

EN MARGE DU DIALOGUE DRAMATIQUE DE MUSSET

Le prestige du dialogue dramatique d'Alfred de Musset n'a pas besoin d'être réaffirmé. L'art du dialogue reste incontestablement l'un des aspects les plus admirés de l'art du dramaturge. N'a-t-on pas dit de son style dramatique que „c'est lui peut-être qui assure, plus que tout le reste, le succès du théâtre de Musset“?¹ Ce style a été l'objet d'appréciations pertinentes. Il en appellera d'autres encore, plus spéciales. En nous hasardant aujourd'hui sur ce terrain, ce n'est que pour formuler quelques remarques qui risquent de ne pas être trop neuves.

Avant d'entrer en matière, on serait tenté, entre autres, de reposer une question en apparence par trop élémentaire, à savoir ce que c'est au juste qu'un dialogue, la plus souple des formes d'expression selon Paul Valéry. Et une autre question encore: si l'on peut distinguer des types généraux de cette forme de communication.² La théorie, dont l'élaboration semble jusqu'à présent laisser à désirer, nous écarterait de notre propos. Nous ne disposons pas de tant de place.

Adressons-nous à l'œuvre de Musset elle-même. On ne peut ne pas évoquer un fait notoire: le dialogue a été l'une des formes d'art préférées du poète. Cette prédilection — on sait combien elle était dictée par son angle de vue — ne se manifestait pas seulement par son penchant précoce pour le théâtre, mais aussi par les passages dialogués qu'il insérait dans la composition des contes en vers de ses débuts, enfin par des poèmes entiers conçus sous forme dialogique, tels les „Nuits“, „Dupont et Durand“, „Idylle“. Mais le dialogue au théâtre, bien sûr, finit par l'emporter de loin. Sur le tard, Musset a avoué: „... Il existe, en effet, dans cette vie toute factice, mais toute poétique, dans ces rochers, et ces palais de carton qui viennent ou disparaissent comme d'un coup de baguette, dans le langage même de la fiction, où le rire et les larmes se succèdent ou se mêlent, et sont quelquefois très variables, dis-je, un attrait singulier auquel on résiste difficilement pour peu qu'on soit sensible avec de l'es-

¹ Philippe van Tieghem, *Alfred de Musset, l'homme et l'œuvre*. Boivin, Paris 1944, p. 146.

² L'esthéticien structuraliste Jan Mukařovský, l'un des représentants du Cercle linguistique de Prague, en a distingué trois. Cf. „Dvě studie o dialogu“ (Deux études sur le dialogue), in *Kapitoly z české poetiky* (Chapitres de la poétique tchèque) I. Melantrich, Praha 1941, pp. 145—179.

prit.“ (Discours de réception à l'Académie française.) Doté généreusement dans ce double sens, comment Musset aurait-il pu résister à cet attrait?

Le langage de la fiction théâtrale, Musset, paraît-il, l'évoquait ici non pas comme le langage exclusivement littéraire du „spectacle dans un fauteuil“ qui avait été celui de la majorité de ses pièces, mais comme le langage verbal faisant partie d'un spectacle envisagé dans sa totalité, comme élément de cet univers imaginaire, avec tout ce qui est capable d'affecter directement les sens du spectateur, les décors, les gestes expressifs, les jeux de physionomie transposant ou accompagnant les paroles du texte. Toutefois nous ne croyons pas faire erreur en supposant que pour Musset le vrai „langage de la fiction“ théâtrale, s'adressant à l'esprit et au coeur, restait le mot, capable d'exprimer et exprimant réellement, dans son oeuvre, même des choses pour lesquelles d'autres auteurs recourent souvent à d'autres éléments de l'art dramatique, plus extérieurs, chez lui en une grande mesure pléonastiques.

