

Classiques Bordas

On ne badine pas avec l'amour

MUSSET

Maryse AVIÉRINOS
Agrégée de Lettres modernes



Dossier
pédagogique

SOMMAIRE

QUESTIONNAIRES

ACTE I	3
ACTE I SCÈNE 1	3
ACTE I SCÈNE 2	5
ACTE I SCÈNE 3	8
ACTE I SCÈNE 4	10
ACTE I SCÈNE 5	12
FAIRE LE POINT.....	13
ACTE II	16
ACTE II SCÈNE 1	16
ACTE II SCÈNE 2	17
ACTE II SCÈNE 3	19
ACTE II SCÈNE 4	22
ACTE II SCÈNE 5	23
FAIRE LE POINT.....	28
ACTE III	32
ACTE III SCÈNES 1 ET 2	32
ACTE III SCÈNE 3	34
ACTE III SCÈNES 4 ET 5	36
ACTE III SCÈNE 6	37
ACTE III SCÈNE 7	40
ACTE III SCÈNE 8	42
FAIRE LE POINT.....	46
POINT FINAL ?	49

LE TEXTE ET SES IMAGES	53
-------------------------------------	----

D'AUTRES TEXTES

DÉFI ET DÉPIT AMOUREUX AU THÉÂTRE	60
LA BÊTISE AU POUVOIR DANS LA COMÉDIE DU XIX^e ET DU XX^e SIÈCLE	65

SÉQUENCE PÉDAGOGIQUE	73
-----------------------------------	----

QUESTIONNAIRES

ACTE I

ACTE I SCÈNE 1

AXES DE LECTURE

- La scène d'exposition : cadre (questions 1, 2, 3, 4), personnages (questions 5, 6, 7) et tonalités (questions 8, 9).
- Texte et représentation (questions 10, 11).

PRÉALABLES

- Rappeler les fonctions d'une scène d'exposition.
- Lire une scène d'exposition de comédie : Molière, *L'Avare* ; Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*.

POUR UNE LECTURE ANALYTIQUE : la scène d'exposition, le cadre et les personnages

1. Sous le patronage de Dionysos...

- Célébration parodique des personnages par le chœur : dithyrambes bouffons en l'honneur du dieu ?
- Variations sur le vin : Blazius / Bacchus, image de l'ivrognerie satisfaite, arrivant à point (« temps de la vendange », l. 6) ; comparaison de « l'amphore » à remplir ; offrande à ce dieu grotesque de libations généreuses et répétées (« buvez », « Buvez »), propres à délier la parole « poétique » (« vous parlerez après », l. 11). Inversion inquiétante de ce thème euphorique : dame Pluche (eau / vinaigre / aigreur / stérilité / mort).

2. Parodie d'autres genres littéraires

- Vaudeville, comédie légère agrémentée de couplets. (Voir p. 24.)
- Pastorale – pièce de théâtre qui met en scène bergers et paysans de fantaisie –, voire pièce de musique d'inspiration champêtre.

3. Époque et milieu ?

Désignations ou apostrophes archaïques (« messer Blazius », « maître Blazius », « dame Pluche », « ma mie »), charges (« gouverneur », « écuyer ») et titres d'Ancien Régime (« notre seigneur », « monseigneur »), connotant des rapports de vassalité et de respect à l'égard du « baron », de « M. le baron », « votre maître » ; termes d'amitié (« mes enfants », « mes bons amis ») ou injurieux (« manants », « canaille ») sentant la condescendance ou le mépris ancestral à l'égard du paysan. Le « château » semble appartenir à une France du XVIII^e siècle. Quant aux études des jeunes gens (université, couvent), elles peuvent, à la rigueur, renvoyer à la réalité de la monarchie de Juillet.

Une France d'autrefois, ou d'une province reculée...

4. Le moment et le lieu

- **Saison et décor** composites : « bluets fleuris » printaniers, « temps de la vendange » automnal, mêlés à des « blés secs » comme les « tibias » de dame Pluche, après la moisson. Une fantaisie à valeur poétique et symbolique, caractérisant les personnages.
- Fantaisie sur les **noms propres** : jeux et clins d'œil littéraires. Blazius : souvenir des pédants de Molière et de Marivaux, Vadius, Hortensius, de François Blaze, musicien du temps ; Pluche : « peluche » par antiphrase, « épilucher » (pittoresque), allusion à l'abbé Pluche, pédagogue du XVIII^e siècle, d'après Simon Jeune ?

6. Portraités et portraitistes

- **Perdican** : un puits de science (« docteur ») ; **Camille** : un modèle de piété (« nonnain »).
- En creux, portrait caricatural des **précepteurs** : éloge dithyrambique de Perdican (« si belles », « gracieuse », « livre d'or », « des yeux grands comme la porte », « diamant fin »), dont **Blazius** livre pêle-mêle des savoirs hétéroclites (rhétorique, botanique, géographie, latin, dessin). Blazius, l'incompétence béate. Célébration extasiée de Camille, **Pluche** passant en revue les clichés de la douceur chrétienne (bestiaire métaphorique) et anticipant l'avenir de la jeune fille (déjà « nonnain » !), formule de bénédiction à l'appui. Sens des réalités temporelles toutefois (« le bon bien qu'elle a de sa mère »). Pluche : la dévotion caricaturale.

MISE EN SCÈNE : de la lecture à la scène

10. L'entrée en scène de maître Blazius et de dame Pluche

- **Difficultés** : « Mule fringante » et « âne essoufflé »... Faut-il les représenter, au risque de décevoir le spectateur par la redondance ou l'écart entre description et mise en image ?
- **Solutions** : stylisation burlesque des animaux (carton pâte) ; apparition de la tête seule de l'animal, ou de la longe qui est censée le tirer ; ou seul accompagnement sonore (hennissement et braiment). L'imagination du spectateur peut suppléer.

11. Identité et mise en scène du chœur

- **Marques de la personne et composition du chœur** : possessifs et pronoms, 1^{re} personne du pluriel (« notre [...] écuelle », « Nous avons vu », etc.) ; démonstratif pluriel (« ceux qui »), Blazius s'adresse à « mes enfants », dame Pluche à des « manants », « butors », « malappris » ; possessif et pronom, 1^{re} personne du singulier (« ma mie », « je me trompe »).

→ Un groupe, certes, mais aussi une voix unique (voir note 6, p. 31) ?

- **Rendre les ambiguïtés de ce « personnage » ?** Deux ou trois acteurs prenant la parole à tour de rôle ? Un plus grand nombre, mais un chef

de chœur ? Quelques phrases dites ensemble (les salutations par exemple), le reste par une voix (ou plusieurs, successivement) ?

- Voir les **partis pris de l'iconographie** :

- **p. 4** : plusieurs acteurs, d'âge variable, costumes paysans pour trois d'entre eux, vêtements aristocratiques pour l'un d'entre eux (?) → unité et diversification sociale ;

- **p. 7** : acteurs uniformisés par le blanc des vêtements, atténuation de l'appartenance sociale ; insistance sur l'effet de groupe.

- Cf. Mises en scène :

- Régis Santon, théâtre de la Commune, 1977 : un seul acteur (« Pour Santon, le Chœur (qu'il joue un livre à la main) est le paysan instruit, le seul, par son curé qui lui a appris le latin et payé ses études – comme à Saint-Just, d'où un regard critique ») ;

- Caroline Huppert, compagnie du Manoir, 1977 : « le Chœur, joué par un jeune homme et une jeune femme. Il a plus que les autres la spontanéité, il est tourné vers l'extérieur » (Raymonde Temkine, « Musset sur scène aujourd'hui », *Europe*, novembre-décembre 1977).

ACTE I SCÈNE 2

AXES DE LECTURE

- La scène d'exposition (questions 1, 2, 3, 4).
- Registre comique (questions 5, 6, 7).
- Entrée en scène des protagonistes (questions 8, 9).

POUR UN COMMENTAIRE : suite d'une exposition

Vous étudierez :

- I. Les composantes de la situation.
- II. Les procédés du comique.
- III. L'entrée en scène des héros.

I. Situation

1. Le dispositif du baron

- Le baron, **maître de cérémonie**, **metteur en scène** et **démiurge** : présentations en parallèle et consignes de toilette et d'horaire (l. 9-10, l. 30-32) ; prise en charge du sort des enfants (« J'ai formé le dessein de marier »), impliquée par l'ordre des choses (« couple assorti ») et les intérêts supérieurs de « l'homme d'État » ; mise au point du mariage (date, « dispenses », officiant) / mise en scène de la cérémonie (« J'ai disposé les choses » ; entrées de théâtre : « porte à gauche », « porte à droite ») ; programme de conversation pour Bridaine et ordre formel de s'embrasser pour les jeunes gens.

- Oubli : la consultation des jeunes gens et la préparation de leur esprit...
- Creusement de l'attente (Camille et Perdican se conformeront-ils au scénario du baron ?) et effet de choc : écart entre le programme annoncé et son exécution.

2. Une action accessoire

Un conflit en germe entre le curé et le gouverneur : accusations réitérées de Bridaine contre Blazius (« le gouverneur sent le vin ») et à propos du « bas corporel » (l'ivrognerie) traitées sur le mode comique. On attend une dénonciation correspondante visant Bridaine : symétrie des titres (« maître »), des noms (B / B) et des fonctions (conseiller du père / gouverneur du fils) !

3. L'attente au terme de la scène

- Les relations entre les jeunes gens : pourquoi la froideur de Camille ? L'échec doit-il se confirmer ? Quelles mesures le baron adoptera-t-il ?
- Les relations entre les grotesques : quelles suites à la dénonciation de Bridaine ?

4. Une situation initiale insolite

- Dans la comédie de Molière, l'amour des jeunes gens est contrarié par un obstacle familial (manie de l'un des parents : avarice, snobisme, hypochondrie, etc.).
- Ici, le père et oncle prépare un mariage à tous égards « assorti » : l'obstacle, encore inconnu, vient de l'un des jeunes gens.

II. Procédés du comique

5. « Du mécanique plaqué sur du vivant »

Automatisme des formules de présentation : « vous êtes mon ami », l. 1, « c'est mon ami », l. 5, etc., et répétitions ultérieures (« Ô mon ami ! mon ami ») ; symétrie des échanges (le baron/Bridaine/ Blazius ; le baron/Bridaine/Pluche, avec dialogues intercalaires : le baron/Bridaine) ; ballet des entrées (voir question 1) ; raideur des interventions du baron : « Que fais-tu là, Camille », l. 140, « Perdican, que fais-tu là », l. 150 ; identité des gestes de Camille et de Perdican : ils « se tournent le dos ». Quelques élans naturels (Perdican), dans un spectacle de marionnettes.

6. Comique de mots et de caractère

- **Comique de mots** : répétitions (voir question 5) ; clichés (« gravité de mon habit », « recueillement de l'homme d'État », « sombre tristesse », « je dois nécessairement ») ; lexique emphatique (« vassaux ») ; manie des précisions chiffrées ; incohérences du raisonnement (solitude / souci du bien commun / ordre au valet de chambre, l. 49-54 ; « couple assorti » / « leur éducation me coûte », l. 42-43 ; « six mille écus » / « Ces enfants s'aimaient d'ailleurs », l. 76) ; enchaînement par la rime (« onction » /

« componction ») ; gradation décroissante impropre (« choqué », « blessé », « vexé », « piqué », l. 131, l. 136).

- Lié au **comique de caractère** : car signe de la bêtise satisfaite du baron (conformisme, outrecuidance : science de « l'âme féminine ») ; mais ignorance (le latin) et trait boutiquier : dépenses éducatives à rentabiliser par un mariage.

7. Rôles sociaux visés par le baron

- Grand seigneur disposant de « vassaux » (l. 53) ; « homme d'État » chargé de lourdes responsabilités et bénéficiant de la faveur royale (« le roi m'a nommé receveur », l. 58). En fait, hobereau de province et charge sans prestige (gestion d'impôts).
- La satire vise la suffisance du notable : dérision du « poste à responsabilité ».

