

# Le 19<sup>e</sup> siècle : Un siècle tourmenté

---

Le 19<sup>e</sup> siècle en France est une période de profonds changements et d'instabilité politique. Même si la révolution française se termine en 1799 avec le coup d'état des brumairiens\*, l'onde de choc se prolonge jusque dans le dernier quart du 19<sup>e</sup> siècle, lorsque enfin la France trouve l'équilibre politique républicain dont les insurgés de 1789 ont rêvé. L'héritage social et culturel de l'Ancien Régime est lourd, le pouvoir se place avant tout là où se trouve la puissance financière. En même temps, les bouleversements scientifiques et techniques changent la société française, une nouvelle classe émerge, celle du prolétariat et des ouvriers, plus mobiles, moins conservatrice que les paysans. Profitant de l'affaiblissement de l'influence de la noblesse et du clergé sur les affaires du pays, la bourgeoisie libérale et réformatrice s'affirme désormais comme la classe déterminante, stimulant l'effort industriel. Après la fin des ambitions napoléoniennes, les mutations s'opèrent lentement sur fond de crises et de ruptures qui reviennent avec une surprenante régularité tous les vingt ans. Deux empires (1803-1814 ; 1852-1870), trois monarchies (181-1824 ; 1825-1830 ; 1830-1848), deux républiques (1848-1852 ; 1870), trois révolutions (1830, 1848, 1871), cette liste simplement numérique récapitule un siècle de vives turbulences dans l'histoire d'un pays en route vers une réconciliation nationale.

Le 19<sup>e</sup> siècle – [www.hku.hk/french/starters/histoire](http://www.hku.hk/french/starters/histoire)

Le 19<sup>e</sup> siècle fut déterminé par trois grands courants politiques : le libéralisme, le nationalisme et l'impérialisme. Le libéralisme conduit à des révolutions et à la création de nouveaux Etats tels que la Belgique, l'Italie et l'Allemagne, créations nourries par le sentiment nationaliste sous l'influence du romantisme. L'impérialisme motive les expansions coloniales.

Vera Lewejse – Les influences politiques au 19<sup>e</sup> siècle dans le monde et en France Mémoires – Décembre 05.  
[www.art-memoires.com](http://www.art-memoires.com)

La création littéraire de Musset débute en 1829 avec la publication de son premier recueil poétique : *Contes d'Espagne et d'Italie*, elle semble se tarir dès 1839 et s'achève en 1845 par sa dernière publication : *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, tandis que le début de sa notoriété d'auteur dramatique ne commencera qu'en 1847, dix ans avant sa mort. Il vivra donc essentiellement sous la **Restauration** (1815-1848) et la **seconde République** (1848-1852).

La fin de l'Empire coïncide avec la fin de la période révolutionnaire en France et des guerres continuelles qui l'ont marquée. Vingt ans de conflits ont fait plus de trois millions de morts en Europe, la France de 1815 est diminuée économiquement et socialement profondément divisée ; avec le traité de Paris qui lui retire la Savoie, son territoire est réduit par rapport à l'état de ses frontières en 1789. Plus encore, l'image de la France s'est profondément détériorée, tous ses voisins se méfient désormais de cette nation révolutionnaire, ambitieuse et guerrière. Associant principalement l'Angleterre, l'Autriche et la Russie, la Sainte-Alliance est alors formée, elle prévoit une intervention militaire commune contre la France si la menace se réveillait de nouveau.

---

\*Coup d'Etat de Bonaparte, le Consulat succède au Directoire

# La Restauration (1815-1848)

---

Juillet 1815 marque le début de la Restauration et le retour à la monarchie de droit divin en France avec le frère de Louis XVI, Louis XVIII. Le nouveau roi ne peut cependant faire fi des réformes nées de la Révolution. Certains acquis seront maintenus, dont ceux qui privilégient la bourgeoisie. La charte établie par le roi autorise notamment la formation de partis. Trois courants se dessinent alors : le courant libéral qui défendra les libertés de 1789, le courant des constitutionnels qui veut privilégier une charte ouverte et démocratique et enfin le courant ultra-royaliste qui désire le rétablissement des anciens privilèges. La charte royale établit également le vote censitaire auquel n'auront accès que les plus fortunés : environ cent mille personnes sur les trente-deux millions de citoyens.

## De l'ouverture à l'autoritarisme

Louis XVIII règnera dix ans, dix années calmes et relativement prospères, marquées par un certain libéralisme politique, tout du moins à ses débuts. La fin de son règne sera nettement plus réactionnaire, plus encore le règne de son frère, Charles X qui lui succède en 1825. Les sympathies de Charles X pour les ultras-royalistes sont évidentes. Le vote censitaire les ayant aidés à retrouver une majorité, ces nostalgiques tentent de restaurer l'Ancien Régime. Cela se traduit par une suppression de la liberté de la presse, l'enseignement mis sous la coupe du clergé, un protectionnisme favorable aux propriétaires fonciers – il accorde notamment aux anciens propriétaires de biens nationaux de fortes indemnités – ce qui provoque la colère des libéraux, il tente de dissoudre l'Assemblée, et réduit encore le nombre d'électeurs en augmentant le prix du droit de vote. Toutes ces mesures provoquent la colère tant des démocrates républicains – soutenus par les romantiques – que des constitutionnels. Alertés par les députés et les journalistes, le 27 juillet 1830, le peuple de Paris descend dans la rue pour trois journées de combat appelées les « Trois Glorieuses » à l'issue desquelles Charles X se voit contraint à l'exil.

## La Monarchie de Juillet

Malgré cette insurrection populaire, la France ne s'oriente pas vers la République. Les parlementaires font accepter au peuple insurgé un descendant de Louis XIII, le duc d'Orléans qui règnera sous le nom de Louis-Philippe 1<sup>er</sup>. Libéral au début, son régime se durcit rapidement allant jusqu'à la répression. Le suffrage censitaire élargi favorise la bourgeoisie libérale et l'expansion économique et industrielle, alors que le peuple est toujours maintenu à l'écart du pouvoir. Aidées par l'extraction du charbon et l'essor du chemin de fer, l'industrie textile, la construction de machines, la métallurgie se développent rapidement, principalement dans le Nord, dans la Région parisienne et à Lyon. C'est aussi la naissance d'une population ouvrière nouvelle, le prolétariat. Classe plus réceptive aux idées nouvelles des théoriciens socialistes, appelés « utopistes », tels le comte Henri de Saint Simon et Fourier qui dénoncent la société capitaliste créée par la bourgeoisie. Mais les revendications ouvrières ne sont pas entendues, la révolte des ouvriers lyonnais, qui réclamaient l'instauration d'un tarif minimum, est écrasée dans le sang. Le droit d'association est limité, un soulèvement républicain contre cette limitation se termine en massacre ; la censure est rétablie et le vote reste l'apanage des plus riches. Seule l'économie et le profit semblent guider la politique, la population ouvrière de plus en plus nombreuse est toujours aussi misérable, les mœurs quant à elles sont d'une austérité toute victorienne. Cependant, la crise économique de 1846-47, due à de mauvaises récoltes et à une baisse des ventes industrielles, accroît le nombre de chômeurs et accentue le mécontentement. L'opposition s'amplifie et déstabilise le régime.

Inquiet devant cette agitation, le gouvernement interdira, en février 1848, un banquet de protestation prévu à Paris. Cette mesure est « la goutte qui fait déborder le vase », le peuple de Paris descend de nouveau dans la rue. Le roi congédie son Premier ministre, la garde royale tire sur la foule des manifestants faisant une cinquantaine de morts. Malgré cette répression, il ne faudra que trois jours pour liquider la monarchie, Louis-Philippe abdique. La République est proclamée à l'hôtel de ville par le poète Lamartine, républicain modéré, qui dirige le gouvernement provisoire composé de républicains libéraux et des socialistes.

# La seconde République (1848-1852)

---

## La révolution de février 1848 - Un idéal romantique

*L'esprit romantique, unanime – le curé et l'instituteur républicain ensemble devant l'« arbre de la liberté » - fait naître les mesures essentielles de la Seconde République : le suffrage universel masculin est décrété pour tous les hommes de plus de 21 ans (9 millions d'électeurs) ; l'esclavage est aboli dans les colonies grâce au député Victor Schoelcher ; la liberté de la presse et de réunion est admise. Sous la pression des courants socialistes et pour lutter contre le chômage, le droit au travail est proclamé et les « ateliers nationaux » ouverts pour les chômeurs. Cette République cultive la fraternité et communie avec le peuple. Ce « printemps des peuples » gagne la majeure partie de l'Europe. Les mots d'ordre de paix, de bonheur et de nation marquent toute une jeune génération dite « quarante huitarde ».*

Hélène Fréchet – CRPE :L'Epreuve d'histoire-géographie, La vie politique de la France – Editions du Temps

Lamartine décrit ainsi le suffrage universel : **« L'aube du salut se leva sur la France avec le jour des élections générales. Ce fut le jour de Pâques, pour que la pensée religieuse qui plane sur l'esprit humain pénétrât dans la pensée publique et donna à la liberté la sainteté d'une religion. Au lever du soleil, les populations recueillies et émues de patriotisme se forment en colonnes à la sortie des temples, sous la conduite des maires, des curés, des instituteurs, des juges de paix, des citoyens influents. Elles s'acheminèrent aux chefs-lieux d'arrondissements et déposèrent dans les urnes leurs votes. »**

Lamartine –1849 - Histoire de la Révolution de 1848.