Le mot, c'est avant tout le dialogue, élément dominant dans l'oeuvre dramatique. Celle-ci, comme toute oeuvre d'art, et même avec plus de rigueur — mais y a-t-il rien de plus évident? — est à considérer comme „un ensemble organisé de rapports où chaque composante dépend des autres“. L'analyse distincte, séparée, de chacune d'entre elles comporte donc comme condition nécessaire qu'on n'oublie pas l'existence et le fonctionnement des autres. Or, si ce point de vue est éclairant, son application est loin d'être toujours aisée. Cela vaut entre autres aussi pour l'étude du dialogue, foyer d'où rayonne le sens de l'oeuvre, dont l'organisation nuancée par rapport à ses relations structurelles semble parfois „glisser entre les doigts“.

Faut-il rappeler que le dialogue n'est pas le seul moyen linguistique qui, dans le théâtre de Musset, concourt à l'élaboration de sa signification et à la création de son atmosphère (qui, d'ailleurs, fait partie de la signification) ? La place que ces moyens occupent dans ses pièces est fonction du rôle qui leur est attribué. Qu'on nous permette de les passer rapidement en revue.

Il y a les chœurs, dialoguant avec les personnages ou en partie monologuant. Le plus souvent les paroles qu'ils prononcent ne constituent pas de véritables „répliques“ pareilles à celles qui sont échangées entre des interlocuteurs, elles se rapprochent plutôt d'apostrophes: c'est que leur mission est autre. Des deux oeuvres de Musset où ils figurent, le poème dramatique *La coupe et les lèvres* en comporte le plus grand nombre. Sans l'introduction de ces personnages collectifs (chasseurs, montagnards, soldats, vierges, gens du peuple) le poète aurait eu beaucoup plus de peine à éclairer l'action et à présenter les aspects multiples de son héros Frank pour le faire apparaître, dans une sorte de polyvision, tel qu'il en avait besoin pour son intention. Dans la comédie en prose *On ne badine pas avec l'amour*, le chœur (qui n'est plus diversifié) est chargé de remplir, sur un ton un peu enjoué, un rôle beaucoup plus restreint, celui de nous donner quelques renseignements sur les personnages. Dans *Lorenzuccio* il n'y a que de courtes répliques entonnées à l'unisson par quelques groupes: les bannis, les Strozzi, les gens du peuple, etc.

L'oeuvre théâtrale de Musset est parsemée, inégalement, de monologues d'étendue différente. Le plus long, de presque de deux cents vers, est,

comme on sait, celui de Frank assailli par les insolubles problèmes de sa vision du monde, à la fin du IV^e acte du poème dramatique *La coupe et les lèvres*. D'ordinaire ils sont, dans la tradition du théâtre, confidentiels. On ne s'étonne pas d'en trouver de plus ou moins importants dans toutes les pièces de Musset, excepté p.e. dans le proverbe à deux personnages *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*. Assez rares sont les monologues alourdis d'informations positives à l'exemple de celui que Louison déclame, en guise d'exposition, au début de la dernière pièce en vers de Musset du même nom (*Louison*). Cependant le dramaturge a su tirer délicatement profit du fait que, au fond, le monologue implique un dialogue qui ne peut être réalisé qu'à moitié. Il a fait ainsi „dialoguer“ deux de ses plus tendres personnages féminins avec des objets qui leur sont chers parce qu'ils symbolisent leur amour. Dans *Un caprice*, c'est Mathilde qui, en deux monologues conçus de façon à les faire contraster, adresse la parole à la bourse qu'elle a préparée elle-même pour en faire cadeau à son mari qui s'avérera passagèrement volage. Dans *Carmosine*, l'héroïne apostrophe, entre autres, aussi la bague qu'elle croit tenir du roi qu'elle aime d'un irréalisable amour nostalgique. — En parlant de monologues, on ne saurait passer sous silence les apartés que Musset n'hésite pas à reprendre à la comédie traditionnelle. Leur emploi se rencontre dans les pièces où certaines situations conviennent à ce procédé simple et facile: on en trouve le plus dans *Barberine*, le personnage du séducteur naïf Rosemberg s'y prêtant parfaitement.

