

JAROSLAV FRYČER

## QUELQUES PROBLÈMES ACTUELS DES ÉTUDES MUSSETIENNES

Plus d'un siècle après sa mort, Alfred de Musset reste un poète lu et un dramaturge joué. Il est vrai que la renaissance de l'intérêt du public pour l'œuvre de ce poète romantique français était en partie due, dans ces dernières années, à l'impulsion extérieure des deux anniversaires: en 1957, on a célébré le centenaire de la mort de Musset, et en 1960, on a fêté le cent cinquantième anniversaire de sa naissance. De nouvelles éditions et traductions de ces œuvres, de nouvelles mises en scène de ses drames montrent cependant que nous voici en face d'un auteur qui est loin d'être relégué dans les manuels littéraires et qui n'est pas tout à fait étranger au goût et à la sensibilité du lecteur et du spectateur contemporains.

Des dizaines d'articles commémoratifs aussi bien qu'un nombre considérable d'études sur Musset ont été publiés. Ce fait semble prouver que le „problème Musset“ est redevenu actuel. Ce qui ne veut pas dire, bien sûr, qu'on doive le considérer aujourd'hui comme l'un des problèmes fondamentaux de l'histoire de la littérature française. Mais le vif intérêt qu'à l'heure actuelle les critiques portent à l'œuvre de Musset montre clairement qu'on éprouve le besoin de réviser ce que nous savons de la vie et surtout de l'œuvre du poète français. Il semble aussi que de nos jours nous nous trouvons à un moment favorable pour analyser l'œuvre de Musset à partir de certains points de vue nouveaux, pour montrer quels aspects et quelles idées la situation nouvelle a fait ressortir dans l'œuvre de notre poète, enfin pour faire voir quel sens nouveau cette œuvre peut revêtir, au moins en partie, dans notre contexte historique et culturel.

„Tout a été dit, ou à peu près, sur le Théâtre d'Alfred de Musset“, a écrit Jean Richer,<sup>1</sup> „tout est connu, ou presque, de cette histoire cent fois contée“, remarque Louis Evrard à propos de l'aventure des amants de Venise.<sup>2</sup> On ne doit pas comprendre ces mots au sens littéral, d'ailleurs, les auteurs ont ajouté „à peu près“ ou „ou presque“. Quantité d'études critiques parmi celles publiées dans la décade passée et apportant de nouveaux aperçus sur la vie et sur l'œuvre de Musset, font preuve de ce qu'un pessimisme de ce genre n'est pas du tout justifié.

Le but du présent article n'est pas de dresser un bilan critique de la littérature concernant Musset. Prenant pour point de départ les travaux récents, nous voulons passer en revue quelques problèmes essentiels qui s'imposent à l'attention du critique voulant aborder l'œuvre du poète romantique à partir des points de vue indiqués.

Les travaux sur Alfred de Musset publiés en ces derniers temps peuvent être classés en deux groupes différents. D'une part, ce sont des essais d'interprétation nouvelle de l'œuvre de Musset, d'autre part ce sont des études qui apportent quelques documents nouveaux sur celle-ci ou sur la vie du poète, sur sa correspondance, etc. Parmi les premiers, on peut compter, entre autres, deux livres auxquels nous allons nous référer souvent: *Musset dramaturge* de Henri Lefebvre (Paris, L'Arche, 1955) et l'essai qui ouvre le volume *Alfred de Musset* par Philippe Soupault (Poètes d'aujourd'hui, Paris, Seghers, 1957). Le livre de Marthe de Hedouville *Alfred de Musset* (Paris, Apostolat de la Presse, 1958) respecte la conception traditionnelle de son œuvre tout en formulant quelques idées nouvelles, surtout sur la formation esthétique du poète. Werner Bahner dans son livre écrit en allemand, *Alfred de Mussets Werk* (Halle, Verlag Sprache und Literatur, 1960) veut expliquer son œuvre, dans un but de vulgarisation, du point de vue de l'histoire littéraire marxiste. A côté de ces livres, il faut citer encore l'article de Louis Aragon „Alfred de Musset“, publié dans les *Lettres françaises*, 18—24 avril 1957, et deux conférences, celle de Pierre Moreau, prononcée le 10 mai 1957 à la Sorbonne et publiée sous le titre „Le Classicisme d'Alfred de Musset“ dans les *Annales de l'Université de Paris*, juillet—septembre 1957, et celle le Jean

<sup>4</sup> *op. cit.*, p. 128.

<sup>5</sup> *ibid.*

<sup>6</sup> P. ex. Henri Guillemin dans l'article „Grandeur de Musset“, *Journal de Genève*, mars 1956, cité par Soupault, *op. cit.* pp. 20—23.

<sup>7</sup> Cf. p. ex. ce que Musset a écrit sur ses vers à la sœur Marceline. Lettre à Paul de Musset, juin 1840. *Correspondance*, éd. L. Séché, p. 165.

<sup>8</sup> *Deux proses de théâtre. Drame romantique, Comédies et Proverbes*. Gap, Ed. Ophrys, 1954.

<sup>9</sup> Pour les citations, nous nous référons à l'édition des *Oeuvres complètes en prose* par Maurice Allem et Paul-Courant, parue dans la Bibliothèque de la Pléiade.

<sup>10</sup> „Quand on observe, comme nous l'avons fait, les changements qu'autour de 1850, en vue des représentations, il (= Musset) introduit dans son texte, on y reconnaît un dessein de l'éteindre, de le dépoétiser, en supprimant les images, en réduisant les tirades lyriques. Nécessité scénique, oui, — mais en accord avec une tendance grandissante, avec son goût, — ayant jeté sa gourme, — d'un art plus sobre, plus dépouillé, plus classique...“

*Op. cit.*, p. 143.

<sup>11</sup> *op. cit.*, p. 357.

<sup>12</sup> *op. cit.*, pp. 125—127.

<sup>13</sup> *op. cit.*, p. 10.