D'autres mesures sont également prises : la journée de travail est limitée à 10 heures, la peine de mort pour délit politique est abolie et la liberté de la presse est totale. Cette République est née du combat d'hommes idéalistes et généreux mais peu expérimentés en politique. Les difficultés économiques auront raison de cet idéal. Les tensions entre progressistes et conservateurs se multiplient et les républicains sociaux se retrouvent minoritaires à l'assemblée dès les premières élections. Les ateliers nationaux, considérés comme des foyers d'agitation, seront fermés quelques mois après leur ouverture. La réaction ouvrière sera très durement réprimée faisant des milliers de morts et plus ou moins 15 000 prisonniers dont près d'un tiers seront déportés en Algérie.

La bourgeoisie conservatrice, inquiète devant cette agitation s'allie aux monarchistes afin d'adopter une nouvelle Constitution donnant le pouvoir à un président élu pour quatre ans. Les bourgeois trouveront leur sauveur en décembre 1848 avec le neveu de Napoléon 1<sup>er</sup>, Louis-Napoléon Bonaparte. Le rêve de la république idéale aura duré moins d'un an. Le nouveau président du parti de l'ordre, remportera 74% des voix des électeurs. Les candidats républicains ou d'extrême gauche seront balayés. Ce régime détricotera rapidement toutes les innovations de 1848 : Le rôle de l'Eglise sera renforcé dans l'enseignement, les libertés restreintes et enfin pour empêcher que la frange de la population jugée la plus « dangereuse » puisse exercer son droit de vote, celui-ci sera interdit à toute personne ne résidant pas plus de trois ans dans le même canton. Cette mesure touchera principalement les ouvriers que la précarité des emplois force à être itinérants. Le corps électoral passe ainsi de 10 millions à 7 millions.

Ne pouvant briguer un deuxième mandat, Louis-Napoléon organise un coup d'Etat le 2 décembre 1851, à la date anniversaire de la victoire d'Austerlitz et du sacre de son oncle, Napoléon. Un an plus tard, il proclame le Second Empire et devient Empereur des Français sous le nom de Napoléon III. Le Second Empire durera de 1852 à 1870.

## Un monde en mutation

---

*Napoléon despote fut la dernière lueur de la lampe du despotisme ; il détruisit et parodia les rois, comme Voltaire les livres saints. Et après lui on entendit un grand bruit : c'était la pierre de Sainte-Hélène qui venait de tomber sur l'ancien monde. Aussitôt parut dans le ciel l'astre glacial de la raison, et ses rayons, pareils à ceux de la froide déesse des nuits, versant de la lumière sans chaleur, enveloppèrent le monde d'un suaire livide.*

*On avait bien vu jusqu'alors des gens qui haïssaient les nobles, qui déclamaient contre les prêtres, qui conspiraient contre les rois ; on avait bien crié contre les abus et les préjugés ; mais ce fut une grande nouveauté que de voir le peuple en sourire. S'il passait un noble, ou un prêtre, ou un souverain, les paysans qui avaient fait la guerre commençaient à hocher la tête et à dire : « Ah ! celui-là, nous l'avons vu en temps et en lieu ; il avait un autre visage. » Et, quand on parlait du trône et de l'autel, ils répondaient : « Ce sont quatre ais de bois ; nous les avons cloués et décloués. » Et quand on leur disait : « Peuple, tu es revenu des erreurs qui t'avaient égaré ; tu as appelé tes rois et tes prêtres » ils répondaient : « Ce n'est pas nous, ce sont ces bavards-là. » Et, quand on leur disait ; « Peuple, oublie le passé, laboure et obéis », ils se redressaient sur leurs sièges, et on entendait un sourd retentissement. C'était un sabre rouillé et ébréché qui avait remué dans un coin de la chaumière. Alors on ajoutait aussitôt : « Reste en repos du moins ; si on ne te nuit pas, ne cherche pas à nuire. » Hélas ! ils se contentaient de cela. Mais la jeunesse ne s'en contentait pas. (...) Un sentiment de malaise inexprimable commença donc à fermenter dans tous les jeunes cœurs. Condamnés au repos par les souverains du monde, livrés aux cuistres de toute espèce, à l'oisiveté et à l'ennui, les jeunes gens voyaient se retirer d'eux les vagues écumantes contre lesquelles ils avaient préparé leurs bras. Tous ces gladiateurs frottés d'huile se sentaient au fond de l'âme une misère insupportable. Les plus riches se firent libertins ; ceux d'une fortune médiocre prirent un état, et se résignèrent soit à la robe, soit à l'épée ; les plus pauvres se jetèrent dans l'enthousiasme à froid, dans les grands mots, dans l'affreuse mer de l'action sans but. Comme la faiblesse humaine cherche l'association et que les hommes sont troupeaux de nature, la politique s'en mêla. On s'allait battre avec les gardes du corps sur les marches de la chambre législative, on courait à une pièce de théâtre où Talma\* portait une perruque qui le faisait ressembler à César, on se ruait à l'enterrement d'un député libéral. Mais des membres des deux partis opposés, il n'en était pas un qui, en rentrant chez lui, ne sentît amèrement le vide de son existence et la pauvreté de ses mains.*

*En même temps que la vie au dehors était si pâle et si mesquine, la vie intérieure de la société prenait un aspect sombre et silencieux ; l'hypocrisie la plus sévère régnait dans les mœurs ; les idées anglaises se joignant à la dévotion, la gaieté même avait disparu. Peut-être était-ce la Providence qui préparait déjà ses voies nouvelles, peut-être était-ce l'ange avant-coureur des sociétés futures qui semait déjà dans le cœur des femmes les germes de l'indépendance humaine, que quelque jour elles réclameront. Mais il est certain que tout d'un coup, chose inouïe, dans tous les salons de Paris, les hommes passèrent d'un côté et les femmes de l'autre ; et ainsi, les unes vêtues de blanc comme des fiancées, les autres vêtues de noir comme des orphelins, ils commencèrent à se mesurer des yeux.*

*Qu'on ne s'y trompe pas : ce vêtement noir que portent les hommes de notre temps est un symbole terrible ; pour en venir là, il a fallu que les armures tombassent pièce à pièce et les broderies fleur à fleur. C'est la raison humaine qui a renversé toutes les illusions ; mais elle en porte elle-même le deuil, afin qu'on la console.*

Alfred de Musset – la confession d'un enfant du siècle – 1836 – Editions Garnier Frères

---

\*Talma (1763-1826): Célèbre acteur français, proche des révolutionnaires puis de Napoléon. Il révolutionne l'art théâtral par son jeu moins déclamatoire, son engagement politique et la véracité des ses costumes, conseillé par le peintre David, il privilégie le vérisme plutôt que la bienséance

# Alfred de Musset – La vie d'un enfant du siècle

---

(Paris, 1810 - 1857)

Alfred de Musset appartient à une famille aisée, affectueuse, cultivée. Son grand-père était poète, et son père était un spécialiste de Rousseau, dont il édita les œuvres. À sa naissance, Paul, son grand frère, a six ans. Il entre au collège Henri IV à 17 ans et y obtient en 1827 le Prix de dissertation latine au Concours général. Grâce à Paul Foucher, le beau-frère de Victor Hugo, il fréquente dès l'âge de 17 ans le Cénacle, salon de Charles Nodier à la Bibliothèque de l'Arsenal. Il sympathise alors avec Sainte-Beuve et Vigny, et se refuse à aduler le « maître » Victor Hugo. Après s'être essayé à la médecine, au droit, au dessin, à l'anglais, au piano et au saxophone il est l'un des premiers romantiques français. À 20 ans, sa notoriété littéraire naissante s'accompagne déjà d'une réputation sulfureuse alimentée par son côté dandy.

En 1830, année de la Bataille d'Hernani, à laquelle il ne participe pas, Musset tente sa chance au théâtre. Mais après l'échec de sa *Nuit Vénitienne*, l'auteur dit « adieu à la ménagerie, et pour longtemps » (Lettre à P. Calais), jusqu'en 1847. En décembre 1832 paraît le premier *Spectacle dans un fauteuil*, qui se compose d'un drame, *La Coupe et les Lèvres*, d'une comédie, *À quoi rêvent les jeunes filles ?* et d'un conte oriental, *Namouna*. Musset exprime déjà dans ce recueil la douloureuse tension entre débauche et pureté qui domine son œuvre.

