

Antoine Gautier & Sandrine Hériché-Pradeau (dir.)



*Guillaume de Lorris*

*Scève*

*Mme de Sévigné*

*Rousseau*

*Musset*

*Gide*

# Guillaume de Lorris, Scève, Mme de Sévigné, Rousseau, Musset, Gide

Catherine Fromilhague

Avant-propos

## GUILLAUME DE LORRIS

**Fabienne Pomel**

Quand « robe » rime avec « lobe »  
et « gobe » : enjeux du lexique des parures  
et semblances chez Guillaume de Lorris

## SCÈVE

**Xavier Bonnier**

« En si douteuses lisses » : la poétique  
de l'entre-deux dans *Délie* de Scève

## MME DE SÉVIGNÉ

**Cécile Lignereux**

Les modulations des aveux de tendresse  
dans les lettres de 1671 à Mme de Grignan

**Laure Depretto**

Y a-t-il un « côté Dostoïevski »  
de Mme de Sévigné ?

## ROUSSEAU

**Frédéric Calas**

Présentation de soi : élaboration de l'*ethos*  
et processus perceptuels dans *Les Confessions*  
de Jean-Jacques Rousseau

## Isabelle Chanteloube

Rousseau et la présentation de soi  
dans *Les Confessions* : une scénographie  
de la transparence

## MUSSET

**Esther Pinon**

« Par Pollux et par Dieu » : jurons, jurements et  
blasphèmes dans *On ne badine pas avec l'amour*,  
*Il ne faut jurer de rien* et *Il faut qu'une porte soit  
ouverte ou fermée*

**Sylvain Ledda**

Musset et le proverbe. Écriture et structure

## GIDE

**François Bompaire**

Sotie, ratage et réinvention du roman  
dans *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide

**Françoise Rullier-Theuret**

L'ambiguïté narrative dans *Les Faux-  
Monnayeurs* : dénégations romanesques et  
construction téléologique

ISBN 978-2-84050-879-3



9 782840 508793

SODIS  
F386793



15 €

STYLES, GENRES, AUTEURS N°12

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

*Styles, genres, auteurs*

- 1 Ronsard, Corneille, Marivaux, Hugo, Aragon
- 2 Montaigne, Bossuet, Lesage  
Baudelaire, Giraudoux
- 3 *La Chanson de Roland*, Aubigné, Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet
- 4 *La Queste del Saint Graal*, Louis Labé, Cyrano de Bergerac, Beaumarchais,  
Tocqueville, Michel Leiris
- 5 Marguerite de Navarre, cardinal de Retz, André Chénier, Paul Claudel,  
Marguerite Duras
- 6 *La Suite du roman de Merlin*, Marot, Molière, Prévost, Chateaubriand, Saint-John  
Perse
- 7 Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq
- 8 Jean Bodel, Adam de la Halle, Viau, Des Périers, Voltaire, Hugo, Bernanos
- 9 Chrétien de Troyes, Ronsard, Fénelon, Marivaux, Rimbaud, Beckett
- 10 Charles d'Orléans, Montaigne, Racine, Crébillon, Aloysius Bertrand, Robbe-Grillet
- 11 Bréoul, Rabelais, La Fontaine, Saint-Simon, Maupassant, Lagarce

Antoine Gautier &  
Sandrine Hériché-Pradeau (dir.)

Guillaume de Lorris,  
Scève, Mme de Sévigné,  
Rousseau, Musset, Gide



Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française  
et l'équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089) de l'université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service de la faculté des Lettres  
de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012  
© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de la version papier : 978-2-84050-879-3  
PDF complet – 979-10-231-2069-1

Avant-propos – 979-10-231-2070-7

I Pomel – 979-10-231-2071-4

II Bonnier – 979-10-231-2072-1

III Lignereux – 979-10-231-2073-8

III Depretto – 979-10-231-2074-5

IV Calas – 979-10-231-2075-2

IV Chanteloube – 979-10-231-2076-9

V Pinon – 979-10-231-2077-6

**V Ledda – 979-10-231-2078-3**

VI Bompaire – 979-10-231-2079-0

VI Rullier-Theuret – 979-10-231-2080-6

Composition : Compo-Méca s.a.r.l. (Mouguerre)  
version numérique : Emmanuel Marc Dubois/3d2s

## **SUP**

Maison de la Recherche  
Sorbonne Université  
28, rue Serpente  
75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

[sup@sorbonne-universite.fr](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

CINQUIÈME PARTIE

**Musset**



## MUSSET ET LE PROVERBE. ÉCRITURE ET STRUCTURE

*Sylvain Ledda*  
*Université de Nantes*

Il semble que cela ne soit rien.  
*Les Précieuses ridicules*, scène IX.

*Spectacle dans un fauteuil* ou *Comédies et Proverbes*? L'évolution des titres des recueils dramatiques de Musset invite à réfléchir sur l'appartenance générique des pièces qui les composent. En 1829, le jeune poète brouille d'emblée les pistes<sup>1</sup>. Il publie un premier volume placé sous le signe du conte mais qui débute par un dialogue passionné, *Don Paez*, suivi d'un proverbe bouffe, *Les Marrons du feu*. Cette pièce en vers présente bien des caractéristiques qui alluvionneront ensuite la production de Musset, influenceront en particulier sur la structure d'*On ne badine pas avec l'amour*, d'*Il ne faut jurer de rien* et d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*. Dans *Les Marrons du feu*, Musset illustre en effet un adage populaire en recourant à une intrigue romanesque, saupoudrant ses alexandrins osés de tonalités contrastées<sup>2</sup>. Il oppose constamment le jeu et le sérieux et invente un système dialogique qui raille les formes empesées de la tragédie néoclassique. Il parodie l'*Andromaque* de Racine tout en se moquant des effets extrêmes du romantisme frénétique. Le genre du proverbe intéresse donc Musset dès qu'il fait ses premières armes, pas seulement pour des raisons de « nostalgie littéraire », mais

- 1 Le volume des *Contes d'Espagne et d'Italie* paraît en décembre 1829, mais est estampillé 1830.
- 2 Le proverbe « tirer les marrons du feu » signifie profiter d'une situation aux dépens d'un tiers. Musset emprunte ce titre à une fable de La Fontaine, *Le Singe et le chat*.