Pommier, „Alfred de Musset“, prononcée à Oxford et publiée dans la collection de Zaharoff *Lecture* à Oxford, également en 1957.

Parmi les publications apportant des documents nouveaux sur Musset, signalons, outre les livres cités dans les notes 1 et 2, l'étude de Jean Pommier *Autour du drame de Venise. G. Sand et Alfred de Musset au lendemain de Lorenzaccio* (Paris, Nizet, 1958), et parmi les études publiées dans les revues, notons au moins celles qui nous paraissent d'une importance particulière: „Balzac et Musset“ de Jean Pommier (*RHLF*, octobre-décembre 1956), „The Contribution of a Directoire exile to a poem of A. de Musset“, de James L. Shepherd (*Modern Language Notes*, January 1958), la note d'Annarosa Poli sur „Les Amants de Venise et Casanova“ (*RHLF*, janvier-mars 1959), l'article „Musset en Russie“, par Mikhaïl Treskou-nov (*Oeuvres et opinions*, janvier 1961) et „L'Analyse spectrale de „Lorenzaccio““ par André Lebois (*Annales de la faculté des Lettres de Toulouse*, Littérature IX, 1961).

Dans la plupart des études et des livres cités, Alfred de Musset et ses œuvres sont étudiées de deux points de vue différents. D'une part, c'est du point de vue historique. Les critiques envisagent l'œuvre de Musset en connexion étroite avec le mouvement littéraire et avec la situation historique de la première moitié du siècle passé et cherchent sa place dans le système du romantisme français. L'œuvre de notre poète est étudiée dans le contexte du grand courant artistique et historique de l'époque caractérisée par le désarroi politique et moral après la chute de Napoléon et par l'évolution de la bourgeoisie financière avant 1848. D'autre part, les critiques traitent dans certaines études les aspects différents de l'art de Musset, surtout le style et la structure artistique de ses œuvres.

Les études mentionnées, basées sur les résultats des recherches antérieures, posent des fondements solides pour une interprétation nouvelle de l'œuvre d'Alfred de Musset. Cependant il existe encore beaucoup de problèmes à éclaircir et à résoudre. Ce sont surtout deux sujets qui reviennent souvent dans les travaux mentionnés: l'art de Musset, la structure poétique et dramatique de ses œuvres, et le sens que cette œuvre peut avoir pour le lecteur et le spectateur d'aujourd'hui. C'est en abordant ces deux questions qu'on se heurte souvent à tout un ensemble de jugements traditionnels reposant sur l'explication partielle et parfois même simpliste de quelques événements de la vie du poète et de ses œuvres, sur ce qu'on pourrait appeler la „légende de Musset“.

Elle existe, cette légende, parmi les lecteurs surtout, pour lesquels Musset n'était souvent qu'un enfant gâté, un débauché qui s'est usé par l'alcool et les amours faciles, l'amant célèbre de George Sand, bref un homme „romantique“. Mais elle existe, cette légende, aussi dans certains articles et livres sur Musset, où l'importance de sa vie amoureuse, de ses aventures et de sa maladie de nerfs pour la genèse et le caractère de son œuvre est souvent surestimées. N'a-t-il pas été pour Flaubert lui-même un „malheureux garçon“ seulement, et pour Baudelaire un „maître des gandins“?

Cette „légende de Musset“ a une vie tenace. On peut rencontrer son influence surtout dans les biographies. Ainsi on peut lire chez Philippe Soupault que l'artiste Musset pose „moins de problèmes (...) que l'homme dont certaines aventures amoureuses furent commentées le plus souvent trop partialement“<sup>3</sup> Toutefois, si nombreux qu'ils soient, les problèmes de la vie de Musset ne sont pas plus importants que ceux que pose son œuvre littéraire. Car une fausse interprétation, ou disons plutôt une interprétation partielle, de la vie de Musset a donné lieu à quelques malentendus concernant la conception de son œuvre. „Musset? la bourgeoisie l'a relégué dans la poésie sentimentale“, dit Henri Lefebvre. Il explique l'attitude, que la bourgeoisie a prise en face de Musset, par des raisons d'ordre social: „Selon les thèses traditionnelles, Musset se serait usé, suicidé lentement, par l'alcool et la débauche (...) Victime de lui-même? Victime surtout de ses contradictions, celle de son temps, et de la classe à laquelle il appartenait et qui ne pouvait l'admettre et le reconnaître avec ses contradictions. On ne devait donc l'admettre que dans une faible mesure. On devait le reléguer dans l'alcool...“<sup>4</sup>

Les interprétations partiales de l'œuvre de Musset avaient pour résultat, suivant les études de H. Lefebvre et Ph. Soupault, son incompréhension de la part du public, la méconnaissance et la déception d'un auteur qui „se sentait jusqu'au fond du cœur et de son esprit un homme de théâtre“<sup>5</sup> et pour qui la poésie n'était rien d'autre qu'un „apprentissage du théâtre“. La tragédie de Musset, c'est la tragédie d'un auteur dramatique méconnu. Cette thèse qui est à la base des deux études citées et qui était acceptée aussi par d'autres historiens,<sup>6</sup> donne naissance à toute une série de questions spéciales qui se groupent autour de deux idées principales: celle que Musset se considérait lui-même surtout comme un dramaturge, et celle qu'il était de son vivant incompris et méconnu.

L'examen attentif de ces deux problèmes principaux nous semble très important pour la

recherche de l'interprétation moderne de Musset en général. Tout d'abord, il faut dire que pour nous Musset est vraiment avant tout un dramaturge, peut-être le seul dramaturge véritable du romantisme français. Que faut-il entendre par là? Qu'il savait traiter les sujets de ses drames sans emphase rhétorique, qu'il évitait des intrigues trop compliquées de même que la surabondance de ce qu'on appelle la couleur locale — bref, qu'il ne tombait pas dans les excès qui avaient pour résultat l'échec du drame romantique. Le dialogue vivant et spirituel, la psychologie d'un réalisme pénétrant des personnages, la simplicité naturelle de l'action aussi bien que la transposition des idées et des sentiments de l'auteur ont évidemment assuré à l'œuvre dramatique de Musset une actualité posthume qui ne cesse même pas de grandir. Le théâtre de Musset ne commença à être compris et réhabilité que longtemps après la mort de l'auteur, malgré le succès temporaire de quelques-unes de ses pièces de son vivant, après la mise en scène d'*Un Caprice* en 1847; les pièces que nous considérons aujourd'hui comme ses chefs-d'œuvre, *On ne badine pas avec l'amour*, *Fantasio* et *Lorenzaccio*, ne furent jouées que beaucoup plus tard. Une question s'impose, cependant: doit-on, à cause de cela, interpréter Musset uniquement comme un auteur dramatique méconnu?