Enfin on ne peut négliger le fait bien connu que presque dans chacune de ses pièces Musset a inséré des chansons, dont deux sont restées célèbres (la chanson de Barberine; celle de Fortunio dans *Le chandelier*), des couplets, des vers isolés (et même un poème d'amour dans *Carmosine*), des lettres lues par les personnages, etc.

Qu'en résulte-t-il ? Que les formes linguistiques dont, en dehors du dialogue, use Musset dans ses pièces, sont variées. Qui douterait donc qu'une étude du dialogue dans les oeuvres particulières doive en tenir compte ? Ces formes ont pour fonction ou de suppléer à beaucoup de ce qui nécessairement manque au dialogue, ou de ce qu'il peut parfois difficilement traduire par les moyens qui lui sont propres (par exemple une intention de poétisation), ou encore de le remplacer tout court là où il serait, au contraire, de trop pour obtenir l'effet voulu (c'est ce qui pourrait se démontrer dans la plupart des apartés en des situations comiques).

Rappelant que le théâtre de Musset n'est pas seulement la „meilleure partie de son oeuvre“, mais „le chef-d'oeuvre du théâtre romantique“, Gaëtan Picon ne peut ne pas éviter d'évoquer ce qui sonne comme une contradiction, comme un paradoxe, à savoir que, „justement, nous y sommes très loin des conceptions dramatiques du romantisme“, Musset ne s'embarrassant „d'aucun souci de renouvellement technique (il est plus proche de Marivaux que de ses contemporains)“.³

Si Musset paraît à première vue plus proche de Marivaux — qui ne

³ Cf. Gaëtan Picon, in *Histoire des littératures* III (Encyclopédie de la Pléiade). Gallimard, Paris 1958, p. 1118.

cesse d'être pris comme sa référence la plus constante⁴ — que de ses contemporains, ce n'est évidemment que par certains aspects que cependant on ne saurait isoler arbitrairement d'autres, bien inconnus à l'art de Marivaux, grâce auxquels ces aspects acquièrent leur sens et leur charme proprement et inimitablement mussetiens. Musset n'a pas été l'un des „expérimentateurs“ de son époque, en tout cas il n'a pas adopté les conceptions dramatiques extrêmes du romantisme, en ce qui concerne les thèmes aussi bien que le style. Toutefois, sans trop s'embarrasser d'un renouvellement technique, il a pourtant innové, à sa manière, si innover consiste à ne pas se laisser enfermer dans les cadres existants — en l'espèce ceux de la tradition classique et du romantisme révolutionnaire — et à suivre son chemin. Ne se souciant pas, d'une part, de contenter ni les tenants de l'une, ni les partisans de l'autre, ne voulant, d'autre part, renoncer au genre dramatique qui était pour lui plus qu'un choix littéraire, Musset, s'étant convaincu combien il serait difficile d'être bien compris et goûté du public, a considéré que pour lui la meilleure solution était de ne pas vouloir conquérir la scène contemporaine à tout prix et de rester, ne donnant qu'un „banquet“ à soi-même, l'unique spectateur de son spectacle dans un fauteuil. S'il consentit plus tard à être joué, c'est que l'époque était autre, et lui aussi.⁵

Tout cela, faut-il le souligner, concerne de près le dialogue dramatique de Musset. Son théâtre est en partie en vers, en plus grande partie en prose. Il serait oiseux de se redemander après tant d'autres pourquoi un poète choisit aussi le vers pour écrire certaines de ses pièces dans cette forme. Cependant la question se complique dès qu'il s'agit d'une situation historique concrète — comme l'était celle des débuts de Musset où le vers au théâtre était si vivement controversé.