parce qu'il constitue un exercice critique, terrain d'exploration pour un autre théâtre. Contrairement à la comédie ou à la tragédie classique, le proverbe n'obéit pas à une *doxa* fixe, pas plus qu'il ne fait l'objet d'un débat littéraire qui suscite la polémique. Et pour cause. Au temps de Musset, le proverbe est considéré comme un genre mineur, il ne saurait être le vecteur, à l'image du drame, d'un profond renouvellement des codes dramatiques. C'est pourtant cette forme spécifique de théâtre que choisit le jeune dramaturge, ce que confirme l'estampille générique des trois pièces réunies dans le cadre du programme d'agrégation. Si différentes soient-elles, Musset les a fait paraître en précisant « proverbe » sous le titre, en guise d'avertissement au lecteur. Cette indication, qui disparaît dans l'édition des *Comédies et Proverbes* de 1840, est en soi problématique. Elle signale la persistance d'un imaginaire du proverbe dans le processus créateur de Musset<sup>3</sup>. Une telle dilection, une telle fidélité sont parfois justifiées par l'éducation du jeune vicomte, dont le grand-père maternel, Antoine Guyot-Desherbiers, fut l'ami intime de Carmontelle. Durant son enfance, Musset a été bercé par les proverbes dramatiques d'un des plus prolifiques auteurs du genre – les abbés d'*On ne badine pas avec l'amour* et d'*Il ne faut jurer de rien* sont cousins germains des abbés Conserve et de Courre-dîner qu'on rencontre chez Carmontelle<sup>4</sup>. Mais ces rémanences personnelles ne suffisent pas à expliquer la complexité d'un phénomène récurrent<sup>5</sup>. Une fois les intertextes traqués, les échos biographiques décryptés, il reste encore à examiner la structure du proverbe dramatique et la manière dont Musset se l'approprie. Pour comprendre l'influence du proverbe sur la dramaturgie de Musset, il faut dans un premier temps examiner les lois qui régissent le genre quand Musset s'en empare. Comment détourne-t-il ses principes pour déployer sa marque de fabrique ? Questionner la prégnance d'un imaginaire du proverbe dans les trois

3 De sa première à sa dernière pièce, des *Marrons du feu* à *L'Âne et le ruisseau*, Musset écrit des proverbes.

4 Sur les intertextes empruntés à Carmontelle, voir S. Ledda, *Musset ou le Ravissement du proverbe*, Paris, PUF, 2013.

5 Sur les vingt et une pièces publiées par Musset (nous excluons les fragments et ébauches), huit sont des proverbes, trois s'y rattachent par la forme et la morale. Soit, au total, onze pièces qui relèvent du genre.

œuvres au programme, et plus généralement dans le théâtre de Musset, c'est s'interroger sur le style et l'écriture de Musset dramaturge.

## LE PROVERBE ROMANTIQUE : FORMES ET STRUCTURES

Où Musset se situe-t-il face à l'esthétique des proverbes qui paraissent dans les années 1830 ? Quand il fait ses premiers pas au théâtre, le proverbe dramatique est un genre connu et bien identifié par la critique. Dans les ouvrages spécialisés publiés sous la Restauration et la monarchie de Juillet (théories, histoires du théâtre, articles ciblés qui paraissent dans la presse dramatique ou littéraire), le proverbe est authentifié comme une forme à part entière, mais secondaire dans la hiérarchie des genres. Il bénéficie souvent d'une double interprétation, diachronique et synchronique, puisqu'on fait remonter son origine au XVII<sup>e</sup> siècle. Pour autant, le proverbe détient-il un statut littéraire solide, fondé sur une *poétique* ? En 1830, dans son *Précis de dramatique*, Viollet-le-Duc (le père du célèbre architecte) classe le proverbe parmi les « genres secondaires », juste après les formes populaires que sont la « farce » et la « parade ». Défini de manière laconique, le proverbe est relégué à la section « vocabulaire » en fin de volume :

Proverbe : sorte de petit drame dont le but est de prouver la vérité d'un proverbe populaire, d'une de ces sentences familières dont on aime à faire l'application<sup>6</sup>.

La définition de Viollet-le-Duc met l'accent sur la dynamique morale, ce qui constitue l'une des fonctions didactiques du proverbe. Loin de signaler sa dimension plaisante, voire ludique, elle en souligne la gravité ou le sérieux, en l'assimilant à un « petit drame », et en lui appliquant des termes tels que « sentences » ou « vérité ». Une telle acception nous ramène à la fonction ontologique du genre : poser une question de réflexion morale à partir d'un proverbe applicable à la vie en société et aux rapports humains. Cette perspective nous renvoie avec évidence au

6 E. L. N. Viollet-le-Duc, *Précis de dramatique, ou l'Art de composer et d'exécuter des pièces de théâtre*, Paris, Bachelier, 1830, p. 263.

dénouement d'*On ne badine pas avec l'amour*, pièce qui résiste à toute classification univoque et qui explique le caractère tragique du titre par le dénouement. *On ne badine pas avec l'amour* est donc bien un proverbe aux yeux de Musset, genre qui ne se termine pas nécessairement en *happy end*, puisqu'il dépend de la morale qu'il est censé illustrer. Un premier constat s'impose donc qui influe sur la perception que nous avons du théâtre de Musset : le proverbe n'est pas toujours comique ni toujours divertissant.

144

La définition de Viollet-le-Duc ne fait toutefois pas loi ; dans la mesure où le critique insiste sur la portée morale du proverbe, il obère quelque peu la drôlerie que bien des définitions prêtent au genre. Autour de 1830, d'autres manières de circonscrire le proverbe sont proposées. Ainsi, Jean-Baptiste Sauvage, auteur de proverbes, imagine un dialogue piquant pour éclairer le lecteur sur le genre, en quoi il voit une forme plaisante et divertissante, proche de la comédie.

M. DE B\*\*\*. – J'exige de vous cette complaisance pour être sûr que nos Proverbes seront tels que je le veux. Ecoutez-moi bien : vous allez faire des Proverbes dramatiques ; ne perdez point de vue que le but de tout ouvrage dramatique est de plaire à la représentation. Je sais les difficultés que je genre vous oppose. Le Proverbe se joue terre-à-terre dans un salon, des paravens [*sic*] tiennent lieu de décorations, point d'illusion théâtrale. Renfermé dans un cadre étroit, l'auteur ne peut donner à son ouvrage assez de développements pour amener des situations fortes, ou nouer une intrigue compliquée. Vous compenserez ces désavantages par des détails bien étudiés, des caractères soutenus, une actions simple mais attachante, qui ait quelque péripétie, et soit terminée par un dénouement complet.