III. Entrée en scène des héros

8. Des héros conformes à leurs portraits ?

- **Perdican** : chaleureux, spontané, mais rien du savant annoncé ; seul rapprochement, l'intérêt pour un héliotrope.
- **Camille**, réservée et distante, intéressée par le portrait de la pieuse grand-tante : trait de couvent, certes, mais rien de l'« ange » annoncé. Des portraits déformés par les précepteurs, suivant leurs désirs et leur propension à se faire valoir, ou un jeu d'apparences chez les jeunes gens ?

9. L'opposition entre les cousins

- Enthousiasme de Perdican (exclamations : bonheur des retrouvailles et compliments à Camille) ≠ retenue de Camille (silence, refus d'embrasser Perdican).
- Décalage et incompréhension :
 - Perdican : sciences naturelles et contemplation d'une humble fleur ;
 - ≠ Camille : élève modèle d'un couvent et contemplation d'un portrait de « sainte femme ». Nature contre religion ?

ÉCRIRE

Identifier au préalable la situation, les personnages et caractériser leur ridicule (voir « Le texte et ses images », question 3) ; leur attribuer des noms caricaturaux ; faire jouer par Robert Macaire le rôle du metteur en scène, du bonimenteur, de l'homme d'affaires, péremptoire ou insinuant ; ménager des parallélismes, des redoublements, des hyperboles dans ses discours (présentations, qualités des futurs, avantages financiers de l'affaire, etc.) ; introduire des ratés dans le dialogue (interruptions, correctifs, redites, incohérences, etc.) ; souligner les réactions des futurs (épouvante, gêne, embarras, assurance ?) et, au rebours de la scène de Musset, faire d'eux aussi des grotesques (férocité suggestive du dessin : sordide des transactions matrimoniales agencées par Robert Macaire).

AUTRE PISTE DE RÉFLEXION : la scène d'exposition• **Corpus :**

- Molière, *George Dandin* ; *L'Avare* ;
- Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, I, 1 ;
- Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*.

• **Plan d'étude :**

1. Exposition et formes du langage théâtral.
2. Composantes et nature du conflit annoncé.
3. Comique et comédie.

ACTE I SCÈNE 3**AXES DE LECTURE**

- La progression dramatique (questions 1, 2).
- Le mélange des genres (questions 3, 4).
- Le malentendu entre les personnages (questions 7, 8, 9).

POUR UNE LECTURE ANALYTIQUE : le comique et le sérieux**3. Mélange des genres : « calque de la scène précédente »**

- Patrick Berthier (voir « Bibliographie », p. 167) : « portrait burlesque, par le chœur, des deux gloutons encadrant Pluche (35 lignes), puis triste tentative manquée de réconciliation entre Camille et Perdican, elle-même annoncée et suivie par un bref conciliabule du baron et de Pluche (20 + 28 + 25 lignes) ».
- **Intérêt :** souligner la prédominance du burlesque, enchâssant à plusieurs reprises dans l'acte I l'apparition des jeunes gens (voir aussi I, 1 : encadrement des portraits des héros par ceux des fantoques), et introduire une note d'inquiétude.

4. Le comique : procédés et arrière-pensées

- **Caricature :** portraits charges (caractérisation dépréciative des grotesques, « gros », « sots », « gloutons », « ignorants », « bavards » ; détails physiques en situation, l. 27-33 ; grossissement des effets par symétrie / redoublement : « deux hommes », « également », « les mêmes », « Tous deux », « tous deux », « l'un », « l'autre », etc. ; animosité des frères ennemis aggravée par un troisième élément : « entre les deux ivrognes s'agite dame Pluche », l. 32-33).
- **Parodie** d'inventaire (« *Item* »), de combat épique sur le mode héroï-comique (« formidables », « lutte », « armés », « escarmouches », « guerre »), et dramatisation de la dispute par l'emploi des temps (passé composé, l. 20,

l. 22 ; anticipation par le futur, « se targuera », l. 25 ; actualisation par le présent : « Déjà je les vois, l. 27 »).

• **Dysfonctionnements et jeux du langage :**

– le baron : retards de l'information par arrêts, incidentes, correctifs (l. 39-46) ; précisions futiles : « écrit », « noté » (l. 40), « voyez », « et vous l'entendez » (l. 81-82) ; comparaison cocasse (l. 82-87) ; réticences de l'indignation et explosion finale (l. 101-105) ;

– dame Pluche : radotage et interruptions.

• **Satire sociale et morale :** cliché du clergé, préoccupé avant tout de nourritures temporelles (tirade du chœur) ; sottise de la pruderie (Pluche : immoralité des promenades en bateau, l. 88-90, l. 92-93, l. 96-98) ; autorité en défaut (le baron).

• **Ambiguïté du rire :** sous le ridicule, bêtise et malveillance du quatuor adulte. Les jeunes gens seront-ils épargnés par ces travers ?

POUR UNE LECTURE ANALYTIQUE : Camille et Perdican, le malentendu (l. 52-80)

7. Le thème du passé

Voir I, 1, l. 33 et 35 le chœur : « le petit Perdican [...] Puissions-nous retrouver l'enfant dans le cœur de l'homme ! » (expression d'une inquiétude) ou encore, I, 2, le baron, l. 76-77 : « Ces enfants s'aimaient [...] fort tendrement dès le berceau » (entente des cœurs).

8. Efforts et déception de Perdican

• Reproche sur un mode léger (l. 53-54), invitations pressantes (l. 56-57, l. 59-62, l. 67-68) à retrouver les lieux de l'enfance (fraîcheur et verdure : « prairie », rivière, « sentier de la ferme ») et de ses jeux (« nos parties sur le bateau »), idéalisation un peu ironique du passé (« pauvre temps passé », « niaiseries délicieuses »).

• Il espère rétablir par là une complicité avec Camille (déterminants et marques de la personne : « la prairie », « nos parties », « notre enfance », « Toute notre vie »).

• Déception : expression directe du chagrin (« Tu me fends l'âme », l. 64) ; exclamations consternées (« Quoi ! pas un souvenir », l. 64) ; questions incrédules (l. 70, l. 74, l. 77) ; au revoir navré (l. 79).

9. L'éloignement de Camille

• Sécheresse du ton : affirmation et refus sans explication (l. 55, l. 63, l. 69) ; formules à l'emporte-pièce (l. 72-73) ; déclarations désobligeantes (l. 75-76, l. 78), pour couper court à l'entretien.

• Peur d'être manipulée par la famille ? Secret sentimental ? Pruderie – religiosité – de jeune fille élevée au couvent ; voir les premières indications livrées sur et par Camille : « nonnain », (I, 1) ; « mine de se signer », « Oh ! oui, une sainte ! » (I, 2).

MISE EN SCÈNE : dans les coulisses ou sur la scène ?**10. Dans les coulisses ou sur la scène ?**

- **Didascalies** : entrée et / ou sortie du chœur (l. 1, l. 35), du baron et de dame Pluche (l. 36), de Camille et de Perdican (l. 52, l. 79-80 : « *Ils sortent chacun de leur côté* ») ; le baron « *se retire avec dame Pluche* » (l. 52), sous un « ombrage propice » (réplique, l. 51) « *rentrant* » ensuite avec elle (l. 81). « *Il sort* » à la fin de la scène (l. 105).

- **Aménagements** : laisser le chœur en observation (de loin ?), manifester la présence de Pluche et du baron au cours de l'entretien des jeunes gens (dispositif scénique : haie, arbre stylisé, simple barrière... ; mimiques et gestes de réprobation ou d'approbation...) ? Sortie du baron : suivi par Pluche ? ou séparément, comme Camille et Perdican ? ou sortie préalable de Pluche insultée (« Vous êtes une pécore ! », l. 104).

ACTE I SCÈNE 4**AXES DE LECTURE**

- **Le lyrisme de l'enfance** (questions 1, 2, 3, « Dire »).
- **Le chœur** (questions 4, 5) et **l'entrée en scène de Rosette** (questions 6, 7).

POUR UNE LECTURE ANALYTIQUE : chœur et entrée en scène de Rosette**4. Dialogue entre le chœur et Perdican**

- **Pronoms et apostrophes** : **Perdican** (« mes amis », « vous », l. 1 ; « mes enfants », l. 34). **Le chœur** (« Seigneur », « vous », l. 2, l. 9 ; « monseigneur », l. 15, l. 32, l. 58 ; « Que Dieu te bénisse, enfant de nos entrailles », « te prendre », l. 13-14).

- **Sentiments** : proximité familière, bienveillance protectrice de **Perdican** (échange des rôles : « C'est donc à moi d'être votre père », l. 21-22) à l'égard des vieillards qui l'ont protégé enfant ; respect du **chœur** de paysans pour le maître et affection des anciens pour « l'enfant d'autrefois ».

5. Le rôle du chœur

- Chœur de vieillards à l'antique, à la fois héraut et présentateur de prologue, voix malicieuse du dramaturge, substitut du public spectateur...

- Ici, gardien de la mémoire, le groupe de paysans peut personnifier le passé de la petite enfance et ses activités (l. 4-8 ; l. 16-22 : méditation sur les effets du temps et le cycle des générations), « patrie » originelle, au sens propre (lieux : « coin de terre ») et au sens figuré (« monde mystérieux des rêves », où se forme la personnalité de l'adulte).

- « Toute [la sympathie du Chœur va] à la jeunesse incarnée par Perdican. À l'égard de Perdican, sa sensibilité s'épanche en accents qui ne manquent pas de profondeur : « Puissions-nous retrouver l'enfant dans le cœur de

l'homme" ; "Seigneur, vous ressemblez à un enfant que nous avons beaucoup aimé". En rappelant, par deux fois, cette image de l'enfant, le Chœur contribue à donner au drame une dimension supplémentaire, qui est celle du temps ; il associe le présent au passé ; il redoute que des années d'adolescence inquiète ou tourmentée aient compromis l'élan, la fraîcheur, la confiance irremplaçable de l'enfance. Tout le drame est là, en effet, dont il est appelé à devenir le témoin lucide et anxieux » (P.-G. Castex, *Études sur le théâtre de Musset, On ne badine pas avec l'amour*, t. II, SEDES-CDU, 1979).

6. Perdican, Camille, Rosette

- **Contrastes entre les rencontres** : silence revêché de Camille – raideur et dos tourné –, refus d'embrasser Perdican, de répondre à ses questions et à ses invitations ≠ empressement de Rosette à répondre aux appels du jeune homme, franchise et simplicité (à se déclarer libre, l. 55 ; ouverte au mariage, l. 60).

- **Désirs de Perdican et comportement de Rosette** : nostalgie de l'enfance et extrême jeunesse de Rosette (« petite ») ; vœu de retour à la vie naïve du cœur, à l'harmonie avec la nature, hors de l'activité intellectuelle du « savant » (« Les sciences », l. 33-35) et accord de Rosette avec le monde (chant de la jeune fille à sa « croisée » : curiosité et bonheur de vivre ?), transparence et spontanéité de ses réponses.

7. Différence des conditions sociales

- **Perdican** : tutoiement de Rosette, apostrophes mi-paternelles, mi-seigneuriales (« méchante fille », « petite », « mon enfant »), « nous » protecteur (de majesté ?), et prise en charge de l'avenir de la jeune fille (« Nous te marierons », l. 57), ordre affectueux mais sans réplique.

- **Rosette** : marques de respect (« monseigneur »), timidité des réponses (« oui », « Oh ! non »).

DIRE : lyrisme et rappel de l'enfance chez Musset

- *Rolla* (*Œuvres complètes de Musset*, Le Seuil, 1963, t. I, p. 139) : spectacle du sommeil de Marie, quinze ans (analogie avec la naissance d'Ève virginale, référence à l'Éden primitif) ; nostalgie de l'innocence (dernier amour de Rolla, le débauché).