Musset, si l'on s'en tient à sa correspondance, à ses articles sur l'art et d'ailleurs à son œuvre tout entière, ne se considérait pas exclusivement comme un auteur de théâtre. Certes, dès sa jeunesse il avait une nette ambition dramatique et il s'intéressait toujours aux questions de cet art. Mais doit-on négliger le fait que les thèmes, auxquels il tenait personnellement, Musset les traitait surtout en vers, rarement en prose (p. ex. la *Confession d'un enfant du siècle*)? Musset transposa dans ses vers les souvenirs, les sentiments et les idées qui lui étaient subjectivement les plus chers.<sup>7</sup> On sait que dans un chapitre bien connu du *Poète déchu*, Musset exprima d'une manière très claire ses idées sur la supériorité de la poésie sur la prose et même sur le drame. A ce point de vue, la lettre à Alfred Tattet du 17 octobre 1845 représente un document très éloquent. Elle nous révèle une certaine méfiance, voire une sorte d'indifférence au moins temporaire de Musset en face du destin de la mise en scène préparée d'*Un Caprice* qui aurait pu lui donner une satisfaction attendue depuis longtemps. Et n'oublions pas non plus qu'après son premier échec sur la scène, il continuait d'écrire et que l'apogée de son œuvre, l'époque la plus féconde de sa vie d'artiste, succédait immédiatement à l'échec de la *Nuit vénitienne*.

Voilà pourquoi on ne peut pas considérer Musset exclusivement comme un homme de théâtre et sa poésie comme une sorte de cours élémentaire de sa maîtrise dramatique et séparer ainsi Musset poète de Musset dramaturge. Chez lui, le poète et le dramaturge vont de pair. On devrait étudier leur „interférence“ en parlant des œuvres particulières. Les éléments dramatiques de sa poésie ont été constatés, comme on sait, souvent; or, le caractère poétique représente l'un des traits spécifiques de son théâtre. L'analyse de l'œuvre dramatique de Musset par A. Brun<sup>8</sup> montre clairement que même en ce qui concerne le style de son théâtre, on ne peut pas étudier Musset dramaturge sans se référer à Musset poète, si l'on a en vue sa manière d'observer la réalité de la vie et les procédés artistiques employés par lui pour exprimer ses idées d'une manière poétique.

La seconde thèse des deux livres cités — celle que Musset était un auteur incompris, ce qui a profondément influé sur son évolution poétique et sur sa vie privée — a besoin, à notre avis, d'être un peu précisée. Étudier la fortune et les interprétations de l'œuvre d'un auteur à des époques différentes, c'est avant tout, sans doute, étudier la façon dont cette œuvre répondait aux besoins et aux aspirations du public, quelles idées ou quels aspects de cette œuvre on a fait ressortir, bref, quelle place elle occupait dans la structure de la littérature du temps. Si l'on accepte ce point de vue, peut-on dire que Musset était incompris de son vivant?

L'œuvre dramatique de Musset ne fut vraiment comprise, dans toute la richesse de ses idées, que longtemps après la mort de l'auteur. Mais en étudiant ce problème par rapport aux tendances principales de la littérature française au XIX<sup>e</sup> siècle et de la situation historique à l'époque, on devrait plutôt dire que le public ne pouvait pas comprendre cette œuvre à sa juste valeur ou plutôt qu'il en a accepté les idées et les aspects qu'il pouvait comprendre.

Les drames de Musset restaient longtemps, comme on sait, en marge du théâtre des années 30 et 40 du siècle passé. Il était difficile de les comprendre dans le système de la production dramatique contemporaine, plus précisément romantique. Il est inutile de répéter ici quels éléments et procédés le romantisme français avait introduits dans le domaine du théâtre. Or, les drames de Musset différaient sensiblement du théâtre romantique d'une part, dominé par les œuvres de Hugo et de Dumas, et d'autre part des tragédies qui renouaient avec la tradition classique et qui étaient souvent joués dans la première moitié du siècle passé. Il faut aussi tenir compte de ce que la structure sociale du public français changeait

au début du siècle passé. C'était, en ce temps-là, le public bourgeois qui représentait une grande partie du public contemporain et qui était enthousiasmé, au moins pendant un certain temps, des effets scéniques employés dans les pièces romantiques. L'œuvre dramatique de Musset était, au contraire, destinée, en fin de compte, aux lecteurs au goût plus aristocratique, aux jeunes intellectuels français qui n'acceptaient pas toujours les excès des romantiques, donc à la société dans laquelle Musset vivait et sous l'influence de laquelle s'étaient formées ses idées artistiques.

Le large public ne pouvait donc pas être attiré, dans les années 30 et 40 du siècle passé, par une œuvre dramatique qui correspondait peu aux tendances principales contemporaines. Au contraire, c'était surtout la poésie qui était de toute l'œuvre de Musset la mieux goûtée par le public contemporain. Tout en restant passionnée et en partie exaltée à la manière romantique, elle représentait une sorte d'opposition aux effusions lyriques des poètes romantiques, mais cette fois-ci par les traits provenant du XVIII<sup>e</sup> siècle — par le rationalisme et par le ton satirique d'une partie de sa poésie. Nous avons assez de témoignages de ce que les lecteurs, surtout les étudiants et les jeunes intellectuels, voyaient dans Musset „leur poète“ à eux qui a bien rendu, dans ses vers, l'atmosphère spirituelle et psychologique, dans laquelle ils vivaient.