De nos jours, on met en valeur les réflexions du „Poète déchu“, en particulier la suivante: „Dans tout vers remarquable d'un vrai poète, il y a deux ou trois fois plus que ce qu'il dit; c'est au lecteur à suppléer le reste.“ En même temps on exprime des regrets que Musset n'ait plus été capable d'en démontrer la vérité par sa pratique et n'en soit venu lui aussi „à n'avoir non seulement que des paroles, mais que des pensées mélodieuses“, où le rythme aurait joué un rôle essentiel.

Le problème d'un vers disant „plus“ que ce qu'il disait était toutefois un problème qui, virtuellement contenu dans la critique anticlassiciste, affleurait dans le langage des exigences concrètes de la poésie romantique. Dans sa page tardive, Musset avait en vue la poésie en général. A ses débuts, la querelle du vers (qui était logiquement aussi celle de la prose) visait le théâtre et là, bien entendu, entre autres le dialogue. On ne peut s'abstenir de relire et de méditer les passages de la Préface de

⁴ Un autre critique s'étant fait historien de la littérature française écrit: „Musset retrouve l'art de la conversation, chef-d'œuvre français, ses irisations de nacre, ses volutes de coquillage, ses voltes de tournois, reproduisant dans les méandres de la psychologie les traditions de chevalerie. Musset restaure la Chambre Bleue d'Arténice.“ Cf. Paul Guth, *Histoire de la littérature française* II. Fayard, Paris 1967, p. 168.

⁵ A propos de cette évolution voir l'étude approfondie de Jaroslav Fryč *L'œuvre dramatique d'Alfred de Musset*, in *Études Romanes de Brno*, volume III. Université J. E. Purkyně de Brno, 1967, pp. 85–166.

Cromwell se rapportant à ces questions. Considérant, comme on sait, le vers comme „la forme optique de la pensée“, Victor Hugo trouvait qu'il convenait „surtout à la perspective scénique“. Il en venait à proclamer que „la prose, nécessairement bien plus timide, obligée de sevrer le drame de toute poésie lyrique ou épique, réduite au dialogue et au positif, est loin d'avoir ces ressources“. Autrement dit, réduite à un échange de paroles qui ne veulent dire que ce qu'elles disent, rationnelles, paroles qui ne sont chargées d'aucune signification supplémentaire fournie par la sensibilité et l'imagination poétiques. S'opposant à l'idée que „les éléments de notre langue poétique étaient incompatibles avec le naturel et le vrai“, il revendiquait un „vers libre, franc, loyal, osant tout dire sans pruderie, tout exprimer sans recherche; passant d'une allure naturelle de la comédie à la tragédie... tour à tour positif et poétique... Prenant comme Protée mille formes sans changer de type et de caractère, fuyant la tirade, se jouant dans le dialogue; se cachant toujours derrière le personnage... lyrique, épique, dramatique selon le besoin...“

