

## LE THÉÂTRE DU XVII<sup>e</sup> AU XXI<sup>e</sup>

Alfred de Musset, *On ne badine pas avec l'amour* - Parcours : les jeux du cœur et de la parole

# LE COURS

## PRÉSENTATION DE LA PIÈCE & DU PARCOURS

### A. Contexte de création et publication

- Une pièce écrite entre mars et juin 1834
- publiée pour la première fois dans *La Revue des Deux Mondes* en 1834, puis reprise dans un recueil intitulé *Un spectacle dans un fauteuil*, où Musset regroupait ses œuvres théâtrales destinées à être lues plutôt que jouées.
- Contexte personnel : Musset vient de rentrer de Venise où sa liaison avec George Sand s'est terminée dramatiquement
- Une pièce d'abord conçue en vers avant d'être transposée en prose
- Un théâtre qui s'inscrit dans la tradition du proverbe (pièce courte illustrant une morale) tout en la dépassant

### B. Le système des personnages

#### 1. Le trio principal

Perdican : jeune docteur revenant de l'université, brillant mais encore marqué par ses souvenirs d'enfance

Camille : sa cousine, sortant du couvent, partagée entre ses aspirations religieuses et ses sentiments

Rosette : sœur de lait de Camille, jeune paysanne naturelle et sincère qui devient l'instrument involontaire de leur drame

#### 2. Les personnages secondaires comme contrepoint comique :

- Le Baron : figure paternelle à la fois autoritaire et naïve, obsédé par son projet de mariage
- Maître Blazius et Maître Bridaine : duo comique de gouverneur et de curé, rivaux gourmands et ivrognes
- Dame Pluche : gouvernante revêche incarnant la rigidité du couvent
- Le Chœur : personnage collectif qui commente l'action avec une lucidité tantôt ironique, tantôt prophétique

### C. Structure et progression dramatique

#### **Acte I : La mise en place d'un jeu de séduction contrarié**

Arrivée au château des deux protagonistes : Perdican, docteur de l'université, et Camille, sortant du couvent

Le Baron organise leurs retrouvailles avec l'intention de les marier

Premier refus de Camille d'embrasser son cousin

Présentation des personnages secondaires comiques : Blazius/Bridaine, Dame Pluche

#### **Acte II : Le jeu se complique et devient dangereux**

Camille annonce son intention de retourner au couvent

Perdican entreprend de courtiser Rosette, la sœur de lait de Camille

Scène centrale de la fontaine : long dialogue sur l'amour entre les cousins  
Les manipulations commencent : Perdican utilise Rosette pour rendre Camille jalouse

### **Acte III : Le jeu devient tragique**

Les manipulations s'intensifient  
Confrontation finale à l'oratoire  
Mort de Rosette qui surprend les aveux d'amour des cousins

## **« Les jeux du cœur et de la parole » : un parcours au cœur de l'œuvre**

### **A. La multiplicité des jeux**

#### **Jeux de l'amour**

Le badinage galant  
Les stratégies de séduction  
Les manipulations sentimentales

#### **Jeux de la parole**

Le marivaudage et l'esprit  
Les mensonges et dissimulations  
Les aveux et confessions

#### **Jeux théâtraux**

La mise en scène du Baron  
Les spectateurs cachés  
Les scènes de confrontation

### **B. Les enjeux du parcours**

#### **Questions dramaturgiques**

Comment mettre en scène le décalage entre sentiments et paroles ?  
Comment représenter les différents niveaux de jeu ?  
Quelle place pour la sincérité dans ces jeux ?

#### **Questions philosophiques et morales**

Le jeu avec les sentiments est-il toujours innocent ?  
Comment distinguer le badinage de la cruauté ?  
Peut-on échapper aux jeux de l'amour et du langage ?

\* \* \*

Notre cours suivra la progression même de la pièce, qui nous fait passer :

**I. De l'apparente légèreté des jeux amoureux et verbaux (le badinage, le proverbe, le cadre pastoral)**

**II. À la révélation de leur dimension dangereuse (manipulations, souffrances, mort de Rosette)**

**III. Pour aboutir à une réflexion plus profonde sur la condition humaine :**

Cette progression nous permettra de montrer comment Musset, à travers les jeux du cœur et de la parole, développe une méditation sur la possibilité d'un amour lucide dans un monde où la pure sincérité semble impossible.