Les travaux récents ont révélé de nouveaux aspects du théâtre mussetien : sa signification sociale ou même politique, surtout dans *Lorenzaccio*. On a souligné le thème qui revient dans ses meilleures pièces, à savoir la question des rapports entre l'individu et la société de Louis-Philippe, l'un des thèmes essentiels de toute la littérature romantique en France. L'interprétation de l'œuvre dramatique de Musset doit être aujourd'hui nécessairement différente de l'interprétation qu'on en donnait dans la première moitié du siècle passé, à l'époque de la Monarchie de Juillet. Notre approche de cette œuvre a changé. Il serait plus juste de ne pas parler d'incompréhension, mais de chercher en quoi et pourquoi ces deux interprétations diffèrent.

\*

La conception nouvelle de l'œuvre de Musset est liée à un autre problème, souvent traité dans les études récentes sur notre poète : celui des caractères généraux et spécifiques de son art. Musset a toujours été considéré comme un auteur qui occupe, dans la littérature française romantique, une place à part. Son registre artistique était considéré comme plus varié pour pouvoir être qualifié tout simplement de romantique. Mais ce n'est que dans ces dernières années qu'on a accentué la nécessité de chercher d'une manière systématique ce qui représente les qualités individuelles de son romantisme. Toute une série de livres et d'articles étudiant ou au moins mentionnant ces traits non- ou anti-romantiques chez Musset. Citons, à titre d'exemple, Pierre Moreau qui analyse ses sources classiques, Marthe de Hedouville qui consacre une large partie de son livre à l'étude du rationalisme dans l'esthétique du poète, et Jean Pommier qui, dans la comparaison d'une page de Balzac et de Musset, remarque quelques affinités de l'art de Musset avec celui du grand romancier réaliste.

De tels travaux ont une double importance. Ils éclaircissent l'œuvre du poète à partir de points de vue parfois nouveaux, et préparent en même temps les matériaux pour l'étape suivante des recherches dans ce domaine. L'examen du „classicisme“, du „réalisme“, etc. de Musset peut apporter des résultats précieux pour la connaissance de son œuvre. Mais ces résultats apparaissent sous une lumière tout à fait nouvelle au moment où l'on cesse de les envisager séparément et où l'on commence à chercher quelle place et quel rôle occupent ces éléments dans la structure de l'œuvre analysée en tant que tout. En déterminant plus nettement la fonction des différents procédés artistiques chez Musset, leur jeu, on pourrait donner peut-être une interprétation plus nuancée de son art.

Le „réalisme“ de Musset, semble-t-il, mérite une attention particulière. L'étude des éléments réalistes, de leur caractère fonctionnel dans l'œuvre du poète, peut préciser la place de Musset parmi les écrivains contemporains et sa position dans l'évolution ultérieure de la littérature française. La plupart des critiques ont jusqu'ici déterminé la position de Musset plutôt par rapport au XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est surtout dans les *Contes et Nouvelles* que nous sommes en face d'éléments réalistes qui ne peuvent pas être réduits tout simplement à l'héritage du réalisme des siècles passés. On y trouve quelques traits communs avec les œuvres de Balzac ou de Mérimée et avec les théories réalistes formulées au milieu du siècle passé, entre autres, la tendance à donner un récit objectif, les descriptions du milieu et de la société dans lesquels vivent les personnages, l'effort de représenter la vie d'une partie de la société à la fin de la Restauration et sous la Monarchie de Juillet.

Musset n'était pas bien sûr un réaliste du type stendhalien ou balzacien, il restera toujours, par ses idées et par son art, un romantique sui generis. Mais il existe chez lui quelques œuvres, surtout parmi les contes et les nouvelles, qui ont pour point de départ une base gnoséologique et artistique semblable à celle qui est à l'origine des œuvres de Balzac ou de Mérimée. Nous allons consacrer quelques pages à cette question parce que le réalisme des *Contes et Nouvelles* n'a pas encore été examiné de ce point de vue plus spécialement.

Dans une courte analyse de „Frédéric et Bernerette“, que nous considérons comme l'une des meilleures nouvelles que Musset ait écrites, nous essaierons de montrer quelques éléments réalistes typiques des *Contes et Nouvelles* et leur rôle dans l'art de Musset prosateur. Nous laissons de côté tout ce qui ne concerne pas directement le thème donné (les sources, le rôle des éléments autobiographiques, les variantes, etc.).

„Frédéric et Bernerette“, publiée en 1838 dans la *Revue des Deux Mondes*, est la troisième dans la série des nouvelles de Musset écrites dans les années 1837-1838. Elle succédait à „Emmeline“ et aux „Deux Maîtresses“ dans un intervalle de quelques semaines seulement. Son sujet, son style et son caractère général, en comparaison avec les deux précédentes, sont cependant considérablement différents. „Emmeline“ et les „Deux Maîtresses“ sont des récits plus ou moins autobiographiques. Nous y trouvons des analyses psychologiques de l'amour et un style imagé, un peu emphatique et prolixe. L'action est presque supprimée et la vie intérieure des héros est au premier plan.

Dans „Frédéric et Bernerette“, au contraire, l'action est plus vive et compliquée, le dialogue joue un rôle plus important. Musset emploie quelques techniques qui peuvent augmenter l'intérêt du lecteur, p. ex. le déplacement des motifs du point de vue de leur ordre chronologique, ce qui a pour résultat l'aménagement de toute une série de petits secrets qui sont éclaircis l'un après l'autre. On peut dire que cette nouvelle est en somme plus proche de la réalité contemporaine que les deux précédentes. Nous n'avons pas l'intention d'examiner les causes de ce changement. Disons au moins que Musset, après avoir puisé, pour „Emmeline“ et pour les „Deux Maîtresses“, dans ses souvenirs et dans les événements de sa jeunesse, allait chercher, pour les nouvelles qu'il devait écrire, faute d'argent, bien vite, d'autres sujets dans la société parisienne qu'il connaissait bien. Mais même ici, le point de départ était presque toujours un souvenir personnel.