L'AUTEUR. – Eh ! Monsieur, c'est m'imposer toutes les conditions qu'on exige d'une bonne comédie<sup>7</sup>.

« Petit drame » ou « bonne comédie », le proverbe semble osciller entre gravité et légèreté et contenir plusieurs registres, admettre des définitions ouvertes. Sauvage pose toutefois une question essentielle à la

---

7 J.-B. Sauvage, *Proverbes dramatiques*, Paris, Ponthieu, 1828, p. XVI.

compréhension des proverbes de Musset, celle de « l'illusion théâtrale ». Le genre du proverbe instaurerait-il une manière de distanciation en brisant l'illusion ? Musset a-t-il recours à des effets sensibles de distanciation dans ses pièces à lire ? Si tel est le cas, sa puissance critique serait décuplée, puisqu'en brisant la part imaginative du théâtre, on réduit l'écart entre le propos et ses conséquences sur le public.

C'est ce que confirme la production de Théodore Leclercq, auteur de très nombreux proverbes publiés sous la Restauration. Ses pièces mettent en relief la finesse de la psychologie humaine, en s'appuyant sur une analyse approfondie des caractères. Leclercq limite les effets de distance entre le lecteur/public et le contenu des pièces, notamment en obérant toute forme d'in vraisemblances qu'on peut croiser dans le mélodrame ou le vaudeville. Ce modèle du proverbe « moral », modeste et subtil, présente également un espace fictionnel idoine pour la satire, et plus généralement l'observation des mœurs. Les structures du proverbe selon Carmontelle font écho au projet de Musset<sup>8</sup>, qui voit dans le proverbe une manière de

8 En 1836, un article de la *Revue de Paris* tente l'histoire du genre, démontrant par ailleurs l'intérêt que suscite le genre du proverbe dans les classes aristocratiques depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle : « Le proverbe dramatique ne s'élevait guère, dans la classification des genres, au-dessus de la charade en action, si chère à nos bons aïeux et qui, en ce moment encore, fait les délices de quelques petites villes de province. Carmontel [*sic*] et plusieurs autres hommes d'esprit avaient tenté, mais inutilement, de le hausser jusqu'à l'intention comique, de le revêtir de certaines formes littéraires, pour l'accréditer dans le grand monde et l'introduire dans les salons de la haute société avec une toilette convenable. À peine eut-il le temps de s'y montrer, et puis il alla s'ensevelir dans de volumineux recueils avec le souvenir de ses épreuves stériles, de ses tentatives impuissantes. La société n'était-elle donc pas encore mûre pour cette rénovation hardie, pour cette réforme audacieuse dans les amusements de sa frivolité ? Craignait-elle de se souffleter, pour ainsi dire, elle-même, en acceptant le double rôle d'actrice et de victime ? Ou serait-ce que les auteurs qui essayaient de réhabiliter le proverbe dramatique eussent manqué aux premières conditions de son succès, à cette impérieuse nécessité de lui assigner un but comique, de l'ennoblir par la pensée d'une leçon morale ? Quant à nous, nous sommes assez disposé à croire que c'est plutôt leur faute que celle de la société : il nous semble que l'époque où l'aristocratie courait battre des mains aux insolents sarcasmes de Figaro, où les belles dames et les beaux messieurs de l'Œil-de-Bœuf désertaient les pompes de Versailles, pour venir au théâtre savourer leur propre supplice, n'était pas défavorable au proverbe qui eût essayé d'imprimer à ces esquisses le caractère d'une comique vraie, d'une peinture vraie des ridicules qui alors, Dieu merci, ne faisaient pas défaut au peintre » (Saint-Maurice, « Proverbes dramatiques de M. Theodore Leclercq », *Revue de Paris*, XXXV, 1836, p. 295-298).

renouveler les formes de la comédie de mœurs. Sainte-Beuve, préfacier des pièces de Théodore Leclercq, insiste d'ailleurs sur les liens que le genre tisse avec la comédie, notamment parce que le proverbe propose un dialogue « réaliste », directement issu de la vie de société, créant ainsi une proximité qui influe sur le processus d'illusion dramatique :

Le talent et l'art de M. Théodore Leclercq est ainsi de saisir la comédie toute faite qui passe devant lui, de la décalquer et de l'encadrer dans des dialogues vrais, sans lui rien donner du grossissement et du relief propres au théâtre. Il aime à ce que sa comédie soit de plain-pied en quelque sorte avec la société où il vit, et que l'une ne soit que l'autre, légèrement extraite et découpée, mise en regard et pourtant à peine séparée d'elle-même<sup>9</sup>.

Retrouve-t-on la même proximité entre les dialogues de Musset et « la société où il vit » ? La réponse est loin d'être évidente, dans la mesure où Musset ne renonce pas à l'illusion dramatique dans *On ne badine pas avec l'amour* ou *Il ne faut jurer de rien* : il s'appuie notamment sur la convention qui fait admettre qu'on passe dans un lieu différent d'une scène à une autre. Les pièces de 1834 et 1836 nécessitent un grand nombre de décors différents, ce qui va à l'encontre de la prétendue simplicité du proverbe. Dans *Il ne faut jurer de rien*, Musset pousse le principe à l'extrême : à chaque scène un décor nouveau. En somme, la structure du proverbe mussétien s'appuie sur la tradition réaliste du genre, mais passée au prisme de la fantaisie shakespearienne... Un second constat s'impose donc. Le proverbe n'est pas pour Musset une jolie boîte fermée sur elle-même.

Dans les trois proverbes, la proximité qu'évoque Sainte-Beuve (qu'on peut aussi appeler connivence ou complicité) repose sur la constitution des dialogues et sur l'illusion qu'ils donnent d'être improvisés... Mais on ne parle pas « dans la vie » comme dans les pièces de Musset. On sait par exemple que le manuscrit d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* a été très méticuleusement travaillé, peaufiné jusqu'au détail des virgules,

9 Sainte-Beuve, « Théodore Leclercq », Notice aux *Proverbes dramatiques de Théodore Leclercq*, nvlle éd., Paris, E. Lebigre-Duquesne/V. Lecou, 1852, p. VI-VII.

ce qui prouve que Musset ne cherche pas à reproduire un dialogue mondain qu'il aurait entendu et enregistré, mais invente un *artefact* de conversation élégante. Ni *On ne badine pas avec l'amour* ni *Il ne faut jurer de rien* ne créent cette connivence de proximité : Camille et Perdican, dans leurs grands échanges lyriques, ont un langage unique. Personne ne parle comme eux, sauf à les parodier. La Baronne de Mantes, quant à elle, a conservé les usages d'un langage désuet, mêlant les tournures de cour au langage « moderne ». En somme, Musset s'éloigne du prosaïsme du proverbe, en préférant la vraisemblance à la vérité.

