



HAL
open science

**Ce que le roman libertin fait aux proverbes de Musset
dans On ne badine pas avec l'amour, Il ne faut jurer de
rien et Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée**

Alice Georges-Métral De

► **To cite this version:**

Alice Georges-Métral De. Ce que le roman libertin fait aux proverbes de Musset dans On ne badine pas avec l'amour, Il ne faut jurer de rien et Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée. Loxias, 2012, Autour des programmes de concours littéraires, 39. hal-04524788

HAL Id: hal-04524788

<https://hal.science/hal-04524788v1>

Submitted on 5 Sep 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



AVERTISSEMENT

Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.



Ce que le roman libertin fait aux proverbes de Musset dans *On ne badine pas avec l'amour*, *Il ne faut jurer de rien* et *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*

Alice De Georges-Métral

Résumé

À la lecture des comédies de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, *Il ne faut jurer de rien* et *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, on constate qu'une synergie s'opère entre l'hypertextualité, le libertinage et la valeur du langage. Car à l'évidence, le libertinage est bien moins présent dans les mœurs des personnages que dans leurs références culturelles et leurs dialogues. Valentin et Perdican connaissent *Clarisse Harlowe* et *Les Liaisons dangereuses* par cœur, Camille et la marquise d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* ont bien trop lu pour ne pas se fantasmer en marquise de Merteuil. Cependant, la fonction assignée à ces références issues du siècle précédent, quoiqu'omniprésentes, est mise à mal par une écriture qui n'a de cesse de miner les hypotextes comme le sémantisme des mots. Nous interrogerons au cours de cet article les rapports de renversements incessants qui bouleversent la valeur des hypotextes et du langage dans ces trois pièces de Musset.

Mots-clés

Musset, hypertextualité, libertinage, *Il ne faut jurer de rien*, *On ne badine pas avec l'amour*, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*

XIXe

France

Frivoles, dédiés aux plaisirs d'une société oisive, les Proverbes¹, jeux mondains qui invitent les spectateurs d'une petite comédie à deviner la maxime illustrée par l'intrigue, offrent aux pièces de Musset toute leur légèreté. *On ne badine pas avec l'amour*, si l'on en excepte le dénouement, *Il ne faut jurer de rien* et *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*² semblent s'ancrer dans un univers Régence fantasmé. Badinage amoureux et conversations mondaines, dans ces trois pièces, occupent seuls journées et soirées d'aristocrates évaporés. Perdican et Camille, que le père de ce dernier projette de marier, s'aiment depuis l'enfance mais, parce qu'ils badinent avec l'amour, se perdent dans les méandres de la rhétorique amoureuse. Le masque qu'ils imposent à leurs sentiments fera basculer le proverbe du côté de la tragédie. Valentin tente de jouer les Lovelace mais conclura qu'il ne faut jurer de rien quand

¹ On peut lire à ce sujet Clarence D. Brenner, *Le Développement du proverbe dramatique en France et sa vogue au XVIII^e siècle*, Berkeley and Los Angeles, « University of California Publications in Modern Philology », vol. XX, n° 1, 1937.

² Nous citerons ces trois œuvres dans les éditions suivantes : *On ne badine pas avec l'amour*, éd. Bertrand Marchal (Gallimard, « Folio », 2010), *Il ne faut jurer de rien*, éd. Sylvain Ledda (Gallimard, « Folio », 2011), *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, éd. Françoise Duchamp (GF, « Étonnants classiques », 2003). Nous mentionnerons entre parenthèses, après chaque citation, l'acte, la scène (sauf pour *Porte* qui ne contient qu'une seule scène) et le numéro de page.

ses stratégies libertines échouent face à l'innocence et pragmatique Cécile. Enfin, le comte et la marquise occupent leur oisiveté par des joutes verbales sur la nécessité qu'une porte ou le cœur soient ouverts ou fermés. Les répliques s'enchaînent avec brio, s'attachant bien plus aux mots qu'aux choses, à la rhétorique qu'aux idées. Ces comédies et proverbes se tournent vers le siècle précédent, dont les œuvres majeures irradiant le texte mussétien, de Marivaux à Laclos, de Richardson à Casanova.

Une synergie s'opère alors entre l'hypertextualité³, le libertinage – et plus largement la littérature du XVIII^e siècle – et la valeur du langage. Les échanges frivoles de ces « girouettes » instables⁴ perdent leur apparente inconséquence si on perçoit les strates de signification que leur offrent les hypotextes affleurant à la surface des mots, comme en témoigne Valentina Ponzetto dans *Musset ou la nostalgie libertine*⁵. Cependant, le rapport d'émulation qui nourrit substantiellement le texte en dotant la parole des personnages de toute la saveur des hypotextes et du libertinage, ne se maintient pas jusqu'au dénouement.

À l'évidence, le libertinage est bien moins présent dans les mœurs des personnages que dans leurs références culturelles. Certes, Valentin et Perdican connaissent *Clarisse Harlowe* et *Les Liaisons dangereuses* par cœur, Camille et la marquise d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* ont bien trop lu pour être totalement honnêtes. Mais le libertinage et le badinage amoureux inscrits dans leurs dialogues ne vont pas toujours jusqu'aux actes. Si l'hypertexte s'ingénie à dévoiler les ouvrages susdits, soulevant subrepticement le manteau devant les yeux complices du lecteur averti, les romans libertins y demeurent l'intrusion d'un corps étranger textuel au cœur d'une intrigue consensuelle. Les stratégies retorses et le langage gazé qu'ils instaurent dans ces comédies dédoublent la signification du langage, sans amplifier la puissance des actes.

L'influence de la littérature du XVIII^e siècle dans les comédies et proverbes s'étend aussi au théâtre et au badinage marivaldien auxquels s'attachent notamment Éric L. Gans dans *Musset et le drame tragique*⁶ ou Muriel Lévy dans son article « Marivaux et Musset »⁷. C'est que, rappelle Pierre Moreau⁸, le XIX^e siècle, à côté

³ Rappelons brièvement que l'intertextualité est, selon la terminologie de Gérard Genette, une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (*Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 8). Cette présence peut s'inscrire à plusieurs degrés dont la troisième correspond à notre propos, il s'agit de « celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable » (*Ibidem*). Il ajoute ensuite : « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation*. » (*Ibid.*, p. 16).