## I. Une pièce ludique, légère, comique, autour du cœur et de la parole

### **a/ Un agréable badinage amoureux**

*On ne badine pas avec l'amour* s'inscrit d'abord dans une tradition théâtrale légère : celle du badinage mondain et amoureux. Le "badinage", comme le définit le Dictionnaire de l'Académie en 1762, désigne une manière "folâtre" de s'amuser, mais aussi "une sorte de galanterie & d'agrément qu'on met dans la conversation". Cette tradition s'est développée dans les salons aristocratiques du XVIIIe siècle, où, comme l'explique Dominique Bouhours, les beaux esprits excellent dans "l'art de badiner avec esprit et de railler finement dans les conversations enjouées".

Cette tradition a trouvé son expression théâtrale la plus accomplie chez Marivaux, qui fait du badinage amoureux le cœur de son art dramatique. Comme il l'explique lui-même, il a "guetté dans le cœur humain toutes les niches différentes où peut se cacher l'amour lorsqu'il craint de se montrer". Le marivaudage explore ainsi les jeux subtils de l'amour qui s'ignore ou se cache.

Musset reprend cette tradition dans sa pièce à travers plusieurs dimensions ludiques. D'abord, les jeux de séduction entre Camille et Perdican multiplient les faux-semblants et les manipulations spirituelles. Ainsi, quand Camille vient voir Perdican (II, 5), elle joue une véritable scène de séduction inversée : "Vous m'avez pris la main malgré moi, je viens vous demander de me donner la vôtre. Je vous ai refusé un baiser, le voilà.". De même, leur conversation sur les amours passées de Perdican (II, 5) devient un jeu de questions-réponses où chacun feint la sincérité : "C'est une grâce que je vous demande de me répondre sincèrement", dit Camille, tandis que Perdican esquivé : "Ma foi, je ne m'en souviens pas".

La dimension comique est renforcée par les personnages secondaires, véritables fantoches qui rappellent la commedia dell'arte : le Baron naïf qui organise maladroitement les retrouvailles, Blazius et Bridaine, gouverneur et curé gourmands et rivaux, Dame Pluche, gouvernante revêche. Le Chœur lui-même participe à cette légèreté en commentant l'action avec ironie.

La pièce commence ainsi comme un "proverbe dramatique", genre léger à la mode au début du XIXe siècle, caractérisé par des pièces courtes et divertissantes. Les jeux du cœur et de la parole semblent d'abord n'être qu'un amusement mondain, comme dans la tradition du badinage. Mais cette légèreté apparente cache des enjeux plus profonds : comme le note Claude Roy à propos de Marivaux, ces jeux explorent en réalité "toutes les nuances complexes de la vie passionnelle -- le désir et la crainte d'aimer, la peur de dépendre désormais d'un autre".

Ainsi, sous son apparence de comédie légère, la pièce pose la question sérieuse du rapport entre le langage et les sentiments. Le badinage n'est peut-être qu'un masque, comme le suggère la réplique lucide de Rosette : "Des mots sont des mots et des baisers sont des baisers" (II, 3).

## **b/ Un « proverbe » au charme apparent de légèreté et de fantaisie**

Musset inscrit *On ne badine pas avec l'amour* dans la tradition du "proverbe dramatique", genre théâtral en vogue au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme le rappelle Carmontelle, créateur du genre au XVIII<sup>e</sup> siècle, "les proverbes sont des espèces de comédies [...] dont le titre doit être un proverbe que l'action de la pièce doit expliquer ou faire deviner". Le titre même de la pièce de Musset annonce ainsi son appartenance à ce genre léger.

L'intrigue se construit autour d'une situation simple et symétrique : le retour au château de deux jeunes gens que le Baron souhaite marier. La mise en scène de ces retrouvailles est d'ailleurs orchestrée par le Baron lui-même avec une naïveté touchante : "J'ai disposé les choses de manière à tout prévoir. Ma nièce sera introduite par cette porte à gauche, et mon fils par cette porte à droite. [...] Je me fais une fête de voir comme ils s'aborderont" (I, 2).

Le comique naît particulièrement des personnages secondaires, véritables fantoches qui relèvent de la farce. Le gouverneur Blazius se trahit par ses lapsus révélateurs : "J'étais par hasard dans l'office, je veux dire dans la galerie ; qu'aurais-je été faire dans l'office ? [...] J'avais trouvé par accident une bouteille, je veux dire une carafe d'eau" (II, 4). Le curé Bridaine transforme son éloignement de la table en tragédie burlesque : "Adieu, vénérable fauteuil où je me suis renversé tant de fois gorgé de mets succulents !" (II, 2).

L'onomastique même participe à cette fantaisie comique. "Bridaine" évoque la "bedaine" et fait écho au Brid'oison du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, "Blazius" rappelle le pédant Vadius des *Femmes savantes* de Molière, tandis que "Dame Pluche" suggère la sécheresse de son caractère.

