



Lycée(s)	Général	Technologique	Professionnel	
Niveau(x)	CAP	Seconde	Première	Terminale
Enseignement(s)	Commun	De spécialité	Optionnel	
Français				

Objet d'étude : le théâtre du XVII^e au XXI^e siècle

On ne badine pas avec l'amour d'Alfred de Musset
La forme d'une pièce
Fiche 3

Les jeux du cœur et de la parole

« C'est une grâce que je vous demande, de me répondre sincèrement », « Si je vous épousais, ne devriez-vous pas répondre avec franchise à toutes mes questions, et me montrer votre cœur à nu ? » (II, 5) : les demandes de Camille en attestent, c'est à une forme de transparence du cœur qu'elle aspire, comme y aspire Perdican. Alors que tout porte les deux êtres à s'aimer, leur rapport suspicieux au langage, leur défiance mutuelle et leur peur de la trahison ont pour conséquence de remplacer l'absence d'obstacle extérieur par un obstacle intérieur. Ces personnages, qui rêvent de transparence sans être transparents à eux-mêmes et qui aspirent à la coïncidence entre leur parole et leur cœur sans cesser de jouer des rôles, vont mettre toute la longueur de la pièce pour réussir à formuler ces trois mots : « nous nous aimons », mots qu'ils diront tous les deux mais qui arriveront trop tard, faisant d'*On ne badine pas avec l'amour* une œuvre résolument construite sur une dramaturgie de l'aveu, qui commence comme une comédie des masques pour finir comme une tragédie de la sincérité.

Élaborer un exemplier

Objectif

Vérifier et consolider la connaissance de l'œuvre à la lueur du parcours « Les Jeux du cœur et de la parole ».

Mise en œuvre

Les élèves travaillent par petits groupes.

Dans un premier temps, chaque groupe prend en charge un acte de la pièce. Les élèves doivent choisir, dans cet acte, cinq citations qu'ils considèrent comme emblématiques du parcours « Les Jeux du cœur et de la parole ». Pour chacune, ils précisent la référence exacte de la citation (acte et scène), rappellent qui l'énonce, à qui elle est adressée et quelle est la situation.

Dans un second temps, les citations sont lues à voix haute aux autres groupes qui doivent retrouver les informations suivantes : le nom du locuteur, l'adresse(s), la situation, éventuellement l'acte et la scène.

Voici quelques citations susceptibles d'être relevées par les élèves :

- Le Baron (à Bridaine) : « Soyez persuadé [que les femmes] aiment à avoir de la poudre dans les yeux, et que plus on leur en jette, plus elles les écarquillent, afin d'en gober davantage » (I, 2) ;
- Rosette (à Perdican) : « Des mots sont des mots, et des baisers sont des baisers », (I, 3) ;
- Camille (à Perdican) : « Si je vous épousais, ne devriez-vous pas répondre avec franchise à toutes mes questions, et me montrer votre cœur à nu ? », (II, 5) ;
- Perdican (à Camille) : « ton cœur a battu, il a oublié sa leçon lui qui ne sait pas lire et tu es revenue t'asseoir sur l'herbe où nous voilà », (II, 5) ;
- Camille (à elle-même) : « Il a voulu me prouver qu'il en aimait une autre que moi, et jouer l'indifférent malgré son dépit », (III, 6) ;
- Camille (à Perdican, tandis que Rosette est cachée) : « savez-vous si [les femmes] changent réellement de pensée en changeant quelquefois de langage ? », (III, 6) ;
- Perdican (à Camille, tandis que Rosette est évanouie) : « tu as voulu me prouver que j'avais menti une fois dans ma vie ; cela est possible, mais je te trouve hardie de décider à quel instant » (III, 6) ;
- Perdican (à Rosette, et indirectement à Camille) : « Je trouve plaisant qu'on dise que je ne t'aime pas quand je t'épouse » (III, 7) ;
- Perdican (à Camille, tandis que Rosette est cachée) : « Quelles vaines paroles, quelles misérables folies ont passé comme un vent funeste entre nous deux » (III, 8).

Inspiration autobiographique

Activité 1

Objectif

Sensibiliser les élèves à l'inspiration autobiographique de la pièce.

Mise en œuvre

1. Faire lire un extrait de la correspondance Sand-Musset ;
2. retrouver l'extrait de la pièce qui fait écho à ce passage.

Extrait de la lettre que George Sand envoie de Venise à Alfred de Musset, le 12 mai 1834.

« [...] Tu n'es pas encore arrivé là, toi. Peut-être marcheras-tu en sens contraire. Peut-être ton dernier amour sera-t-il le plus romanesque et le plus jeune. Mais ton cœur, mais ton bon cœur, ne le tue pas, je t'en prie. Qu'il se mette tout entier ou en partie dans toutes les amours de la vie, mais qu'il y joue toujours son rôle noble, afin qu'un jour tu puisses regarder en arrière et dire comme moi, j'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois mais j'ai aimé. C'est moi qui ai vécu et non pas un être factice créé par mon orgueil et mon ennui. J'ai essayé ce rôle dans les instants de solitude et de dégoût, mais c'était pour me consoler d'être seul, et quand j'étais deux, je m'abandonnais comme un enfant, je redevais bête et bon comme l'amour veut qu'on soit. [...] »
(George Sand-Alfred de Musset : *Correspondance*, texte établi et annoté par Louis Evrard, Monaco, Éditions du Rocher, 1956).