⁴ Valentin, dans *Il ne faut jurer de rien*, qualifie la mère de Cécile de « girouette » (II, 2, 104).

⁵ Valentina Ponzetto, *Musset ou la nostalgie libertine*, Paris, Droz, 2007.

⁶ Éric L. Gans, *Musset et le drame tragique*, Paris, Corti, 1974.

⁷ Muriel Lévy, « Marivaux et Musset. De Marianne à Margot », *Revue des sciences humaines*, Université de Lille III, avril-juin 1973, pp. 229-238.

du XVIII^e, semble à Musset très trivial. Grand admirateur de Casanova et de Valmont, il glisse dans ses proverbes, selon V. Ponzetto, des propos libertins sous des termes décents. Le lecteur, de ce fait, ne peut décoder ces allusions que s'il a lu Crébillon fils ou Laclos, et de nombreux noms propres, expressions et situations narratives semblent inspirés de *Histoire de ma vie* ou des *Liaisons dangereuses*. Le libertinage, ajoute l'auteur de *Musset ou la nostalgie libertine*, transporte le lecteur au cœur de la Régence pour le détourner de l'utilitarisme morose de la Monarchie de Juillet. Et le jeu intertextuel se décode avec aisance, qu'il s'agisse du pari que fait Valentin de séduire Cécile de Mantes en six jours, qui rappelle celui de Valmont avec Cécile de Volanges, ou du désir de séduction par vengeance lorsque la mère de Cécile le chasse du château qui le transfigure cette fois-ci en Lovelace⁹. Ainsi, le couple Cécile/Valmont se retrouve en Cécile/Valentin. Lovelace est maintes fois cité par Valentin mais sert aussi de modèle à Perdican lorsqu'il décide de séduire la jeune paysanne Rosette pour attiser la jalousie de Camille, comme le héros de Richardson avec celle qu'il nomme son « bouton de rose ». Cécile justifie moralement sa mère accusée de frivolité en rappelant qu'elle visite à pied les pauvres pour leur faire la charité¹⁰, activité qu'arborait déjà Valmont pour se racheter moralement aux yeux de la Présidente de Tourvel. Camille et la marquise d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, enfin, empruntent de nombreux traits à la marquise de Merteuil¹¹, tandis que leur art de la rhétorique amoureuse se coule dans les traces des héroïnes marivaldiennes. Léon Lafoscade déjà, dans *Le Théâtre d'Alfred de Musset*¹² mettait en relief la présence de la frivolité galante et de l'aimable corruption du XVIII^e siècle ainsi que les clins d'œil incessants à *Clarisse*

⁸ Pierre Moreau, « L'ironie de Musset », *Revue des sciences humaines, Présence de Musset*, fasc. 108, oct-décembre 1962, pp. 501-515.

⁹ Lovelace, dans *Clarisse Harlowe* de Richardson, cherche, en séduisant l'héroïne éponyme, à se venger de la famille de cette dernière.

¹⁰ Cécile dresse à Valentin – qui estime que sa mère « a une tête de girouette » et « ne fait pas grande attention » (II, 2, 104) à sa fille – un portrait de sa mère en femme vertueuse : « Que de fois nous sommes allées ensemble, en robe de soie, comme je suis là, courir les sentiers de la vallée, portant la soupe et le bouilli, des souliers, du linge, à de pauvres gens ! Que de fois j'ai vu, à l'église, les yeux des malheureux s'humecter de pleurs lorsque ma mère les regardait ! Allez, elle a droit d'être fière, et je l'ai été d'elle quelques fois. » (III, 4, 137). Or, Valmont va, à pied, faire la charité aux pauvres pour se faire passer pour vertueux aux yeux de la Présidente de Tourvel qui lui reproche sa frivolité. Il explique ainsi son stratagème à la marquise de Merteuil : « Vous vous souvenez qu'on [*id est* la Présidente] faisait épier mes démarches. Eh bien ! j'ai voulu que ce moyen scandaleux tournât à l'édification publique, et voici ce que j'ai fait. J'ai chargé mon confident de me trouver, dans les environs, quelque malheureux qui eût besoin de secours. » Il se rend à pied au village où vit cette famille et « paie noblement cinquante-six livres [...]. Après cette action si simple, vous n' imaginez pas quel chœur de bénédictions retentit autour de moi de la part des assistants ! Quelles larmes de reconnaissance coulaient des yeux du vieux chef de cette famille [...]. J'ai été étonné du plaisir qu'on éprouve en faisant le bien ; et je serais tenté de croire que ce que nous appelons les gens vertueux, n'ont pas tant de mérite qu'on se plaît à nous le dire. ». Cette analyse cynique de la vertu, dont Musset a certainement le souvenir lorsqu'il rédige cette page d'*Il ne faut jurer de rien*, l'éclaire sous un angle bien différent.

¹¹ Comme on le constate par exemple dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* (pp. 44-45) ou dans *On ne badine pas avec l'amour* où Camille emprunte son auto-éducation à celle de la marquise de Merteuil (p. 114).

¹² Léon Lafoscade, *Le Théâtre d'Alfred de Musset*, Genève, Slatkine Reprints, 1973.

Harlowe et aux *Liaisons dangereuses*, romans dont on pourrait conclure qu'on « ne badine pas avec l'amour ».