La théâtralité est joyeusement assumée, notamment à travers le Chœur qui présente les personnages avec une verve imagée : "Doucement bercé sur sa mule fringante, messer Blazius s'avance dans les bluets fleuris, vêtu de neuf, l'écritoire au côté. Comme un poupon sur l'oreiller, il se ballotte sur son ventre rebondi" (I, 1). Il commente aussi l'action avec une ironie complice avec le public : "Plusieurs choses me divertissent et excitent ma curiosité. Deux formidables dîneurs sont en ce moment en présence au château" (I, 3).

La fantaisie verbale est omniprésente, qu'il s'agisse des formules répétitives du Baron présentant ses familiers ("Maître Bridaine, vous êtes mon ami"), du latin mal utilisé mêlé de jurons ("Ita adepol, pardieu, si je le sais !"), ou des quiproquos comiques comme lorsque Blazius et Bridaine s'accusent mutuellement d'ivrognerie.

Tous ces éléments font de la pièce, du moins en apparence, un divertissement raffiné dans la pure tradition du proverbe. Cependant, cette légèreté de surface masque des enjeux plus profonds qui vont progressivement transformer le badinage en drame. Comme le suggère le Baron lui-même sans le savoir : "Voilà un commencement de mauvais augure" (I, 2).

### c/ Un cadre idyllique et charmant

*On ne badine pas avec l'amour* s'inscrit dans la tradition du *locus amoenus*, le lieu idéal de la poésie pastorale. Dès la première scène, le décor est planté dans un cadre champêtre enchanteur : "messer Blazius s'avance dans les bluets fleuris [...] au temps de la vendange" (I, 1). Ce paysage bucolique traditionnel est magnifié par le regard nostalgique de Perdican retrouvant "sa chère vallée" : "Voilà mes noyers, mes sentiers verts, ma petite fontaine ! Voilà mes jours passés encore tout pleins de vie, voilà le monde mystérieux des rêves de mon enfance !" (I, 4).

Les fleurs parsèment littéralement la pièce, créant un réseau métaphorique significatif. Les personnages eux-mêmes sont décrits en termes floraux : Camille est "une glorieuse fleur de sagesse et de dévotion" (I, 1), Perdican revient "la bouche toute pleine de façons de parler si belles et si fleuries" (I, 1). L'héliotrope que contemple Perdican devient le symbole d'une nature simple mais précieuse : "Cette petite fleur grosse comme une mouche a bien son prix" (I, 2).

Ce cadre pastoral est aussi celui des souvenirs d'enfance heureux, comme l'évoque Perdican devant les paysans : "N'est-ce pas vous qui m'avez porté sur votre dos pour passer les ruisseaux de vos prairies, vous qui m'avez fait danser sur vos genoux ?" (I, 4). Le château et ses environs forment une petite communauté harmonieuse où les classes sociales se mêlent, symbolisée par la relation entre Camille et sa sœur de lait Rosette.

La nature semble d'abord complice des amours : le "vert sentier" qui mène à la fontaine "avait une pente si douce, il était entouré de buissons si fleuris, il se perdait dans un si tranquille horizon !" (III, 8). Mais ce cadre idyllique n'est pas qu'un simple décor. Comme le note Bertrand Marchal, il représente une nature originelle, non corrompue par l'éducation, à laquelle voudrait revenir Perdican : "Les sciences sont une belle chose, mes enfants ; ces arbres et ces prairies enseignent à haute voix la plus belle de toutes, l'oubli de ce qu'on sait" (I, 4).

Cependant, ce retour à la nature s'avère impossible. Le lavoir qui paraissait "immense" dans les souvenirs d'enfance n'est plus qu'une "goutte d'eau", les "buissons fleuris" sont bientôt encombrés des "rochers informes" de "la vanité, le bavardage et la colère" (III, 8). La fontaine elle-même, lieu traditionnel des serments amoureux, devient le théâtre des manipulations.

La mort de Rosette, être de nature qui "sait ce que disent ces bois et ces prairies" (III, 3), symbolise l'impossibilité de maintenir cette innocence naturelle. Le cadre bucolique se transforme ainsi progressivement en décor tragique, les lieux idylliques devenant les témoins d'une perte irrémédiable. Comme le suggère Perdican lui-même : "L'homme n'est-il donc né que pour un coin de terre, pour y bâtir son nid et pour y vivre un jour ?" (I, 4).