La plupart des éclaircissements relatifs à la structure du proverbe insistent sur la brièveté du genre. C'est même l'un de ses premiers éléments définitoires. Si Musset applique la forme minimaliste à quelques-unes de ses pièces (*Faire sans dire*, *Un caprice*, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, *L'Habit vert*), ses proverbes sont le plus souvent développés et mobiles – c'est pourquoi on tend à les confondre avec des comédies : ils sont loin d'obéir à l'étroite loi du paravent et du fauteuil de salon ! En offrant au proverbe une certaine ampleur, Musset hisse le genre vers la comédie ou le mélodrame « classique ». Il s'appuie donc sur la fonction morale du proverbe, mais en excède les dimensions. La structure en trois actes d'*Il ne faut jurer de rien* et d'*On ne badine pas avec l'amour* fait en effet écho aux formes dramatiques qui sont représentées quand il écrit : la comédie et le mélodrame – et même certains drames – obéissent à la loi des trois actes. Cette structure répond ainsi à des nécessités théâtrales propres au spectacle romantique : développement de l'intrigue, complexité des caractères, variété des décors, possibilités de tableaux, jeux avec la temporalité dramatique, effets de suspens et de surprise. Tous ces éléments, aisément identifiables dans *On ne badine pas avec l'amour* ou dans *Il ne faut jurer de rien*, accréditent la thèse selon laquelle le théâtre à lire de Musset est essentiellement un théâtre à jouer, le jeune dramaturge se montrant réceptif à la pratique théâtrale de son temps et incorpore à l'esthétique du proverbe ces éléments pragmatiques. Musset n'applique donc pas à la lettre les principes du proverbe, sauf à se livrer au brillant exercice de style que constitue *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, parangon du genre. Il adapte une forme ancienne, connue depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, aux genres dominants

de son temps. Musset a donc une ambition quand il argue la modestie littéraire en choisissant le modèle du proverbe : il souhaite participer, à sa mesure, à la refonte des genres dramatiques, souhaitée par Stendhal, Hugo et Vigny. Une telle labilité ne pouvait qu'intéresser Musset qui, comme les dramaturges de sa génération, voit dans l'immixtion des genres et des tonalités un appel d'air pour un nouveau théâtre.

#### ÉCARTS ET INTERVENTIONS LUDIQUES

148

Pour Musset, le proverbe n'est pas seulement un divertissement de salon mais une forme apte à contenir un discours moral, fût-il sous-tendu par l'humour ou par la fantaisie. Aussi la souplesse et la plasticité de ce petit genre lui permettent-elles de renouveler la comédie de mœurs – c'est principalement à travers sa passion pour Molière que Musset manifeste ce très vif intérêt<sup>10</sup>. Le proverbe offre une structure suffisamment ouverte pour lui donner toute latitude de penser « autrement » la représentation des mœurs, et en particulier d'aborder de manière différente certains motifs propres à la comédie de mœurs : la guerre des sexes, la question matrimoniale et les conflits de génération. Pour parvenir à hisser la structure du proverbe vers celle de la comédie de mœurs, Musset s'appuie sur le motif du jeu et sur ses différentes concrétions dramaturgiques. Pour mesurer la fonction du ludique, il faut peut-être revenir au temps des « impromptus » de Mascarille dans *Les Précieuses ridicules*. Musset retient du proverbe (et de son origine précieuse) l'excitation que suscitent la devinette, la charade, les énigmes, à l'image de celles de Cathos et Magdelon, fascinées par le brio du Marquis. De même, c'est le plaisir du jeu sous toutes ses formes qui dynamise l'intrigue et la structure dramatique de trois proverbes. L'efficacité dramaturgique repose en effet sur un maniement habile des différentes formes ludiques : pari, gageure, défis, provocation, joutes, mises, risque, hochets, jusqu'à la présence matérielle des cartes sur scène. Tout cet ensemble qui renvoie

---

10 Voir S. Ledda, « Musset et Molière », dans M. Poirson (dir.), *Ombres de Molière. Naissance d'un mythe de ses avatars du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherche », 2012.

à l'univers mental du jeu cimente les proverbes, tout en renvoyant le lecteur/spectateur à leur destination première : divertir un public trié sur le volet dans le cadre d'un salon cultivé ou d'un divertissement de château. Le ludique surdétermine donc la structure des trois proverbes, comme le prouvent les stratégies de manipulation qui président aux décisions des personnages et conditionnent leurs agissements.

Le badinage, faut-il le rappeler, est d'abord jeu : « plaisanterie légère, divertissement puéril, jeu où se mêlent la fantaisie et la gaieté »<sup>11</sup>. Il préside à l'organisation d'*On ne badine pas avec l'amour* dont la conduite de l'intrigue repose sur une série de manipulations et de mises à l'épreuve – *a priori* des petits jeux sans conséquences – qui font progressivement évoluer le proverbe vers le drame. C'est Perdican qui met en scène la première provocation, blessé dans son orgueil par la lettre écrite à sœur Louise<sup>12</sup>.

PERDICAN. – J'ai demandé un nouveau rendez-vous à Camille, et je suis sûr qu'elle y viendra ; mais par le ciel, elle n'y trouvera pas ce qu'elle y comptera trouver. Je veux faire la cour à Rosette devant Camille elle-même<sup>13</sup>.

La suite de l'intrigue est conditionnée par la réaction de Camille et son souci d'être une concurrente à la hauteur du jeu. Valentin, dans *Il ne faut jurer de rien*, met littéralement en scène son oncle, lui fournissant les indications de jeu et le canevas de l'intrigue. En somme, il lui dessine la trame du proverbe dans lequel il est entraîné :

Je ne vous demande pas un plus long délai. La baronne ne m'a jamais vu, non plus que la fille ; vous allez faire atteler, et vous irez leur faire visite. Vous leur direz qu'à votre grand regret, votre neveu reste garçon ; j'arriverai au château une heure après vous, et vous aurez soin de ne pas me reconnaître ; voilà tout ce que je vous demande, le reste ne regarde que moi<sup>14</sup>.