Fécondation du texte mussétien

La futilité des propos mondains de la marquise et du comte dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, cette surface délicate et ténue, s'épaissit d'une doublure consistante par le jeu de l'hypertextualité. Les propos anodins de la marquise qui n'a de cesse d'empêcher la déclaration amoureuse de son hôte par des préoccupations d'ordre matériel voilent à peine des allusions d'un autre ordre :

Le Comte : [...] Eh ! Mon Dieu ! Si l'amour est une comédie...
La Marquise : Le feu ne va pas ; la bûche est de travers. (47)
Le Comte : L'Amour. Et quand même on ne ferait que s'imaginer...
La Marquise : Donnez-moi l'écran qui est là.
Le Comte : Celui-là ?
La Marquise : Non, celui de taffetas ; voilà votre feu qui m'aveugle. (48)

Le feu, métaphore courtoise de l'amour, devient dans le langage gazé des libertins celle du désir. Si l'auto-portrait de la marquise se glisse dans les pas de celui de la Merteuil, le jeu scénique sur le feu sert ici bien moins à barrer les propos du comte qu'à commenter les modalités d'expression de son désir. Jamais en accord avec les attentes de la marquise, l'expression des désirs du Comte est tour à tour trop vive – « voilà votre feu qui m'aveugle » – ou bien maladroite – « la bûche est de travers ». Cette dernière remarque peut prendre une dimension plus triviale encore, comme pour le *leitmotiv* sur la porte ouverte ou fermée qui doit permettre au comte d'entrer ou de sortir. Les lecteurs de *Clarisse Harlowe* connaissent la dimension sexuelle de cet objet qui sert d'obstacle aux assauts de Lovelace, jusqu'à ce que ce dernier force la porte et la jeune fille concomitamment¹³. C'est que l'hypertextualité a à voir avec l'hypersexualité, et les proverbes mussétiens se voient ensemencés par la présence allusive des romans libertins.

Pourtant, force est de constater que si le libertinage épaissit parfois le langage des personnages mussétiens, les hypotextes sont largement mis à mal dans ces trois comédies. Paradoxalement, c'est l'usage que les personnages font du langage qui ôte aux mots toute leur puissance. Si la rhétorique des séducteurs de l'Ancien Régime crée le désir chez leurs victimes innocentes, Camille, Cécile et la marquise déjouent les pièges du dialogue et en démontent les mécanismes jusqu'à vider les mots de leur signification, comme dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* :

Le Comte : [...] je dis : la personne, celle dont l'estime, le sentiment,
la...
La Marquise : Ah ! Ciel ! Vous allez faire une phrase. (32)

¹³ Lire à ce sujet Alice De Georges-Métral, « Le sexe, l'énigme et la clé : *Clarisse* de Richardson et *Le Moine* de Lewis, hypotextes aurevilliens », *La Revue des Lettres Modernes sur Barbey d'Aurevilly*, Caen, Minard, 2012.

L'infortuné séducteur voit bien souvent, au fil de la pièce, ses répliques coupées par celles de la marquise. Castration de la parole-sédution qui offre à ces comédies un double mouvement. L'hypertextualité double d'abord ces textes légers d'une aura désuète et sensuelle, puis elle les élimine dans un second temps. La présence d'hypotextes dix-huitiémistes épaissit le texte mussétien pour mieux l'évider.

Démonétisation du langage

La période dysphorique qui accuse la chute de l'Empire et le retour timide d'une Restauration qui « ne restaura pas¹⁴ », par la posture de retrait ironique et dandy qu'elle implique, démonétise la valeur des hypotextes. Claude Duchet – dans son article « Musset et la politique. Formation des idées et des thèmes : 1823-1833¹⁵ » – insiste sur le lien qui associe, dans l'œuvre de Musset, le malheur historique au malheur individuel. Pour celui qui est « né trop tard », tout est déjà joué et l'action est devenue inutile. L'impuissance des personnages musséliens, leurs paroles dérisoires procèdent de cette vanité d'ordre contextuelle qui assure l'ambivalence de ces pièces où tout est volatil sans être véritablement léger. « Minés par une vacuité qui les empêche d'être pleinement héros, précise Emmanuel Godo, ils subvertissent l'idée d'action et, par là même, modèlent une forme nouvelle de drame¹⁶ ». Selon lui, l'action sur laquelle repose la forme dramatique est évidée, minée de l'intérieur par la démission du sujet¹⁷. Tout est déjà acquis dès le début, et rien ne justifie la pièce. Cette vacance du sujet à lui-même est la maladie du siècle. On le voit, l'héritage dix-huitiémiste est profondément miné par le contexte historique dans lequel il s'inscrit.

Il n'est que de comparer une scène de maïeutique amoureuse chez Marivaux avec une scène similaire chez Musset pour mesurer la perte de la puissance du langage en cette première partie du XIX^e siècle. Sylvia, dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, lorsque la demande en mariage par Dorante tarde un peu à venir, compte moins sur le hasard que sur le jeu de la maïeutique pour parvenir à ses fins. Être épousée malgré sa condition supposée de soubrette et sous le nom de Lisette par celui dont le rang l'en empêche relève de l'improbable gageure. La scène 8 de l'acte III se construit comme l'épiphanie linéaire des sentiments amoureux. La stratégie verbale des deux promis les conduit à mettre à nu leurs sentiments, et à les porter plus loin encore qu'ils ne se présentaient jusqu'alors dans leurs cœurs. La scène s'achève sur un feu d'artifice amoureux :

¹⁴ Jules Barbey d'Aureville, *Les Œuvres et les hommes* : « S'il est une époque dont nous soyons loin à cette heure, [...] c'est ce moment de notre siècle que l'Espérance appela d'un nom qui restera dans l'histoire comme une ironie. En effet, la restauration ne restaura pas... ce qui nous restera d'elle [...] ce sont des ruines et des ruines de la plus triste espèce, – celles des monuments qui n'ont pas duré. [...] tout ce en quoi elle a eu confiance s'est dissout. » (*Les Œuvres et les Hommes*, II, chap. VI, Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 239).

¹⁵ Claude Duchet, « Musset et la politique. Formation des idées et des thèmes : 1823-1833 », *Revue des sciences humaines, Présence de Musset*, oct-décembre 1962, fasc. 108, pp. 515-549.

¹⁶ Emmanuel Godo, *Une grâce obstinée : Musset*, Paris, éd. du Cerf, 2010, p. 122.

¹⁷ Il ajoute : « Le rire n'est pas ici du mécanique plaqué sur du vivant mais le dévoilement du caractère mécanique du vivant. La vie moderne est à elle-même sa propre caricature : elle produit de la vacuité à tour de bras. » (Emmanuel Godo, *Une grâce obstinée : Musset*, Paris, éd. du Cerf, 2010, p. 129).