- *Lucie* (*Ibid.*, p. 150, vers repris du « Saule », pp. 92-99) : « pâle et blonde », amours enfantines du poète (« et nous avons quinze ans »), placées sous le signe de la chasteté.

- *Lorenzaccio* (IV, 6, 9) : petites filles et images de lumière (Louise, la belle « matineuse », aux yeux « comme deux fleurs d'azur », IV, 6 ; « belle comme le jour », IV, 9) ; symbolique de la pureté (« aube », « petites mains blanches », « lessive » de Jeannette, « chèvre blanche ») ; « Caffagiuolo », jardin d'Éden, ouvert (« quel horizon ») et protégé (« tranquillité »), nature paisible et fraîche (« marronniers », « arbres »).

- **Drame des héros** : Rolla, « Je », Lorenzo, chassés du vert paradis de l'enfance, perdu sans retour, et de ses amours innocentes : Marie prostituée (seul son sommeil garde trace de sa candeur) ; Lucie et Louise mortes ; Perdican, repoussé par l'oublieuse Camille, et mesurant l'écart entre ses souvenirs et la réalité présente : en « dix ans », vieillissement des adultes, rétrécissement des perspectives...

ACTE I SCÈNE 5

AXES DE LECTURE

- Fantoches et progression dramatique au premier acte (questions 1, 2).
- Formes et significations du comique (questions 3, 4, 5, 6).

En relation avec I, 2, 3 ; II, 4 ; III, 5, on pourra étudier cette scène rapidement en vue d'une étude sur le comique dans la pièce.

STRUCTURE : quand les horloges se dérèglent

1. Les découvertes du baron

L'ivrognerie de Blazius, puis de Bridaine ; les écarts de conduite de Perdican : des découvertes précédées de dénégations (« cela ne se peut pas », l. 3 ; « Cela est exorbitant », l. 6 ; « Cela est impossible », l. 30), ponctuées par des apartés, récapitulées méthodiquement dans la réplique finale.

2. Situation initiale / situation finale

- L'expression d'une déroute : interjections (« Fi donc ! » ; « Pouah ! » ; « Ô ciel ! ») ; modalités exclamatives et interrogatives ; dépréciations hyperboliques (« exorbitant », « étrange », « horrible ») ; constat répété d'impuissance (« Je suis confondu ! » l. 9, « Ma tête s'égaré » l. 33, « mes idées [...] se bouleversent » l. 34-35, « hors de moi » l. 44, « Je suis perdu » l. 46-47).
- Le début d'une retraite : contraste avec l'assurance démiurgique du baron au début de l'acte (I, 2, question 1). L'autorité adulte déjà mise en échec, l'annonce d'un désordre généralisé, chez les fantoches et les jeunes gens.

GENRES : la comédie reprend ses droits, un trio de grotesques

3. Paroles d'ivrognes

Le spectateur connaît déjà les faits relatés (voir la scène précédente). Il prend ses distances par rapport au compte rendu de ces médiocres, et mesure leur mesquinerie infantile (souci du détail, délation misérable) et leur incompréhension de la situation.

4. Des abbés ridiculisés

Les dénonciations symétriques des abbés se retournent systématiquement contre eux (voir les apartés du baron). Comique de la situation : les délateurs confondus à deux reprises ; situation en miroir (accusation mutuelle d'ivrognerie) ; démenti de leurs propos par le corps (haleine, démarche).

5. Comique de mots ou de caractère ?

- **Le baron** : discours fragmenté, phrases nominales, tendance monologique ; reprise d'un même schéma de réplique (incrédulité, déploration, indignation disproportionnées).
- **Le trio** : pour les abbés, mécanisation du dialogue où chacun suit obstinément son idée ; pour le baron, reprise de mots en écho, lucidité constamment décalée par rapport à l'échange.
- **Quels travers ?** Pour les trois, vocabulaire moral et grandiloquent (« dépravé », « débaucher mes vassales », « crie vengeance », « perdu sans ressource »), démesuré par rapport aux faits : des personnages enfermés dans leur marotte (concupiscence ou vanité). Le rire frappe trois imposteurs, dont les comportements discréditent le statut.

6. Pourquoi une scène bouffonne ici ?

Pour préserver la dimension comique du proverbe ? Pour égarer (ou alerter) le spectateur ? Le risque de la complication amoureuse apparaît sous un air de gravité bouffonne : à quoi faut-il s'attendre ?

ÉCRIRE

Tenir compte des relations qu'entretiennent le chœur et Perdican (sc. 4) : affection, complicité bienveillante, protection, respect... ; organiser la tirade autour d'une description, précédée ou suivie d'explications, d'hypothèses, de questions, marquées par l'inquiétude ou l'amusement (voir sc. 3) ; jouer subtilement des indices d'énonciation pour suggérer l'ambiguïté du chœur (voir question 11, I, 1).

FAIRE LE POINT**GENRES ET SOCIÉTÉ : la première pièce « française » de Musset****1. Une France intemporelle**

- Voir questions 3 et 4, sc. 1 et « Une œuvre de son temps ? », p. 118.
- Répartition de l'espace conforme à la société d'Ancien Régime, mais persistant au XIX^e siècle : village blotti autour du château (office, galerie, grille, allée et plates-bandes du parc...), dont dépend la « ferme » ; décor plus poétique que réaliste (lieux amènes traditionnels : « sentier », « ruisseaux », « prairies », « vallée », « noyers », « fontaine »). Titres et chansons (« Mon cœur soupire », « Vive Henri IV ») du XVIII^e siècle, mais études fantaisistes de Perdican (« littérature », « botanique », « droit romain », « droit canon », sc. 2).

2. La tradition satirique

- Un courant qui, depuis le Moyen Âge, vise trois sortes d'imposture, les apparences de la religion, du savoir et du pouvoir : fabliaux et contes médiévaux (Boccace), romans de Rabelais, fables de La Fontaine (« Le

Curé et le Mort »), comédies de Molière (*Le Tartuffe* : M^{me} Pernelle), romans picaresques (*Gil Blas de Santillane*)...

- Mais des types sociaux de fantaisie : incertitude sur le statut et les charges véritables du baron (« receveur » ?) ; sur la tâche dévolue aux éducateurs (malgré la précision : « depuis l'âge de quatre ans », sc. 1) : silence radical des jeunes à leur égard ! Irréalité comique des silhouettes, croquées en double (le « gouverneur » et le « curé », sc. 3) ou caricaturée d'un trait (Pluche / squelette, allégorie de la mort ?).

3. Le chœur et l'irréalité du climat

- Poésie parodique du prologue (vers blancs, frôlant l'alexandrin de la version initiale, p. 109 ; images burlesques / héroï-comiques : « pareil à une amphore antique », « blés secs comme vos tibias », sc. 1) ; portraits satiriques des gloutons et parodie du duel épique (question 4, sc. 3) ; noble et grave célébration du retour de l'enfant (sc. 4). Pour les rôles, voir question 5, sc. 4.

- Mobilité → effet de brouillage : genre littéraire de l'œuvre ? énonciateur (qui s'exprime à travers le chœur ?) ? convention de théâtre et distance ironique ?

4. Allusions à la réalité contemporaine

- Importance de l'Église et des ecclésiastiques dans la France rurale du temps : associés aux notables (le curé de la paroisse, ami du châtelain, est invité à sa table ; le précepteur du fils est nécessairement un abbé ; la nièce a été élevée au couvent, la « grand-tante » a été religieuse, etc.).

- Dans l'emphase insistante des titres (« monseigneur »), référence au XVIII^e siècle, mais aussi allusion ironique à la Réaction sous la Restauration, toute proche encore.

- Importance de l'argent : comptes à rendre à Camille, selon Pluche, par son tuteur (« recueillir », « le bon bien », sc. 1) ; calculs du baron : « six mille écus » dépensés pour l'éducation des jeunes gens ... en contrepartie, mariage et présence des enfants.

→ Images discréditées du pouvoir et de la religion : dans l'acte I, ils sont incarnés exclusivement par des fantoches.

STRUCTURE ET PERSONNAGES : le dédoublement

5. « Parallèles, symétries, duplications et inversions »

Parallélisme et inversion des portraits (gouverneur ≠ gouvernante // Perdican ≠ Camille, sc. 1) ; opposition symétrique des cousins dans leurs deux rencontres (sc. 2 et 3) ; duplication des portraits de rivaux, Bridaine / Blazius (tirade du chœur, sc. 3), rompue par dame Pluche (« coudes affilés ») ; reproduction d'un même schéma (sc. 2 et 3, voir question 3, sc. 3) ; inversion entre la rencontre de Perdican / Rosette (sc. 4) et celle de Perdican / Camille, mais symétrie (« ma sœur bien-

aimée », sc. 1 / « Ta sœur Camille », Perdican, sc. 4) ; dénonciations réciproques des ivrognes (sc. 2 et 5).

→ Ballet vertigineux, à la fois comique et inquiétant, révélateur du thème central chez Musset de la division et du déchirement (voir « Les thèmes », p. 136).

6. Caractérisation des personnages et des couples

Répartition des personnages et des couples par oppositions et analogies :

- Les jeunes gens ou le sérieux (Perdican, Camille) ≠ les éducateurs ou le ridicule (Blazius, Pluche, doublés par le baron, assisté du curé) ; mais analogies : jovialité de Blazius // sensibilité de Perdican, bigoterie de Pluche // réserve de Camille.
- Le quatuor des grotesques : identité des abbés et conflit (Blazius ≠ Bridaine) ; opposition : Blazius, le gros ≠ Pluche, la maigre ; le baron ≠ Pluche (sur la question du mariage).
- Perdican ≠ Camille (voir question 9, sc. 2) ; mais analogies : équivalence du milieu et, toutes proportions gardées, des sentiments éprouvés dans la petite enfance et de la formation.
- Camille ≠ Rosette (mystère, froideur, rejet de l'enfance ≠ transparence, émotion, identification à l'enfance) ; mais analogies : passé commun, « sœurs ».

→ Individualisation des personnages et cohérence de leur configuration.

QUI PARLE ? QUI VOIT ? Témoins, voyeurs, espions

7. Regards inquiétants

- Regard distancié et ironique du chœur (sc. 1, 3) ; éloge hyperbolique de leurs élèves par les éducateurs (sc. 1) ; constat désolé du baron sur son spectacle, qui tourne au « four », mais qui réjouit la gouvernante (sc. 2, 3) ; mouchardages malveillants de Bridaine (« le gouverneur sent le vin », sc. 2) et de Blazius (« le curé [...] est un ivrogne », sc. 5) ; de Bridaine sur les jeux de Perdican et de Rosette ; coup d'œil épouvanté du baron sur la même scène (« Mettez-vous à la fenêtre », sc. 5).
- Des points de vue démystificateurs (le chœur), ou d'une clairvoyance aiguïlée par la jalousie (Blazius / Bridaine) ; mais le plus souvent dénaturés par la bêtise et les préjugés (Bridaine, le baron, Pluche) : un prisme déformant.
- Le théâtre et son jeu de regards mettent au jour apparences et illusions : éclatement du réel, interrogation sur la vérité des êtres et la difficulté d'y atteindre – le drame à venir des jeunes gens.

THÈMES : sous le signe du vin

8. Vin, parole et action

Voir « Les thèmes », p. 142.

ACTE II**ACTE II SCÈNE 1****AXES DE LECTURE**

- L'action : arrêt et rebondissement (questions 1, 2, 3).
- Dialogue de théâtre et implicite (questions 4, 5, 6, 7).
- Mise en scène et interprétation (questions 8, 9).