Tous ces aspects concourent à faire d'*On ne badine pas avec l'amour* une comédie légère et raffinée, où l'amour se déploie sur un mode enjoué et poétique. La reprise des codes du marivaudage, le charme d'un cadre bucolique, le brillant des dialogues sont autant d'atouts qui inscrivent la pièce dans la lignée des divertissements amoureux du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Pourtant, derrière cette apparente légèreté se profilent déjà des fêlures qui confèrent à l'œuvre une portée plus grave. Le badinage verbal dissimule mal une vraie mélancolie, la gaieté des personnages masque des blessures profondes. La fantaisie de la forme ne doit pas occulter le sérieux du propos et la noirceur de la vision qui s'y exprime. Le rire porte en lui les germes des larmes.

## II. Un jeu qui cache quelque chose de sérieux, voire de tragique ?

### **Le basculement du comique au tragique**

Après avoir exploré la dimension légère et enjouée de la pièce - son badinage amoureux, ses personnages fantaisistes, son cadre idyllique - il nous faut maintenant examiner comment le dénouement tragique vient brutalement assombrir cette apparente comédie et lui donner une tout autre portée.

#### **a/ Un dénouement mortel qui assombrit le « jeu »**

Le dénouement transforme brutalement ce qui semblait une comédie légère en tragédie.

La mort de Rosette est d'autant plus violente qu'elle survient précisément au moment du bonheur retrouvé entre Camille et Perdican, dans l'oratoire : "Insensés que nous sommes ! Nous nous aimons" s'écrie Perdican, auquel répond tendrement Camille : "Oui, nous nous aimons, Perdican ; laisse-moi le sentir sur ton cœur" (III, 8).

Le "grand cri derrière l'autel" qui interrompt brutalement cette scène de réconciliation est d'autant plus saisissant que Rosette meurt d'entendre leur amour, elle qui a été manipulée par les deux cousins. La brutalité de l'annonce - "Elle est morte. Adieu, Perdican !" - dans sa concision même, crée un choc terrible. Le cri de Rosette, qui n'est même pas un mot, remplace toute parole possible, comme si le langage lui-même était détruit par cette mort, empêchant toute parole.

La violence est redoublée par le lieu sacré où elle se produit (l'oratoire, lieu de prières) et la position de victime de Rosette, cachée derrière l'autel comme pour une mise à mort ritualisée. L'innocente Rosette, qui affirmait naïvement que "Des mots sont des mots et des baisers sont des baisers" (II, 3), meurt précisément des jeux de mots et de sentiments des autres. Rosette apparaît comme une victime sacrificielle : pure et naturelle ("quand une femme est douce et sensible, franche, bonne et belle", III, 7), elle est sacrifiée aux passions des protagonistes.

Cette mort est d'autant plus bouleversante qu'elle était annoncée depuis le début par le Chœur ("Hélas ! La pauvre fille ne sait pas quel danger elle court", III, 4) sans que personne n'ait pu l'empêcher, créant chez le spectateur un sentiment d'impuissance tragique. L'effet de cette mort sur les survivants suggère un traumatisme qui dépasse toute possibilité d'expression.

Mais ce dénouement n'est pas qu'un effet dramatique : il révèle la véritable intention de Musset qui, sous les apparences du badinage, livre une méditation grave sur les dangers du jeu avec les sentiments. Le titre prend alors tout son sens : on ne peut "badiner" impunément avec l'amour. Cette fin invite à réfléchir de manière radicalement différente au sens de la pièce et au badinage amoureux.

## **b/ Le badinage amoureux, un jeu dangereux**

Le badinage amoureux, qui semble d'abord un jeu mondain hérité de Marivaux, révèle progressivement sa dimension dangereuse. La pièce, écrite juste après la rupture douloureuse de Musset avec George Sand à Venise, transforme le jeu de la séduction en manipulation mortelle.

Cette manipulation est particulièrement visible dans la scène de la fontaine (III, 3). Perdican y met en scène une fausse déclaration à Rosette, sachant que Camille observe : "Je t'aime, Rosette ! Toi seule au monde tu n'as rien oublié", puis jette ostensiblement la bague de Camille dans l'eau : "Regarde comme notre image a disparu". La fontaine, lieu traditionnel des serments amoureux, devient ainsi le théâtre d'une cruelle mise en scène.

Camille n'est pas en reste dans ce jeu dangereux. Elle organise la confrontation finale en faisant cacher Rosette derrière un rideau : "rentre derrière ce rideau, tu n'auras qu'à prêter l'oreille" (III, 6). Sous prétexte de lui révéler la vérité, elle utilise la douleur de la jeune paysanne pour blesser Perdican : "Que feras-tu de cette fille-là, maintenant, quand elle viendra, avec tes baisers ardents sur les lèvres, te montrer en pleurant la blessure que tu lui as faite ?"

