour aux traditions de notre théâtre"³⁴. Ainsi conclut P. Gastinel. Quant à Ph. Von Tieghem, il critique que "le vers est sans solidité et ni la versification, ni la langue, ni le style ne semblent avoir dû profiter des conquêtes certaines du romantisme dans ce domaine"³⁵.

Bien qu'ils soient inachevés, nous pouvons sentir que Musset a écrit ces vers pour Rachel. Et elle aussi, elle a aimé ce rôle et se plaisait à réciter le monologue dans les salons. "Elle l'accueillit avec joie, l'apprit par coeur, le récite plusieurs fois dans de petites réunions intimes. (...) Le temps passa, le beau feu s'éteignit de part et d'autre, car Musset ne trouva pas chez la tragédienne cette émotion compréhensive et vaste, cette sympathie profonde résultant de certaines affinités de l'âme, cet excès de sensibilité, cette inspiration immortelle de beauté"³⁶.

Paul de Musset explique la brouille entre l'auteur et l'actrice, défend son frère: "il était écrit que ces deux êtres, dont l'accord était si désirable, ne pourraient demeurer bons amis plus de quinze jours. A peine Alfred eût-il revu Rachel qu'ils se trouvèrent brouillés ensemble. Ce qui donna à ces riens une importance très sérieuse, c'est que, par suite de la querelle, il ne fut plus question ni d'*Alceste* ni de la *Servante du roi*, et que l'acte déjà écrit de cette dernière pièce alla dormir dans un carton"³⁷. D'une façon ou d'une autre, nous regrettons qu'une tragédie demeure inachevée à cause de l'inconstance de Rachel ou de la paresse de Musset.

Entre des brouilles et des réconciliations, Musset a laissé encore quelques pièces inachevées qui nous semblent destinées à Rachel: *Le Comte d'Essex*³⁸, *Faustine*³⁹.

NOTES

(1) Musset, P. de, "Biographie d'Alfred de Musset" dans les *Oeuvres complètes* de Musset, Paris, Charpentier, 1877, p. 368

Classicisme d'un romantique français

- (2) Musset, A. de, *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963, p. 58
- (3) Ibid, p. 61
- (4) Ibid, p. 65
- (5) Ibid, pp. 337-342
- (6) Ibid, pp. 346-347
- (7) Ibid, p. 350
- (8) Ibid, p. 352
- (9) Ibid, pp. 354-355
- (10) Ibid, pp. 357-358
- (11) Racine, J., *Théâtre de Racine*, Paris, Imprimerie Nationale de France, 1951, vol. 2 pp. 87-92
- (12) Ibid, pp. 99-100
- (13) Ibid, pp. 104-107
- (14) Ibid, pp. 107-108
- (15) Ibid, pp. 108-111
- (16) Molière, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1971, tome 2 pp. 1-85
- (17) Ibid, p. 80
- (18) Schérer, J., *Sur Dom Juan de Molière*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1967, p. 24
- (19) Musset, A. de, *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963, p. 128
- (20) Ibid, p. 135
- (21) Ibid
- (22) Eigeldinger, M., "Musset et le mythe de Don Juan" dans la *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mai-juin 1976, no. 3 p. 223
- (23) Musset, A. de, *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963, p. 136
- (24) Ibid
- (25) Ibid, pp. 897-903
- (26) Ibid, pp. 903-907
- (27) Ibid, pp. 910-913
- (28) Ibid, p. 898
- (29) Roubin, J.-J., *Lecture de Racine*, Paris, A. Colin, p. 113
- (30) Musset, A. de, *Correspondance*, Paris, Presses Universitaires de France, tome 1 p. 290
- (31) Aimée d'Alton, née à Hambourg le 20 septembre 1811, fréquentant le salon de sa cousine Caroline Jaubert, a fait en 1836 la connaissance d'Alfred de Musset. Après la liaison douloureuse avec George Sand, c'était le début d'une liaison qui a marqué pour Musset une période particulièrement féconde.
- (32) Musset, A. de, *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963, pp. 500-503
- (33) Voir les notes de Gastinel, P., *Le Romantisme d'Alfred de Musset*, Rouen, Imprimerie commerciale du Journal de Rouen, 1933, p. 560
- (34) Ibid
- (35) Van Tieghem, P., *Musset*, Paris, Hatier, 1969, p. 128
- (36) Faucigny-Lucinge, A. de, *Rachel et son temps*, Paris, Emile-Paul, 1910, p. 71
- (37) Musset, P. de, "Biographie d'Alfred de Musset" dans les *Oeuvres complètes* de Musset, Paris, Charpentier, 1877, p. 258
- (38) Musset, A. de, *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963, pp. 492-494
- (39) Ibid, pp. 503-509

BIBLIOGRAPHIE

Editions

- (1) Molière, *Oeuvres complètes*, Coll. "Pléiade", Paris, Gallimard, 1971, 2 vol.
- (2) Musset, A. de, *Oeuvres complètes*, Paris, Charpentier, 1877, 11 vol.
- (3) Musset, A. de, *Oeuvres complètes*, texte établi et présenté par Ph. van Tieghem, Coll. "L'Intégrale", Paris, Seuil, 1963, 1 vol.
- (4) Musset, A. de, *Correspondance (1827-1857): Alfred de Musset*, recueillie et annotée par L. Séché, Genève, Slatkine, 1977, 290p.
- (5) Musset, A. de, *Correspondance d'Alfred de Musset*, tome 1 (1826-1839) établi par M. Cordroc'h, R. Pierrot et L. Chotard, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, 362p.
- (6) Racine, J., *Théâtre de Racine*, Coll. "Classique français", Paris, Imprimerie Nationale de France, 1951, 5 vol.

Ouvrages de référence

- (1) Bénichou, P., *L'école du désenchantement: Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, 1992, 615p.
- (2) Faucigny-Lucinge, A. de, *Rachel et son temps*, Paris, Emile-Paul, 1910
- (3) Gastinel, P., *Le Romantisme d'Alfred de Musset*, Rouen, Imprimerie Commerciale du Journal de Rouen, 1933, 700p.
- (4) Hugo, V., *William Shakespeare*, introduction par B. Leuilliot, Paris, Flammarion, 1973, 574p.
- (5) Musset, P. de, *Biographie d'Alfred de Musset*, Paris, Charpentier, 1877, 372p.
- (6) Roubine, J.-J., *Lecture de Racine*, Coll. "U2", Paris, A. Colin
- (7) Shérès, J., *Sur le Dom Juan de Molière*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1967
- (8) Stendhal, *Racine et Shakespeare*, chronologie et introduction par Roger Fayolle, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, 250p.
- (9) Van Tieghem, P., *Musset*, Coll. "Connaissance des lettres", Paris, Hatier, 1969

Articles relevés dans des périodiques

- (1) Eigeldinger, M., "Musset et le mythe de Don Juan", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mai-juin 1976, no. 3
- (2) Duchet, C., "Musset et la politique", *Revue des Science humaines*, oct.-dec. 1962, no. 108, pp. 514-550
- (3) Estève, E., "De Shakespeare à de Musset", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 29, 1922, pp. 288-315