Les éléments réalistes dans „Frédéric et Bernerette“ ne sont pas limités aux descriptions des personnages, du milieu, etc. et aux allusions concrètes à la vie contemporaine. Le réalisme est au fond de cette nouvelle; il y représente la méthode artistique essentielle. Le sujet du conte et l'intention de son auteur sont typiques pour la prose réaliste. L'idée principale de „Frédéric et Bernerette“ est, suivant la disposition et la facture du conte, de donner une image réaliste de la vie d'une partie de la société parisienne au début du siècle passé, à savoir la vie des grisettes et des étudiants dans le Quartier latin et en partie aussi celle de la jeunesse dorée. Cette intention est réalisée par les procédés artistiques mis en œuvre dans le portrait de Bernerette qui se place au centre de la nouvelle, et dans le récit de son amour pour Frédéric, ce qui a permis à Musset de peindre la vie, la mentalité et le destin d'une grisette parisienne.

La vie de Bernerette est présentée sur deux plans temporels qui s'interpénètrent dans le récit: sur celui de sa vie passée et celui de sa vie présente. A plusieurs reprises Bernerette revient à l'histoire de son enfance misérable et de sa jeunesse de comédienne ambulante, qu'elle raconte à Frédéric et qui explique sa vie actuelle. Une fois pendant l'un de leurs premiers entretiens, plus tard quand elle veut expliquer à Frédéric la conduite grossière de son frère. Même dans sa dernière lettre, faisant ses adieux à Frédéric et à la vie, elle se souvient encore une fois de son enfance malheureuse: „Enfant, on me battait, et quand je pleurais, on m'envoyait dehors: 'Va voir s'il pleut', disait mon père. Quand j'avais douze ans, on me faisait raboter des planches; et quand je suis devenue femme, m'a-t-on assez persécutée! Ma vie s'est passée à lâcher de vivre, et finalement à voir qu'il faut mourir!“ (497-498).<sup>9</sup> De telle façon la vie passée influence sans cesse la vie présente de Bernerette. Son destin est interprété comme un produit de son origine, de sa famille et de la société dans laquelle elle a vécu. Bernerette, toujours poursuivie par sa famille et par la défaveur de la société, ne pouvait pas faire résistance à son destin et améliorer les conditions de sa vie. Tout cela, chez elle, a donné naissance à une sorte de pessimisme et de résignation: „Je n'apprendrai jamais un métier; je ne peux pas rentrer au théâtre. Comment le pourrais-je, faite comme je suis?“ (492). La vie de Bernerette est donc expliquée par une sorte de déterminisme social qui, bien sûr, ne se rencontre chez Musset que rarement. Tout de même, il indique quelques points de contact entre sa méthode artistique et le courant réaliste dans la prose narrative française vers le milieu du siècle passé.

La plus grande part de la nouvelle est consacrée au récit de la liaison de Frédéric et de Bernerette. Son début, la „cristallisation“ de leur amour, n'occupe que le premier des dix chapitres. La fin tragique, d'ailleurs un peu forcée, est décrite dans le dernier. L'amour de Frédéric et de Bernerette est donc raconté en huit chapitres, au cours desquels le lecteur fait successivement connaissance du caractère et des idées d'une grisette: de sa modestie, de sa gaieté, de son incapacité de travailler régulièrement, de sa franchise, enfin de sa morale qui est un mélange un peu bizarre d'infidélité et de constance d'une part, et de légèreté et d'étourderie de l'autre.

Toutes les fois que Musset parle, dans le conte, de Bernerette et de son amour, nous sommes en face d'un personnage vivant, pris dans la réalité et décrit par des procédés réalistes. Le parallèle des deux femmes, Bernerette et Mlle Darcy, la fiancée de Frédéric, fait encore mieux ressortir le portrait de la grisette. Mlle Darcy représente dans la nouvelle un pendant romantique de Bernerette: elle est romanesque, fantasque, rêveuse, elle reste toujours plongée dans les souvenirs d'un amour idéalisé et sentimental pour un officier sans fortune, repoussé par la famille. Bernerette, au contraire, vit dans la réalité, elle accepte la vie telle qu'elle est. La différence entre ces deux femmes trouve son reflet aussi sur le plan artistique. Quand l'auteur parle de Bernerette, le style est concret, simple et alerte; en parlant de Darcy, sa phrase devient compliquée et recherchée. Bernerette est caractérisée par quelques détails concrets de son vêtement, de sa conduite, Mlle Darcy par des traits peu expressifs et vagues. Citons deux exemples tirés de situations analogues qui peuvent illustrer ce contraste: „... Mlle Darcy, pendant qu'on prenait le thé, alla s'asseoir dans une petite pièce reculée. Une certaine disposition romanesque, qui est souvent naturelle aux femmes, prêtait ce jour-là à son regard et à sa parole un attrait indéfinissable“ (464); „Cependant, Bernerette, par un raffinement de coquetterie, au lieu de se munir de tous ses atours pour cette rencontre, se présenta en négligé, les cheveux relevés sous son chapeau“ (456—457).

La différence entre les deux femmes se reflète aussi dans la langue qu'elles parlent. Mlle Darcy emploie de longues périodes compliquées, elle développe ses idées sur l'amour idéal: „Mais non, dit-elle à Frédéric, vous ne savez pas vous-même si vous souffrez, ni ce que vous regrettez; la première venue vous consolera; votre esprit n'est que désœuvré. Ah! ce n'est pas ainsi qu'on aime!“ (483). Bernerette ne se laisse pas envahir par des idées romanesques sur l'amour; pour elle, l'amour est toujours lié aux questions de la vie de tous les jours: „Il est fâcheux que tu ne sois pas riche; mais que veux-tu? nous ferons comme nous pourrions“ (458), dit-elle à Frédéric. Et voici ce qu'elle dit d'un jeune homme qui voulait l'épouser: „Il veut que je tienne son comptoir; ce serait un assez jolie place, car il gagne une quinzaine de mille francs; malheureusement cela ne se peut pas“ (469).