De 1833 à 1834, il est l'amant passionné de George Sand, avec laquelle il part en Italie et qui lui inspire *Lorenzaccio*, drame romantique qu'il écrira en 1834. Il publie alors les *Contes d'Espagne et d'Italie*. Mais Musset tombe malade et George Sand devient la maîtresse de son médecin. Il rentre à Paris, où il fait jouer des comédies : *Le Chandelier*, *On ne badine pas avec l'Amour*, *Il ne faut jurer de rien* qui sont restées au répertoire du théâtre français ; il écrit également des nouvelles en prose et la *Confession d'un enfant du siècle*, son unique roman, dédié à George Sand. Il y transpose les souffrances endurées. De 1835 à 1837, Musset compose son chef d'œuvre lyrique, *Les Nuits (Nuits de mai, d'août, d'octobre, de décembre)*, autour des thèmes imbriqués de la douleur, de l'amour et de l'inspiration.

Musset développe un dédoublement de la personnalité.

Bibliothécaire du ministère de l'Intérieur sous la Monarchie de Juillet, il est révoqué en 1848, puis devient bibliothécaire du ministère de l'Instruction publique sous le Second Empire. Il reçoit la Légion d'honneur le 24 avril 1845, en même temps que Balzac, et est élu à l'Académie française en 1852, après deux échecs en 1848 et 1850.

De santé fragile (malformation cardiaque), il meurt le 2 mai 1857, quelque peu oublié.

Son frère aîné Paul de Musset jouera un grand rôle dans la redécouverte de l'œuvre de Musset.

*(...) l'existence du poète est massivement ponctuée par la succession de différentes aventures sentimentales dont les traces se retrouvent dans l'ensemble de son œuvre. Aux yeux de la postérité, Musset passe ainsi pour un éternel amoureux et pour un remarquable peintre de l'amour. Dès la fin du siècle dernier\* une double légende du poète se développe cependant, Musset étant tantôt présenté comme le chantre de l'amour absolu, tantôt comme un débauché qui, incapable de respecter l'amour, finit par s'adonner à la boisson. Le cours de l'existence du poète explique la naissance d'images aussi contrastées de sa personnalité.*

En juin 1833, alors qu'ils bénéficient déjà d'une solide réputation dans le monde littéraire, Musset et Sand se rencontrent :

*(...) son amitié pour Musset prend, quelques semaines après leur première rencontre, une dimension amoureuse d'autant plus scandaleuse que les deux amants quittent Paris pour l'Italie dans les derniers jours de 1833. Leurs relations prennent cependant, très vite, un tour dramatique. Souffrante peu après qu'ils sont arrivés à Venise, Sand est soignée par un jeune médecin, Pagello, pendant que Musset livré à lui-même découvre la ville et ses plaisirs. A la fin du mois de janvier, il tombe à son tour malade, si gravement que ses jours paraissent en danger. Sand appelle Pagello à son chevet et s'éprend bientôt du médecin de son amant comme Musset en a le soupçon à mesure qu'il entre en convalescence. Quelques semaines plus tard, il décide de quitter Venise et de regagner Paris où circulent différentes versions de sa rupture avec la romancière, les deux amants s'accusant mutuellement par confidences et par lettres interposées d'avoir le premier trahi l'autre. Trahison que Sand ne craint pas de rendre publique puisqu'elle quitte Venise et rentre à Paris en compagnie de Pagello. Lorsqu'ils se revoient à l'automne, le médecin étant retourné en Italie, Sand et Musset redeviennent amants, mais le poète se montre d'autant plus jaloux et soupçonneux qu'un de ses amis qui l'avait rejoint à Venise, lui confirme que la liaison de sa maîtresse et de Pagello a débuté pendant sa maladie et non, comme il voulait le croire, au lendemain de son départ de Venise. Des scènes particulièrement violentes se multiplient entre les deux amants qui se séparent définitivement en mars 1835, période où Musset commence la rédaction de son unique roman,(...)*

Denis Pernot – Etude sur Alfred de Musset - La Confession d'un enfant du siècle  
Collection : résonances – Editions : ellipses

## La confession d'un enfant du siècle

Le mal de vivre, le mal d'aimer semblent être le mal du siècle. Dans *La Confession...* Musset en cherche les raisons et, chose rare chez lui, il évoque dans le chapitre 2, des raisons politiques : le désenchantement de l'ère post-napoléonienne. Le plus surprenant n'est pas qu'il y trouve des explications, c'est son habituelle absence d'intérêt pour la chose politique qui paraît curieuse. En effet, il vit à une époque particulièrement dense en événements. Il naît sous l'Empire, grandit sous la Restauration et commence à publier alors que la Monarchie de juillet s'installe pour dix-huit ans et réprime durement tout mouvement de révolte ou de revendication. Contrairement à Lamartine ou à Hugo qui manifestent clairement leurs convictions, Musset se tient à l'écart, indifférent au monde qui l'entoure. Comme de nombreux aristocrates désormais écartés du pouvoir, Musset concentre son intérêt sur la vie privée. Mais sans doute y a-t'il aussi une autre raison au manque d'intérêt pour la vie politique dont témoignent beaucoup de jeunes gens de sa génération, c'est que le pouvoir écarte la jeunesse de la vie politique. Musset n'est pas le seul à être atteint par le « mal du siècle », d'autres auteurs en témoigneront. Comme Musset, Nerval et Vigny attribuent ce mal à des causes historiques qui frappent toute leur génération. C'est l'oppression qui succède au culte de la liberté, la condamnation à l'inaction, le calme ennui qui suit une période d'action guerrière. Nerval traduit ce mal par une incapacité à aimer, tandis que Vigny parle plutôt du mal d'une société où il n'y a rien à raconter. Chateaubriand quant à lui y voit plutôt la conséquence d'une société sans Dieu.

---

\*Il s'agit du 19<sup>e</sup> siècle

L'adjectif « romantique » était au dix-septième siècle synonyme de « romanesque ». Rousseau l'employa plus tard dans *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782) pour caractériser la sauvagerie pittoresque des rives du lac de Bièvre. Mais c'est en Allemagne avec les écrivains *Sturm und Drang* (*Orage et Passion*) qu'il prit son sens moderne pour désigner la poésie médiévale et chevaleresque. C'est tardivement (Stendhal parle de « romantisme » en 1823) que le substantif « romantisme » fut utilisé, par opposition au classicisme, pour englober les aspirations convergentes de toute une génération. Le mouvement est en effet d'ampleur européenne et il n'est pas sûr que ce soit en France qu'il ait pris ses formes les plus profondes. On a pris coutume ici de l'identifier au **mal du siècle**, ce trouble existentiel qui ravagea toute une jeunesse désœuvrée, avide d'exprimer l'énergie de ses passions et de ses rêves, et consternée de ne trouver dans la société de la Restauration que de maigres canaux. Par là s'explique l'imagerie vite convenue du poète solitaire, déversant ses épanchements dans une Nature complice et cultivant l'extravagance de son imaginaire exalté. D'Allemagne vinrent pourtant des sources d'inspiration plus fécondes qui résonnent particulièrement dans le panthéisme de Nerval et Hugo : le Romantisme procède à une contestation de la Raison dont il aperçoit l'infériorité sur le cœur et l'imagination dans la connaissance de l'Univers. Il exprime aussi une aspiration à la liberté politique, que manifestent alors la plupart des peuples européens.

L'esprit romantique est inséparable de la contestation des valeurs de l'Ancien Régime. En ce sens, il anticipe sur les révolutions sociales et nationales de l'Europe et contribue à les faire éclore. Cet aspect du mouvement ne deviendra politique qu'un peu plus tard, mais les définitions que l'on trouve de l'adjectif dès la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle s'accordent à repérer dans l'esprit nouveau une recherche de l'identité nationale et un souci de donner aux peuples un art qui reflète leur âme et leurs traditions. Stendhal écrit ainsi : « *Le romantisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères.* » (Racine et Shakespeare, 1823). Par là s'explique aussi le goût des Romantiques pour le folklore et la couleur locale.

Le Romantisme – [www.site-magister.com/romantis.htm](http://www.site-magister.com/romantis.htm)

## Les revendications romantiques

Les romantiques dénoncent la dramaturgie classique et sa rigueur qu'ils estiment démodée, notamment la règle des trois unités et le respect de la bienséance. Ces règles sont perçues comme des entraves à la liberté créatrice.

En 1827, Hugo, dans sa préface de *Cromwell*, reflète parfaitement la pensée des romantiques qui revendiquent une forme nouvelle **Le drame romantique** en opposition à la tragédie classique.