Silvia : Quoi, vous m'épouserez malgré ce que vous êtes, malgré la colère d'un père, malgré votre fortune ?
Dorante : Mon père me pardonnera dès qu'il vous aura vue, ma fortune nous suffit à tous deux, et le mérite vaut bien la naissance : ne disputons point, car je ne changerai jamais. [...]
Silvia : Enfin, j'en suis venue à bout [...]. Que d'amour !¹⁸

L'efficacité de la maïeutique s'épuise cependant chez Musset. Lorsque Camille tente de faire accoucher son cousin d'une déclaration de fidélité inconditionnelle et éternelle, l'enchaînement des répliques n'obéit pas aux mêmes lois. L'efficacité du langage dramaturgique chez Marivaux se mue ici en échec cuisant¹⁹. La comparaison d'*On ne badine pas avec l'amour* avec son hypotexte marivaldien pourrait ainsi conduire la pièce à illustrer un autre proverbe : *O tempora, o mores...*

En effet, à la scène 5 de l'acte II, Camille assaille son cousin de questions qui devraient le conduire à formuler la déclaration qu'elle attend : « Trouvez-vous que j'aie raison de me faire religieuse ? » (74), « Dites-moi, avez-vous eu des maîtresses ? » (75), « Les avez-vous aimées ? Où sont-elles maintenant ? Le savez-vous ? » (75). Camille en effet annonce déjà Valentin et ne refuse le mariage que par peur de l'infidélité. Cependant, la série de questions maïeutiques tombe à plat. Dans un premier temps parce que Perdican dévie leur cours en décodant les pièges tendus : « Ne m'interrogez pas là-dessus car je ne me ferai jamais moine » (74), « Pourquoi cela ? », « Voilà, en vérité, des questions singulières » (75). Dans un second temps, il accepte de répondre directement aux questions (« Non », « Oui », « Non », « Oui et non » (77-78)), mais avec une telle franchise que la maïeutique aboutit au résultat inverse de celui escompté :

Camille : Que me conseilleriez-vous de faire, le jour où je verrais que vous ne m'aimez plus ?
Perdican : De prendre un amant. (78).

On mesure facilement l'écart entre le rythme euphorique de la réplique de Dorante – ternaire puis binaire –, reprenant en écho tout en l'amplifiant celle de Sylvia, et la retombée froide et pragmatique de la conclusion de Perdican.

Or, pour Camille, la démonétisation du langage implique celle de l'amour : « Est-ce donc une monnaie que votre amour, pour qu'il puisse passer ainsi de mains en mains jusqu'à la mort ? » (85). Ces apprentis libertins en effet n'ont de cesse de faire mentir la fameuse formule de Rosette : « Des mots sont des mots, et des baisers sont des baisers » (II, 3, 66), non pour les raisons attendues cependant, car si les mots sont doubles chez les libertins, ils sont vides chez Musset.

¹⁸ Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard, Théâtre complet*, tome I, Paris, Classiques Garnier, p. 844.

¹⁹ Éric L. Gans estime que, « tout en se rapprochant de la comédie marivaudienne du malentendu corrigé par le dialogue, ce drame finit tristement ; la profondeur de la temporalité romantique est incompatible avec la netteté abstraite de la dialectique classique » (*Musset et le drame tragique*, Paris, Corti, 1974, p. 176).

Et si Rosette, l'innocente victime d'*On ne badine pas avec l'amour*, est broyée par les stratégies retorses de Camille et de Perdican, elle empêche en retour que ces stratégies n'aboutissent. Sa mort est bien plus puissante *in fine* que l'insoutenable légèreté de ces deux êtres. L'écart face à la littérature du siècle précédent s'imisce donc discrètement à travers les jeunes filles innocentes. Malgré les apparences, Rosette et Cécile ne sont pas Clarisse et Cécile de Volanges. Les similitudes entre la Cécile marivaldienne et celle de Laclos ne tiennent pas longtemps, le discours prosaïque de l'héroïne de Musset, son langage strictement univoque, déjouent toutes les intentions séductrices de Valentin. À l'instar de Perdican, elle ne donne pas les bonnes répliques, du moins celles que les lectures de Valentin lui laissaient attendre, et ce dernier s'empêtre dans son costume mal ajusté de séducteur libertin :

Valentin : Déjà levée, mademoiselle, et seule à cette heure dans le bois ?

Cécile : C'est vous monsieur ? Je ne vous reconnaissais pas. Comment se porte votre foulure ?

Valentin, *à part* : Foulure ! Voilà un vilain mot. (*Haut.*) C'est trop de grâce que vous me faites, et il y a de certaines blessures qu'on ne sent qu'à demi.

Cécile : Vous a-t-on servi à déjeuner ?

Valentin : Vous êtes trop bonne ; de toutes les vertus de votre sexe, l'hospitalité est la moins commune, et on ne la retrouve nulle part aussi douce, aussi précieuse que chez vous ; et si l'intérêt qu'on m'y témoigne....

Cécile : Je vais dire qu'on vous monte un bouillon. (*Elle sort.*) (II, 1, 82-83)

L'ambivalence du langage gaze²⁰ de Valentin (« seule à cette heure », « certaines blessures », « les vertus de votre sexe », « hospitalité », « douce », « l'intérêt qu'on m'y témoigne ») use d'autant de syllepses érotiques qui tournent à vide devant le prosaïsme de Cécile. Évidant les mots de toute la saveur de l'implicite, elle défie la logique de l'apprenti libertin et acceptera, avec une désarmante tranquillité, un baiser. En désambiguïsant les mots comme les situations, elle parviendra même à inverser l'allusion sournoise de Valentin sur sa solitude dans les bois. C'est elle qui, ironie innocente, le rassurera dans la dernière scène : « Nous sommes seuls ; soyez sans crainte. » (III, 4, 131)

Si les stratégies des libertins de l'Ancien Régime n'ont plus cours sous la Monarchie de Juillet – les stratégies efficaces ici devenant inanes là – « c'est que, en réalité, explique Valentina Ponzetto, on ne peut pas faire l'impasse de la Révolution, de l'histoire, et transporter un style de vie de XVIII^e siècle libertin, ou casanovien, dans le Paris du XIX^e siècle, avec ses soulèvements, ses émeutes, sa réalité sociale²¹. » C'est un présent désenchanté qu'incarnent le pragmatisme de Perdican et le prosaïsme de Cécile, car dans « le transitoire face à un avenir réduit au rêve des

²⁰ À l'image de la gaze, tissu très fin et presque transparent, qui laisse deviner le corps tout faisant mine de la voiler, le langage des libertins use de mots ambivalents afin d'exprimer le désir sous le masque de la décence. Cette rhétorique particulière au libertinage est qualifiée de « langage gaze ».