Ce n'est pas le seul contraste qui fait ressortir le caractère réaliste du portrait de Bernerette, donc l'idée principale. Même les étapes différentes de l'amour de la grisette pour Frédéric sont décrites par des procédés opposés qui ont une fonction analogue. Le premier chapitre qui peint la naissance de l'amour, est dans le ton „galant“ courant au XVIII<sup>e</sup> siècle, avec les „rideaux de la voisine“, avec les baisers envoyés d'une fenêtre à l'autre et avec les billets doux remis en cachette dans le corridor sombre. La phrase de cette partie est spirituelle, brillante. Le chapitre se termine par une pointe un peu légère et audacieuse, typique pour un courant de la prose narrative du XVIII<sup>e</sup> siècle: „... elle lui sembla bien plus belle encore le lendemain, lorsqu'elle vint au rendez-vous, et il vit là qu'elle pouvait se passer non seulement d'atours, mais encore de toute espèce de toilette, même la plus négligée“ (457).

L'amour qui a pris naissance sous le signe d'une telle insouciance et d'un tel agrément, sera-t-il toujours semblable à ses débuts? Pas du tout, les premières lignes du deuxième chapitre apportent un changement presque total du ton: les amants parlent d'une manière raisonnée de leur situation pécuniaire, de leur pauvreté. A partir de ce moment, leur amour a pris un caractère différent, réel, ou disons normal et typique pour les étudiants et les grisettes.

Dans le conte de „Frédéric et Bernerette“, on trouve aussi certains traits purement romantiques: les contrastes, quelques scènes à effets extérieurs (le suicide d'un amant de Bernerette, l'arrivée du père de Frédéric à Paris, etc.), l'analyse de la jalousie de Frédéric dans le chapitre VIII et enfin le dénouement tragique et un peu sentimental du conte. Mais il semble que tous les procédés mentionnés occupent une place nettement définie dans la structure artistique du conte. Ils sont organisés de sorte à faire mieux ressortir l'idée principale. C'est justement à partir de ce conte que les éléments romantiques commencent à devenir plus rares dans les *Contes et Nouvelles* et qu'ils sont remplacés de plus en plus par des éléments réalistes. On peut suivre cette évolution de „Frédéric et Bernerette“, par le „Fils du Titien“ et „Margot“, jusqu'à „Mimi Pinson“.

Passons à d'autres éléments réalistes. Les allusions concrètes à la vie contemporaine, les indications précises du temps et du lieu d'action ne peuvent pas être interprétées comme des traits purement réalistes. Elles peuvent être expliquées chez Musset comme l'expression de la tendance générale du romantisme à rendre concrets l'action et les personnages. La localisation précise de l'action, analysée isolément, pourrait sembler extérieure et mécanique. Mais dans la composition de la nouvelle, à côté de menues descriptions, elle aide à peindre, par les moyens de l'art, le Quartier latin et la société qui y vivait. Les petites descriptions sont, dans „Frédéric et Bernerette“, assez nombreuses. Elles donnent un cadre social et historique à l'amour de la grisette et de l'étudiant, parce qu'elles ne décrivent pas minutieusement le lieu d'action mais elles évoquent la vie de la société à laquelle les deux protagonistes appartiennent: „La *Chaumière* est le Tivoli du quartier latin, c'est le rendez-vous des étudiants et des grisettes. Il s'en faut que ce soit un lieu de bonne compagnie, mais c'est le lieu de plaisir: on y boit de la bière et on y danse; une gaieté franche, parfois un peu bruyante, anime l'assemblée. Les élégantes y ont des bonnets ronds, et les fashionables des vestes de velours; on y fume, on y tringue, on y fait l'amour en plein air...“ (458—459). Contre cette gaieté parfois un peu „bruyante“ mais toujours franche de la *Chaumière*, Musset oppose l'ennui de la société blasée du boulevard Neuf, dont la vie inutile et débauchée est réprouvée dans le long alinéa du chapitre IV. Citons encore un exemple qui révèle l'art de Musset qui sait suggérer par quelques détails qui semblent être incohérents et groupés comme par hasard, l'atmosphère d'un bal à l'Opéra: „L'orchestre, plus nombreux que le public, jouait dans le désert les contre-danses de l'hiver. Quelques masques erraient dans le foyer; à leur tournure et à leur langage, on s'apercevait que les femmes de bonne compagnie ne viennent plus à ces fêtes oubliées“ (480).

Les trois exemples cités confirment l'idée que Musset voulait vraiment représenter ce qu'on appelait une tranche de vie contemporaine. Tous les éléments réalistes que nous avons mentionnés font partie intégrante du système des procédés employés dans la nouvelle analysée.

Regardons encore un aspect de la composition du conte: la manière dont l'auteur participe au récit. C'est une question de premier ordre quand on analyse une œuvre romantique. Dans les deux nouvelles précédentes, „*Emmeline*“ et les „*Deux Maîtresses*“, le narrateur intervient sans cesse dans l'action: toutes les deux sont un récit de l'auteur à une certaine „dame“. Musset se mêle à l'action par les remarques qui donnent à la nouvelle un ton de causerie rappelant certain aspect de la prose narrative du XVIII<sup>e</sup> siècle: „Vous vous souvenez sans doute, madame, du mariage de Mlle Duval“ („*Emmeline*“, 374); „Vous trouverez peut-être, madame, que je vous fais un conte invraisemblable“ (les „*Deux Maîtresses*“, 346). Ces interventions de l'auteur ont aussi une autre fonction, celle de donner plus de vraisemblance, d'authenticité à l'histoire racontée. En même temps elles font entrevoir que les héros de ces nouvelles étaient des personnages bien connus à Musset et que, peut-être, l'un d'eux était l'auteur lui-même.