« Hugo, dans sa préface, distingue trois âges de l'humanité : l'âge lyrique où les hommes composaient des odes et des hymnes à la gloire de leur Créateur ; puis vint l'âge épique correspondant à l'Antiquité. Enfin arrive l'âge dramatique, créé par le Christianisme. Ce dernier révèle la dualité de l'homme, divisé entre la chair et l'esprit, la terre et le ciel, la mort et la vie éternelle. Ce lien entre le drame et le Christianisme permet à Hugo d'élaborer une explication rationnelle du mélange des genres : l'homme, en vivant cette dualité, ne peut en effet se contenter du sublime : il veut aussi du grotesque. C'est par exemple le sublime de la cathédrale Notre-Dame de Paris abritant le grotesque du personnage de Quasimodo. Dès lors, pour Hugo, la séparation des genres comique et tragique ne se justifie pas : le drame doit mêler le grotesque et le sublime car « tout ce qui est dans la nature est dans l'art. » De même, les unités de temps et de lieux n'ont pas de raison d'être : Hugo dénonce le récit des événements qui se passent hors-scène, tandis

que « *toute son action a sa durée propre comme son lieu particulier.* » Par contre, il reste fidèle au vers mais lui donne une souplesse qui lui permet plus de naturel.

Et dans sa préface de Ruy Blas en 1838, le plaisir que le drame donne au public y est défini. Il vient de l'association de trois éléments caractéristiques pris dans trois genres théâtraux : il offre l'action du mélodrame, la passion de la tragédie, les caractères de la comédie.

Dans sa préface d'Hernani, Hugo revendique l'engagement du poète aux côtés du peuple.

Pour résumer, le drame romantique s'oppose donc à la tragédie classique, symbolisée par Racine. Il prône la liberté et le refus des règles. « L'unité d'ensemble » doit suppléer à l'unité d'action. De plus, le drame est souvent en prose, mais lorsqu'il est en vers, à l'instar de Hugo, la monotonie doit être brisée par l'usage d'une grande liberté par rapport aux règles de versification. En outre, les genres, les tons, les styles doivent être mélangés. Le spectacle doit aussi être soigné et faire apparaître des décors et des costumes d'une grande richesse tout en alliant des effets spectaculaires. Les sujets, quant à eux, doivent être modernes et avoir une mission sociale : le théâtre romantique a une portée politique, morale ou philosophique d'où la fréquente censure. La fonction du théâtre n'est plus de distraire mais d'accomplir une mission sociale et humaine. Enfin, la présence d'un héros paria, révolté, hypersensible et exalté est essentielle. »

OE :Mouvements littéraires et culturels Responsable de rubrique Ph. Lavergne  
Auteurs F. E. Fleury et E. Patier - [www.clioetcallope.com/cot/romantisme.htm](http://www.clioetcallope.com/cot/romantisme.htm)

## La mise en scène du drame romantique

(...) La mise en sommeil des trois unités autorise une liberté plus grande dans la construction d'images visuelles frappantes et de tableaux. Mais ce dernier point est aussi la raison profonde des difficultés que connaîtra le drame romantique du XIX<sup>e</sup> siècle. L'appareil théâtral reste presque partout en Europe lourdement décorativiste : on représente les tableaux historiques d'une façon pittoresque et somptueuse. Il devient donc impossible de multiplier les changements de décors trop lents et trop coûteux. Les auteurs romantiques sont dès lors condamnés à une esthétique du compromis (Schiller, Hugo, Dumas, Vigny), ou bien à écrire pour une scène imaginaire, sans espoir d'être joués (Kleist, Büchner, Musset, le Hugo du théâtre en liberté). Seuls ces derniers pourront créer un découpage dramatique nouveau par tableaux courts et non plus par grandes séquences (les actes). ; ainsi ont été écrits *Woyzeck* et *Lorenzaccio*. Il règne donc une contradiction entre le code théâtral du XIX<sup>e</sup> siècle et la volonté de montrer l'histoire, avec l'esthétique nouvelle que cela implique : les écrivains romantiques ne connaissent pas la liberté scénique que possédait Shakespeare.

Le drame romantique s'inscrit également à l'intérieur d'une révolution philosophique : si sa première visée est d'écrire l'histoire comme totalité d'un peuple, il est aussi lié à la grande poussée d'individualisme qui caractérise, en Europe, la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et le XIX<sup>e</sup> siècle. C'est le temps du *moi*, du héros placé au centre du récit qui s'affirme à la fois comme sujet d'une conscience et d'une action. Individualisme rajeuni en France comme en Europe, après 1800, par la figure colossale de Napoléon, héros romantique. Le schéma type du drame romantique est celui du héros qui affronte le monde, tente d'y laisser sa marque et se brise contre ses lois. (...)

(...) Quoique servi par des interprètes prestigieux (Mademoiselle George, Marie Dorval, Frédérick Lemaître), le drame romantique n'aura brillé que d'un éclat relativement court, faute sans doute d'avoir trouvé un espace adéquat, et un public assez libre pour l'accepter sans réticence.

# Résumé de la pièce

---

## Acte premier

L'histoire se déroule à Florence, à la fin de la Renaissance, dans l'Académie d'André Del Sarto.

Une nuit, un individu s'échappe par la fenêtre d'une des chambres de la maison du Maître. Celui-ci est surpris par Grémio, le concierge et «père nourricier» de Del Sarto. Une brève bagarre est engagée et ce dernier est blessé au bras par le couteau du fuyard. Il donne l'alerte aussitôt.

Arrive Damien, un des jeunes élèves de Del Sarto. Grémio lui raconte son altercation. Damien prétend ne pas croire à son histoire. Il lui donne de l'argent, lui recommandant de ne rien dire au sujet de cette rencontre mystérieuse.

Une fois que Grémio est rentré se coucher, Damien appelle Cordiani, un autre élève et meilleur ami du maître. Celui-ci reconnaît s'être enfui de la chambre de l'épouse de Del Sarto. Damien prie son compagnon de prendre garde à la colère du maître. Cordiani n'en a cure, estimant que l'amour passe avant tout.

André Del Sarto paraît, tourmenté, car le roi de France, François Ier, lui a demandé de lui acheter une centaine d'œuvres d'art italiennes mais le peintre a dépensé la somme que le roi lui avait allouée, pour offrir des cadeaux à son épouse, Lucrèce.

Grémio lui raconte les événements qui ont eu lieu la nuit. Il lui précise également que Damien lui a prié de n'en parler à personne. Del Sarto décide alors de tendre un piège à l'inconnu ; il demande à Grémio de se cacher la nuit venue et d'attendre qu'il revienne afin de le surprendre.

Tandis que Lucrèce attend son amant avec impatience, c'est Del Sarto qui entre dans sa chambre prétextant une envie soudaine de la voir. Décontenancée, elle annonce à son mari qu'une lettre est arrivée pour lui, l'avertissant de l'arrivée de deux envoyés de François Ier pour demain.

Soudain, on entend un cri et des pas dans le jardin. Cordiani entre dans la chambre, bientôt suivi par Lionel, un élève du maître. Celui-ci annonce la mort soudaine de Grémio. Les domestiques ont vu le criminel entrer dans la maison et tout le monde décide de partir à sa recherche. A ce moment, Del Sarto se rend compte que sa main est couverte de sang. Il ne peut provenir que de la main son meilleur ami.

## Acte second

Del Sarto avoue à Cordiani qu'il le sait amant de sa femme et responsable du meurtre du concierge. Il le somme de s'en aller et de ne jamais revenir. Cordiani accepte.

Tous se retrouvent pour manger. Le maître annonce à la table le départ de Cordiani pour l'Allemagne et son envie de quitter la ville de Florence. Il souhaite passer le restant de ses jours à la campagne en compagnie de Lucrèce, et mettre un terme à sa carrière et à son enseignement.

Lucrèce prie alors Spinette, sa suivante, d'aller chercher un flacon dans sa chambre.

Elle revient épouvantée annonçant que quelqu'un est caché dans l'appartement de sa maîtresse. Fou de rage, Del Sarto comprend qu'il s'agit de Cordiani et décide de le provoquer en duel. Il somme Damien de conduire Lucrèce chez sa mère afin de la tenir à l'écart.

L'affrontement entre les deux hommes est de courte durée car Cordiani se laisse blesser par l'épée de son maître. Ce dernier est vengé.

Soutenu par Damien et Lionel, Cordiani s'en va quérir un médecin. Épuisés par la marche, ils s'arrêtent en route afin de trouver de l'aide. Le hasard les a amenés devant la porte de la mère de Lucrèce. Les deux amants tombent dans les bras l'un de l'autre. Ils se réfugient dans la maison maternelle.

Arrive Del Sarto venu s'enquérir de l'état de sa femme, Lionel le reçoit devant la porte et l'invite à faire demi-tour, prétextant qu'elle ne s'y trouve pas. Mais le maître entrevoit le couple par une fenêtre. Il décide d'entrer pour parler à sa femme. Lionel l'en dissuade. Del Sarto frappe à la porte et remet un billet au domestique à l'attention de Lucrece, et s'en retourne chez lui.

Le lendemain, Montjoie, l'envoyé de François Ier demande à rencontrer Del Sarto. André lui avoue ne plus avoir un sous de l'argent que lui a donné le roi. Il lui en donne les raisons et lui propose d'emmener ses dernières œuvres. Bien qu'elles n'aient, selon lui, aucune valeur. Montjoie repart avec les deux tableaux.