Musset a débuté dans cette ambiance par deux petites pièces où n'en perceait pas moins l'ébauche d'une vision personnelle: l'une en vers non représentée, *Les marrons du feu*, et l'autre en prose, *La nuit vénitienne*, dont on sait l'échec lors de sa représentation. Ce qui pouvait se discerner tout de suite, c'était une sorte d'ambiguïté du style dramatique. D'une part, Musset recourait, pour son dialogue en vers, à un alexandrin libéré à l'extrême, véritable „Protée“, dont l'une des caractéristiques les plus frappantes (et les plus amusantes, sinon en même temps un peu agaçantes) était son assouplissement qui le rapprochait de la prose; d'autre part, en s'essayant au théâtre en celle-ci, il la faisait servir aussi à autre chose qu'à un simple „dialogue“ tissé de „paroles positives“. Un mélange du positif et de ce qui le dépasse (le poétique, etc.), du sérieux et du jeu, du rire et des larmes, un mélange d'attitudes qui se transpose en un mélange de tons et de genres — c'est ce qui s'esquisse comme l'optique originale du théâtre de Musset (à l'exception de *La coupe et les lèvres* et des deux drames en prose, *André del Sarto* et *Lorenzaccio*, dominés au fond par un seul ton, l'ambiguïté mussettienne y assumant d'autres formes d'expression). Ce qu'incarne le personnage de Rafaël dans *Les marrons du feu* qui a donné sa vie au dieu „fantaisie“, Fantasio l'explicitera quelques années plus tard dans ses réflexions sur le calembour. Elles paraissent dépasser le rôle du personnage et le contexte de la pièce. Tandis que Victor Hugo définira le calembour comme „la fiente de l'esprit qui vole“, dans la bouche du bouffon volontaire de Musset c'est un raccourci philosophique qui tend à dévoiler l'ambiguïté profonde de l'existence humaine: „Un calembour console de bien de chagrins, et jouer avec les mots est un moyen comme un autre de jouer avec les pensées, les actions et les êtres. Tout est calembour ici-bas... Qui est-ce qui pourra me dire au juste si je suis heureux ou malheureux, bon ou mauvais, triste ou gai, bête ou spiritue?“ Cette optique ne peut pas être sans rapport avec la technique dramatique de Musset, avec sa tendance à projeter sur ses personnages la lumière de divers points de vue. Dans la structure de ses pièces, ce n'est pas uniquement l'affaire de leur construction, mais avant tout de l'organisation des dialogues.

En principe et en simplifiant dans le sens de l'image de Musset, cette

organisation dépend en effet du point de vue du rire et des larmes se succédant ou mêlés, aspects qui se mirent l'un dans l'autre en déteignant l'un sur l'autre. Dans la plupart des pièces, cet angle de vision représente un dosage d'esprit et de sentiment très varié, parfois presque imperceptible, mais qui toutefois, par l'intermédiaire du dialogue, crée un climat dramatique purement mussettien. C'est à travers le dialogue que se manifeste, entre autres, la qualité du rire mussettien, ce qui en est frappé, ses limites, ce dont Musset refuse de rire, etc. Toutes choses nullement ignorées, mais peut-être non pas suffisamment envisagées, nous semble-t-il du moins, dans la perspective de l'organisation du dialogue dans le théâtre du dramaturge.

Dès les débuts de Musset, son dialogue dramatique manifestait une propension à se mettre de façon ou d'autre au-dessus du simple „positif“, à être encore autre chose qu'un dialogue terre-à-terre, qu'un dialogue communication — tout en s'en rapprochant d'autre part, en apparence, par le biais du penchant du poète à le styler plus ou moins comme une conversation sans apprêt. Quand on l'analyse dans la forme (cf. le choix des mots et des images; les types et la construction des phrases avec leurs sous-entendus, ellipses, litotes ou, par contre, dans leur grossissement oratoire; le volume variable, la composition et le raccord des répliques; la façon de développer, par l'arrangement de leur succession, le thème à travers la situation donnée, etc.), on constate que c'est réellement sur une telle base que s'élabore, en s'élevant jusqu'aux plans supérieurs des idées et des sentiments, la structure dynamique et signifiante de chaque pièce de Musset en tant que tout.

Le dialogue dramatique en vers ne pouvait efficacement satisfaire aux intentions du poète que parce que le mouvement romantique avait libéré la versification des conventions et des entraves de la poétique classiciste. On sait le malicieux plaisir que Musset prenait à subordonner le schéma métrique du dodécasyllabe à la structure de la phrase, créant une tension entre les deux „systèmes“ et assourdissant la rime en la désaccentuant jusqu'à la faire oublier. Cependant qu'on ne se trompe pas: dans cette prosaïsation, on dirait dans cette „désaristocratisation“ (qu'on nous pardonne ce barbarisme) de l'alexandrin il ne s'agissait pas que d'un plaisir pour le plaisir. Musset faisait servir le vers, désarticulé à divers degrés, à un plus large registre d'emplois.