²¹ Valentina Ponzetto, *Musset ou la nostalgie libertine*, Paris, Droz, 2007, p. 72.

philanthropes ou semblable à la froide Galathée qui ne s'anime pas, la jeunesse est vouée à l'attente. Le transitoire est devenu définitif parce qu'il est vécu²². » Les idéologies nouvelles, les espoirs en l'action politique se sont montrés vains et le rationalisme des Lumières désenchanter le présent, ce qui conduit à la légèreté tragique des trois pièces de Musset. La vacuité que stylisent ces pièces par le truchement de la désubstantialisation du langage s'inscrit dans l'impossibilité, pour le langage comme pour l'hypotexte, de ré-enchanter le monde.

Conséquemment, la pièce tout entière n'est plus que vanité. Si l'intrigue repose sur les stratégies complexes et retorses de Valentin pour séduire Cécile sous une fausse identité, un seul aparté de cette dernière nous en apprend l'inanité : « Cécile, *seule* : C'est singulier ; pourquoi m'écrit-il, quand tout le monde veut bien qu'il m'épouse ? » (II, 2, 105). Puisqu'elle connaît son identité et que tout est déjà joué, l'intérêt de l'intrigue, partant, la pièce entière s'écroule comme un château de cartes. Un nouveau proverbe pourrait ainsi se voir illustré par la pièce et la réorienter vers un autre hypotexte²³ : *Beaucoup de bruit pour rien*. L'hymne à l'amour en communion avec la nature sur lequel s'achève la pièce, dans le rapport immédiat qu'il instaure entre la nature, le corps et le cœur, s'oppose au langage gazé libertin. Et Valentin de signaler la fin de la « gaze avare » que le « vent soulève » pour « écarter ce voile » (III, 4, 130). Autant d'expressions sylleptiques qui désignent concomitamment l'immédiateté et la transparence des baisers et des mots. L'évidement du langage s'il est le signe d'un siècle sans foi serait aussi l'avènement de l'amour véritable.

Cette *happy end* sentimentale pourtant résonne étrangement dans une série de comédies et proverbes où le *nil mirari* dandy et l'ironie mettent constamment à distance le romantisme.

Ultime renversement

Si le cheminement des sentiments constituait le cœur des pièces de Marivaux et celui de la séduction le cœur des romans de Richardson et de Laclos, les trois proverbes de Musset en revanche mettent en scène des personnages dont le cœur est déjà conquis, avant même le début de la pièce. Cécile en effet aime Valentin depuis un an déjà, Perdican et Camille s'aiment depuis l'enfance et la marquise explique au comte qu'il aurait dû débiter (la pièce) par une demande en mariage. Le langage, même creux, comble un vide, celui des intrigues qui eussent été inexistantes si les personnages n'avaient inventé des obstacles illusoire. La mise à mal des hypotextes, qui vide les mots comme les intrigues, se substitue à un mouvement initial inverse, celui d'un vide ontologique originel, empli par les mots. Puisque les obstacles, sociaux ou de préjugés, ne sont plus de mise, les modèles littéraires du XVIII^e siècle s'effacent, pour laisser place toutefois à d'autres modèles.

²² Alain Heyvaert, *L'Esthétique de Musset*, Paris, Sédès, 1996, p. 24.

²³ Au sujet de l'influence de Shakespeare, on peut lire Cecil Malthus, *Musset et Shakespeare. Etude analytique sur l'influence de Shakespeare sur le théâtre d'Alfred de Musset*, New York, Bern, Paris, Rex A. Barrell, Peter Lang, 1988.

Le dénouement d'*On ne badine pas avec l'amour*, par exemple, métamorphose les modèles de Perdican. Tout d'abord glorieux séducteur sur les traces du Don Juan de la première partie de la comédie de Molière ou de l'opéra de Mozart, il se transmue en celui, tragique et impuissant du dénouement²⁴. Pressentant la mort de Rosette – qui figure sa faute – Perdican s'écrie : « je sens un froid mortel qui me paralyse. » (III, 8, 127) et rejoint en cet instant le fameux libertin rattrapé par sa culpabilité :

Le Commandeur : Donne ta main en gage ! [...]
Don Giovanni : Je sens un froid de mort ! [...]
Quelle terreur, naissant soudain ! »²⁵.

Un deuxième hypotexte vient ensuite s'adjoindre au finale tragique de *Don Giovanni* pour porter à son acmé la culpabilité, substituant Shakespeare à Marivaux : « Je ne sais ce que j'éprouve ; il me semble que mes mains sont couvertes de sang. » (III, 8, 127). Perdican, en Lady Macbeth, s'est dépouillé de son costume mal ajusté de Valmont. Valentin abandonnera de même celui de Lovelace. Quant à Camille, en apprentie Merteuil, elle fera à son tour les frais du désenchantement livresque. Parce qu'ils ne maîtrisent pas les lectures dont ils se fantasment les héros, ils basculent d'un hypotexte à un autre.

Si le dénouement de *On ne badine pas avec l'amour* procède à une substitution transparente d'hypotextes, amenant clairement la comédie à basculer du côté de la tragédie, celui d'*Il ne faut jurer de rien* s'avère plus ambivalent. Les failles de l'interprétation se voient discrètement signalées par les apartés de Valentin qui, s'il pensait maîtriser jusqu'aux désirs inconscients de Cécile, a définitivement perdu le fil d'Ariane de cette éthopée : « Suis-je un renard pris à son piège, ou un fou qui revient à la raison ? » (III, 4, 134-135). Les diverses voies possibles de l'interprétation s'inscrivent parfaitement dans les incertitudes, hésitations et instabilités du XIX^e siècle. La légèreté heureuse de ce dénouement sonne faux dans un contexte historique désenchanté. « Il ne faut jurer de rien » quant à la signification du dénouement, et surtout ne pas croire que seul le proverbe du titre illustre cette comédie. Le dénouement, plutôt que de clore la pièce et la signification, démultiplie, avec les proverbes, les significations à lui offrir. C'est une multiplicité des points de vue sur le monde qui s'instaure. Au cours du dénouement, le premier proverbe explicite : « il n'y a de vrai au monde que de déraisonner d'amour » (III, 4, 140), conforme au *credo* romantique de Musset et de Sand, signale aussi l'abandon d'une signification stable. À la dialectique de la scène d'exposition opposant, presque terme à terme, l'oncle et le neveu répond l'éclatement du sens.