Le maître envoie un domestique retrouver Lucrece pour qu'elle lui donne la réponse à sa lettre. Il revient peu de temps après, et annonce à Del Sarto que Cordiani a survécu à sa blessure et qu'ils sont tous deux partis vers le Piémont. Anéanti, il demande de nouveau à son domestique de les rejoindre pour leur annoncer qu'il n'a plus la force de s'opposer à leur union. Il verse alors du poison dans son verre de vin, boit une gorgée et succombe aussitôt.

## Différentes versions

Le thème de la pièce, Musset l'a sans doute trouvé dans un ouvrage qu'il a beaucoup pratiqué : *La Galerie du musée Napoléon*, recueil de reproductions gravées par Antoine-Michel Filhol (graveur et éditeur du Musée Royal de France 1759-1812). Ce livre, dit couramment *Musée Filhol*, édité en dix volumes de 1805 à 1814, contenait plusieurs planches exécutées d'après les tableaux d'Andrea del Sarto et une brève biographie de ce peintre, qui fut accueilli par François Ier et chargé d'acquérir pour lui des œuvres d'art en Italie. « *Triste esclave d'une épouse peu digne de son sexe, dont la beauté le subjuguait* », dit la notice, il dissipa les sommes à lui confiées et « *sa déplorable faiblesse fit un malhonnête homme de celui qui portait en lui tous les germes de l'honneur* ». Le rédacteur ajoute que, tombé dans la misère, Andrea del Sarto mourut de la peste à quarante-deux ans.

C'est à partir de ces éléments d'information, enrichis par deux ou trois autres lectures, que Musset a écrit son drame.

Cette pièce, à l'origine en trois actes, fut d'abord publiée dans la *Revue des deux mondes* <sup>(1)</sup> le 1er avril 1833. Il est alors peu connu en tant qu'auteur dramatique.

Une quinzaine d'années plus tard, les directeurs de théâtre commencent à découvrir Musset et le public fait un grand succès à quelques-uns de ses proverbes <sup>(2)</sup>. La Comédie Française joue *Un caprice* en 1847 et en 1848 *Il ne faut jurer de rien*, deux mois après *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*. Cette même année, le Théâtre-Historique crée *Le chandelier*, et les comédiens-français retiennent *André del Sarto*. Ebranlé par la volonté des professionnels du métier de monter ses pièces pourtant écrites pour n'être que lues, Alfred de Musset ne résiste pas à la tentation d'adapter pour la scène son *Théâtre dans un fauteuil*. C'est une nouvelle version, en deux actes et dans un décor unique, qui est ainsi présentée d'*André del Sarto* en 1848 : trop contractée et procédant par enchaînements conventionnels, elle schématise le personnage d'André, assourdis les échos de la vie urbaine autour de lui et perd en invention ce qu'elle gagne en rythme, mais elle ne met pas en cause la signification du drame. Malgré l'échec de la création (cinq représentations seulement), Musset accepte de redonner son œuvre à l'Odéon <sup>(3)</sup>, sans hésiter à la retoucher encore pour amadouer la censure, mais c'est au risque, cette fois-ci, de la dénaturer profondément. Le rapport des censeurs avait en effet noté « *tout ce que représente d'inadmissible la donnée de cette pièce et plusieurs des incidents qui concourent à l'action* ». Et de préciser : « *On y voit en effet l'amour exalté jusqu'à couvrir d'une sorte de justification la trahison, l'adultère et le meurtre, et, comme dénouement, un mari s'empoisonnant, pour affranchir du remords une femme coupable et un ami parjure et couvert de sang.* » Il fallait donc un coup de pouce pour que la morale fut sauve, et Musset ne craignit pas de le donner : en faisant mourir Cordiani avant André, il privait Lucrèce de son bonheur, l'adultère de son impunité et le suicide du peintre de son caractère provoquant. Le désordre dûment sanctionné, pouvait désormais servir à conforter l'ordre moral, et le spectacle, présenté le 21 octobre 1850, fut joué trente-sept fois.

A de Musset – André del Sarto – préfacé par Robert Abirached - Editions Grasset

(1) François Buloz crée, le 1er août 1829, la *Revue des Deux Mondes*. C'est la première revue moderne du XIXe siècle. Dès 1830, elle accueille les idées pour la France en relation avec les autres pays d'Europe et tournée vers le monde. La *Revue* est bimensuelle, indépendante et favorable au suffrage universel. Elle déguise sa pensée de la société contemporaine sous des récits et essais historiques s'opposant à la censure du second Empire. La *Revue des Deux Mondes* privilégie, alors, la création littéraire et artistique (Baudelaire y publie pour la première fois les *Fleurs du mal*), les grandes interrogations politiques et les récits de voyage. Les principales signatures de l'époque écrivent dans la *Revue*

(2) *Poésies complètes* et *Comédies et proverbes* aux éditions Charpentier.

(3) Inauguré en 1782, le théâtre de l'Odéon, modèle d'architecture du siècle des Lumières, a été construit pour abriter la Comédie Française. Adossé au jardin du Luxembourg, au cœur du Paris rive gauche, il a été et demeure le témoin de bien des remous artistiques et politiques. Étroitement lié à l'état français, il est aujourd'hui l'un des cinq théâtres nationaux de France entièrement subventionnés par le Ministère de la culture.

En outre, selon Paul Musset <sup>(4)</sup>, la raison pour laquelle la scène racontant la visite de Montjoie (l'envoyé de François Ier) fut supprimée de la version initiale de 1833, vient de l'hilarité des spectateurs lors des représentations de novembre 1848 à la Comédie Française. Hilarité provoquée, selon lui, par la copie de l'œuvre de del Sarto *La Charité* <sup>(5)</sup> qui fut portée sur le plateau durant cette scène. Paul Musset déplorait ce sacrifice, ainsi que ceux provoqués par la censure. C'est le texte ainsi tronqué qui a passé à la postérité et qui figure aujourd'hui dans nos éditions et dans nos répertoires.

N. B. : C'est avant tout la première version, celle de 1833, qui compose le texte de la pièce mise en scène par Nathalie Mauger. Avec, toutefois, l'une ou l'autre retouches issues de la réécriture de 1848 et de l'adaptation qu'en a faite Bernard Chartreux en 1979, sous le titre de *La Mort d'Andréa del Sarto, Peintre Vénitien*.

---

(4) Frère aîné d'Alfred.

(5) Le tableau de La Charité figurait dans le Musée Filhol, il se trouve aujourd'hui au musée du Louvre.



# Dramaturgie et intentions de mise en scène

---

« *Je ne sais si c'est que le siècle est un nouveau-né  
ou un vieillard tombé en enfance...* »

André del Sarto, Acte I scène I.

## La perte de sens.

Ce qui me frappe d'emblée dans *Andréa del Sarto*, c'est l'affirmation de la perte de sens.

« *Seul parmi tant de peintres illustres, dit le peintre, je survis jeune encore au siècle de Michel-Ange, et je vois tout s'écrouler autour de moi, (...) Je lutte en vain contre les ténèbres, le flambeau sacré s'éteint dans ma main...* ».

Cette impression de désertification et **d'absence de centre**, qui traverse toute l'œuvre est à l'image du climat moral et politique dans lequel vivent les jeunes gens de la génération de Musset : ils ont grandi avec des rêves de révolutions et de gloires militaires, mais n'ont, en vérité, rien rencontré d'autre que la réalité la plus plate. Les feux de la révolution et ceux des conquêtes napoléoniennes ne brillent plus. « *On ne tue plus aujourd'hui que les moribonds* » dit Andréa.

Je veux montrer que nous sommes plongés au cœur d'un monde sans repère, **sans modèle**, sans axe et qui semble courir à sa perte, en une grisante fuite en avant où l'attraction pour la chute l'emporte sur le désir de vie.

Ce qui n'est pas sans rappeler les peurs et fascinations de notre tout jeune XXI<sup>e</sup> siècle.

C'est autour de cette notion de **perte de sens** que j'articulerai le travail de mise en scène.

## Sur une ligne de fracture.

Pris au piège d'un univers en train de disparaître, les protagonistes se débattent en aveugle. Car le visage de l'adversaire n'est pas si aisé à identifier, et même si la rivalité amoureuse apparaît comme le ressort du drame elle est peut-être surtout l'instrument qui sert à faire apparaître l'état des lieux. Et ce qui apparaît c'est l'extraordinaire difficulté de s'arracher à un vieux monde et les conséquences tragiques qui en résultent.

La Renaissance est finie, le temps des maîtres est passé, l'art n'a plus rien de sacré et la représentation du monde n'obéit plus à aucun modèle légitime.

Ce qui laisse les individus/artistes seuls, nus et glacés face aux éternelles questions ; comment vivre, comment mourir, comment créer, comment aimer.