POUR UNE LECTURE ANALYTIQUE : dialogue de théâtre et implicite**4. Un dialogue « *mezza voce...* »**

- Simples assertions de **Camille** : énoncé minimal de faits, de décisions, de refus (l. 31, l. 54). Mais brusque bouffée de dépit (l. 42-43) ? réplique propre à piquer la curiosité de Perdican (« C'est mon secret ») ?
- Essais de **Perdican** pour renouer le lien sur le mode fraternel (l. 35-36) de l'amitié (l. 58-59) : renoncement au mariage (l. 32-41), résignation au seul partage du passé (l. 43-49). Mais tutoiement, regret amoureux (l. 44-45), jalousie (?) en éveil (l. 53).
- Une apparence de « franchise » de part et d'autre, mais des arrière-plans et des non-dits.

5. Malentendus

- **Perdican** : retour au compliment frivole ; dépit masculin mal déguisé (l. 22) ; répétition du contact physique (voir I, 2, 3) ; discours conciliant, réducteur sur l'amitié, comme substitut de l'amour ; propositions inconsistantes (« causer [...] une heure ou deux ») : ignorance tenace du malaise de Camille, de ses motifs et de sa signification...
- **Camille** : distance glacée du vouvoiement ; égalisation vexante de Perdican et des autres hommes (« Pas plus qu'un autre ») ; mouvement de répulsion (l. 31) ; laconisme obstiné et décourageant de la jeune fille.

→ Un dialogue verrouillé et une explication impossible.

6. Ambiguïtés de Camille

- Provocations de Camille (marque ostensible d'indifférence : « Pas plus qu'un autre », l. 23 ; image de Perdican en jeune fat : « votre orgueil », l. 24) ? ou appels inconscients à Perdican pour qu'il s'explique (« Je ne sais ce que vous en pensez », l. 19), proteste, se situe sur le terrain de la passion adulte et non de la régression infantile (l. 42-43) ?
- Dérobades et agressivité de Camille : peur de se compromettre et de se livrer ? déception face à un Perdican trop accommodant ? insatisfaction et mécontentement d'une rencontre manquée ? Un désir délibéré de heurter ?
- Le billet à Perdican : inachèvement d'un entretien où Camille n'a pas eu le dernier mot (« adieu » de Perdican) et n'a pu mettre à l'épreuve les sen-

timents de son cousin (« Ton amour m'eût donné la vie », l. 44-45) ? Mais quand le mot a-t-il été écrit (voir question 9) ? Et que sait Camille des promenades de Perdican avec Rosette (I, 5) ?

7. Argumentation de Perdican

- Traces de la conservation de I, 4 : rêve de retrouver « notre vie passée » ; désir d'harmonie et d'entente (motif insistant de la fraternité : « le frère et la sœur », « notre amitié », « unis », « bonne amitié ») ; nostalgie d'une nature accueillante (« les marronniers du petit bois »).
- Des accents poignants : la vérification, auprès d'un être cher, de l'irré-médiable écoulement du temps et de la rupture avec l'enfance (voir sc. 4, l. 16-22, l. 41-43).

MISE EN SCÈNE : quand le ton, le geste décident d'un rôle

8. L'adieu à Camille

- Retenue ou froideur (désengagement résolu de Perdican) ou regret (voir le souhait à l'irréel du passé, l. 52-54) ? espoir d'être retenu (premier adieu, esquisse de départ, retour, pauses exprimant une attente déçue, d'où le deuxième adieu, définitif) ?
- « mon enfant » : condescendant, ironique, ou mélancolique, tristement affectueux.

9. La lettre à Perdican

- Lettre rédigée sur scène : frustration de Camille, qui réagit dans l'instant (voir question 6)...
- Ou lettre rédigée à l'avance : soit Camille n'avait pas prévu la rencontre avec Perdican et comptait l'organiser « sur rendez-vous » ; soit elle a eu vent de ce qu'ont observé le baron et Bridaine (« Une paysanne sous son bras ! » : vérification ? dépit ?) ; soit elle a calculé ses effets de manière à désarçonner Perdican pour le séduire ensuite : Camille est-elle spontanée, elle-même troublée, ou manipulatrice ?

ÉCRIRE

Veiller au comique du monologue (outrances du propos ; parodie de la déploration tragique ; aigreur ridicule des reproches de la dévote, de ses craintes pour le salut spirituel de Camille... et pour son propre sort ; incompréhension des motifs de la jeune fille) ; utiliser le langage figé des convenances et de la dévotion formelle (prières, formules consacrées, invocation de saints, voir I, 1).

ACTE II SCÈNE 2

AXES DE LECTURE

- **Registre comique et fonction du monologue** (questions 1, 2, 3).
- « **Thématique alimentaire** » (questions 4, 5 ; « Dire »).

PRÉALABLES

- Mentionner les types et les fonctions du monologue de théâtre.
- Lire *Le Cid* de Corneille, I, 4 (monologue de don Diègue).

POUR UNE LECTURE ANALYTIQUE : parodie et monologue

1. Parodie du monologue cornélien

- Souffrance du déshonneur (préséances bafouées : « la place d'honneur », « Cette chaise que j'ai occupée », « à la droite », « au bas bout », « Ô sainte Église »), honte et frustration, jalousie (« Ô malheureux », « Un âne bête [...] me relègue »), révolte indignée (« Je ne souffrirai pas cet affront »), dédain de l'orgueil blessé.
- Structure en trois temps : examen et déploration de l'outrage subi, sursaut de fierté, décision de quitter le terrain (« Adieu » au fauteuil, aux bouteilles, à la table : « Je retourne à ma cure ») ; voir le monologue de don Diègue (scandale de l'affront, protestation, décision d'orgueilleux renoncement (adresse au rival et à l'épée : « Comte », « Fer »).

2. Querelle héroï-comique

- Emphase des exclamations (l. 4-5, l. 9-10), des anaphores (triple adieu), des appréciations hyperboliques (« splendide », « noble »), de la comparaison avec « César » et son mot célèbre ; registre noble de la langue (« la proie du gouverneur », « souffrirai », « affront ») ; combinaison de rythmes binaires (« froids [...] avalés » ; « ni choux ni carottes » ; « des os et des pattes ») et ternaires (l. 14-17).
- Discordance comique entre l'élévation du ton, des sentiments, du style et la bassesse prosaïque du sujet (place à table et bons morceaux, « Malaga », « perdreaux », « choux », « carottes » et « bouteilles ») ; décalage des impropriétés : une « chaise » / « proie », un « fauteuil » / « vénérable », une « salle à manger » / « noble ».

3. Intérêt de cet « exercice de style »

- Scène de détente, à la manière shakespearienne, après la tension dramatique ménagée par la scène 1.
- Ironie du dramaturge : montage en parallèle de deux dépits, de deux adieux (à l'amour / à la table) ; les mécanismes et les résultats de l'orgueil ne sont-ils pas les mêmes à tous les niveaux ?
- Reprise du principe de l'alternance (comique / sérieux) qui a marqué l'acte I : antithèse entre deux univers séparés (jeunes gens tourmentés ≠ adultes fantoches).

DIRE

- Le **thème de la nourriture** fait jouer la diversité des modes d'expression dramatiques : éléments visuels (gestes, mimiques, maquillages, attitudes, accessoires...) / éléments sonores (texte, diction...) / et lecture symboli-

que de la représentation : « mots » et « choses » ; « sensible » et « symbolique » ; « textuel » et « gestuel ».

• **Exemples :**

– **I, 1** : « ballotement » de Blazius et larges rasades (« écuelle ») / harmonie de la parole et du vin, oralité communicative (« nouvelle d'importance » = « verre de vin frais » ; « buvez » = « vous parlerez » = éloge de l'éloquence de Perdican ; « boire encore », « Buvez », « tout bu » = « deux ou trois phrases »...) / jubilation dionysiaque. Inversement, raideur et maigreur de Pluche / ascétisme et agressivité symbolisés / représentés par le « verre d'eau » et le « vinaigre » / association (par paronomase ?) avec le pointu des mots qui la décrivent (« maigres », « trépignent », « égratigne », « secs », « tibias »).

– **I, 3** : dans la tirade du chœur, équivalence entre escarmouches de fourchette et de mots, mise en scène et en acte par la description (effet d'hypotypose).

– **I, 5** : gestuelle révélatrice de l'intempérance (« Ô ciel ! [...] Bridaine va de travers ») / intempérance conjointe du langage et de la boisson (voir II, 4) / dérèglement de l'ordre du monde pour le baron, etc.

AUTRE PISTE DE RÉFLEXION : le monologue de théâtre

• **Corpus :**

- Corneille, *Le Cid*, I, 4 ;
- Racine, *Phèdre*, IV, 5 ;
- Molière, *L'École des femmes*, IV, 1 ; *Le Malade imaginaire*, I, 1 ;
- Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, II, 2.

• **Plan d'étude :**

1. Situations et personnages.
2. Place et fonction du monologue.
3. Genres et registres.

ACTE II SCÈNE 3

AXES DE LECTURE

- La scène de séduction (questions 1, 2, 3, 4).
- Un type théâtral : l'ingénue (questions 5, 6, 7, 8, « Dire »).

POUR UN COMMENTAIRE : badinage avec une ingénue

Vous étudierez comment Musset renouvelle la scène de séduction au théâtre et la figure traditionnelle de l'ingénue.

I. Le badinage de Perdican

1. Progrès d'une intimité

Nouvelle invitation à « un tour de promenade », en l'absence de la mère de Rosette (voir I, 4 ; I, 5), baisers réitérés et badinage (l. 26-28), question de Rosette (l. 17-18) et confiance de Perdican (l. 19-22).

2. Mots et baisers

- Une cour qui passe plus par les « baisers » que par les « mots », comme le souligne Rosette (« tous ces baisers que vous me donnez », l. 3-4), et discrétion des compliments de Perdican (l. 15, 25-27). Antithèse des scènes avec Camille (baisers refusés, I, 2, 3) : revanche et compensation en compagnie de Rosette.

- Protestations suspectes de Perdican : ses baisers changent d'ailleurs de nature. Il tient compte des distinctions de Rosette : les baisers de « frère » deviennent baisers d'« amoureux », comme l'indique la jeune fille : « vous ne respectez guère mes lèvres » (voir d'ailleurs la note 2, p. 58 : en 1861, le baiser sur les lèvres était trop choquant pour la Comédie-Française, fait remarquer Simon Jeune).

3. Les sentiments de Perdican

- Glissements du dialogue vers la relation Perdican / Camille : « triste » (l. 17), mariage « manqué », plaintes (l. 19-22), larmes (l. 31, l. 34).
- Camille constamment à l'arrière-plan de la cour de Perdican à Rosette (voir question 2) : blessure profonde du jeune homme.

4. Le trouble de Perdican

Mais sincérité de Perdican auprès de Rosette :

- nouveau rappel de la « parenté » de Rosette et de Camille (« sœur de Camille »). Rosette = la part d'enfance que Perdican aurait aimé retrouver en Camille ;

- Perdican pris sous le charme : exclamation émue (l. 15) ; reconnaissance attendrie et tentation amoureuse (baiser sur les lèvres, l. 27, l. 29-30) ; confusion véritable (« Pardonne-moi », l. 33).

→ Des sentiments mêlés que le personnage ne maîtrise pas : un séducteur lui-même séduit et victime. Ni Don Juan, ni Lovelace.

II. Rosette l'ingénue

5. La candeur de Rosette

- Naïveté de l'expression (« Croyez-vous que cela me fasse du bien », l. 34, à la place d'une mise en garde moralisatrice) et simplicité du langage (« cela », l. 3, l. 14, l. 16, l. 23 ; « quelque chose », l. 10) ; désappointement de petite fille (« moi », « tout le monde »), consciente de l'humilité de sa condition ; aveu sans détour des sentiments (« chagrine »).

- Perdican souligne cette candeur par ses propres protestations d'innocence, son attendrissement devant la grâce de Rosette (« Que tu es jolie, mon enfant ! »), la familiarité légère dont il use avec elle comme avec un enfant (« Et toi, Rosette », l. 22).