Ce n'est toutefois que dans *Les marrons du feu* — au point de vue du maniement du dialogue dramatique en vers un petit chef-d'oeuvre méconnu — que le poète a fait voir, avec un désinvolte brio, ce dont il était capable quand il était question de „disloquer ce grand niais d'alexandrin“ au théâtre pour l'utiliser à ses fins. La désinvolture y est même incarnée particulièrement dans le protagoniste, le jeune marquis italien Rafaël, débauché fantaisiste et spirituel, malgré toute sa légèreté et inconstance foncière (ou peut-être justement à cause d'elle), qui lui sera fatale, non pas dépourvu de charme. Selon les interlocuteurs et les situations, ce personnage s'exprime par le moyen d'un alexandrin qui, le cas échéant, n'ignore nullement le rythme régulier, mais qui le plus souvent cède aux impulsions du locuteur qui le désarticulent. Les répliques se partagent un vers morcelé, aux accents rythmiques distribués sans égard au schéma métrique, et enjambent sans cesse sur le vers suivant, même en série.

Ce n'est pas seulement dans les passages où Rafaël présente ses auto-portraits sans les flatter, c'est surtout aux endroits où il élude des conflits verbaux sur le point d'éclater avec une violence peu élégante — Musset aime d'ailleurs, dans son théâtre, les éviter le plus possible.

Or, en dépit de cette prose apparente née de la désagrégation de l'alexandrin, ceux-ci n'en continuent pas moins, même assouplis à l'extrême, d'être des dodécasyllabes, bien que leur schéma métrique paraisse réduit à néant; la rime n'en subsiste pas moins non plus, tout en étant privée de l'accent final de sorte que l'homophonie est noyée dans la structure de la phrase qui prévaut sur le mètre qu'elle déborde. Enfin et surtout cette „prose“ faisant invasion dans la suite des vers n'en est pas une. Il ne s'agit pas ici réellement de communications „positives“. L'artifice de la prosaisation des vers au point de vue rythmique a pour but d'ajouter une signification supplémentaire à ce qui „est dit“. Par exemple celle de sa minimisation avec une verve spirituellement „joueuse“, de marquer que cela ne vaut pas la peine d'être pris pour vraiment important, pour vraiment sérieux — qu'il soit question des reproches et menaces d'une maîtresse trompée par Rafaël et jalouse, ou de la provocation en duel du jeune marquis libertin par un abbé maladroitement galant dont il a froissé l'amour-propre, ou finalement, de la façon dont Rafaël accepte le fait d'être traîtreusement assassiné par celui-ci.

Pour terminer ces quelques notes, bien incomplètes, sur les aspects variés du dialogue dramatique en vers dans *Les marrons du feu*, on peut dire que le jeu des enjambements et le morcelage du vers s'éloignent à maints endroits visiblement du prosaïsme. C'est que dans de telles situations l'intention du dramaturge est autre. Ne mentionnons que celle de parodier par des exagérations stylistiques l'éloquence de la passion romantique exaltée et menaçante, le marchandage entre la danseuse vindicative et l'abbé débauché qui est poussé par elle au meurtre, la fatuité de ce personnage grotesque, son apostrophe lugubrement emphatique du cadavre dont il s'est débarrassé en le jetant à la mer, etc. : les rejets qu'on rencontre dans ces répliques, allongées parfois en tirades en somme très régulières et construites en partie à l'aide de périodes oratoires, sont le plus souvent nettement expressifs, mais où l'expressivité est légèrement tournée en caricature.