La figure d'Andréa del Sarto condense et reflète les éléments épars de cette déconstruction d'un monde, dans un processus identifiant l'échec d'un temps à l'échec d'un homme et d'un artiste. La ligne de fracture qui sépare le monde ancien d'un nouveau monde sur laquelle se tient Musset dans cette pièce, travaille et traverse le corps même du personnage d'André ; **cette figure est comme dédoublée.**

Incapable d'incarner tout à fait la figure de père (il n'a pas d'enfant, est jeune encore, ne crée plus...) il est pourtant le maître, mais un maître travaillé par le manque. Dépossédé moins par son rival/élève Cordiani, sorte de double par moment, que par un doute ou une faute bien plus anciens.

Les rituels (duel, repas...) n'ordonnent plus ni le sens ni la circulation du sens. Ils ne sont plus aptes à garantir les valeurs et organiser un ordre social.

Comment alors dans ces espaces bouger, agir, se battre ; le sentiment de paralysie qui imprègne la pièce et envahit le personnage d'Andréa, apparaît comme la tentative désespérée pour lui de rester en équilibre sur cette fracture entre deux mondes sans faire de choix.

L'impatience dont Andréa se dit la proie, n'est peut-être rien d'autre que la manifestation de **ce désir impossible** ; être simultanément dans deux temps différents.

Or il faut choisir. C'est une réalité pour tous les personnages, mais elle est encore plus impérieuse pour les deux protagonistes, Andréa et Cordiani. Sous peine pour eux de rester dans une errance hagarde, en objet soumis à la violence déchaînée des pulsions de mort qu'elles soient suicidaires ou meurtrières ; ce qui n'est pas sans beauté, celle du tragique.

## Un double cheminement.

« *Il faut être ou mort ou vivant* » dit Cordiani dans un élan vital pour s'arracher avec Lucrece de Florence, qui n'a plus rien d'un pôle de rayonnement, et dans cette phrase il dénonce le piège d'un esprit, celui d'Andréa à qui les frontières entre mort et vie, veille et sommeil, hallucination et réel n'apparaissent plus; comme on devient aveugle dans un moment de lumière trop intense ou au contraire d'obscurité trop profonde.

Reste **le sang**. Il est lié dans la pièce à la fois au surgissement **du désir de mort** et à celui de **la force vitale**.

Je veux montrer la mort physique comme **une rupture** ; et les sursauts très concrets, réels, non idéalisés, vitaux du corps de Cordiani pris dans l'étouffement de son sang comme ceux d'un vivant enterré qui se réveille et se débat pour échapper aux bouchées de terre. C'est la douleur du corps et les réactions paniques de survie qui permettent à Cordiani d'imaginer la fuite et rendent possible enfin **la vie comme valeur**.

La légitimation des désirs passe par l'épreuve de mise à mort. Pour l'élève Cordiani cette épreuve est un passage vers autre chose, la vie ; pour le maître la mort est la seule valeur qui reste.

Le tragique dans Andréa del Sarto vient de la violence du cheminement de la double figure artistique Andréa/Cordiani sans cesse jalonné de tentations suicidaires.

« *Je suis heureux* » est l'affirmation répétée et réitérée (comme une façon de dire son rapport au monde !) par Cordiani au début de la pièce après que l'acte d'amour et de trahison (les deux ici sont indissociablement mêlés) aient eu lieu. Et plus elle est répétée, cette phrase, plus elle est happée par le mensonge, défaite par le dialogue. Comme si au lieu d'œuvrer à une affirmation (celle de la force de l'identité et de la beauté du bonheur) **le travail de la parole** ne pouvait ici que déconstruire les identités et ouvrir sur le vide et la peur.

Et dire la disparition, l'ultime, celle de del Sarto ; « *La veuve d'Andréa del Sarto peut épouser Cordiani* » dit André avant de boire le poison.

Est-ce une parole d'autorisation, de don du maître et de passation ou au contraire, se dit-il là, la réaffirmation d'une volonté de maîtrise au-delà de la mort et d'une ultime tentative pour arrêter le mouvement de libération, de désir et de vie et tout entraîner dans la mort ?

La pièce reste ouverte sur cette dernière réplique et c'est au travail de mise en scène de montrer si le piège se referme ou si au contraire il y a un ailleurs possible et imaginable à construire avec cet héritage.

Nathalie Mauger

## L'acteur

Pour Nathalie Mauger, chaque mise en scène est comme une hypothèse qui se marque du sceau d'un acteur. La volonté de porter à la scène tel ou tel texte, le plaisir même de cette entreprise hasardeuse, débute par la nomination de cet acteur, comme possibilité d'ancrage du texte sur scène.

Car le projet de Nathalie Mauger quand elle choisit une œuvre, répertoire ou création, n'est pas tant d'inventer une nouvelle approche, ni même de proposer une (re)lecture édifiante.

En abordant un projet unique et singulier, Nathalie Mauger tente de relier l'œuvre à une histoire, une tradition, notamment théâtrale. Mettre en scène c'est construire une généalogie, réactiver une mémoire de la représentation. « *L'acteur est le pont qui relie mon désir de raconter une histoire et le texte du poète dramatique.* » Et qui mieux que l'acteur peut rapprocher, assembler dans son corps même les diverses composantes de l'acte théâtral, lui dont le métier est justement d'être passeur de sens. Car l'acteur porte sur lui, presque comme un costume, une seconde peau à la fois réelle et fantomatique, le théâtre qu'il a traversé, une image, une expérience, une histoire.

« *A travers l'acteur je découvre des pistes de compréhension, le texte prend corps. Et c'est cette prise de corps qui permet ensuite de poser les questions dramaturgiques* »

C'est ainsi qu'on se souviendra de Francine Landrain dans *Akt* de Lars Norén, ou de Laurence Calame dans *Manque* de Sarah Kane, comme effigies du rôle à incarner, mais également comme porteuses d'une réalité plus profonde, plus archaïque, le déploiement complexe dans le temps et dans l'espace – celui du travail théâtral comme celui de la représentation scénique – d'une tradition et même d'une éthique théâtrales. Nous retrouvons dans cette démarche les ombres tutélaires d'Antoine Vitez ou de Jacques Delcuvellerie, dont Nathalie Mauger fut l'assistante et la chargée de cours pendant plusieurs années.

Chez Nathalie Mauger l'acteur agit comme un écran, une obstruction. Il retient la lumière du texte et les images projetées par le metteur en scène, il les découpe, les détoure, les détourne. Tant par son interprétation que par sa présence faite d'opacité et d'absorption.

## L'espace

«*Quand j'étais plus jeune, la convention que m'offrait comme spectateur la scène à l'italienne me rassurait, car je pouvais tranquillement jouir de ma position privilégiée de voyeur, et profiter au mieux des amours et tourments des personnages qui s'agitaient sur scène.* »

De ce goût pour le cadre et ses frontières fixes, Nathalie Mauger a conservé, dans les propositions scénographiques des premiers spectacles qu'elle monta, l'utilisation d'un lieu scénique double.

Tout d'abord un espace de vie, où s'accomplissent les principales scènes de présentation de l'action dramatique. Ce premier lieu, dont le référent n'est pas forcément réaliste ou quotidien, finit à un moment donné par s'ouvrir sur un autre espace, le lieu du sacrifice ou de la transgression, un espace où le protagoniste va chercher à affronter ou à nier le sacré, en tout cas à agir dessus.

Sans s'y référer explicitement, les scénographies proposées dans les mises en scène de Nathalie Mauger ont, au départ, des traits communs avec l'espace tragique, tel que la tradition théâtrale nous l'a légué : le proscenium (l'espace du jeu) et la skènè (lieu de l'invisible), séparé par une frontière à la fois architecturale, scénographique et symbolique (les thyromata).

Dans *Thyeste* de Sénèque ou *La nuit des rois* de Shakespeare, ces deux espaces étaient encore séparés par un élément physique (porte, rideaux, lumière), fortement présent et marqué en tant que limite, de sorte que le passage d'un lieu à l'autre s'opérait sur le mode de la transgression volontaire.

Depuis, la frontière est devenue plus floue, plus facilement perméable. Signe évocateur de cette évolution, les murs de l'espace scénique dans *Eva Perron* de Copi étaient élastiques et flexibles, de sorte qu'ils pouvaient être traversés physiquement par les acteurs, ce que n'aurait pas renié l'auteur argentin qui aimait plus que tout brouiller les codes de la représentation. Dans *Les grenouilles* d'Aristophane, cette perméabilité des espaces de jeu allait jusqu'à s'étendre à celui des spectateurs.

Aujourd'hui existe la volonté que ces deux lieux du drame soient moins séparés, que leur frontière s'avère poreuse, jusqu'à se confondre en un espace unique mais à multiples dimensions. Pourtant Nathalie Mauger insiste : le surgissement du théâtre naît de la confrontation de ces deux lieux. Il ne s'agit donc pas d'annuler leur différence, et encore moins d'affirmer leur équivalence. Mais sans doute, par un travail affiné de la scénographie, est-ce au jeu même de l'acteur et à la mise en scène, d'intégrer la présentation du visible et l'apparition toujours hypnotique et crépusculaire de l'invisible.

Car, ajoute Nathalie Mauger, citant Claude Régy, *le théâtre est et doit rester cet espace où l'invisible devient visible*.