6. Le jugement de Rosette sur elle-même

- Jugement dévalorisant : à la fois du point de vue intellectuel (« Je n'ai guère d'esprit [...] sitôt que je veux dire quelque chose ») et social (pay-sanne et « belles dames ») : sentiment d'infériorité face aux mots, aux usages, aux tactiques de la séduction.
- Une modestie émouvante, que démentent précisément la conscience qu'a Rosette des subtilités de la différenciation sociale, son talent à détourner la conversation (l. 22-24), son esprit face aux baisers de Perdican (l. 28-29).
- Lucidité sur les enjeux des « baisers » (l. 8), intelligence de la situation (l. 16-17), pudeur et délicatesse (l. 22, 29-31), peur de blesser (l. 16, l. 33).

7. « Belles dames » et mariage

- Référence aux « belles dames » : allusion indirecte à Camille ? une rivalité en germe auprès de Perdican ?
- Question de Rosette sur le mariage de Perdican (l. 17), mutisme sur le sien (« Ne parlons pas de cela ») : inclination pour Perdican et trouble secret de la jeune fille.

DIRE

- **Agnès** : une simplicité due à l'ignorance dans laquelle l'a tenue son tuteur ; un éveil progressif de l'intelligence grâce à l'interrogatoire d'Arnolphe, à la remémoration des moments de bonheur sensuel passés avec Horace. La bonté de la « nature » (du sentiment) triomphant d'une éducation mutilante.
- **Cécile** : une innocence proche de la niaiserie, effet de l'éducation obscurantiste du couvent ; puérilité de l'expression et des préoccupations, absence de recul par rapport aux interdits (convenances et non règles morales) et aux émois amoureux.
- **Rosette** : une fraîcheur encore enfantine, mais la conscience et l'intelligence du cœur, au-delà de la détermination sociale qui en limite l'expression. Vivacité et retenue du sentiment : une ingénue touchante, traitée avec tendresse par Musset.

AUTRE PISTE DE RÉFLEXION : l'ingénue au théâtre

- **Corpus** :
 - Molière, *L'École des femmes*, II, 5 ;
 - Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, II, 3 ; *Il ne faut jurer de rien*, III, 4 (« Je vous avoue qu'ils ne me plaisent guère », « Ah ! toute la vie est là ») ;
 - Giraudoux, *Ondine*, I, 5.

- **Plan d'étude :**

1. Un type et ses variations.
2. Situations et enjeux.
3. Intérêt dramatique de l'emploi.

ACTE II SCÈNE 4

AXES DE LECTURE

- **Formes du comique** (questions 1, 2, 3).
- **Progression dramatique** (questions 4, 5, 6).
- **Texte et représentation** (questions 7, 8).

POUR UNE LECTURE ANALYTIQUE : formes du comique

1. Reprise et amplification de procédés comiques

- **Comique de mots** (voir I, 2, question 6 ; I, 3, question 4 ; I, 5, question 5) : langage toujours plus déréglé et incohérent (ivrognerie mal déguisée / révélée par de prétendus lapsus, l. 1-10, l. 21-22 ; ou par une locution latine, « hic », l. 75-76 ; métaphore verbeuse et déplacée, l. 65-67 ; enchaînements absurdes, l. 18-19, l. 59-60).

- **Dysfonctionnements du dialogue** : malentendus persistants sur les mots (« Qui était rouge de colère », l. 29 ; « Dans la luzerne ? », « une luzerne », l. 42, l. 54) ; glissements de sens arbitraires (« des gardeuses de dindons », l. 47 ; « une gardeuse de dindons », l. 77 ; « un gardeur de dindons », l. 86) ; décalages entre les informations données par Blazius et ce qu'en retient le baron (les derniers mots seulement : « De la famille ! », l. 17 ; « hors d'haleine », l. 25 ; « Dans la luzerne ? », l. 42) ; récapitulation d'éléments insignifiants (l. 52-55).

- **Comique de caractère et de situation** : sottise du baron soulignée par son incompréhension croissante (des discours « inexplicables » de Blazius à l'attitude de Camille : l. 17, l. 26, l. 32, l. 51-52, l. 58-59) et orgueil nobiliaire mal placé (« Songez-vous de qui vous parlez ? », l. 63-64) ; ivrognerie de Blazius et cuistrerie (lenteur et solennité du propos, raisonnement laborieusement articulé mais peu décisif, l. 75-83) ; impuissance des deux autorités à résoudre le problème et fuite éperdue vers le « cabinet » (l. 86).

Une gradation qui signe l'écroulement des repères pour un baron maniaque de l'ordre et la mise hors jeu des adultes dans le drame des jeunes gens.

2. Parodie de clichés de tragédie ou de roman

Clichés : amours interdites par la distance sociale (l. 75-79, l. 85-86) ; transgression de l'interdit par une « correspondance secrète » ; incompatibilité choquante entre éducation et passion (l. 80-81) ; complications sentimentales (refus du fiancé choisi par la famille, l. 84-85) et désarroi (« des secousses si violentes ») des parents de naissance élevée : quelques traces du langage noble convenu accordé avec ces clichés (« l'honneur de la famille », « Songez-vous », « Ô ciel ! »).

3. Perturbations burlesques

Traitement en style bas de la scène de comédie rapportée : dégradation par le détail physique (« hors d'haleine », « rouge de colère ») ; les précisions intempestives sur les gestes et le décor (« éventail », « coude », « soubresaut dans la luzerne ») ; l'exagération bouffonne des discours rapportés (l. 49) et la caractérisation mortifiante de la paysanne (Rosette en « gardeuse de dindons »). Le lecteur peut mesurer l'écart entre la scène qui s'est réellement produite (II, 1) et le rapport qu'en fait Blazius.

MISE EN SCÈNE : le rôle difficile du cuistre éméché

7. La représentation de l'ivresse

Équilibre difficile entre expressivité et décence (même relative) : tenue légèrement désordonnée (couvre-chef et rabat de travers ?) ; accord entre les oscillations du corps et le rythme des phrases (pauses nombreuses = arrêts instables ou déplacements périlleux) ; difficultés de l'idéation soulignées par l'embarras et la lenteur de la diction (pénible recherche des mots, impatientante pour le baron : « Écoutez-moi », « prêtez-moi », « Ne vous impatientez pas », « Permettez-moi de continuer ») ; mimiques solennelles (« Il y va de l'honneur de la famille »).

8. La pantomime de Blazius

Outrance dans l'imitation du timbre et du ton des voix (suraigu, hystérique, avec différenciation pour Camille et Pluche) ? ou au contraire, affaiblissement, exténuation (la langue empâtée de Blazius lui permet-elle de forcer la voix ?) et invention ralentie des répliques ? mime des gestes (« elle frappait avec son éventail »), aux dépens du baron (?), ou d'un meuble ? sans ou avec accessoire pris au hasard dans la pièce (« éventail », « papier ») ? soubresaut indiqué par le mouvement des mains ou du corps, avec perte d'équilibre de l'ivrogne ?

AUTRE PISTE DE RÉFLEXION : le comique dans *On ne badine pas avec l'amour*

- Corpus : I, 2 ; I, 3 ; I, 5 ; II, 2.

ACTE II SCÈNE 5

AXES DE LECTURE

- La scène de dévoilement (questions 6, 7, 8).
- Dialogue et argumentation (questions 1, 2, 3, 4, 5, 9, 10, 11, 12, 13, 14, « Écrire A »).
- Le débat sur le mariage au théâtre (« Écrire B »).

PRÉALABLES

- Souligner les enjeux du débat pour Camille : apparent (prouver à Perdican qu'elle a raison de prendre le voile) ; secret (provoquer, défier, trou-

bler Perdican ? voir II, 1 : Camille, qui a décidé de partir, renoue par billet avec lui. Perdican, en se « promenant avec Rosette », [a] « entendu remuer dans les broussailles », l. 6-7 : « Est-ce une coquetterie ? », l. 5 ; voir l. 285-287 : voix secrète du « cœur » ?) : opacité des motivations.

- On prendra plutôt appui sur la dernière partie de la scène (l. 204-307), sans s'interdire de faire référence à l'ensemble.
- Sur les interprétations de la scène, on consultera les commentaires de Louis Jovet et de Bernard Masson (« Lectures de *On ne badine pas avec l'amour* », pp. 162-163).

POUR UNE LECTURE ANALYTIQUE : choix et chocs de valeurs

9. Deux conceptions opposées de l'amour ?

- **Camille** : refus d'un amour placé sous le signe de l'inconstance, et dont les femmes sont les premières victimes (femmes blessées du couvent ; cas de sœur Louise) ; illustration de la légèreté masculine par l'exemple de Perdican lui-même (images dépréciatives de l'amour comme tourisme sentimental et circulation monétaire, l. 205-226) : désir d'absolu et de perfection dans l'amour (« amour éternel », « serments qui ne se violent pas », l. 187-189).
- **Perdican** : acceptation des limites et des risques de l'amour, nécessairement fragile et contingent (le mal étant inhérent à la condition humaine, l. 294-300) ; mais nécessité d'en faire l'expérience personnelle au lieu de le vivre par délégation, comme l'a fait Camille : exaltation de l'amour, en dépit des imperfections humaines, comme seule valeur ici-bas (« On est souvent trompé en amour [...] », l. 302-307).
- En fait, pour tous deux, valorisation de l'amour et éloquence passionnée, à la mesure de l'importance des enjeux : questions rhétoriques (l. 205, l. 214, l. 255, l. 260-272) ; jeu des questions-réponses (l. 222-226 ; l. 275-279) ; interpellations pressantes, sous forme de parallélismes (« vous qui parlez », « Vous voilà », « et vous », « Vous faites », « et vous », l. 205-214 ; « Elles ont vécu », « et elles t'ont » ; « elles t'ont fait », « et tu te serres », l. 255-256, l. 257-258) et d'anaphores (« Es-tu sûre », l. 245, l. 249, l. 260, l. 262 ; « sais-tu », l. 265, l. 266, l. 272, l. 274) ; rappel méthodique des paroles de l'interlocuteur (« Je vous demandais », « vous m'avez répondu », l. 218-219 ; « Tu me parles », « tu dis que », l. 242-243), et reprise mot à mot (« tu ne crois pas », l. 204 / « Y croyez-vous », l. 205 ; « Il y a deux cents femmes dans notre couvent », l. 145 / « Il y a deux cents femmes dans ton monastère », l. 252) ; vocabulaire et images hyperboliques (l. 206, l. 208-210, l. 240, l. 292-301...), dans l'éloge comme dans le blâme, etc.
- Mais, dans une perspective pessimiste – pour Camille – des hommes, – pour Perdican – de l'humanité, des choix radicalement opposés : pour Camille, l'amour divin comme seule garantie pour éviter le malheur ; pour Perdican, l'amour humain comme seul réconfort dans l'inévitable malheur.

10. Limites de ces points de vue

- Des **stéréotypes** : selon **Camille**, libertinage et mépris des hommes à l'égard des femmes (cautionnés par les mentalités : « votre métier de jeune homme », l. 211), et, symétriquement, légèreté de celles-ci (« leur dernier amant », l. 216) point de vue justifié d'ailleurs par les réponses de **Perdican** (« vous m'avez répondu comme un voyageur », l. 219) ; guerre des sexes inéluctable : malheur et tromperie dans les vies sentimentales échouées au couvent (l. 147-150) ; violence de la diatribe de Camille contre Perdican (l. 205-226) ; violence aussi dans l'énumération que fait Perdican des travers que manifestent femmes et hommes dans leurs relations (l. 294-297).
- Mais **limites de ces points de vue** : est-ce la vraie Camille qui s'exprime (conditionnement subi au couvent, si légitime que soit la protestation de la jeune fille ; influence de religieuses de mauvaise foi, frustrées et vindicatives, l. 241-247, l. 252-279 ; cf. Perdican : « je ne crois pas que ce soit toi qui parles », l. 164-165 ; « leçon » pour « perroquet mal appris », l. 167-168) ? Perdican, de son côté, n'a-t-il pas déjà été marqué par des aventures sans lendemain ? Pour Camille, des « expériences » par procuration, pour Perdican, des expériences médiocres.