Dans „*Frédéric et Bernerette*“, Musset est aussi toujours présent en tant qu'auteur. Mais ses interventions sont assez rares. Il sentait évidemment que le procédé employé dans „*Emmeline*“ et dans les „*Deux Maîtresses*“ ne pouvait pas être utilisé dans un récit plus objectif et réaliste. Il s'est détaché un peu de la narration, il cesse d'être le témoin direct de l'histoire racontée. Il commence à occuper plutôt la position d'un auteur „omniscient“, typique pour le roman et la nouvelle réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle. Musset faisait, dans „*Frédéric et Bernerette*“, un commentaire impersonnel de l'histoire décrite, sous forme d'aphorismes et de sentences, qui montrent sa connaissance intime du milieu, de la société et surtout des problèmes dont il parle: „Il faut un certain usage du monde pour savoir où il est permis de s'amuser“ (459); „... une grande douleur est souvent un grand bien“ (481); „Un certain besoin d'émotion pousse quelquefois les gens blasés à la recherche de l'extraordinaire“ (482), etc. Ces *maximés* spirituelles ont aussi une fonction bien déterminée dans la composition réaliste du conte. Dans le contexte de l'histoire individuelle de Frédéric et de Bernerette, elles dotent ces personnages de traits typiques et l'histoire racontée d'un sens général. Ainsi on peut les considérer comme un moyen de typisation artistique.

„*Frédéric et Bernerette*“ marque le début d'un processus qui va jusqu'à la „*Mouche*“ et qui nous semble caractéristique pour la prose narrative de Musset: celui de l'objectivation du récit. Musset s'éloigne successivement de ses héros et de l'action, il les envisage de plus en plus comme à vol d'oiseau avec une sorte d'impassibilité artistique. Ce changement trouve son reflet aussi dans le sujet des contes (Musset va le chercher dans l'histoire ou dans les époques plus éloignées — „*Le Fils du Titien*“, „*Croissilles*“, „*La Mouche*“), dans le style et dans les techniques de la composition. Mais Musset ne disparaîtra jamais complètement de ses contes comme auteur. Une ou deux allusions donnent toujours à sa prose ce caractère

particulier d'une causerie légère propre à Musset. On pourrait trouver cette évolution vers l'objectivisme, vers le point de vue de celui qui voit et observe la vie et les personnages, même dans le théâtre de Musset. A. Brun l'a constaté dans son livre cité sur la prose des *Comédies et Proverbes* quant à leur langue et à leur style.<sup>10</sup> Mais il faudrait examiner ce problème en détail et l'envisager en connexion étroite avec l'évolution des idées artistiques de Musset et avec les tendances de la littérature française de la première moitié du siècle passé. Surtout avec celles qui ont eu plus tard pour résultat que la prose narrative française a accepté quelques idées et quelques méthodes de la philosophie positiviste et des sciences exactes.

La courte analyse de „Frédéric et Bernerette“ se proposait de montrer quelques aspects du réalisme dans les *Contes et Nouvelles*. Evidemment, il existe dans le conte d'autres éléments encore, romantiques et classiques. Nous nous sommes efforcé de montrer que ceux-ci sont subordonnés à l'idée principale de la nouvelle. Tous les éléments sont organisés de sorte à servir l'intention de l'auteur qui était de faire un portrait vivant de la grisette et d'évoquer la vie des étudiants dans le Quartier latin. Les proportions des éléments réalistes et non-réalistes changeaient dans les *Contes et Nouvelles* au profit des premiers. On peut ainsi suivre, dans la prose narrative de Musset, une évolution qui va de la nouvelle psychologique, au fond romantique, à la nouvelle aux éléments réalistes de plus en plus nombreux et importants. De telle façon les contes de Musset occupent une place qui n'est pas tout à fait négligeable dans l'histoire de la prose française du XIX<sup>e</sup> siècle, se plaçant entre la nouvelle romantique et la nouvelle réaliste et représentant une sorte de transition entre elles. L'analyse des *Contes et Nouvelles* nous signale encore un autre aspect de l'évolution de la prose narrative en France vers le milieu du siècle passé: comment changeait la fonction de la nouvelle dans la structure des genres littéraires contemporains et comment le rôle de la nouvelle dans le système du réalisme devenait plus important que dans celui du romantisme.

\*

Dans les travaux récents sur Alfred de Musset, on rencontre parfois des observations qui pourraient surprendre chez ce poète romantique. L'un des mots qui reviennent souvent dans les études publiées dans ces dernières années, est celui de politique. L'analyse attentive des textes de Musset a montré que le poète qui n'était pas „amoureux de la place publique“ et qui voulait chanter „Ninette ou Ninon“, touchait en réalité aux affaires politiques et aux choses publiques dans plusieurs ouvrages. H. Lefebvre a accentué la signification sociale et politique de *Lorenzaccio* et de *Fantasio*, James Shepherd a consacré un article au poème la „Loi sur la Presse“ et Werner Bahner, prenant pour point de départ l'article d'Aragon, a examiné en détail l'analyse perspicace des causes sociales et politiques de ce qu'on appelle le „mal du siècle“, mise au commencement de la *Confession d'un enfant du siècle*. Ce sont là les exemples toujours cités et bien connus. Mais on peut compléter l'image de Musset auteur politique (dans le sens d'un auteur chez qui la réalité politique trouve un reflet dans son œuvre) par quantité d'allusions et de notes qu'on trouve parsemées dans ses livres et dont on pourrait tirer tout un ensemble d'idées politiques et sociales de Musset.