On trouvera peut-être que nous nous sommes étendu outre mesure sur le dialogue dans cette pièce du débutant. C'est que, dans les autres pièces en vers, le poète est sensiblement revenu de son goût pour l'assouplissement maximum de l'alexandrin au théâtre, surtout quant à la soumission de son schéma métrique à la structure de la phrase, à sa prosaisation. Dans *Les marrons du feu*, le protagoniste incarnait, sous des dehors gais, au fond une fatalité, la fatalité de l'insouciance libertine et capricieuse. Dans *La coupe et les lèvres*, le Tyrolien Frank est en proie à une sombre fatalité romantique. Le thème et l'atmosphère profondément changés ne peuvent ne pas influencer le choix du type d'alexandrin à utiliser, l'organisation du poème dramatique qui recourt à l'emploi de choeurs multiples, etc., y aidant. Les répliques, en certaines situations de caractère stichomythique, mais plus souvent tendant à s'étirer pour permettre des développements plus volumineux, se composent de dodécasyllabes redevenus fort soumis au schéma métrique régulier. Ils enjambent peu, revalorisent

par conséquent la rime, renforcent — tout en étant hachés aux endroits qui traduisent de façon rhétorique la pulsion des sentiments — les accents rythmiques et se prêtent facilement à des amplifications oratoires. Cet abrégé de description, nous en convenons, ne signale absolument rien de nouveau. Il ne veut que légitimer la question quelle était l'utilité de ce type d'alexandrin pour Musset dans cette oeuvre. Question qui d'ailleurs nous fait penser encore une fois à la Préface de *Cromwell*, bien que là il s'agisse du problème général de d'emploi du vers au théâtre et de sa supériorité par rapport aux possibilités de la prose. Mais les réflexions de Victor Hugo nous invitent à une „preuve par commutation“, par substitution. „Fait d'une certaine façon, dit Hugo, il communique son relief à des choses qui, sans lui, passeraient insignifiantes et vulgaires. Il rend plus solide et plus fin le tissu du style...“ La forme dévulgarisant, rehaussant les choses, magnifiant le thème et le sujet qui l'incarne. Leur accordant par là un surcroît de signification. Fait d'une autre façon — à savoir assujettissant son schéma métrique à la structure de la phrase et se „prosaïsant“ ainsi, comme c'était le cas dans *Les marrons du feu* — l'alexandrin n'aurait pu remplir son rôle, qui n'était pas accessoire, dans la facture du dialogue et, à un niveau supérieur, dans l'organisation du poème dramatique dans son ensemble.

Le retour à un alexandrin assagi, conscient des avantages du schéma métrique, se manifeste le plus heureusement dans la comédie *A quoi rêvent les jeunes filles*. On y trouve toute une variété de ses emplois dans le dialogue. Ce qui frappe peut-être le plus, c'est qu'il a recours à une répartition du dodécasyllabe en deux ou plusieurs courtes répliques, l'émettant sans cependant porter atteinte à sa régularité. Sans ce procédé — qui est déjà en même temps un procédé de poétisation et donc signifiant — Musset n'aurait pu faire vivre aussi gracieusement les deux jeunes filles. Il s'agit de petites touches, d'une sorte de „pointillisme“ grâce auquel le dialogue s'éparpille et se volatilise continuant toutefois à tourner autour du même thème. Les répliques de Ninon et Ninette sont chargées d'aussi peu de matière thématique et verbale que leur mentalité l'est peu d'expérience et de problèmes. Mais en face d'elles il y a le père avec sa pédagogie d'amour exposée en théorie et réalisée en pratique, les deux prétendants opposés si joliment, le vaniteux et comique Irus secondé de ses valets bornés, le sensible et timide Silvio dont l'aveu amoureux adressé à Ninon, en une suite de vers-comparaisons, se transforme en une fervente adoration poétique. Mélange ravissant de tons. Quelle diversité dans l'agencement des dialogues et dans l'enchaînement des répliques stylisées par les moyens rythmiques de l'alexandrin traditionnel qui, „disloqué“ au besoin très „régulièrement“ (car il n'y a, si nous avons bien lu, qu'un seul trimètre romantique que le poète a mis dans la bouche de Ninon: *Tra deri da. — Mes yeux se ferment. — Des moustaches...*), est à la base du style dramatique dans cette pièce ! Quelle différence quand on songe à la dernière comédie en vers de Musset, *Louison*, où l'alexandrin, redevenu par trop obéissant comme on sait, sert à construire des répliques chargées de matière, de volume et de bon sens.