11 *Trésor de la langue française*, article « Badinage ».

12 Implicitement, Musset suggère dans la lettre de Camille que la jeune femme avait elle-même élaboré un plan contre Perdican avec les religieuses du couvent, avant même de revoir son cousin. Cette thèse accrédite la duplicité du personnage.

13 A. de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, III, 2, p. 100.

14 *Il ne faut jurer de rien*, I, 1, p. 67.

Or, ce qu'ignore Valentin, c'est qu'au château l'attend une rivale dans le domaine du jeu, en la personne de la Baronne. Son addiction au jeu nourrit la structure ludique du proverbe. Manipuler les cartes ou les êtres, c'est revenir à l'essence même du proverbe, instaurer un jeu mondain, mettre en scène le jeu à l'intérieur même de la structure dramatique. Les cartes à jouer occupent ainsi une place symbolique dans l'œuvre de Musset, et en particulier dans *Il ne faut jurer de rien* où elles dessinent une cosmogonie des conflits. Elles cartographient les rapports humains, établissent des repères et des affinités entre les personnages. Les jeux de cartes sont les divertissements qu'on partage en compagnie, aussi trouvent-ils naturellement leur place dans les proverbes et les genres mondains (le conte, la nouvelle). Ils surdéterminent donc l'appartenance à une catégorie sociale autant qu'ils alluvionnent l'imaginaire générique du proverbe. Ces jeux de société et de sociabilité inscrivent dans l'espace un rituel, établissent un rapport à l'altérité fait d'alliances et d'oppositions, grâce à des gestes et des mots précis, compris seulement des initiés. Les cartes construisent ainsi une dramaturgie à l'intérieur du proverbe, distribuant à chacun un rôle, une fonction, un ordre de passage, le tout étant fondé sur des rites, des codes et un langage spécifique, ce dont témoigne le parler de la Baronne de Mantes, contaminé par l'univers du jeu : « être capot », « faire le mort ». Rien n'est supérieur au jeu de la Baronne dont l'immobilisme au moment le plus instable de l'action fait contraste avec la fébrilité de Van Buck. Le jeu fixe ses règles immuables au salon comme il fige les corps autour de la table. Or, Musset ne respecte pas le sanctuaire du tapis vert et détourne les éléments qui régissent les cartes à des fins poétiques ou romanesques. À l'instar de la danse, autre activité mondaine, les cartes instaurent une mobilité, voire une instabilité, dans la caractérisation des personnages et introduisent des perturbations dans les situations du proverbe. La bouillotte que stigmatise l'oncle Van Buck dans la première scène d'*Il ne faut jurer de rien* représente la vie dissolue du dandy. Sa seule évocation, pour le lecteur de 1836, informe sur le rythme de vie du jeune homme. La bouillotte se joue en effet avec beaucoup de rapidité et nécessite une grande vivacité de la part des messieurs qui s'y adonnent (c'est un jeu presque exclusivement masculin). La présence de ce jeu dans *Il ne faut*

*juré de rien* cimente la fonction ludique du proverbe : « *Une table de jeu préparée* », est la seule indication du décor de salon de la scène 2 de l'acte II, ce qui concentre l'intérêt sur la pratique du jeu. Implicitement, Musset montre que le jeu du proverbe peut contenir une représentation ésotérique du monde, à travers la présence de jeux qui reposent sur des symboles : la plupart d'entre eux renvoient à l'Ancien Régime.

Les pièces de 1834 et 1836 sont éloignées par leur structure des proverbes de Carmontelle ou de Leclercq. Leur traitement du temps et de l'espace en fait de véritables comédies dramatiques. Mais le sens du jeu qui les traverse nous ramène constamment au genre du proverbe. Le moralisme de Musset s'y déploie entre sens de l'imitation et art de l'écart.

#### LA FORMULE PARFAITE ?

Que faire dans ce trio de pièces d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* ? Ce proverbe est en effet considéré par l'histoire littéraire comme un paragon du genre. Son format miniature (un salon, deux personnages), la durée de la représentation qui coïncide avec celle de la fiction (une heure à peine de causerie), la moralité énoncée au dénouement sous la forme d'un proverbe, tous ces éléments font de cette pièce un modèle du genre. Pour autant, cette formule n'est pas sans ambiguïtés, ni sans renouveler la structure même du proverbe dramatique. Musset pousse l'économie à l'extrême, comme s'il s'agissait d'un exercice de style plus que d'une fidélité esthétique. À tout prendre, on peut se demander si l'hyper-fidélité (apparente) de Musset n'est pas un acte d'ironie esthétique. Le décor est réduit à quelques accessoires symboliques, centrée autour d'une porte qui, loin de claquer comme dans les vaudevilles, bâille et s'entrebâille. L'intrigue, ramenée au strict minimum, repose sur de menues péripéties, ponctuées par les fausses sorties du Comte. La pièce est comme resserrée, au point que toute sa subtilité structurelle dépend du rythme du dialogue, comme l'a bien montré Georges Kliebenstein :

Le duo, entre duel et *duetto*, retardement et accélération, entraîne la « saynète sentimentale » dans une condensation discursive, et le Comte

en vient, pour finir, à fusionner « déclaration d'amour » et « demande en mariage ». Le décor lui-même semble objet de condensation. Ce qui est donné, d'abord, pour un « petit salon » (dans la première didascalie) devient, pour finir, une « chambre » – « cette chambre est parfaitement gelée » –, mot que reprend et souligne la dernière réplique : « Cette chambre ne sera plus habitable » (54). Tout se passe comme si (le texte de) Musset exploitait l'ambiguïté du mot « chambre » qui oscille, en langue, entre désignation générique (« pièce d'habitation ») et spécifique (« chambre à coucher »). L'anamorphose du salon-chambre contribue insidieusement au dénouement heureux. Quant à « l'unité d'action », tout l'art de la comédie, à l'instar de la *Bérénice* de Racine, consiste à « faire quelque chose de rien ». La sonnette y tinte comme un stimulus pavlovien : « On sonne » (30) / « on sonne de nouveau » (35) / « encore cette sonnerie » (40), mais un stimulus « pour rien ». <sup>15</sup>

Musset renoue certes avec la proximité que le genre est censé établir avec son public – Carmontelle précisait qu'il fallait être « de plain-pied » avec le public, expression qu'on peut entendre au propre comme au figuré. Mais cette proximité ne cache-t-elle pas une tentative de renouveler l'illusion dramatique ? À tout prendre, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, comme *Les Marrons du feu*, est un proverbe-laboratoire, une expérience esthétique singulière (Musset ne renouvellera pas la formule). La référence au genre du proverbe dans les dernières répliques accrédite le respect générique, tout en le traitant avec un certain humour et donc en le distanciant. Musset redouble « l'effet proverbe », en formulant deux maximes à la fin de sa pièce.