11. « Amour divin », amour profane : les confusions

- **Vocabulaire, symboles et images** ambivalents : pour **Camille**, même vocabulaire pour le sentiment amoureux et la foi religieuse, comme l'autorisent d'ailleurs la métaphore de l'Église, épouse du Christ, et la symbolique du cérémonial de la prise de voile (cf. « amour éternel », « serments qui ne se violent pas », l. 187-189 ; « l'anneau d'or de mon époux céleste », l. 235-236) ; mais analogie quelque peu équivoque (« Voilà mon amant » ; connotations érotiques du sacrifice de la chevelure (« mutilation ») offerte au « prêtre » : « la mèche de cheveux que je lui donnerai pourra lui servir de manteau », l. 236-237) ; pour **Perdican**, la métaphore de la « blessure » (« blessures profondes », « gouttes de leur sang », « cicatrices », « poitrines sanglantes ») s'applique aux souffrances de la passion amoureuse, mais déguisées en macérations religieuses : « tu t'es signée devant leurs cicatrices comme devant les plaies de Jésus » (l. 256-257). Les qualificatifs aux connotations religieuses valorisantes s'appliquent au contraire dans ses discours à l'amour profane (« une chose sainte et sublime », l. 130).
- **Mysticisme suspect** de Camille : en fait, identification de la jeune fille à sœur Louise (l. 118-138) et aux religieuses meurtries, sublimation du sentiment amoureux par peur de l'échec et de la souffrance (« Je veux aimer, mais je ne veux pas souffrir », l. 187). Voir aussi le rôle d'ange gardien dans lequel se glisse complaisamment Camille (« [...] pensez à moi qui prierai pour vous », l. 196-201) : l'humilité chrétienne est mise à mal. L'appel du divin semble ici étrangement absent.
- **Libertinage d'esprit agressif** de Perdican : désinvolture ostentatoire en matière de mœurs et de modes de vie (l. 92, l. 157, l. 174-176...) et affirmation spectaculaire d'athéisme (« *se levant* [...] je ne crois pas à la vie

immortelle », l. 183-184) ; démythification sarcastique de la vocation religieuse, comme substitut de la frustration amoureuse (l. 252-279), à la fois « mensonge » (l. 277) et illusion perverse (« un être factice créé par mon orgueil et mon ennui », l. 306-307), au contraire de l'amour humain, le seul véritablement authentique. Mais Perdican ne parle-t-il pas sous l'influence de la « colère » (l. 273) ?

12. Le couvent en débat

- **Perdican et la critique du couvent** : un refuge pour femmes aigries et souffrantes ; qui vivent, non dans les élans de la foi, mais dans le regret lancinant de la passion amoureuse ; qui exercent une « influence funeste » sur les jeunes pensionnaires en leur instillant la haine de la vie et de l'amour sous prétexte d'« amour divin » : des relations fondées sur le mensonge (l. 275-277) ; une éducation corruptrice (l. 277-279).

- **Réseau de métaphores** : métaphore filée du chagrin d'amour en « plaies » de martyrs (= imposture du discours, voir question 11), dramatisée en tableau d'un romantisme noir (les religieuses, prisonnières suppliciées : « processions lugubres », « corps décharnés », « chaînes », « poitrines sanglantes », « le poignard qui les a meurtries »), et débouchant sur des images de mortes vivantes (« trembler », « têtes branlantes », « vieillesse flétrie », « tocsin de leur désespoir », « fraîcheur de leur tombe ») ; des nonnes représentées en créatures maléfiques qui ont perverti une toute jeune fille (« un crime », l. 277 ; métaphore du poison : « verser dans ton oreille », « ces récits hideux qui t'ont empoisonnée », l. 293) en lui apprenant insensibilité et fausseté (image du « masque de plâtre », l. 284).

- Involontairement, **Camille** dresse elle aussi un tableau négatif du couvent : voir, dans l'ensemble de la scène, les confidences infinies de sœur Louise (« des nuits entières à parler de ses malheurs », l. 118-119) ; la morne succession des religieuses au couvent (= attente de la mort, l. 145-152) ; leur vie comprimée et rétrécie (« le calme et l'ordre », masquant des drames sous les « voiles » rabaissés, l. 153 ; « froide statue » et « insensibilité », l. 195 ; « froide nonne », l. 230) ; le couvent choisi par défaut.

13. Tableau de la vie conjugale

Tableau désabusé : usure de l'amour et impossible fidélité pour Perdican (l. 95, l. 98, l. 100-101) ; même constat pour Camille d'après l'exemple de sœur Louise, alors même que toutes les conditions ont été réunies pour la réussite du couple dans son mariage : ennui et tromperie inévitables dans une institution fondée sur un sentiment éphémère.

14. Revendications féministes

- Révolte de Camille contre l'inégalité des femmes et des hommes face à la relation amoureuse : pour les hommes, une habitude sociale (« votre métier de jeune homme », l. 211), qui prend la forme d'un vagabondage sexuel (voir question 9) irresponsable (« l'eau des sources [...] serait toujours là pour laver vos paupières [...] comme un voyageur », l. 209-219),

hors et dans le mariage ; pour les femmes, au contraire, gravité d'un engagement qui met en jeu toute leur existence (sœur Louise se « meurt de désespoir », l. 116 ; retour des religieuses au couvent « vieilles et désolées », l. 140 ; « qu'on puisse mourir d'amour », l. 213) : une « dénonciation de l'inconstance, de la muflerie, et de la bonne conscience des hommes dans l'amour », l. 213 (Simon Jeune). Revendication pour la femme du droit à la dignité et au respect.

- Dans *Les Caprices de Marianne* (II, 1), dénonciation voisine : Marianne refuse d'être considérée comme objet de plaisir ; elle dénonce le harcèlement sexuel dont les femmes sont victimes, et qui les place en situation de coupables, qu'elles cèdent ou qu'elles résistent.

ÉCRIRE, B : le mariage en question

- **Corpus :**

- Molière, *Les Femmes savantes*, I, 1 ;
- Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, I, 1 ;
- Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, II, 5.

- **Plan d'étude :**

1. Points communs

Trois réquisitoires contre le mariage : formulés du point de vue de jeunes filles à marier (Armande, Silvia, Camille), qui vont à contre-courant des stéréotypes féminins. Loin d'épanouir la femme, le mariage, tel qu'il est pratiqué, l'aliène, fait d'elle une victime, et la conduit inéluctablement au malheur. Dans les trois cas, la critique se fonde sur des exemples précis : la mère, modèle à suivre pour Armande ; la galerie des mauvais époux (Ergaste, Léandre, Tersandre) pour Silvia ; les religieuses brisées par leur vie conjugale (sœur Louise) pour Camille. Cette critique rencontre trois contradicteurs : Henriette, Lisette, Perdican.

2. Différences

- **Arguments :** pour **Armande**, le mariage instaure la dépendance de la femme à l'égard du mari, la confine dans des tâches domestiques, la contraint à la maternité (« vous claquemurer aux choses du ménage », « un idole d'époux et des marmots d'enfants », « être aux lois d'un homme en esclave asservie »), aux dépens des activités intellectuelles libératrices (« la philosophie, / Qui nous monte au-dessus de tout le genre humain, / Et donne à la raison l'empire souverain »). Pour **Silvia**, le mariage se fait dans la méconnaissance de l'autre (voir texte de Marivaux ci-après). Or, les hommes peuvent afficher un « bon caractère », les qualités d'un « homme raisonnable » en société, mais c'est dans l'intimité qu'ils donnent libre cours à des défauts (brutalité, insensibilité, colère...) auxquels leurs femmes sont livrées sans défense. Pour **Camille**, les hommes enfreignent par leurs infidélités le sacrement du mariage, voué ainsi à la tromperie, aux souffrances, au mensonge ; une âme exigeante ne peut s'en accommoder (voir questions 9 et 13).

→ Aspiration intellectuelle chez Armande, vœu d'harmonie chez Silvia, rêve d'amour éternel chez Camille : autour du mariage, trois aspects du féminisme.

- **Contre-arguments** : pour **Henriette**, le mariage satisfait les besoins affectifs et les désirs légitimes que réclame la nature ; pour **Lisette**, le mariage est la condition normale pour toute jeune fille, pour peu que le futur soit en rapport de convenance avec elle (« Un mari ? c'est un mari [...] ce mot-là [...] me raccommode avec tout le reste » ; pour **Perdican**, le mariage comporte des risques (déceptions), mais ils valent la peine d'être courus (voir question 9).

- **Enjeux** :

- Débat de fond dans *Les Femmes savantes*, entre des sœurs rivales, sur un terrain qui oppose deux conceptions de l'émancipation féminine (le droit au savoir, une conception intellectualisée de l'amour, conforme à l'idéal précieux ≠ le droit au plaisir, une conception « naturaliste » de l'amour, mais dans le cadre institutionnel du mariage).

- Discussion plus légère entre une maîtresse et sa suivante dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* : les risques d'une déconvenue, étant donné les conditions dans lesquelles se pratique le mariage.

- Âpre dispute dans *On ne badine pas avec l'amour*, dans un couple « assorti mais désuni » (Bernard Masson) : une mise en accusation des hommes et de leur libertinage.

AUTRE PISTE DE RÉFLEXION

- Dans le cadre d'un **travail sur l'argumentation**, on pourra étoffer l'étude en recourant à des extraits du *Deuxième Sexe* (Simone de Beauvoir, 1949) et de *Ainsi soit-elle* (Benoîte Groult, 1975). Voir *Français seconde*, Bordas, 2000, p. 241.

- Marivaux, dans *Le Spectateur français* (1721-1722), donne ainsi la parole à une femme :

« On me maria à dix-huit ans, je dis qu'on me maria, car je n'eus point de part à cela ; mon père et ma mère me promirent à mon mari, que je ne connaissais pas ; mon mari me prit sans me connaître et nous n'avons pas fait d'autre connaissance ensemble que celle de nous trouver mariés et d'aller notre train sans nous demander ce que nous pensions, de sorte que j'aurais dit volontiers : quel est cet étranger dont je suis devenue la femme ? »

FAIRE LE POINT

REGISTRES ET TONALITÉS : une grande variété de tons

1. Changement de tons

- Régression des scènes et des tableaux comiques par rapport à l'acte I : II, 1, bref encadrement de l'adieu des jeunes gens par les interventions de Blazius et de Pluche ; II, 2, court monologue de Bridaine ; II, 4, rapport

de Blazius au baron, symétrique de I, 5. En fait, 142 lignes sur 541 consacrées au burlesque contre 336 sur 475 dans l'acte I, d'après Patrick Berthier (voir « Bibliographie », p. 167) : maintien de l'alternance, mais le comique est battu en brèche par les scènes sentimentales (sc. 1, 3, 5).

- Questions absurdes de Blazius à Perdican, retraite de Bridaine, protestation impuissante de Pluche, retraite du baron : le recul du comique et des grotesques fait basculer l'action vers la comédie sérieuse, sinon la tragédie.

2. Disparition du chœur

Dans l'acte I, le chœur, voix de la communauté villageoise, annonçait l'entrée en scène des acteurs. Il invitait le lecteur à s'en amuser (I, 1, 3), ou à s'émouvoir de ses retrouvailles avec l'enfant du pays (I, 4). Il instaurait avec lui une connivence malicieuse ou attendrie (double énonciation). Sa disparition élimine la part de jeu, de fantaisie théâtrale – théâtre dans le théâtre – qu'introduisait ce public ; elle coupe aussi les personnages du cadre collectif où ils auraient pu (dû ?) trouver leur juste place. La progression vers le sérieux se manifeste aussi par là.

DRAMATURGIE : un temps d'arrêt ?