Le danger de ces jeux est annoncé par le Chœur dans son rôle traditionnel de présage : "Hélas ! La pauvre fille ne sait pas quel danger elle court" (III, 4). Les protagonistes eux-mêmes ont parfois conscience du péril, comme Perdican qui ressent une angoisse soudaine : "il me semble que mes mains sont couvertes de sang" (III, 6).

Cette dangerosité trouve sa source dans la complexité des cœurs. Camille théorise elle-même la duplicité inhérente aux relations amoureuses : "Connaissez-vous le cœur des femmes, Perdican ? [...] il nous faut souvent jouer un rôle, souvent mentir" (III, 6). L'orgueil apparaît comme le moteur de ce jeu dangereux. Perdican le reconnaît trop tard : "Orgueil ! Le plus fatal des conseillers humains, qu'es-tu venu faire entre cette fille et moi ?" (III, 8).

Derrière le badinage se cache une violence réelle, que révèlent les métaphores guerrières comme "ta flèche empoisonnée traversât cette enfant" (III, 6). Les personnages finissent par perdre le contrôle de leur manipulation : la scène finale échappe totalement à leur maîtrise, la mort de Rosette survenant au moment même de leur réconciliation. Comme le reconnaît Perdican : "Nous avons joué avec la vie et la mort" (III, 8).

Cette dimension tragique du badinage fait écho à l'expérience personnelle de Musset après Venise. La peur d'aimer qu'exprime Camille ("je veux aimer mais je ne veux pas souffrir") résonne avec les propres blessures de l'auteur. Mais Musset transcende l'expérience autobiographique pour en faire une réflexion universelle sur les dangers du jeu avec les sentiments.

Ainsi, le badinage amoureux révèle sa vraie nature : un jeu dangereux où l'orgueil, la manipulation et la violence des sentiments conduisent à la tragédie. Les personnages, prisonniers de leur propre jeu, découvrent trop tard qu'on ne peut jouer impunément avec les cœurs.

### c/ Une machine infernale, tragique

Dans *On ne badine pas avec l'amour*, Musset construit une véritable machine infernale où chaque élément contribue à l'inéluctabilité de la catastrophe finale, comme un engrenage inarrêtable. *La Machine infernale* est une pièce de Jean Cocteau (1932), qui revisite le mythe d'Œdipe : son titre évoque l'idée d'un destin implacable et mécanique, où chaque action enclenche inexorablement les événements tragiques.

Le Chœur, dans son rôle traditionnel de présage, multiplie les avertissements dès le début : "Monseigneur, elle veut mourir fille !" (I, 5), "Hélas ! La pauvre fille ne sait pas quel danger elle court..." (III, 4). Il annonce même les conflits à venir de manière symbolique : "je prévois une lutte secrète entre le gouverneur et le curé" (I, 3), préfigurant les luttes plus graves qui suivront. L'allusion aux "ricochets" de Perdican (I, 5) évoquait déjà le destin tragique du personnage de Werther, qui se donne la mort à la fin du roman de Goethe *Les Souffrances du jeune Werther*, succès immense de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le motif de la fontaine, lieu traditionnel des serments amoureux, devient le théâtre des manipulations et des trahisons.

Le dernier acte montre une précipitation inexorable vers le drame. Les scènes s'enchaînent rapidement, multipliant les entrées et sorties des personnages, accumulant les confrontations : Perdican/Camille, Camille/Rosette, jusqu'à la scène finale. Chaque action des personnages enclenche des conséquences irréversibles. Lorsque Perdican manipule Rosette devant Camille, lorsque Camille organise la confrontation finale, ils tissent eux-mêmes les fils de leur piège : "Lequel de nous a voulu tromper l'autre ?" (III, 8).

Comme dans la tragédie classique, les personnages sont mus par des forces qui les dépassent. L'orgueil apparaît comme le moteur fatal de l'action : "Orgueil ! Le plus fatal des conseillers humains" s'écrie Perdican (III, 8). La jalousie pousse aux manipulations, tandis que la vanité précipite le drame : "Il a bien fallu que la vanité, le bavardage et la colère vinssent jeter leurs rochers informes sur cette route céleste" (III, 8). La construction respecte les principes de la tragédie : unité de lieu (le château et ses environs), unité de temps (trois jours), unité d'action (tout converge vers le dénouement fatal). La mort elle-même a lieu hors-scène, selon la tradition classique. Rosette apparaît comme une victime innocente, "douce et sensible, franche, bonne et belle" (III, 7), sacrifiée aux passions des protagonistes.