LA MARQUISE. – Je vais vous dire deux proverbes : le premier, c'est qu'il n'y a rien de tel que de s'entendre. Par conséquent, nous causerons de ceci.

LE COMTE. – Ce que j'ai osé vous dire ne vous déplaît donc pas ?

15 G. Kliebenstein, « Musset et la "fatalité comique" (dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*) », dans S. Ledda (dir.), *Lectures de Musset*, Rennes, PUR, coll. « Didact Français », 2012, p. 232.

LA MARQUISE. – Mais non. Voici mon second proverbe : c'est qu'il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée<sup>16</sup>.

À qui la dernière réplique s'adresse-t-elle ? Au Comte, certes, mais aussi au public. On pourrait même imaginer que la Marquise s'avance vers la salle et lance malicieusement son proverbe aux spectateurs, brisant ainsi la sacro-sainte illusion théâtrale. Musset, en écrivant ce proverbe, laisse donc une place à l'inventivité de l'interprétation. Il signale ainsi à son lecteur/spectateur qu'il n'est pas dupe de l'effet produit par le choix du proverbe. Cette lucidité face au genre n'apparaît pas comme par enchantement en 1845. En 1829, dans *Les Marrons du feu*, il indiquait aussi au lecteur l'orientation morale de sa pièce, tout en laissant un certain flou autour du destinataire des vers conclusifs :

L'ABBÉ. – Mais... – Elle est partie, ô Dieu!  
J'ai tué mon ami, j'ai mérité le feu,  
J'ai taché mon pourpoint, et l'on me congédie.  
C'est la moralité de cette comédie.<sup>17</sup>

Musset, tout en distillant dans son théâtre une connivence autour du jeu, rejoint une autre pratique du proverbe, qui influe considérablement sur sa structure. Il faut donc considérer la référence au proverbe non comme une forme fixe et obsolète, mais comme une disposition à variations, à l'intérieur de laquelle Musset distribue les genres, redessine les types et réoriente la dynamique morale. Fussent-ils à lire ou à jouer, les proverbes de Musset participent à la refonte des genres que promeut le romantisme, non sans témoigner d'une fidélité (même ironiquement malicieuse) à la tradition aristocratique de la littérature de société.

16 A. de Musset, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, éd. Françoise Duchamp, Paris, Flammarion, coll. « Étonnants classiques », 2007, p. 54.

17 A. de Musset, *Les Marrons du feu*, scène 9, dans *Poésies complètes*, éd. Frank Lestringant, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2006, p. 131. Musset reprend ici la formule finale d'adresse au spectateur, que Mérimée avait employée dans ses saynètes du *Théâtre de Clara Gazul*.



## BIBLIOGRAPHIE

### MOYEN ÂGE

#### Édition de référence

GUILLAUME DE LORRIS, JEAN DE MEUNG, *Le Roman de la Rose*, éd. A. Strubel, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1992, p. 44-154.

BLANC, Odile, *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977.

BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate, « Remarques sur *songel/mensonge* », *Romania*, 101, 1980, p. 385-390.

–, « Overt and covert: amorous and interpretative strategies in the *Roman de la Rose* », *Romania*, 111, 1990, p. 443-444.

BOULNOIS, Olivier, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Des travaux », 2008.

FERLAMPIN-ACHER, Christine, « À quoi rime le mensonge ? Étude des rimes en *–ment* dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », dans F. Pomel (dir.), *Lectures du Roman de la Rose*, Rennes, PUR, 2012, p. 23-58.

FRANKLIN-BROWN, M., « Critique and Complicity: Metapoetical reflections on the gendered figures of the body and texte in the *Roman de la Rose* », *Exemplaria*, 21, 2009, p. 129-159.

GALLY, Michèle, « Un art d'aimer en forme de roman », dans F. Pomel (dir.), *Lectures du Roman de la Rose*, Rennes, PUR, 2012, p. 79-92.

HUOT, Sylvia, « The desire for knowledge and the knowledge of desire. Models of poetic composition in the *Roman de la Rose* », dans *Dreams of lovers and lies of poets. Poetry, knowledge and desire in the Roman de la Rose*, London, Legenda/Modern Humanities Research Association, 2010, p. 10-30 ; trad. en français dans F. Pomel (dir.), *Lectures du Roman de la Rose*, Rennes, PUR, 2012.

- LUCKEN, Christopher, « Narcisse, Guillaume de Lorris et le miroir du roman », dans F. Pomel (dir.), *Lectures du Roman de la Rose*, Rennes, PUR, 2012, p. 121-140.
- PLANCHE, Alice, « La fleur noire. Sur un vers du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », *Romania*, 113, 1992-1995, p. 227-233.
- POIRION, Daniel, « From Rhyme to Reason. Remarks on the Text of the *Roman de la Rose* », dans K. Brownlee et S. Huot (dir.), *Rethinking the Romance of the Rose. Text, Image, Reception*, Philadelphia, University of Philadelphia Press, 1992, p. 73-94.
- POMEL, Fabienne, « Revêtir la lettre nue : l'allégorie sous le signe du désir et du manque », *Senefiance*, 47, « Le nu et le vêtu au Moyen Âge », 2001, p. 299-311.
- POSSAMAÏ-PÉREZ, Marylène, « L'écriture allégorique dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », dans F. Pomel (dir.), *Lectures du Roman de la Rose*, Rennes, PUR, 2012.
- STRUBEL, Armand, *Semblance et senefiance. Étude sur le vocabulaire et les conceptions de l'allégorie au XI<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècles et sur sa présentation dans la critique moderne*, thèse de 3<sup>e</sup> cycle sous la direction de D. Poirion, Paris IV, 1980.
- , « *Grant senefiance a* ». *Littérature et allégorie au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002.
- WOLF-BONVIN, Romane, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval*. Le Bel Inconnu. Amadas et Ydoine, Paris, Champion, 2008.

## XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

### Éditions de référence

SCÈVE, Maurice, *Délie object de plus haute vertu*, éd. E. Parturier, Paris, STFM, 1916 [Réimpr. 1931 ; 1962 ; 1987]. Réimpression avec introduction et bibliographie de Cécile Alduy, STFM, 2001.

### Autre édition citée

SCÈVE, Maurice, *Délie, object de plus haute vertu*, éd. G. Defaux, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2003, 2 tomes.

- ALDUY, Cécile, « Délie en mosaïque : “texte” des emblèmes et texte poétique, une “marqueterie mal jointe” ? », *Poétique*, 127, septembre 2001, p. 281-300.
- BALAVOINE, Claudie, « La mise en mot dans la *Délie* de Scève : plaidoyer pour une anabase », dans P. Aquilon, J. Chupeau et F. Weil (dir.), *L'Intelligence du passé : les faits, l'écriture et le sens. Mélanges offerts à Jean Lafond par ses amis*, Tours, Université de Tours, 1988, p. 73-85.
- BONNIER, Xavier, « Troubles du monde, émois du cœur : retour sur les dizains politiques dans *Délie* de Scève », *RHFL*, 111, 2011/1, p. 133-161.
- , « *Mes silentes clameurs* : métaphore et discours amoureux dans *Délie* de Maurice Scève », Paris, Champion, 2011.
- DEFAUX, Gérard, « L'idole, le poète et le voleur de feu : erreur et impiété dans *Délie* », *French Forum*, XVIII, 3, 1993, p. 261-295.
- DIEBOLD, Hélène, *Maurice Scève et la poésie de l'emblème*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de la Renaissance », 2011.
- FENOALTEA, Doranne, « The Final Dizains of Scève's *Délie* and the *Dialogho d'Amore* of Sperone Speroni », *Studi francesi*, 59, 1976, p. 201-225.
- MÉLANÇON, Charlotte, « Les décimales de *Délie* », *Études françaises*, XI, 1975, p. 33-53.
- NASH, Jerry C., *Maurice Scève : Concordance de la Délie*, Chapel Hill, North Carolina, UNC Department of Romance Languages, 1976, 2 t.
- PERELMAN, Chaïm et OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Institut de sociologie, 6<sup>e</sup> éd., 2008.
- SAULNIER, Verdun-Louis, *Le Prince de la Renaissance française, initiateur de la Pléiade, Maurice Scève*, Paris, Klincksieck, 1948-1949 (2 vol.), Reprint Genève, Slatkine, 1981.

## XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

### Édition de référence

- SÉVIGNÉ, Marie de Rabutin-Chantal (marquise de), *Lettres de l'année 1671*, éd. R. Duchêne, préface de N. Freidel, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2012.

## Autre édition

SÉVIGNÉ, Marie de Rabutin-Chantal (marquise de), *Correspondance (1646-1696)*, éd. Roger Duchêne, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972-1978, 3 vol.

ADAM, Jean-Michel, « Les genres du discours épistolaire. De la rhétorique à l'analyse pragmatique des pratiques discursives », dans J. Siess (dir.), *La Lettre entre réel et fiction*, Paris, SEDES, 1998, p. 37-53.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « L'Énonciateur glosateur de ses mots : explicitation et interprétation », *Langue française*, n° 103, septembre 1994, p. 91-102.

BLANC, André, « La rhétorique de l'adieu dans les lettres à Mme de Grignan », dans R. Duchêne (dir.), *Mme de Sévigné (1626-1696). Provence, spectacles, « lanternes »*, Grignan, Association d'action culturelle des châteaux départementaux de la Drôme, 1998, p. 361-371.

BRAY, Bernard, « Quelques aspects du système épistolaire de Mme de Sévigné » [1969], repris dans *Épistoliers de l'Âge classique. L'art de la correspondance chez Mme de Sévigné, quelques prédécesseurs, contemporains et héritiers*, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Études littéraires françaises », 2007.

BURY, Emmanuel, « Préface » aux *Lettres portugaises traduites en français*, éd. E. Bury, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche. Libretti », 2003.

GRASSI, Marie-Claire, *L'Art de la lettre au temps de La Nouvelle Héloïse et du romantisme*, Genève, Droz, coll. « Études rousseauistes et index des œuvres de J.-J. Rousseau. Série C : "Études diverses" », 1994.

GROUPE  $\mu$ , *Rhétorique générale* [1970], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1982.

JAUBERT, Anna, *Étude stylistique de la correspondance entre Henriette\*\*\* et J.-J. Rousseau*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, coll. « Études rousseauistes et index des œuvres de J.-J. Rousseau. Série C : "Études diverses" », 1987.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « L'interaction épistolaire », dans J. Siess (dir.), *La Lettre entre réel et fiction*, Paris, SEDES, 1998, p. 15-36.

LANDY-HOUILLOU, Isabelle, « Une expression féminine de l'amour au XVII<sup>e</sup> siècle : l'exemple de Mme de Sévigné », *L'Information littéraire*, XXXIV, 1982, p. 194-197.

–, « Mme de Sévigné : choix, mesure et démesure », dans *Mélanges de langue et de littérature française offerts à Pierre Larthomas*, Paris, École normale supérieure de jeunes filles, 1985, p. 251-266.

- , « Le féminin vu par les hommes. L'exemple des *Treize lettres amoureuses* de Boursault », dans Chr. Planté (dir.), *L'Épistolaire, un genre féminin ?*, Paris, Champion, coll. « Varia », 1998.
- NIES, Fritz, *Les Lettres de Mme de Sévigné. Conventions du genre et sociologie des publics* [1972], Paris, Champion, coll. « Lumière classique », 2001.
- NØLKE, Henning, *Le Regard du locuteur. Pour une linguistique des traces énonciatives*, Paris, Kimé, 1993.
- SCHAPIRA, Charlotte, *Les Stéréotypes en français. Proverbes et autres formules*, Paris, Ophrys, 1999.
- VION, Robert, *La Communication verbale. Analyse des interactions*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Supérieur », [1992] 2000.

## XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

### Édition de référence

- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, livres I à VI, éd. J. Voisine, revue par J. Berchtold et Y. Séité, Paris, Classiques Garnier, 2011.