3. Concentration de l'intérêt sur Camille et Perdican

- L'acte se construit sur un « déséquilibre des masses [...] au profit de la dernière, la grande scène entre Camille et Perdican, qui est à elle seule (319 lignes) bien plus longue que les quatre premières réunies » (Patrick Berthier).

- Les éléments de l'action convergent vers elle : adieux de Camille, mais revirement (lettre, sc. 1) ; cour de Perdican à Rosette, mais en filigrane du dialogue, les refus de Camille (sc. 3) ; compte rendu de Blazius sur la lettre de Camille ; enfin, rencontre fixée par la lettre, et liée, d'après Perdican, à ses promenades avec Rosette.

4. D'un adieu à l'autre

Double adieu de Perdican et de Camille : Camille a averti le baron, le matin tôt, « qu'elle refusait son cousin Perdican » (sc. 4) ; elle le lui a signifié peu après et expliqué « à midi » (sc. 5) ; mais entre-temps, l'intimité entre Perdican et Rosette a fait des progrès (sc. 3) ; Camille en a eu sans doute des échos (sc. 4, début de la sc. 5). Perdican, de son côté, a été bouleversé par le refus de Camille (voir sc. 3). Son deuxième adieu, accompagné d'une violente diatribe, souligne son désarroi (sc. 5). Un retournement est donc toujours possible. Et Camille n'aura-t-elle pas été touchée par la véhémence de son cousin ?

PERSONNAGES : adultes et jeunes gens

5. Les adultes

Des adultes sans prise sur l'action : réduits au rôle de messagers (du baron : Blazius ; de Camille : Pluche) ou de mouchard (Blazius) ; simples

observateurs, ils ne comprennent rien au comportement des jeunes gens (le baron, Blazius, Pluche), ou l'ignorent (le curé). Les mères, réelles ou symboliques, sont absentes : soit mortes (mère de Camille : « ta mère a ordonné ce mariage dans son testament », sc. 1 ; mère de Perdican ?), soit ailleurs (« puisque ta mère n'est pas là », sc. 3), soit de mauvais conseil (sœur Louise), soit incapables (Pluche, sottise et revêche) : critique impitoyable de l'environnement familial et éducatif des jeunes, voués à la solitude ou à des influences pernicieuses.

6. Les jeunes premiers

- Des « âmes qui vivent d'une vie propre » : rêves passionnés (nostalgie du retour à l'enfance pour Perdican, idéal du parfait amour pour Camille), réflexion sur les valeurs (II, 5), confiance dans l'amour humain, ou peur de la souffrance, angoisse d'abandon... Camille et Perdican vivent d'une vie affective et intellectuelle intense, fiévreuse, contrairement aux fantoches, qui eux, se limitent à des automatismes verbaux.

- « qui ont l'air d'inventer [...] leurs idées et leurs sentiments » : à la recherche d'eux-mêmes, encore très jeunes (vingt-et-un et dix-huit ans), ils pensent avoir trouvé leur voie (le mariage pour Perdican, le cloître pour Camille), et se trouvent obligés de la remettre en question, dans le trouble et sous l'influence de motivations complexes de part et d'autre, mal élucidées ou inconscientes (voir II, 1, question 6) : revirements, mobilité (« Je suis d'humeur changeante », dit Camille, II, 5) et débordements imprévisibles ;

- « l'humanité supérieure » ? Les jeunes gens et le quatuor burlesque se situent sur des plans différents, certes, mais Musset introduit entre eux des correspondances et des parallélismes inquiétants (voir « Faire le point, acte I », question 6 ; II, 2, question 3). Camille et Perdican seront-ils épargnés par les travers des adultes ?

7. Rosette

- Entre les adultes caricaturaux et les jeunes gens tourmentés, Rosette, personnage poétique, occupe une place à part : petite paysanne proche de la nature, quoique liée aux maîtres (sœur de lait de Camille), préservée du mal social, de la ruse et du mensonge, elle a gardé une sensibilité délicate et retenue (II, 3). Mais dès son entrée en scène (I, 4), désarmée face aux appels de Perdican, elle est en position d'objet... bientôt de victime.

- En isolant Rosette des grotesques, Musset sépare deux univers moraux incompatibles : la voix émouvante de la nature et les grimaces des masques sociaux. Il épargne à son personnage des rencontres avec des ridicules (Pluche, par exemple), réduits, de loin, à des observations malveillantes : « vassale » qui risque d'être « débauchée » pour le baron (I, 5), « gardeuse de dindons » pour Pluche et Blazius (II, 4).

SOCIÉTÉ : un « souffle d'irrégion »**8. Raisons d'un rapport de censure**

Représentation caricaturale des abbés (voir I, 1, question 6 ; I, 5, questions 4, 5 ; I, 3, question 4) et de la dévote Pluche ; mise en question de la vocation religieuse dans ses motivations (foi ? ou plutôt déception amoureuse, « leçon » ressassée et peur de vivre ?) et sa sincérité (le masque de la passion) ; profession de foi athée de Perdican (voir II, 5, question 11) ; critique virulente du couvent développée par le jeune homme et tableau désolant dressé par Camille (voir II, 5, question 12) ; libertés prises avec l'histoire sainte, à la limite de l'impertinence (Camille : le miracle de Jésus lors des noces de Cana, II, 5, l. 85-87) ; plaidoyer de Perdican pour l'amour terrestre, contre l'hypocrisie de l'« amour divin ».

ACTE III**ACTE III SCÈNES 1 ET 2****AXES DE LECTURE**

- Le mélange des genres (questions 4, 5).
- Personnage de théâtre et langage dramatique : les monologues de Perdican (questions 6, 7, 8, 9, 10).

PRÉALABLES

Traiter brièvement les questions 1, 2, 3, pour présenter les deux scènes : au croisement de l'intrigue burlesque (rivalité Blazius / Bridaine ; conflit Blazius / Pluche) et de l'intrigue sérieuse (Perdican / Camille) ; dans le lieu qui autorise précisément toutes les rencontres (« *Un chemin* »), entre le château (les maîtres / les subalternes) et le village (les paysans, Rosette) ; à un moment doublement « crucial » (pour les grotesques, le dîner ; pour Perdican, midi, comme dans II, 5) ; sur un registre comique grinçant (dispute et voies de fait entre les fantoches, parallèle à la colère meurtrière de Perdican) : la péripétie qui enclenche le drame.

POUR UNE LECTURE ANALYTIQUE : deux monologues et leur suite
(l. 13-26, sc. 1 ; l. 79-138, sc. 2)**6. Monologue et contradictions (sc. 1)**

- Un monologue faussement délibératif (« Je voudrais bien savoir si je suis amoureux », l. 13) : Perdican dresse une liste de raisons qui, à peu près équivalentes (manières de Camille, l. 14-15 // l. 21-22 ; influence des religieuses, l. 15-16 // l. 18-19 ; départ imminent, donc indifférence de Camille, l. 17 // l. 19-20...), le conduisent à deux assertions opposées, mais énoncées toutes deux avec une égale certitude (« je l'aime, cela est sûr » ; « il est clair que je ne l'aime pas ») : au terme du monologue, bilan impossible, si ce n'est sur le trouble du personnage (« Cela est certain qu'elle est jolie », l. 23-24, corrigeant au positif la concession, « elle a beau être jolie », l. 20 ; souvenir obsédant de la « conversation d'hier », l. 24-25 ; désorientation, exprimée, au sens propre, par la question « Où vais-je donc ? », l. 26).
- Confusion des sentiments, certes, signifiée par un monologue de « radotage », mais où le lecteur – ironie dramatique – déchiffre, persistante, la voix de l'amour.

7. Conscience et maîtrise des sentiments (l. 79-95, sc. 2) ?

- Difficulté de Perdican à comprendre et à maîtriser ses sentiments : avec d'impuissance et déroute face au pulsionnel (« me saisit malgré moi », l. 83 ; « Mon cœur bat [...] je ne sais ce que j'éprouve », l. 83-84 ; « Quel empire a pris sur moi », l. 90 ; « me fassent trembler la main », l. 92) ; suite d'interrogations qui, sur un rythme rapide, aggravent le trouble du monologue précédent (sc. 1).

- Conflit vite expédié, entre le devoir de discrétion et les curiosités de la passion : la certitude « que ce soit un crime d'ouvrir une lettre » est balayée par la question rhétorique (« Est-ce un crime de rompre le pli ? », l. 94), de pure mauvaise foi (en quoi l'incident du cachet brisé autoriserait-il l'indiscrétion ?) ; décision éclair, passablement désinvolte (« Bon, je n'y changerai rien ») de franchir l'interdit : expression de la dépossession de soi.

8. Les réflexes de l'orgueil

- **Violence du dépit** : reprise et commentaire des termes humiliants de la lettre (l. 105, l. 107-108, l. 113), énergiquement niés, dans l'ordre et en trois temps, à la fin du monologue (l. 118-120) ; modalités interrogatives et exclamatives ; phrases nominales ; interjections ; réflexe misogyne (« Ô femmes », l. 110) et qualification ironique (« Cette pauvre Camille », l. 110) ; syntaxe coupée, suivant le flux précipité des émotions ; opposition renforcée des négations (« Non, non, Camille », l. 118) et de l'affirmation (« Oui, tu sauras », l. 120), pour annoncer une résolution (« j'en aime une autre », l. 20), immédiatement suivie d'effet (« Holà, brave homme ! », l. 121).

- **Interprétation de la lettre** : l'effet d'un complot, dont Camille a élaboré le scénario (« résolu et décrété ») avec les religieuses du couvent (« Cela était convenu entre les bonnes amies », « On a décidé », « Cela est si intéressant »), en apparence pour la gloire de Dieu, en réalité par goût de la manipulation et du romanesque (« un roman pareil » l. ??, « si intéressant » l. 116-117). **Interprétation en partie seulement légitime** : part de calcul (« comme je l'avais prévu », l. 96-97) ; de vantardise (« ce pauvre jeune homme », « le poignard », « il ne se consolera pas ») ; de jésuitisme chez Camille (« terrible chose », « Hélas ! », « que pouvais-je y faire ? ») ; mais la lettre ne s'adresse qu'à sœur Louise, l'amie intime et la seule confidente ; elle n'évoque pas de projet collectif, dûment prémédité (« prévu ») et... elle rend compte à peu près de la vérité (« j'ai fait tout », « que pouvais-je y faire ? »).

- Perdican attendait sans doute l'aveu d'un trouble égal au sien, l'expression symétrique de regrets et de déchirements. Son orgueil est blessé par l'autosatisfaction de Camille, par sa trahison de leur intimité, mais... peut-être surtout, par sa lucidité.

9. Métamorphose de Perdican

- Sèche interpellation du paysan (« Holà ! brave homme ! »), assortie d'ordres brefs ; désignation choquante de Rosette (« à l'autre »), impatience brutale de ses appels (« Holà, Rosette, Rosette ! », « dépêche-toi »), refus grossier de saluer la mère de la jeune fille.

- Dénaturation d'un personnage jusque ici sensible et prévenant : colère aveugle (« Ah ! je suis au désespoir ! », « par le ciel ») ; mépris de Rosette (qu'est devenu le « respect » de Perdican à l'égard de son « sourire céleste », II, 3 ?), traitée en instrument (l. 137-138), dans le seul but de démentir et de blesser Camille (« tu sauras que j'en aime une autre », l. 120) : l'amour-propre, force irrésistible et destructrice.

10. La lettre de Camille

Camille se dévoile-t-elle vraiment dans sa lettre ? Rien n'est moins sûr. Elle éprouve sans doute du plaisir à affirmer son pouvoir de séduction. Mais peut-être veut-elle briller aux yeux d'une destinataire qui la fascine (II, 5), la rassurer sur son indéfectible fidélité et/ou... se confirmer elle-même dans sa décision...