## L'hypothèse baroque

Si la mise en scène est une hypothèse, le déroulement du spectacle ne peut en aucun cas en être la démonstration sèche et épurée. Au contraire, il convient – et Nathalie Mauger y excelle – de maintenir sans cesse le sens ouvert, comme en suspens, en équilibre précaire entre une vérité à découvrir et un questionnement sans cesse renouvelé. D'où le recours à un foisonnement audacieux d'images et une mise en scène qui se déploie dans la coexistence de registres que d'autres logiques préfèrent étanches : le sacré et le profane, l'animé et l'inanimé, le réalisme et le fantastique... Il y a du baroque dans ce travail théâtral, avec ses effets de condensation et de télescopage qui font coexister passé, présent et avenir. Ainsi l'univers néo-baroque de Nathalie Mauger, s'il peut être spectaculaire et luxuriant, est-il aussi fait de déracinements, d'imprévus et d'incongruités. On se souviendra ainsi de *La nuit des rois* où tous les rôles féminins étaient joués par des hommes, sans qu'elle se soit sentie obligée de singer une quelconque féminité, mais comme un déplacement 'évident', une sensualité plus archaïque, d'avant la différenciation stricte des rôles et des codes.

*«Quand j'évoque le concept d'images archaïques, je pense évidemment à la notion d'inconscient collectif, mais davantage encore à celle des premiers âges de la vie : comment se représente-t-on le monde quand on est bébé ?... quelque chose de très premier, quand il n'y a pas encore de différenciation.»*

L'imagerie scénique glisse ainsi sans cesse entre les nécessités qu'imposent la narration, et l'invention – ou plutôt le détournement – de gestes et de figures nées de cette interrogation première sur le devenir de la scène. La recherche de la vérité scénique ressemble davantage, chez Nathalie Mauger, à une quête hypnotique, une marche de somnambule, au milieu d'images éclectiques, superposées, pour nous mener tout doucement vers la question essentielle qui traverse toutes ses créations : celle de la responsabilité collective de nos destins individuels. Car comment ne pas voir dans ces convocations d'images déracinées, ces espaces doubles, ces généalogies d'acteurs, l'assemblage d'une sphère commune où partager collectivement l'inquiétude et le chaos du monde.

C'est là la revendication esthétique du travail artistique de Nathalie Mauger, qui est aussi et avant tout une exigence éthique : rendre à nos vies individuelles leur destin collectif, non pour les exonérer de toute responsabilité, mais au contraire pour nous redire – et ce besoin est chaque jour plus urgent – que nous ne sommes pas seuls.

Benoît Vreux – Directeur du Centre des Arts Scéniques

# Nathalie Mauger, son parcours

---

Après des études littéraires et théâtrales à Paris VII et Paris III, puis à l'I.N.S.A.S. qu'elle termine avec un mémoire sur Peter Handke, Nathalie Mauger est, entre 1991 et 1995, assistante à la mise en scène auprès de Jacques Delcuvellerie (metteur en scène de *L'Annonce faite à Marie*, *La Mère* de B.Brecht, *Rwanda 1994* ou *Anathème* joué en Avignon 2005).

Elle devient membre du Groupov en 1993 et monte en 1995 deux Marivaux, *Arlequin poli par l'amour* et *La double inconstance*, puis *Le Retable des merveilles* de Cervantes, dernier volet du *Plaisant voyage* créé au Théâtre de la Place en 1996.

Son désir d'un théâtre baroque s'affirme dans *Thyeste* de Sénèque créé en 1997, pour se confirmer brillamment dans *La Nuit des rois* de Shakespeare en 1999, prix du théâtre de la meilleure mise en scène, représenté en Belgique et en France (Théâtre National de Belgique, Nouveau Théâtre d'Angers, Valenciennes, etc.)

C'est ensuite l'expérience du monologue avec *Le Chemin du Serpent* d'après T. Lindgren interprété par Maurice Bénichou, pour le Théâtre de La Place et le Théâtre National de Belgique.

En 2001 et 2002, Nathalie Mauger monte deux textes contemporains qui seront des créations francophones en Belgique, *Manque* de Sarah Kane et *Akt* de Lars Norén.

En 2003, pour l'Atelier Jeune Théâtre du Théâtre National que Philippe van Kessel lui propose de mener, elle choisit de travailler sur *Eva Peron* de Copi.

Nathalie Mauger fonde la Cie L.E.F.T. en 2004. Elle projette alors de monter *Andréa del Sarto* de A. de Musset avec Le Théâtre de La Place, la Comédie de St Etienne, Bruxelles et Namur, et *Lenz* d'après G.Büchner en collaboration avec le Théâtre de la Place et Luxembourg 2007.

Par ailleurs elle a participé à de nombreuses expériences pédagogiques et est professeur au Conservatoire de Liège.

En février 2006 elle dirige au CDN d'Angers (N.T.A.) un atelier sur F.X. Kroetz, notamment sur les pièces *Terres Mortes* et *L'Indigène*.

Nathalie Mauger est également associée au Comité de lecture réuni par Serge Rangoni directeur du Théâtre de La Place autour de l'écriture contemporaine.

Un des aspects essentiels de la Renaissance en tant que période est le renouvellement des thèmes et de l'art en Europe après le Moyen-Age. Ce renouvellement naît en Italie dès le XV<sup>e</sup> siècle, pour rayonner ensuite sur tout le continent. Le XVI<sup>e</sup> siècle marque l'apogée de ce mouvement. Les nombreuses innovations, tant scientifiques que techniques, génèrent une réelle inventivité. Et pour la première fois, les œuvres ne sont plus uniquement au service de l'Eglise, elles entrent dans la sphère privée. Les sujets pourront désormais être puisés à d'autres sources d'inspiration, les thèmes humanistes, et mythologiques seront explorés. Le corps humain sera représenté pour sa simple beauté, l'homme est au centre du monde et de la pensée. Les écrivains et les philosophes s'attachent à l'étude des textes antiques, leur curiosité s'étend à tous les domaines de la connaissance ; les théories des mathématiciens grecs seront redécouvertes, l'architecture se détachera du style gothique ; les nouvelles techniques de gravure permettent des reproductions et la diffusion des œuvres et enfin, l'imprimerie et la « mode des voyages » vont rapidement diffuser cette renaissance des idées.

« L'avancée des sciences profite aux arts : tout au long du XV<sup>e</sup> siècle, les peintres maîtrisent de mieux en mieux la perspective linéaire et les proportions. Au XIV<sup>e</sup> siècle, l'apparition de la peinture à l'huile donne plus de profondeur aux œuvres. L'emploi de toiles remplace peu à peu le support en bois. (...) Les estampes se multiplient dans les livres et remplacent les précieuses enluminures des manuscrits médiévaux.

Les scientifiques et les médecins améliorent la connaissance de l'anatomie grâce aux dissections : le savoir est ensuite appliqué, en dessin, en peinture et en sculpture, comme en témoignent le célèbre *Homme de Vitruve* de Léonard de Vinci ou les gravures de Dürer. Il est alors possible de définir un système de proportions idéales et de représenter fidèlement un corps humain. Les tableaux et les fresques sont plus réalistes qu'au Moyen-Age. »

Renaissance Artistique – Wikipédia – fr.wikipedia .org

Un retour à la croissance, une démographie en hausse, les châteaux forts, peu à peu remplacé par les palais d'agrément ; l'or des Amériques, les grands voyages, le développement du commerce maritime, tous ces éléments concourent à favoriser l'essor des grandes villes et leur embellissement. Les mécènes issus de l'aristocratie, civile ou religieuse, mais aussi de l'économie marchande investissent dans l'art.

C'est l'époque des grands maîtres, des ateliers (ou académies) où se pressent les élèves désireux d'acquérir le savoir du maître.

## Florence un des pôles artistiques

Au XV<sup>e</sup> siècle, en 1434, Florence est dirigée par la famille des Médicis. Même si les structures de la république sont toujours là, ils établissent une véritable monarchie. Cependant, ils vont faire de la ville de Florence une importante place artistique et intellectuelle. Florence devient capitale du duché de Toscane en 1569. Par la suite, Florence perd de sa prédominance et traverse le XVII<sup>e</sup> siècle, étant capitale du royaume d'Italie de 1865 à 1870.

Mais revenons aux heures de gloire de cette ville. Les arts adoptent Florence, principalement du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle.

On voit ainsi se succéder l'art byzantin jusqu'au maniérisme de la fin de la Renaissance. Sa plus grande période est celle du Quattrocento avec la famille des Médicis. Il est difficile de définir un style florentin car les arts y sont très variés. On y rencontre cependant une démarche commune à tous les artistes, à savoir de prolonger le travail de la génération précédente.

Des artistes célèbres ont fait leurs débuts à Florence. : Giotto, Massaccio, Donatello, Brunelleschi, Fra Angelico, Ucello, Boticelli, Léonard de Vinci, Raphaël ou encore Michel-Ange. Tous ont un but, la connaissance de l'homme. (...) Florence est un des plus importants foyer du maniérisme avec les œuvres de del Sarto, du Rosso, de Pontormo et de Bronzino.