La réponse de Cécile aux doutes de Valentin qui craignait que la jeune fille ne se présente pas au rendez-vous qu'il lui a donné – « Pourquoi ne serais-je pas venue,

²⁴ Au sujet de l'influence du siècle classique sur l'œuvre de Musset, lire Sylvain Ledda & Frank Lestringant, « Musset, un romantique né classique », *Littératures*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2010.

²⁵ Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*, II, 15, *Livrets d'opéra*, I, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1991, p. 824.

puisque je sais que vous m'épouserez ? » (III, 4, 131) – lui révèle brutalement l'inanité de ses stratégies. Un deuxième proverbe revient à la mémoire du lecteur : « Beaucoup de bruit pour rien ». Lorsque les hypotextes libertins s'effondrent, d'autres viennent au secours du texte pour en réorienter le sens. Ainsi en est-il du baiser final qui, de transgressif qu'il aurait dû être si Valentin eût été un Valmont, devient une simple conséquence du mariage annoncé. Et la mère de Cécile de constater : « Les voilà qui s'embrassent. Bonsoir, mon gendre » (III, 4, 141). Par cette phrase, la baronne balaye la portée romanesque de la scène. Elle ancre l'action dans un siècle où la Révolution a enrayé les interdits, où la transgression n'a plus cours : « Séduire ma fille ! Tromper un enfant ! Déshonorer une famille entière ! Chansons ! Je vous dis que c'est une sornette ; on ne fait plus de ces choses là. » (141) Le troisième proverbe du dénouement enfin, « Mon oncle, il ne faut jurer de rien, et encore moins défier personne » (141), clôt la pièce sur un dénouement de comédie où le mariage jusqu'alors contrarié est enfin annoncé.

Quelle hypothèse offre à cette pièce sa cohérence ? Que tout est vain (beaucoup de bruit pour rien), que l'amour seul donne à la vie sa saveur (il n'y a de vrai au monde que de déraisonner d'amour), ou qu'aucune certitude n'est valable (il ne faut jurer de rien) ? Autant de proverbes qui se déconstruisent l'un l'autre en offrant à la signification de la pièce un parcours contradictoire.

À la multiplicité des points de vue s'adjoint encore, pour ce dénouement, une structure en boucle ouverte. Contrairement à la comédie qui s'achève sur un mariage clôturant définitivement l'action et la signification, cette boucle ouverte annonce une réouverture du sens, un déséquilibre nouveau, une remise en jeu de l'enjeu de la pièce. Musset, au cœur du dénouement, conduit le lecteur sur une fausse piste. Il compte sur la mémoire approximative du lecteur-spectateur qui, lorsque Valentin annonce qu'il ne faut jurer de rien, se souvient qu'il avait juré de parvenir à séduire Cécile avant le mariage pour prouver la perversité des femmes. Le proverbe semble montrer que la pureté et l'innocence existent malgré les préventions de Valentin. Mais ce serait oublier que Musset n'est pas Rousseau et que Valentin lorsqu'il prononce pour la première fois le verbe « jurer », annonce : « j'ai juré que jamais femme au monde ne me ganterait de ces gants-là » (I, 1, 60). Il vient de conter à son oncle l'anecdote du mari trompé qui laisse chez lui, en toute confiance, sa femme et son amant, tout en enfilant des gants verdâtres et trop grands.

Ainsi se comprend la boucle ouverte de la pièce. Si cette comédie obéit aux règles du genre dramaturgique, le mariage annoncé en est le point final et clôt définitivement l'intrigue et sa signification. Il ne faut pas jurer qu'on ne va pas se marier, donc. Ou bien encore, « il ne faut jamais dire fontaine je ne boirai pas de ton eau ». Cependant, l'omniprésence des hypotextes romanesques dans cette comédie réoriente son identité générique. Le mariage n'est plus une fin, mais un début. Tandis que les comédies s'achèvent sur un mariage qui rétablit l'équilibre et clôt la crise, le roman débute par un mariage prometteur de crise et de déséquilibre à venir. Le dénouement de la comédie est ainsi l'*incipit* d'un roman contenu en creux, et qui

aura pour tâche de prouver qu'il ne faut jurer de rien, et particulièrement de ne pas être ganté quand on épouse une belle jeune fille.

Les romans – sans lesquels Valentin n'aurait jamais élaboré ces stratagèmes – sont à l'origine de l'intrigue de ce drame. En retour, le dénouement annonce un roman qui n'a pas encore été écrit : *Madame Bovary*... Et Lovelace de se transmuier en Charles Bovary avant la lettre. Pour Éric L. Gans, en effet, Valentin « finit [...] par hypothéquer son avenir sur la foi d'un moment d'intensité amoureuse dont l'emprise sur le temps futur n'est qu'une pure apparence. Cet amour idéal est déjà du "bovarysme", même s'il s'agit d'un bovarysme heureux, et le lecteur risque d'y sentir, après tant de chaleur romantique, un petit frisson avant-coureur du grand froid réaliste²⁶. »

La présence d'hypotextes du siècle précédent dans ces comédies et proverbes aboutit à un renversement si l'on considère qu'elles deviendront à leur tour les hypotextes d'œuvres à venir. Les portraits des héros d'*Il ne faut jurer de rien* ressemblent fort à ceux d'Emma et de Rodolphe. Valentin, lorsqu'il dresse l'éthopée imaginaire de Cécile de Mantes, se trompe sur cette dernière mais annonce celui d'Emma :

Elle est bien élevée, dites-vous ? Quelle éducation a-t-elle reçue ? La conduit-on au bal, au spectacle, aux courses de chevaux ? Sort-elle en fiacre, le matin, à midi, pour revenir à six heures ? [...] A-t-elle vu *La Tour de Nesle*, et lit-elle les romans de M. de Balzac ? [...] A-t-elle pour maître un beau valseur, grave et frisé, au jarret prussien, qui lui sert les doigts quand elle a bu du punch ? [...] Met-elle son gant dans son verre lorsqu'on commence à passer le champagne ? Fait-elle semblant d'aller au bal de l'Opéra, pour s'éclipser un quart d'heure, courir chez Musard et revenir bâiller ? Lui a-t-on appris, quand Rubini chante, à ne montrer que le blanc de ses yeux, comme une colombe amoureuse ? [...] A-t-elle des migraines ? (I, 1, 61-62).