Activité 2

Objectif

Réfléchir à la manière dont Musset « joue » avec la parole de Sand.

Mise en œuvre

Questionnement à mener avec les élèves sur le texte de la pièce :

- à quel personnage attribue-t-il les mots de Sand ?
- dans quelle situation précise ?
- comment cela modifie-t-il la visée du discours ?

Les élèves peuvent s'appuyer également sur l'extrait de la correspondance de Musset reproduit ci-dessous.

Dans cet extrait de sa correspondance, Musset donne quelques conseils d'écriture théâtrale à son amie, la princesse di Belgiojoso, et dévoile, ce faisant, une partie de sa stratégie de composition :

« Vous me parlez du moyen de déguiser les personnages. Il y en a un bien simple, c'est de changer les sexes. Il s'agit, je suppose, d'une femme qui a un mari qui l'ennuie et un cousin qui l'adore ; ce sera un mari que sa femme excède et que sa cousine idolâtre. Cela vous paraîtra peut-être bizarre, mais songez que le ridicule n'a pas de sexe, sinon dans quelques nuances qu'on sacrifie ou qu'on retourne [...]. Je l'ai essayé déjà et plus aisément que je ne le croyais. »

Dysfonctionnements de la parole

Objectif

Mesurer la variété des interférences qui touchent la parole et qui font obstacle à une communication authentique.

Mise en œuvre

1. Établir un relevé des situations d'énonciation qui fonctionnent de manière biaisée ;
2. esquisser une typologie à partir de ce relevé ;
3. se demander de quoi chaque manipulation de la parole est l'indice.

À la manière des paroles gelées rabelaisiennes, paroles figées par l'éducation, par les convenances (I, 4), par le « catéchisme » (II, 5) ou par l'héritage libertin (II, 3), le discours des personnages est contaminé par une parole qui ne vient pas d'eux, une parole apprise et répétée qui en dénature l'élan, sur le mode grotesque pour Pluche ou Blazius, ou sur le mode sérieux pour Camille et Perdican.

Les échanges privés sont parfois tenus sous surveillance, au su ou à l'insu des interlocuteurs : Camille et Perdican dialoguent ainsi sous le regard du Baron et des précepteurs qui sont tantôt visibles, tantôt cachés (I, 3) ; les phrases sont parfois interceptées comme c'est le cas pour la lettre de Camille à Sœur Louise, subtilisée et lue par Perdican (III, 2).

Les paroles sont parfois mises en scène dans un dispositif de double énonciation pour que les mots adressés à l'une touchent l'autre (III, 3) ; elles sont mensongères, tantôt consciemment (« je suis fâchée de n'avoir pu me rendre au rendez-vous que vous m'avez demandé », III, 6), tantôt inconsciemment (« je ne vous aime pas, moi », III, 6).

Tout au long de la pièce, on peut observer la difficulté qu'éprouvent Camille et Perdican à recevoir la parole de l'autre (« Écoute-moi, écoute-moi », Perdican, III, 6) comme à adhérer à la leur, la peur d'être trompés ôtant toute valeur aux mots pour les ravalier au rang de « vaines paroles » et de « bavardage » (III, 8).

Pour explorer plus largement le lien entre la fêlure originelle des personnages et la trahison de la parole dans l'œuvre de Musset, on peut se référer à l'analyse d'Olivier Bara « [La parole trahie : mythe fondateur et fondement éthique de la poétique mussétienne](#) », *Poétiques de Musset*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, p.219-230, 2013, disponible en ligne sur le site HAL science ouverte.

Circulations épistolaires

Objectif

Mesurer le rôle des lettres dans la dramaturgie de la pièce.

Mise en œuvre

Retracer leur circulation en précisant à chaque fois :

- qui écrit à qui ;
- dans quel but ;
- avec quelles conséquences.

Il s'agit de déterminer ainsi la manière dont les lettres contribuent à l'aveu des sentiments ou y font obstacle.

Utilisée pour fixer des rendez-vous et donc apparemment placée au service du dialogue (Camille convoque Perdican pour lui parler, II,1), la lettre s'avère en réalité être un médium qui éloigne les deux amants. Venue de la tradition comique,

habituellement utilisée pour mener des intrigues galantes ou mettre en scène des quiproquos, la lettre obéit à un usage spécifique dans *Badine*, à la fois parce qu'il s'agit « non d'une course poursuite, mais d'objets et de gestes ayant valeur de symboles » (Simon Jeune, Musset, *Théâtre complet*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Notice, p. 1052) et parce qu'elle fonctionne comme une arme au service d'une guerre d'orgueil, non dépourvue de violence, et dont l'issue s'avère tragique.