Florence, ville d'Italie, capitale de la Toscane, foyer des arts de la Renaissance.  
[www.renaissance-amboise.com/dossier\\_renaissance/ses\\_lieux/florence.htm](http://www.renaissance-amboise.com/dossier_renaissance/ses_lieux/florence.htm)

# Andrea del Sarto ; Portrait d'un jeune homme.

---

Par Laurent Busine, Directeur du Musée d'Arts Contemporains, site du Grand Hornu,  
à propos du tableau illustrant la page de couverture : *Portrait d'un jeune homme* (1517)

Si Alfred de Musset ne m'y avait poussé, je n'aurais sans doute jamais écrit quoi que ce soit sur Andrea del Sarto et je n'aurais pas pris le temps de me pencher avec intérêt sur ses œuvres. Quoi qu'il en soit, à bien des égards, je découvre chez lui, dans ses travaux, quelque chose qui me fait songer à des situations connues mais rares ; j'entends par-là qu'Andrea del Sarto ressorti d'un compagnonnage qui se rencontre exceptionnellement dans l'art en général et – pourquoi ne pas le dire – dans l'art d'aujourd'hui !

Cette manière légère, douce et grave de dépeindre les choses sont intensément teintées d'une élégance le rapprochant de la figure connue du dandy. Il est apparemment loin des courants de son temps, l'artiste *Sanza Errori* (comme on le qualifiait en son temps), alors qu'il en est le fruit et, tout autant, le détracteur.

C'est avec une certaine compromission de délicatesse et de négligence que del Sarto pose ses personnages et les compose dans ses tableaux. Tout va, suivant une sorte de douceur en se réunissant dans une image qui examine les individus plutôt que les groupes. Il aborde simplement – en admirable professionnel ! – la toile comme s'il s'agissait d'un fait divers, un constat d'une réunion bien classique, bien tranquille, bien banale d'hommes, de femmes et d'enfants (qu'ils soient Saints ou la Vierge Marie ou Jésus) qui dussent se rencontrer naturellement, en suivant en cela une apparente manière de ne pas y toucher. Ses personnages sont campés ainsi qu'il est normal, pourrait-on dire, côte à côte ; d'où leur vient alors ce côté détaché du sujet sur lequel mon œil s'attarde et s'interroge si ce n'est du traitement même de la peinture ?

Car c'est là que s'insinue avec une certaine insistance la question du sujet à proprement parler et la question de la représentation en peinture. Celles-là qui me font dire qu'Andrea del Sarto n'est pas peintre anodin.

Qu'on observe le *Portrait d'un jeune Homme* conservé à la National Gallery de Londres pour y découvrir à quel point la science de l'artiste est évidente et savante ! Vu de trois-quarts arrière, le modèle tourne la tête vers le spectateur dans la lumière qui éclaire son visage, c'est-à-dire qui vient de nous ; c'est le spectateur qui est la source lumineuse, qui donne la lumière au sujet. C'est de notre côté que provient la source qui rend visible le jeune homme ; le reste : le dos, la chevelure, le vêtement, l'arrière du bonnet, l'arrière-plan sont dans l'ombre, voire dans l'obscurité. L'homme me regarde malgré que la tête n'est pas entièrement tournée vers moi ; ses yeux cherchent d'où provient ce regard qui croise le sien et qui illumine sa face. En plus du visage, la chemise encadrée par un gilet sans manche fortement échancré dans le cou est sous le feu de cette clarté. Au centre : le bras gauche posé du coude sur une table, enveloppé dans une manche énorme qui déborde et se dépose sur la tablette, se poursuit et se confond pour créer une masse assise sur du tissu comme sur un socle. La main gauche, comme coincée dans l'encadrement de la toile, arrêtée par le montant vertical gauche qui donne la limite au tableau, soutient un livre épais, un fort volume dont la tranche est violemment claire et qui vient former un angle droit avec le plissé nombreux et anguleux de la manche. Au haut du livre, à la partie supérieure aperçue du dos, trois doigts de la main droite comme trois crochets, le pouce relevé, l'index et l'auriculaire façonnant une manière de fermoir, une griffe qui dût retenir l'ouvrage pourtant bien calé sur l'avant-bras posé sur la table.

Tout cela pourrait donner, à me lire, l'illusion d'un instantané, d'un moment surpris, d'un geste au détour duquel le jeune homme se serait retourné pour voir qui entrait dans la chambre, porteur de lumière ; mais il n'en est rien !

Le carré éclairé que forme le livre fermé par les doigts, la manche, l'encolure - soulignée elle-même par la découpe carrée du gilet - et le visage sont là pour marquer la composition mais surtout le sens qui va des mains qui tiennent le savoir à la tête qui le possède. Manque le dernier côté du carré qui est, en fait, suspendu pour un moment parce que le jeune homme a détourné son regard du livre vers nous ; replonge-t-il ses yeux vers l'ouvrage que ce carré se forme et se referme automatiquement. Le monde qui éclaire physiquement le portrait est aussi celui auquel il s'adresse, celui qui l'éclaire intellectuellement et qui est contenu dans les pages qu'il tient.

Voilà en quoi la peinture d'Andrea del Sarto dit véritablement le sujet de l'œuvre ; véritablement le sujet qui n'est pas seulement le portrait ou, plutôt, qui est le portrait de ce jeune homme dans ce qu'il est dans le monde au-delà de son apparence physique, de la circonstance et de sa pose.

De son vrai nom, Andrea d'Agnolo di Francesco di Luca, Andrea del sarto doit son surnom à son père qui exerçait le métier de tailleur (Sarto). Il devient apprenti orfèvre à sept ou huit ans. Et poursuit sa formation chez les peintres Giovanni Bacile et Piero di Cosimo où il étudie les œuvres de Léonard de Vinci, Raphaël et Michel Ange, dont, comme c'est la coutume à l'époque, il reprend et développe les styles. En 1508 il est immatriculé comme maître dans la corporation des peintres, il a vingt-deux ans. Il partage un atelier avec Jacopo Sansovino et travaille pour des ordres religieux et des collectionneurs privés. Parmi ses admirateurs, le roi François 1<sup>er</sup>, celui-ci le fera venir en France en 1518, il y restera une année et y créera *La Charité* (œuvre dont il est question dans la pièce de Musset et que l'on peut admirer au musée du Louvre). Après son retour, il se lancera dans la peinture de fresques monumentales. Parmi ses élèves, on compte notamment : Rosso Fiorentino et Pontormo. Son épouse, Lucrezia del Fede, lui sert quelques fois de modèle. Pendant le terrible siège de Florence de 1529-1530, il continue inlassablement à travailler jusqu'à ce que la peste ait raison de lui.

Del sarto a élaboré un art poétique, riche en couleurs et en luminosité. Ses tableaux religieux et ses portraits au naturalisme expressif annoncent déjà le maniérisme dont certains de ses élèves seront les dignes représentants.

## Pour Conclure...

Musset s'est inspiré de la vie de Andrea del Sarto, il situe l'action à Florence, dans l'atelier de del Sarto. Ses élèves font référence à la nouveauté de style que Pontormo, un de ses anciens élèves, incarne. Son épouse s'appelle Lucrèce et il fait référence au roi François 1<sup>er</sup> et à un tableau célèbre de del Sarto *La Charité*.

En ce qui concerne les autres événements relatés dans la pièce - ses déboires conjugaux, ses problèmes financiers liés à son manque de loyauté envers le roi de France et enfin son suicide - ils sont le fruit de l'imagination de Musset. Musset fait de del Sarto un amoureux, fou de Lucrèce, trahi par elle et par son meilleur ami. On ne peut s'empêcher d'y voir la plainte de Musset trahi par George Sand, son désespoir, le menant à une tentative de suicide, devant son incapacité d'aimer, comme si l'amour lui-même l'avait trahi

Mais ce qui rapproche peut-être encore plus ces deux personnages, c'est leur époque respective. La période charnière de del Sarto, qui crée au moment où la peinture connaît une évolution de style, qui aboutira au maniérisme, a dû inspirer Musset et lui apporter des références familières. Les deux époques sont semblables, dans la mesure où les changements qui s'opèrent entraînent un déséquilibre, une perte de sens, une insécurité par rapport à sa propre création. Ils sont tous deux à la jonction entre une ère exaltante - la « Haute Renaissance » pour l'un et « l'ère Napoléonienne » pour l'autre - et un délitement subit. La remise en question de la valeur de l'art, du « métier », compris dans le sens d'une profession rémunérée et non plus seulement dans le sens du perfectionnement d'une technique et d'une créativité artistique. A travers del Sarto, Musset semble dire son mécontentement devant l'obligation faite aux créateurs de fournir un travail inabouti, de produire à tout prix, de réaliser une « production » qui répond à une attente précise de l'acheteur ou de l'utilisateur.

Mais quel artiste peut, de nos jours, ne pas formuler les mêmes plaintes ?