Si tel n'est pas le cas de Cécile, deux décennies plus tard cependant, Emma correspondra parfaitement à ce portrait. Elle sera conduite au bal et au spectacle – avec les conséquences que l'on connaît –, sortira le matin en fiacre pour rejoindre son amant et rentrer le soir sans que rien ne paraisse, lira des romans où les adultères foisonnent comme dans les romans balzaciens, sera prise de vertige dans les bras d'un beau valseur « dont le gilet très ouvert semblait moulé sur la poitrine »²⁷ (113), après avoir bu, à défaut de punch, du « vin de champagne à la glace » (109), de la « glace au marasquin » (112), des « vins d'Espagne » et « du Rhin » (112). Elle remarquera « que plusieurs dames n'avaient pas mis leurs gants dans leur verre » (108) quand on sert le champagne, enfin elle saura cambrer sa taille au spectacle à défaut de montrer le blanc de ses yeux, et souffrira de migraines et autres malaises qui viennent toujours à point. Quant aux gants « de couleur verdâtre, trop larges, et décousus au pouce » (I, 1, 60) signaux humiliants du mari cocu mussétien, on les

²⁶ Éric L. Gans, *Musset et le drame tragique*, Paris, Corti, 1974, p. 181.

²⁷ Les citations de *Madame Bovary* proviennent de l'édition GF-Flammarion, 2006.

retrouvera chez Charles Bovary dont « les gants déteints » « exaspèr[ent] de honte » (122) son épouse.

À l'instar de Rodolphe lors de Comices agricoles enfin, Valentin sait prendre la pose à la Werther pour séduire la jeune ingénue :

Considérez cette démarche pensive, et faites-moi la grâce de me dire si ce bras estropié ne me sied pas. Eh ! Que voulez-vous ? C'est qu'on est pâle ; il n'y a au monde que cela :
Un jeune malade à pas lents...
[...] Je vais m'asseoir au pied d'un arbre, comme un pasteur des temps passés. (II, 1, 82)

Rodolphe saura lui aussi analyser les attentes romanesques d'Emma : « Pauvre petite femme ! Ça bâille après l'amour, comme une carpe après l'eau sur une table de cuisine. Avec trois mots de galanterie, cela vous adorerait, j'en suis sûr ! Ce serait tendre ! Ce serait charmant ! ... » (196). Son succès est certain. Mais il n'en va pas de même pour Valentin, tout aussi mauvais lecteur qu'Emma et qui, s'il se fantasme par anticipation en Rodolphe, risque fort d'achever sa carrière romanesque dans le costume d'un Charles.

Conclusion

Envisager une pièce d'Alfred de Musset comme l'annonce d'un roman à venir peut sembler bien paradoxal. Mais pourquoi ne pas avancer, comme Pierre Bayard, que les œuvres les plus séduisantes plagient celles qui n'ont pas encore été écrites ? Dans *Le Plagiat par anticipation*, il montre que de nombreuses œuvres contiennent des passages dont la ressemblance avec la notion phare d'une œuvre postérieure s'avère frappante. Or, cette notion ou ce principe esthétique, quoique similaire, a été rendu célèbre par l'œuvre postérieure qui éclaire, *a posteriori*, l'œuvre antérieure. De ce fait, Bayard nous incite, non sans humour, à « réfléchir sur la création [...] » qui « consiste souvent pour l'écrivain, en prenant un ou plusieurs temps d'avance sur ses contemporains, à s'inspirer d'œuvres à venir, et parfois d'auteurs qui ne sont pas encore nés²⁸. » Ainsi en est-il des illusions de Camille, Valentin et Perdican, entièrement construites par les romans qu'ils ont lus ou entendus. Pourtant, si l'on parle du bovarysme des héros musséliens, jamais il ne fut question du valentinisme d'Emma. Cette notion, rendue célèbre par l'héroïne flaubertienne qui l'incarne avec limpidité, est déjà présente dans l'œuvre de Musset.

Et ce dernier, non content d'avoir « plagié par anticipation » Flaubert, lui subtilisera – il est vrai, pour une courte période – sa maîtresse. Il en sera sanctionné dans *Madame Bovary*. Car, pour complaire à un lectorat plus rationnel, on peut

²⁸ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2009, p. 15. C'est en effet l'interprétation *a posteriori* d'une œuvre qui permet de l'assimiler à une œuvre postérieure. Ainsi en est-il, par exemple, de *Don Quichotte* dont la réception s'est radicalement transformée à partir de la lecture romantique qui en a été faite par les frères Schlegel et Schelling. Lire à ce sujet Jean Canavaggio, *Don Quichotte : du livre au mythe. Quatre siècles d'errance*, Paris, Fayard, 2005.

avancer que Flaubert a largement parodié Musset. Gianni Iotti montre clairement qu'« en dépit de la netteté du désaveu du poète par le romancier et la distance qui s'est creusée entre deux esthétiques, l'œuvre de Musset se perpétue en écho éloigné dans celle de Flaubert²⁹. » Ce dernier, qui haïssait tant Musset, ne s'est pas contenté de parodier son romantisme et celui de Lamartine dans *Madame Bovary*. Il a certainement su décrypter, dans les personnages du dramaturge, un phénomène qui allait tant l'intéresser ; le lien étroit entre la lecture et la vie du lecteur. Car les œuvres et la biographie de Musset prouvent que la « vie imite l'art, bien plus que l'art n'imité la vie³⁰ » et que rien n'est plus dangereux que les lectures d'ouvrages romantiques. Il n'est pas anodin que Flaubert interdise à Louise Collet de se promener avec Musset le soir, au clair de lune³¹, car à trop lire de romans on n'envisage le monde qu'à leur image. Et Cécile de décrypter les illusions de Valentin, avec des accents ironiques que Flaubert pourra lui envier : « Est-ce que vous aimez les romans ? » (III, 4, 133).