L'ironie tragique veut que les personnages précipitent leur malheur en croyant l'éviter. Camille pense protéger Rosette en lui révélant la vérité, Perdican croit se venger de Camille, mais c'est leur réconciliation même qui cause la mort de Rosette. La fin montre des personnages prisonniers de leurs actes : le "cri derrière l'autel" surgit au moment précis de leur bonheur retrouvé, la brièveté des dernières répliques traduit leur impuissance, et la séparation finale ("Adieu, Perdican !") sonne comme une sentence irrévocable.

Cette construction implacable transforme le léger "proverbe" en véritable tragédie moderne où le destin prend le visage de l'orgueil et des passions humaines. La machine infernale fonctionne d'autant mieux qu'elle était dissimulée sous les apparences du badinage : c'est au moment même où les personnages croient échapper à leur destin qu'ils l'accomplissent.

**Ce qui semblait au départ un proverbe léger, avec ses jeux de badinage amoureux et ses personnages fantaisistes, se révèle donc être une véritable tragédie. La mort de Rosette, qui était annoncée dès le début par les avertissements du Chœur mais que personne n'a su empêcher, vient sanctionner dramatiquement la légèreté des "jeux du cœur et de la parole". Mais la transformation de la comédie en tragédie n'est pas gratuite : à travers ce basculement, Musset veut manifestement dire quelque chose sur la condition humaine. Quelle vision de l'existence, quel message sur l'amour et la vie se dégagent de cette mécanique tragique ?**

### III. Une vision tragique de l'existence, mais le choix de la vie, de la passion et de l'amour

#### a/ La tragédie de la parole

Dans *\*On ne badine pas avec l'amour\**, Musset met en scène l'échec fondamental de toute communication authentique. Les personnages principaux apparaissent d'abord prisonniers des discours appris. Camille parle le langage du couvent que Perdican dénonce : "Ah ! comme elles t'ont fait la leçon !" (II, 5). Mais Perdican lui-même est présenté comme un perroquet de l'université : "la bouche toute pleine de façons de parler si belles et si fleuries qu'on ne sait que lui répondre les trois quarts du temps" (I, 1).

Ce langage artificiel est mis en contraste avec la parole naturelle de Rosette. Ne sachant pas lire, elle incarne une expression pure et directe : "Je n'ai guère d'esprit, et je m'en aperçois bien sitôt que je veux dire quelque chose" (II, 3). Sa simplicité devient paradoxalement lucidité quand elle comprend instinctivement que "Des mots sont des mots et des baisers sont des baisers" (II, 3).

L'éducation apparaît comme une force qui dénature le langage naturel. Les exclamations symétriques "Ô sainte Église catholique !" (II, 2) et "Ô sainte Université de Paris !" (III, 2) dénoncent ironiquement les deux institutions qui ont façonné les protagonistes. Perdican lui-même critique les savoirs artificiels : "Je n'en sais pas si long, mon révérend. Je trouve qu'elle sent bon, voilà tout" (I, 2) dit-il à propos de l'héliotrope, rejetant le savoir botanique au profit de la sensation pure.

Tout au long de la pièce, les personnages tentent pourtant de retrouver une expression authentique. Il y a les moments de confession où il faut "montrer son cœur à nu" (II, 5), l'aspiration à une communication directe ("Perdican, te souviens-tu de notre enfance ?", II, 5). Le lyrisme émerge parfois comme un langage vrai, notamment dans la grande tirade sur l'amour : "Tous les hommes sont menteurs..." (II, 5).

Mais la parole échoue finalement. Le dernier dialogue se réduit à sa plus simple expression :

CAMILLE : Elle est morte. Adieu, Perdican !

PERDICAN : Son dernier cri m'a fait frémir jusqu'aux entrailles !

CAMILLE : Non, non. — Oh ! Seigneur Dieu !

La mort de Rosette interrompt toute possibilité de dire, et le silence final dit plus que les mots.

Face à cet échec du langage verbal, seul le corps permet parfois une autre forme d'expression. Le refus initial du contact physique par Camille ("L'amitié ni l'amour ne doivent recevoir que ce qu'ils peuvent rendre", I, 2), le geste désespéré de Camille plongeant dans la fontaine pour récupérer la bague, sa "précipitation" finale pour voir Rosette, traduisent ce que les mots ne peuvent plus dire.