Revenons encore une fois aux *Contes et Nouvelles* qui offrent bien des documents de ce genre. Les remarques politiques directes y sont assez rares et elles sont plus ou moins occasionnelles. Mais il y a dans les contes aussi des témoignages plus importants pour notre sujet. Dans la „Mouche“, Musset admire d'une part la vie fastueuse de la noblesse à Versailles, d'autre part il exprime une critique vive de l'absolutisme de Louis XV. Dans les „Deux Maîtresses“, ses sympathies sont, en fin de compte, du côté de Madame Delaunay, c'est-à-dire d'une femme d'origine modeste. Il est vrai que Valentin y admire les manières distinguées de la marquise de Parnes, mais il lui reproche son mépris pour le travail manuel, celui de Madame Delaunay surtout. Enfin, la plupart des nouvelles sont animées par les étudiants pauvres, par les modistes, lingères, marchandes du tabac ou par de simples bourgeois et paysans que Musset trouvait préférables aux représentants de la société mondaine, dont les manières débauchées sont blâmées, comme nous l'avons déjà mentionné, dans „Frédéric et Bernerette“.

Tout cela ne donne pas, bien sûr, une image systématique des idées politiques et sociales de Musset. Mais de tels exemples montrent quelques éléments de ses opinions: l'antipathie contre la monarchie absolutiste, la méfiance envers les révolutions, ses vives sympathies pour les simples représentants du peuple. Une étude de toute son œuvre et de la correspondance entreprise de ce point de vue, pourrait faire ressortir la vraie position de Musset en face de la situation politique et sociale de la Monarchie de Juillet, comment ses idées

évoluaient, de même que comment elles étaient influencées et déterminées par ses origines et par la société dans laquelle Musset vivait. Une telle étude pourrait éclaircir aussi quelques aspects d'un sujet plus général: celui des rapports entre les romantiques français et la réalité politique et sociale contemporaine.

Musset était donc un homme et un auteur apolitique dans le sens qu'il ne voulait pas, exception faite pour la „Loi sur la Presse“, „Le Rhin allemand“ et quelques autres ouvrages, se mêler directement aux affaires publiques. D'autre part il est incontestable qu'une grande partie de son œuvre porte des traits nettement politiques et sociaux parce que la réalité de la vie pénétrait toujours dans ses livres, surtout dans les drames écrits autour de 1833, et dans les *Contes et Nouvelles*, donc dans les ouvrages où les éléments réalistes se manifestent d'une manière la plus impressionnante.

Après avoir fait une courte analyse de quelques problèmes principaux qu'on rencontre dans les études mussetiennes récentes, on peut dire que l'image de Musset artiste apparaît, à la lumière des documents nouveaux et des conceptions nouvelles, de plus en plus concrète et intégrale. Sans doute, on considérera Musset toujours avant tout comme poète romantique. Mais il semble que l'œuvre de Musset, analysée à partir de points de vue nouveaux va aussi apparaître comme dépassant les limites de la littérature strictement romantique. Certains aspects de sa méthode littéraire préfigurent l'évolution des lettres françaises dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Pierre Moreau a montré que l'œuvre de Musset, de Flaubert et de Baudelaire sont plus semblables par les idées exprimées et par les sources qu'il appelle „classiques“ qu'on ne l'eût cru. „Il (= Musset) a, par avance, tracé un des Tableaux parisiens des *Fleurs du Mal*, quand il a, dans la „Lettre à Lamartine“ évoqué sa nuit de désespoir: Sur le pavé noirci les blafardes lanternes...“<sup>41</sup> Philippe Soupault va plus loin encore: il trouve que Musset a été un novateur poétique dont quelques pages, surtout de la *Confession d'un enfant du siècle* et du *Poète déchu*, auraient pu influencer les *Chants de Maldoror*, et qu'elles rappellent même quelques lignes d'*Une Saison en enfer*. Et Henri Lefebvre? „Musset—Lorenzaccio ne peut se comprendre que comme continuation de Saint-Just et de l'idéal jacobin (...). Cet idéal se définit par la pure Idée de la Liberté. Idée conçue comme intérieure à l'individu (...). Les motifs de la révolte, les mobiles attachés à la pure idée de la Liberté se rétrécissent et deviennent — au cours de ces cent-vingt années — de plus en plus intérieurs, subjectifs, psychologiques (...). En ce sens, Lorenzaccio se pose devant nous comme prototype d'une longue postérité qui décline jusqu'à nos jours, à travers Baudelaire, puis Rimbaud, le symbolisme et le surréalisme, et enfin les existentialistes (Camus, Sartre et leurs personnages, Malraux et ses personnages, etc.)“<sup>42</sup>

Voilà ce qu'on pourrait appeler une situation paradoxale: le poète, relégué autrefois dans la poésie sentimentale, apparaît aujourd'hui comme un précurseur, un auteur „sérieux“, ayant traité, il y a cent trente années, quelques sujets de la littérature moderne. Musset s'occupait vraiment, on commence à le constater, de maints problèmes philosophiques et sociaux et formulait quelques idées d'une manière parfois très moderne.

Il reste dans le cas de Musset et de son œuvre, bien des problèmes à éclaircir et d'autres encore à formuler. On peut se demander quelle est la structure dramatique de son théâtre par rapport aux sujets principaux; quelle est la place de Musset, surtout de ses *Contes et Nouvelles*, dans l'évolution de la littérature réaliste en France, comment jouer ses pièces aujourd'hui, une question qui est difficile à résoudre surtout dans les pays où une tradition du théâtre mussetien n'existe pas, etc. On attend aussi une édition complète et critique de la correspondance de Musset.

Les études mussetiennes ont apporté quantité de résultats précieux pour la connaissance de l'œuvre du poète français. Elles resteront sans doute un appui indispensable pour celui qui s'occupera de Musset. Tout de même, la „question singulière“ posée par Philippe Soupault, nous semble toujours actuelle: „Cent ans après sa mort (...), on peut encore se poser cette question qui peut paraître singulière (...): qui fut Musset?“<sup>43</sup>

#### Notes

<sup>1</sup> Alfred de Musset, *Textes dramatiques inédits* présentés par Jean Richer. Paris, Nizet, 1953, p. IX.

<sup>2</sup> George Sand—Alfred de Musset, *Correspondance. Journal intime de George Sand (1834)*. Texte établi et annoté par Louis Evrard. Monaco, Ed. du Rocher, 1956, p. 10.

<sup>3</sup> *op. cit.*, p. 94.