BARBEY D'AUREVILLY Jules, *Les Œuvres et les hommes*, II, chap. VI, Genève, Slatkine Reprints, 1968.

BRENNER Clarence D., *Le Développement du proverbe dramatique en France et sa vogue au XVIIIe siècle*, Berkeley and Los Angeles, « University of California Publications in Modern Philology », vol. XX, n° 1, 1937.

DE GEORGES-MÉTRAL, Alice, « Le sexe, l'énigme et la clé : *Clarisse* de Richardson et *Le Moine* de Lewis, hypotextes aurevilliens », *La Revue des Lettres Modernes sur Barbey d'Aurevilly*, Caen, Minard, 2012.

DUCHET Claude, « Musset et la politique. Formation des idées et des thèmes : 1823-1833 », *Revue des sciences humaines, Présence de Musset*, oct-décembre 1962, fasc. 108, pp. 515-549.

²⁹ Gianni Iotti, « Flaubert et Musset », *Fortunes de Musset*, sous la direction d'André Guyaux et de Frank Lestringant, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2011, p. 84. Il explique aussi que pour « Flaubert, flétrir Musset revient à stigmatiser cette partie *adolescente* et *romantique* de soi-même dont il ne parviendra jamais à se détacher tout à fait, et qui a laissé une trace profonde dans son œuvre. » (*Ibid.*, p. 77).

³⁰ Ce que l'on pourrait qualifier, avec Pierre Bayard, de plagiat par anticipation d'Oscar Wilde. Ce dernier, dans *Le Déclin du mensonge* déclare en effet que « la Vie imite l'Art bien plus que l'Art n'imité la Vie. » (Paris, éd. Allia, 2007, p. 43).

³¹ Gustave Flaubert s'adresse en ces termes à Louise Colet, dans une lettre du 5-6 juillet 1852 : « Il est dans les idées reçues qu'on ne va pas se promener avec un homme au clair de lune pour admirer la lune. Et le sieur de M[usset] est diablement dans les idées reçues. – Sa vanité est de sang bourgeois. [...] Musset n'a jamais séparé la poésie des sensations qu'elle complète. La musique, selon lui, a été faite pour les sérénades, la peinture pour le portrait, et la poésie pour les consolations du cœur. Quand on veut ainsi mettre le soleil dans sa culotte, on brûle sa culotte, et on pisse sur le soleil. C'est ce qui lui est arrivé. » (*Correspondance*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1998, pp. 183-184). Notons que la liaison entre Louise Colet et Musset eut lieu durant l'été 1852. Lire aussi sur ce sujet l'article de Sylvain Ledda dans lequel il montre que les critiques de Flaubert à l'égard de Musset se sont aggravées au cours de sa liaison avec Louise : « Quel rôle Louise Colet a-t-elle joué dans le réquisitoire de Flaubert ? Sans lui avoir avoué *vraiment* sa liaison, elle est devenue la maîtresse du Poète, malgré sa virilité intermittente. Flaubert l'a-t-il deviné au ton des lettres de Louise, à ses confessions intimes, à la précision des détails qu'elle fournit. L'ermite de Croisset connaissait suffisamment la réputation du pilier de la Régence pour ne pas nourrir de soupçons. Les plus brutales attaques de Flaubert contre Musset se situent ainsi au cœur de la liaison orageuse d'Alfred et de Louise. Sa lecture de Musset a-t-elle été déformée par ce contexte sentimental ? » (p. 15).

- GANS Éric L., *Musset et le drame tragique*, Paris, Corti, 1974.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.
- GODO Emmanuel, *Une grâce obstinée : Musset*, Paris, éd. du Cerf, 2010.
- HEYVAERT Alain, *L'Esthétique de Musset*, Paris, Sédès, 1996.
- IOTTI Gianni, « Flaubert et Musset », *Fortunes de Musset*, sous la direction d'André Guyaux et de Frank Lestringant, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2011, pp. 73-94.
- LEDDA Sylvain & LESTRINGANT Frank, « Musset, un romantique né classique », *Littératures*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2010.
- LAFOSCADE Léon, *Le Théâtre d'Alfred de Musset*, Genève, Slatkine Reprints, 1973.
- LÉVY Muriel, « Marivaux et Musset. De Marianne à Margot », *Revue des sciences humaines*, Université de Lille III, avril-juin 1973, pp. 229-238.
- MALTHUS Cecil, *Musset et Shakespeare. Étude analytique sur l'influence de Shakespeare sur le théâtre d'Alfred de Musset*, New York, Bern, Paris, Rex A. Barrell, Peter Lang, 1988.
- MOREAU Pierre, « L'ironie de Musset », *Revue des sciences humaines, Présence de Musset*, fasc. 108, oct-décembre 1962, pp. 501-515.
- MOZART Wolfgang Amadeus, *Don Giovanni, Livrets d'opéra*, I, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1991.
- PONZETTO Valentina, *Musset ou la nostalgie libertine*, Paris, Droz, 2007.
- Pour une bibliographie complète sur les œuvres de Musset au programme de l'agrégation, consulter l'adresse suivante : <http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/>

Alice De Georges-Métral est Maître de conférences à l'Université de Nice-Sophia Antipolis et membre du CTTEL (Centre transdisciplinaire d'Épistémologie de la littérature). Elle a publié *Les Illusions de l'écriture ou la crise de la représentation dans l'œuvre romanesque de Jules Barbey d'Aurevilly* (Paris, éditions Honoré Champion, 2007), des articles sur Barbey d'Aurevilly, J.K. Huysmans, Léon Bloy et Octave Mirbeau, comme « Dans le ciel ou la nature et son double : pour une poétique de la description » (*Littératures*, sous la direction de Pierre Glaudes, Numéro spécial Mirbeau 56-57, Paris, Armand Colin, 2012) ou « Le sexe, l'énigme et la clé : Clarisse de Richardson et Le Moine de Lewis, hypotextes aurevilliens » (*La Revue des Lettres Modernes série Barbey d'Aurevilly*, n° 20, « Intertextualités », Caen, Minard, 2012). Elle est aussi responsable de l'édition de *Du dandysme et de Georges Brummell* de Jules Barbey d'Aurevilly (sous presse, in *Œuvres critiques complètes*, Paris, Les Belles Lettres).