### Autres éditions

- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959-1995, 5 vol.
- AMOSSY, Ruth, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, coll. « Interrogation philosophique », 2010.
- BENREKASSA, Georges, « À propos d'un texte de Rousseau : lieu de l'écriture, place de l'idéologie », *Revue des sciences humaines*, 165, janvier-mars 1977, p. 75-83.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.
- , *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974.
- CHAUVIER, Stéphane, *Dire « je »*. *Essai sur la subjectivité*, Paris, Vrin, 2001.

- FRANCKEL, Jean-Jacques, LEBAUD, Daniel, *Les Figures du sujet. À propos des verbes de perception, sentiment, connaissance*, Paris, Ophrys, coll. « HDL », 1990.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- , *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983.
- GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur, *Rousseau ou l'Esprit de solitude*, Paris, Phébus, 1978.
- HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1996.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire ; paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MEIZOZ, Jérôme, « Recherches sur la posture : Jean-Jacques Rousseau », *Littérature*, 126, juin 2002, p. 3-17.
- MERCIER, Roger, « Sur le sensualisme de Rousseau. Sensation et sentiment dans la première partie des *Confessions* », *Revue des Sciences humaines*, 161, 1976/1, p. 19-33.
- RABATEL, Alain, « Quand voir, c'est (faire) penser. Motivation des chaînes anaphoriques et point de vue », *Cahiers de narratologie*, 11, « Figures de la lecture et du lecteur », 2004, p. 1-13.
- RÉCANATI, François, *La Transparence et l'énonciation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- SCHOSLER, Jorn, « La position sensualiste de Jean-Jacques Rousseau », *Revue romane*, 1978, XIII, 1, p. 63-87.
- STAROBINSKI, Jean, « Jean-Jacques Rousseau et le péril de la réflexion », dans *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 91-188.
- , *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971.

## XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

### Éditions de référence

- MUSSET, Alfred de, *Il ne faut jurer de rien*, éd. Sylvain Ledda, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2011.

- , *On ne badine pas avec l'amour*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010.
- , *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, éd. Françoise Duchamp, Paris, Flammarion, coll. « Étonnants classiques », 2003.

LEDDA, Sylvain, « Musset et Molière », dans Martial Poirson (dir.), *Ombres de Molière. Naissance d'un mythe littéraire à travers ses avatars du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin, « Recherche », 2012.

–, *Musset ou le Ravissement du proverbe*, Paris, PUF, 2013.

MUSSET, Alfred de, *La Confession d'un enfant du siècle*, éd. Sylvain Ledda, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2010.

–, *Poésies complètes*, éd. Frank Lestringant, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2006.

–, *Théâtre complet*, éd. Simon Jeune, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.

VIOLLET-LE-DUC, Emmanuel-Louis-Nicolas, *Précis de dramatique, ou l'Art de composer et d'exécuter des pièces de théâtre*, Paris, Bachelier, 1830.

KLIEBENSTEIN, Georges, « Musset et la "fatalité comique" » (dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*) », dans Sylvain Ledda (dir.), *Lectures de Musset*, PUR, coll. « Didact Français », 2012.

## XX<sup>e</sup> SIÈCLE

### Édition de référence

GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

### Autres éditions

GIDE, André, *Romans et récits*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

BARONI, Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007.

GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », *Communications*, 11, 1968, repris dans *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1969.

- , *Métalepse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- GOULET, Alain, « L'écriture de l'acte gratuit », dans *André Gide 8*, « Sur *Les Faux-Monnayeurs* », Minard, Revue des Lettres modernes, 1987.
- GRICE, Herbert Paul, « Logique et conversation », *Communications*, 30, 1979, p. 57-72.
- GUILLAUME, Gustave, *Langage et science du langage*, Québec/Paris, Presses de l'université Laval/Nizet, 1964.
- JUDGE, Anne, « Choix entre le présent narratif et le système multifocal dans le contexte du récit écrit », dans S. Vogeeler, A. Borillo, C. Vetter & M. Vuillaume (dir.), *Temps et discours*, Bibl. des Cahiers de l'institut de linguistique de Louvain, 1998, p. 215-236.
- PIER, John, SCHAEFFER, Jean-Marie (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, EHESS, 2005.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit, II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1984.
- RULLIER-THEURET, Françoise, « Un romancier à la recherche de son temps : présent et choix narratifs dans les *Voyageurs de l'impériale* », *Le Français moderne*, 1, 2005, p. 40-58.
- WAGNER, Frank, « Glissements et déphasages, note sur la métalepse narrative », *Poétique*, 130, 2002, p. 235-253.
- ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, LGF, coll. « Le Livre de poche », 1985.

## TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Catherine Fromilhague .....	7

### PREMIÈRE PARTIE GUILLAUME DE LORRIS

Quand « robe » rime avec « lobe » et « gobe » : enjeux du lexique des parures et semblances chez Guillaume de Lorris	
Fabienne Pomel .....	15

### DEUXIÈME PARTIE SCÈVE

« En si douteuses lisses » : la poétique de l'entre-deux dans <i>Délie</i> de Scève	
Xavier Bonnier.....	41

### TROISIÈME PARTIE MME DE SÉVIGNÉ

Les modulations des aveux de tendresse dans les lettres de 1671 à Mme de Grignan	
Cécile Lignereux .....	55
Y a-t-il un « côté Dostoïevski de Mme de Sévigné » ?	
Laure Depretto.....	71

### QUATRIÈME PARTIE

Présentation de soi : élaboration de l'ethos et processus perceptuels dans <i>Les Confessions</i> de Jean-Jacques Rousseau	
<i>Frédéric Calas</i> .....	89
Rousseau et la présentation de soi dans <i>Les Confessions</i> : une scénographie de la transparence	
Isabelle Chanteloube .....	105

CINQUIÈME PARTIE  
MUSSET

« Par Pollux et par Dieu » : jurons, jurements et blasphèmes dans *On ne badine pas avec l'amour*, *Il ne faut jurer de rien* et *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*  
Esther Pinon ..... 125

Musset et le proverbe. Écriture et structure  
Sylvain Ledda ..... 141

SIXIÈME PARTIE  
GIDE

200 Sotie, ratage et réinvention du roman dans *Les Faux-monnayeurs*  
d'André Gide  
François Bompaire ..... 157

L'ambiguïté narrative dans *Les Faux-Monnayeurs* :  
dénégations romanesques et construction téléologique  
*Françoise Rullier-Theuret* ..... 175

Bibliographie ..... 191