Cette tragédie de la parole humaine constitue ainsi le premier niveau de la vision tragique de l'existence que développe Musset. Le langage, censé nous permettre de communiquer et de nous comprendre, devient paradoxalement un obstacle à la vérité des relations humaines. Seul le cri final, expression pré-verbale de la douleur, échappe à cette corruption du langage, mais c'est pour marquer la mort de toute communication possible.

## **b/ La tragédie de la vie humaine**

Dans *On ne badine pas avec l'amour*, Musset développe une vision profondément tragique de la condition humaine, à travers notamment l'impossibilité du retour à une nature originelle.

La désillusion face à ce retour impossible s'exprime dès les retrouvailles de Perdican avec les lieux de son enfance : "Comme ce lavoir est petit ! Autrefois il me paraissait immense ; j'avais emporté dans ma tête un océan et des forêts, et je retrouve une goutte d'eau et des brins d'herbe" (I, 4). Son projet pastoral avec Rosette est voué à l'échec malgré sa beauté : "Tu ne sais pas lire ; mais tu sais ce que disent ces bois et ces prairies [...] nous prendrons racine ensemble dans la sève du monde tout-puissant" (III, 3).

Le paradis de l'innocence se corrompt inexorablement. Le "vert sentier" de l'enfance devient impraticable : "Il était entouré de buissons si fleuris, il se perdait dans un si tranquille horizon ! Il a bien fallu que la vanité, le bavardage et la colère vinssent jeter leurs rochers informes sur cette route céleste" (III, 8). La fontaine pure devient le lieu des manipulations, la nature complice se transforme en théâtre du drame.

Les personnages illustrent différents degrés de dénaturation. Rosette incarne l'être de nature qui comprend instinctivement "ce que disent ces bois et ces prairies". Les "fantoques" (Baron, Blazius, Pluche) représentent des êtres entièrement artificiels, réduits à des mécanismes sociaux. Entre les deux, Camille et Perdican sont déchirés entre nature et culture : le couvent a transformé l'une en "pâle statue", l'université a fait de l'autre un "livre d'or".

L'éducation apparaît comme une force dénaturante, symbolisée par la symétrie des exclamations "Sainte Église catholique" et "Sainte Université de Paris". Tout retour est impossible : Perdican échoue à retrouver l'enfance, Camille rejette les "souvenirs d'enfance", et la mort de l'innocente Rosette symbolise l'impossible pureté.

La conscience tragique naît de cette découverte du temps qui passe. Perdican le comprend face aux paysans : "Je me suis élevé de quelques pieds vers le ciel, et vous vous êtes courbés de quelques pouces vers le tombeau" (I, 4). La conscience de la perte est douloureuse : "Vos têtes ont blanchi, vos pas sont devenus plus lents" (I, 4). L'irréversibilité du temps s'impose : "Il y a dix ans que je ne vous ai vus, et je pars demain" (II, 5).

Cette lucidité s'étend à toute la condition humaine. Perdican constate l'imperfection universelle : "Tous les hommes sont menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites [...] toutes les femmes sont perfides, artificieuses" (II, 5). Camille reconnaît la nécessité du mensonge : "il nous faut souvent jouer un rôle, souvent mentir" (III, 6). Le bonheur parfait est inaccessible : "cette vie est elle-même un si pénible rêve" (III, 8), il n'est qu'une "perle si rare dans cet océan d'ici-bas" (III, 8).

La vision de Musset est d'autant plus tragique qu'elle s'exprime dans un cadre apparemment idyllique. Comme l'écrit Perdican : "Le monde n'est qu'un égout sans fond où les phoques les plus informes rampent et se tordent sur des montagnes de fange" (II, 5). Cette conscience tragique n'empêchera pourtant pas le choix final de l'amour, mais le rendra plus lucide et plus courageux.

### **c/ Un désenchantement certes, mais pris avec distance, et le choix délibéré de l'amour passion, celui de la vie**

Pour Musset, le désenchantement ne conduit pas au désespoir mais à une sagesse paradoxale : l'acceptation lucide de l'imperfection comme condition de l'amour véritable.

Cette philosophie s'exprime magnifiquement dans la tirade centrale de Perdican : après avoir reconnu que "Tous les hommes sont menteurs [...] toutes les femmes sont perfides", il affirme pourtant qu'"il y a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de deux de ces êtres si imparfaits et si affreux" (II, 5). Cette sagesse paradoxale transcende l'imperfection humaine en en faisant la condition même d'un amour authentique.