Véritable moteur de l'action, c'est la lettre écrite par Camille à Sœur Louise, interceptée et lue par Perdican, qui précipite la catastrophe. Blessé dans sa vanité, Perdican va tout faire pour prouver à Camille qu'il en aime une autre et c'est précisément par une nouvelle lettre qu'il choisit de la convoquer. À chaque fois, c'est donc par une lettre que ces deux personnages, qui ne devaient plus se parler, se retrouvent en présence. Cet objet scénique est finalement chargé d'incarner à la fois la pensée obsessionnelle que les amants ont l'un de l'autre – eux qui poursuivent leur dialogue à distance – et leur incapacité à parvenir à un échange spontané.

L'importance de la lettre dans la dramaturgie de la pièce invite aussi à se souvenir de la place qu'occupe la lettre dans la genèse de l'écriture : on sait que l'ouverture rimée emportée par Musset à Venise lui est revenue dans une lettre de George Sand « expédiée le 17 avril 1834 et reçue le 27 » (Simon Jeune, « Notice », Musset, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1990, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1047), et que la pièce s'est écrite au fil d'une étroite relation épistolaire entre les deux anciens amants.

Théâtralité

Objectif

Réfléchir aux enjeux de la théâtralité dans la pièce.

Mise en œuvre

1. Relever les scènes qui mettent en jeu un dispositif d'observation, de masque, ou de théâtre dans le théâtre ;
2. analyser ce que leur évolution dit des conséquences du jeu de rôles.

Placée dès l'ouverture sous le signe du spectacle et de son commentaire par l'arrivée de Maître Blazius et Dame Pluche, annoncée puis décrite par le chœur, la pièce met en scène la généralisation de la surveillance. Celle-ci passe tour à tour par le Baron (observateur visible puis secret de ses « enfants »), par les précepteurs (qui se dénoncent mutuellement puis rapportent les faits et gestes des jeunes gens dont ils ont la garde), avant de contaminer Camille et Perdican (« Ce matin, en me promenant avec Rosette, j'ai entendu remuer dans les broussailles, et il m'a semblé que c'était un pas de biche », II, 5). Elle se complexifie encore lorsque Perdican construit sciemment un dispositif théâtral pour que Camille soit spectatrice du rôle d'amoureux qu'il joue avec Rosette (III, 3).

La pièce poursuit l'exploration des possibles en matière de jeu de rôles, de masque et mise en abîme lorsque Camille dissimule Rosette derrière la tapisserie (III, 6). La sœur de lait de Camille occupe ensuite une seconde fois la position de spectatrice secrète, mais cette fois de son propre chef et à l'insu des deux « comédiens ». Sa sincérité

lui coûtera finalement la vie (III, 8). À l'inverse du propos de Marx sur l'histoire, loin que la répétition vire à la farce, elle conduit ici au tragique, prouvant que le choix du masque n'est jamais sans conséquence. Bernard Masson rappelle significativement que, si le masque concourt - comme toujours au théâtre - à révéler la vérité, il signe dans le même mouvement l'échec de toute comédie : « Certes le masque tactique de Perdican finit par avoir raison du masque profond de Camille et l'amour triomphe en fin de compte de deux écervelés qui jouaient à ne pas s'aimer. Mais la mort de Rosette, que le masque de Perdican a trompée, est le signe d'une fêlure grave, d'un monde cassé, peut-être d'une malédiction tragique ». (« Le Masque, le double et la personne dans quelques Comédies et proverbes », *Revue des sciences humaines*, oct.-déc. 1962, n° 108, p. 570).

Parole et action

Objectif

Interroger le statut de la parole dans la dramaturgie de la pièce.

Mise en œuvre

3. Lire le propos suivant de Michel Vinaver ;
4. distinguer dans quelles répliques l'action est réalisée par la parole elle-même ;
5. se demander si ces « paroles-actions » sont pour autant des paroles de vérité.

« La parole est action (et on l'appelle parole-action) quand elle change la situation, autrement dit quand elle produit un mouvement d'une position à l'autre, d'un état à l'autre.

À l'opposé, la parole est instrument (ou véhicule) de l'action quand elle sert à transmettre des informations nécessaires à la progression de l'action d'ensemble ou de détail. »

(Michel Vinaver, « Parole action, parole instrument de l'action », *Écritures dramatiques*, Actes Sud, 1993, p. 900.)

Paroles de séduction, de reproches, de serments, d'enquête, de mensonge, d'aveu, de dispute, de défi : les scènes où la parole se fait action sont nombreuses dans *On ne badine pas avec l'amour* et montrent que l'enjeu de la pièce est étroitement lié au langage. En faire le relevé conduit aussi à prendre conscience des paradoxes qui affectent une parole dont la légèreté est précisément à l'origine de conséquences tragiques, comme le souligne Bertrand Marchal : « C'est le principe même de la comédie des sentiments – le badinage – qui devient, dans ce qui est aussi une tragédie, le ressort de la fatalité tragique. » (Bertrand Marchal, « Introduction », Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 2010, p. 24).

Par une forme d'ironie tragique, la parole à la fois la plus « active » et la plus sincère de la pièce scelle l'union des amants et l'anéantit simultanément dans la mesure où son énonciation entraîne avec elle la mort de Rosette (« Insensés que nous sommes ! Nous nous aimons. », III, 8).