On peut essayer d'imaginer la pièce *A quoi rêvent les jeunes filles* écrite en prose — dans la meilleure, la plus variée, la plus spirituellement légère prose que Musset ait inventée dans son théâtre. Mais on se per-

suade vite du rôle essentiel que joue l'alexandrin pour tout ce que sait „dire“ cette oeuvre. La convenance de cette forme d'expression au dialogue y apparaît hors de doute. Par contre, le choix du dodécasyllabe a quelque chose d'anachronique par rapport au sujet de *Louison* et dans ses répliques. Le vers, beaucoup plus soumis à son schéma métrique traditionnel qu'à une inspiration créatrice ou au moins ingénieuse, nous suggère l'idée que la prose aurait, peut-être, plus profité à cette comédie et que le choix de l'alexandrin l'a un peu desservie. La poésie est langage, dit-on. Mais la qualité de ce langage dépend visiblement de quelque chose qui le dépasse. Elle n'est pas la dernière instance: „Et qu'importe d'ailleurs la fausse note si l'homme passe!“⁶

Nos remarques éparses n'ont voulu toucher qu'à quelques aspects de détail. Qu'on nous permette, pour terminer, d'évoquer, en marge de la passionnante problématique du dialogue dramatique chez Alfred de Musset, des lignes qui nous paraissent toujours dignes d'être méditées: „... Le don le plus urgent pour le dramaturge est celui du dialogue. On entend un peu trop souvent par là une mécanique rapide, moins vive qu'impromptue et sommaire, une escrime verbale dont la signification est sacrifiée à l'agilité des répliques de chic saisies au vol par l'auditeur qui aime prendre les éclairs de la mémoire pour ceux de l'intelligence. Le vrai don du dialogue, c'est le don d'invention du dialogue; et cette invention est bien loin d'être toute dans le mouvement, qui peut être lent, ou serpentant, ou captieux...; c'est une invention à mesure, où l'on ne saurait trop estimer chaque détail; un dialogue n'est riche que par l'addition de ces moments pleins de sens, où résonne parfois, non le ricanelement d'un mot d'auteur, mais le coup de sonde d'un mot d'humanité.“⁷

⁶ Cf. Philippe Roberts-Jones, „Pamphlet pour un art permanent“, in *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1971/2–3, p. 309.

⁷ Jean Hytier, *Les arts de littérature*. Charlot, Paris 1946, pp. 75–76. Sous une seule réserve: nous croyons que le terme „addition“ ne correspond pas exactement à la chose, ni même d'ailleurs au système interprétatif de Jean Hytier.

RÉSUMÉ

O Mussetově dramatickém umění se soudívá, že je blíže marivauxovské tradici než divadelním tendencím jeho vlastní doby. Ve skutečnosti toto umění integruje nenápadně řadu rysů dobově podmíněných, které mu vtiskují jeho osobitý ráz. To se mimo jiné projevuje na jeho dialogu. U toho je třeba mít na paměti, že zdaleka není jediným jazykovým prostředkem, jímž disponují Mussetovy hry (což spoluurčuje jeho ráz a smysl). Dále je pro Mussetův dramatický sloh důležité, že jakožto sloh divadla nepsaného pro scénu snaží se to, co scénické divadlo může dotvářet prostředky vnějšími, mimojazykovými, vyjádřit prostředky mluvenými. Proto se jeho inscenace snadno stává „pleonastickou“. V Mussetově básnickém divadle (hrách ve verších) hraje rytmus alexandřinu (napětí mezi metrickým schématem a větňou strukturou) významnou úlohu. Autor se to pokouší rozborem naznačit.