Deux conceptions de l'amour s'opposent. Camille rêve d'un amour absolu : "Je veux aimer d'un amour éternel, et faire des serments qui ne se violent pas" (II, 5), montrant son crucifix comme unique amant possible. Perdican, lui, accepte la fragilité de l'amour humain : "On est souvent trompé en amour, souvent blessé et souvent malheureux ; mais on aime" (II, 5). Il choisit la vie réelle contre les abstractions : "C'est moi qui ai vécu, et non pas un être factice créé par mon orgueil et mon ennui" (II, 5).

L'amour terrestre triomphe finalement : "Oui, nous nous aimons, Perdican ; laisse-moi le sentir sur ton cœur. Ce Dieu qui nous regarde ne s'en offensera pas". Cette réconciliation unit le sacré et le profane dans l'amour humain. Mais c'est une victoire ambiguë, payée au prix de la mort de Rosette. Le bonheur est possible mais assombri : "Ô mon Dieu ! le bonheur est une perle si rare dans cet océan d'ici-bas ! Tu nous l'avais donné, pêcheur céleste" (III, 8).

La lucidité n'empêche pas l'amour, elle le rend plus vrai : "Il a bien fallu que nous nous fissions du mal, car nous sommes des hommes. Ô insensés ! nous nous aimons." (III, 8). L'apprentissage est douloureux, comme le montre le cri de Perdican : "Je vous en supplie, mon Dieu ! Ne faites pas de moi un meurtrier !" (III, 8). Mais c'est ce prix à payer qui donne son sens à l'amour.

Musset propose ainsi une vision désenchantée mais non désespérée. Le choix conscient d'aimer malgré tout devient l'ultime sagesse : "quand on est sur le bord de sa tombe, on se retourne pour regarder en arrière et on se dit : j'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois ; mais j'ai aimé" (II, 5). L'acceptation de la fragilité, loin d'être une défaite, devient la source d'un engagement plus authentique dans l'existence.

Cette philosophie, née sans doute de l'expérience douloureuse de Musset avec George Sand, transcende l'autobiographie pour atteindre une vérité universelle : il vaut mieux vivre imparfaitement mais pleinement que se réfugier dans des absolus mortifères. Comme l'écrivait Musset à Sand : "si le sacrifice de ma vie pouvait te donner une année de bonheur, je sauterais dans un précipice avec une joie éternelle dans l'âme." L'amour lucide devient ainsi la seule réponse possible à la tragédie de l'existence.

## CONCLUSION

L'art de Musset dans *On ne badine pas avec l'amour* tient à sa capacité à métamorphoser progressivement tous les éléments de sa pièce, créant ainsi une œuvre d'une profonde complexité.

Le "badinage", qui renvoie d'abord à une tradition mondaine de jeux d'esprit et de séduction héritée de Marivaux, se transforme en un jeu dangereux où les manipulations conduisent à la mort. Le "proverbe", genre léger et divertissant avec ses personnages fantoches et sa fantaisie verbale, devient une véritable tragédie moderne. Le cadre bucolique et charmant, avec ses fleurs et ses fontaines, se mue en décor tragique où l'innocence est impossible.

Cette métamorphose touche aussi le langage : la parole, d'abord instrument de séduction et de jeu, révèle son incapacité à exprimer la vérité des sentiments, jusqu'à se réduire au cri final. Les personnages eux-mêmes évoluent : Perdican et Camille passent du badinage à la conscience tragique, tandis que Rosette, être de nature, devient victime sacrificielle.

Mais le tour de force de Musset consiste à dépasser cette opposition entre légèreté et tragédie. À travers la structure même de sa pièce, il nous fait comprendre que le jeu n'est pas l'opposé du sérieux mais sa condition même : c'est parce que l'amour peut être un jeu qu'il faut le prendre au sérieux. De même, c'est dans l'acceptation de notre imperfection que peut naître un amour authentique.

C'est ainsi beaucoup plus qu'une pièce sur les dangers du badinage amoureux : c'est une méditation profonde sur la condition humaine, qui nous invite à une sagesse paradoxale. Face à l'impossibilité du retour à l'innocence, face à l'échec de la parole pure, face à la fragilité du bonheur, reste le choix conscient et courageux de l'amour comme manière d'habiter notre condition tragique.

Le parcours "Les jeux du cœur et de la parole" nous a ainsi permis de comprendre comment Musset, en jouant avec les codes du théâtre, crée une œuvre qui interroge la possibilité même de l'amour dans un monde désenchanté, et nous montre que le désenchantement, loin de conduire au désespoir, peut être le chemin vers une vérité plus haute : celle d'un amour qui accepte la fragilité humaine et choisit malgré tout la vie.