AUTRE PISTE DE RÉFLEXION : le monologue dans la dramaturgie de Musset

- **Corpus :**

- *Fantasio*, II, 7 ;
- *Lorenzaccio*, IV, 9 ;
- *On ne badine pas avec l'amour*, II, 2 ; III, 1 et 2 ;
- *Un caprice*, scène 5.

- **Plan d'étude :**

1. Monologue, action, personnage.
2. Registre comique, registre tragique.
3. Convention et nouveauté.

ACTE III SCÈNE 3

AXES DE LECTURE

- **Le dialogue de théâtre : le double destinataire** (questions 1, 2, 3, 4).
- **Le personnage de théâtre : duplicité et sincérité** (questions 5, 6, 7).
- **Texte et représentation** (questions 9, 10, 11).

POUR UNE LECTURE ANALYTIQUE : le double destinataire

1. Une vengeance calculée

- Mise en scène préméditée : rendez-vous à la même heure que la veille ; dans le même décor de la « petite fontaine » ; Perdican fait asseoir près de lui Rosette, comme Camille, « assise dans les marguerites » (II, 5, l. 15, 25), l'a fait asseoir (« Asseyez-vous là et causons », II, 5, l. 14-15) ; il voyait le visage de Camille reflété dans la fontaine ; il invite maintenant Rosette à contempler « dans la source » le couple qu'il forme avec elle (l. 32-35).
- En décrivant la disparition et la réapparition de son reflet et de celui de Rosette à la surface de l'eau, sous l'effet de la bague jetée, il chasse l'image de Camille : une exécution par miroir interposé. Estocade finale, la révélation de l'origine de la bague (l. 43) : consécration définitive d'une rupture, au profit d'un lien nouveau, autrement plus fort, affirmé par le symbolisme de la « chaîne ».

2. La parole, jeu de théâtre destiné à Camille

- **Procédés rhétoriques appuyés** : anaphores (« toi seule », « Regarde », « Vois-tu », « Sais-tu ») ; présentatifs (« la voilà », « par le soleil que voilà », « te voilà ») et déictiques (« ces bois et ces prairies ») emphatiques ; élans des périodes, construites sur des cadences majeures (l. 55-59, l. 60-64 ; l. 66-69) et des balancements (« tu ne sais rien [...] mais » ; « Tu ne sais pas [...] mais tu sais ») ; métaphores poétiques (« perles » de la « pluie du matin » ; « milliers de frères » ; « nous prendrons racine ») : un hymne panthéiste à l'amour, à la nature, à la vie, composé à l'intention de Camille, seule à pouvoir en mesurer la portée.

- **Incompréhension de Rosette** : réponse décalée par rapport à la question posée, timidité de la paysanne face aux belles phrases de « monsieur le docteur » (l. 53-54) ; perplexité touchante face à la grandiloquence de Perdican (l. 65) : perception d'une anomalie, sans les moyens de l'analyser.

3. Les échos du débat de la veille

- Sous l'opposition négations / affirmations, des reproches adressés implicitement à Camille, échos des scènes 3 (I) et 5 (II) : son oubli de l'enfance (« toi seule [...] tu n'as rien oublié de nos beaux jours passés », « toi seule tu te souviens », l. 26-28) ; l'influence délétère du couvent (« On n'a pas flétri », « te voilà jeune et belle », l. 49-51) ; sa conception desséchante de la religion (« tu m'aimeras mieux », « tu ne sais rien », « mais quand tu t'agenouilles », l. 55-64) ; son refus de la nature (« Tu ne sais pas lire ; mais tu sais ce que disent ces bois », l. 66-69). Citations presque textuelles : « nos beaux jours passés », l. 27 (voir I, 3, l. 64-76) ; « flétri ta jeunesse », « infiltré dans ton sang vermeil les restes d'un sang affadi » ; « te faire religieuse », l. 49-51 (voir II, 5, l. 22-23, l. 72, l. 270-272) ; « pâles statues », l. 57 (voir II, 5, l. 195).

- **Mobiles de Perdican** : blesser et humilier Camille (contraste entre son portrait, au négatif, et celui de Rosette, au positif) ; ou continuer, indirectement, la discussion engagée avec elle ; lui lancer, inconsciemment, un appel... et exprimer sous les discours à Rosette l'image rêvée de Camille.

4. « Légèreté » et « imprudence mortelle » de Perdican

- Une comédie du dépit, montée impulsivement, à la suite d'une interprétation suspecte d'un billet intercepté et lu indiscretement (voir III, 2, questions 8 et 10).

- L'utilisation éhontée d'un être vulnérable comme instrument de vengeance.

- La formulation solennelle, gage à l'appui, d'un serment et d'un engagement fallacieux... à l'intention d'une destinataire fière et ombrageuse.

- Jeu dangereux : des ravages en perspective, pour un motif somme toute dérisoire de vanité piquée.

AUTRE PISTE DE RÉFLEXION

- **Corpus :**
 - Molière, *Le Tartuffe*, IV, 5 ;
 - Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, III, 3.
- Après avoir identifié situation, personnages et enjeux, vous comparerez les effets dramatiques que Molière et Musset tirent de l'énonciation propre à ces deux scènes.

ACTE III SCÈNES 4 ET 5

AXES D'ÉTUDE

- **Le rôle du chœur** (questions 1, 2).
- **L'action dramatique** (questions 3, 4, 5).
- **Texte et représentation** (questions 6, 7).

On fera valoir l'intérêt dramatique de ces deux scènes (questions 3, 4, 5 : violence de Camille, révélatrice de son bouleversement ; coup de théâtre annonciateur d'une riposte ; répétition des mêmes mécanismes chez les grotesques, toujours davantage décalés par rapport au tragique des jeunes gens). Mais on pourra s'attacher surtout à l'ultime apparition du chœur (sc. 4) et faire jouer ces scènes par les élèves après avoir réfléchi aux questions 6 et 7.

QUI PARLE ? QUI VOIT ? Le regard du chœur

1. L'intrigue vue par le chœur

Une observation éloignée de l'intrigue des jeunes gens, confinée « au château » ; mais à la différence de I, 1, où il se réjouissait de la bombance à venir, et de I, 4, où il retrouvait avec émotion l'enfant Perdican et plaisantait sur le compte de Rosette (« elle veut mourir fille »), le chœur manifeste son inquiétude : « quelque chose d'étrange » ; « danger » couru par Rosette ; désignations accusatrices de Perdican (« le seigneur son cousin », « un jeune et galant seigneur »).

→ Éliminé à l'acte II (voir « Faire le point, acte II », question 2), le chœur réapparaît pour signaler le changement de la comédie en drame.

2. Signification du chœur ?

Plusieurs sont envisageables : sentiment des paysans (voir la formule de respect : « le seigneur son cousin » ; l'apostrophe injurieuse de Pluche : « chère canaille ») ; rumeur publique (l'intrigue résumée par le chœur, telle qu'on la raconte au village, non sans incertitude : « étrange », « je crois que », I. 1-4) ; voix du destin (prémonition d'une fin tragique : « Hélas ! la pauvre fille ne sait pas » ; anathème comique lancé contre Pluche, « Mourez au loin », « Nous ferons des vœux », mais qui se réalisera,

tragiquement, pour Camille) ; ironie de Musset (désignation des jeunes gens par leur prénom, l. 2 : la voix du dramaturge sous la familiarité avec ses personnages ? Commentaire à la fois sarcastique et poétique du départ de Pluche : jugement par lequel le poète exécute le fantoche né de sa fantaisie ?).

MISE EN SCÈNE : traduire les mots, traduire les rythmes

6. Portrait de Pluche et jeu de l'actrice

- Caricature de l'épouvante : outrance dans les manifestations physiologiques de la peur, Pluche en créature maléficiée (« pâle de terreur », « poitrine [qui] siffle », « doigts [qui] s'allongent ») et inquiétante (connotations infernales : « siffle », « en se crispant ») ; adynaton bouffon pour signifier le comble et l'impossibilité de « l'horreur » (« ses faux cheveux tentent de se hérissier »).
- Charger le jeu (tremblement de tout le corps, agitation des mains, hurlement de la réplique, course vers les coulisses ?) ; ou prendre le texte à rebours (immobilisation, rigidité, visage figé dans une mimique convenue de l'effroi : cri silencieux ? démarche raide vers la sortie ?). Voir « Le texte et ses images », question 4.

7. Rendre le rythme

- Rapidité des entrées et des sorties (l. 8, l. 17-18, l. 21, l. 25-26, sc. 4 ; brièveté de la sc. 5, retraite précipitée du baron, « Passons dans mon cabinet », soulignée par le texte (« Vite, vite », « Passerez-vous comme un songe léger », « si promptement »).
- **Sc. 4** : Pluche parcourt d'un pas pressé une partie du plateau, s'arrête à peine près du chœur (celui-ci au fond de la scène ? sur le devant, en spectateur ? dans le public ?) ; croise Camille, qui lance sa réplique sans s'arrêter et sort en courant, du côté opposé.
- **Sc. 5** : conversation tout en marchant, le baron entrant le premier, Bridaine essayant de le rattraper ; temps d'arrêt sur l'exclamation consternée du baron (« Ô ciel ! »), bref et inutile silence (désespoir et affolement ?) avant de « passer » dans le « cabinet ».

ACTE III SCÈNE 6

AXES DE LECTURE

- Mise en place d'un piège tragique (questions 1, 2).
- Stratégies de l'affrontement (questions 3, 4, 5, 6, 7, 8).
- Théâtre de la cruauté (questions 9, 10).

POUR UN COMMENTAIRE : une mise en scène dangereuse

Vous étudierez :

- I. Comment la scène met en place une situation sans issue pour les personnages.
- II. Par quelles manœuvres ils en arrivent à faire du dialogue un implacable duel.
- III. De quelle cruauté ils font preuve à l'égard de Rosette.

I. Une situation sans issue

1. Retournement du dispositif scénique de la sc. 3

- Double langage, double destinataire, sur rendez-vous piégé, pour retourner la vengeance contre son auteur, à l'aide de l'innocente Rosette : derrière le rideau, équivalent de l'« arbre » derrière lequel Camille a « écout[é] la conversation », Rosette en témoin / destinataire caché ; la cour faite à Rosette retournée en cour à Camille (« Je voudrais qu'on me fit la cour », l. 57) ; la bague jetée restituée à son destinataire (l. 65-66) : la scène précédente jouée à l'envers.
- Retournement jusqu'à un certain point : la scène débouche sur un règlement de comptes brutal, que les jeunes gens ne prévoyaient pas, dont Rosette fait tous les frais, et qui referme sur eux un piège cruel (voir question 2).

2. Rebondissements : quel résultat ?

- Orchestration savante de ses effets par Camille : mensonge calculé et premier coup de théâtre pour Perdican (exhibition de la bague repêchée, aveu de sa présence cachée, l. 65-72). Manœuvre de séduction réussie : émotion de Perdican, déclaration à Camille et, contre toute vraisemblance, affirmation de son absolue sincérité (« je ne mens jamais », l. 93-94). Deuxième coup de théâtre : la révélation de la présence de Rosette (l. 98-100). Confusion de Perdican. Reproches cinglants de Camille et mise au défi (« tu épouseras cette fille, ou tu n'es qu'un lâche ! », l. 129-130). Basculement : le jeune homme relève le défi.
- Les deux personnages pris au piège : Perdican est prêt à épouser Rosette, alors même qu'il vient d'avouer son amour à Camille (« tu m'aimes, entends-tu », l. 129) ; mais Camille est trop bien obéie (« Oui, je l'épouserai », l. 131 ; « Et tu feras bien », l. 132), alors même qu'elle se proposait d'éliminer sa rivale en « l'éclairant »...

→ **Ironie tragique** : Camille et Perdican ont mis en route une machinerie qui leur échappe et les contraint à renier leurs véritables désirs.

II. Un duel implacable

5. Les manèges de Camille

- Camille se conforme à l'attente de Perdican : « mensonge » (qu'il pense déceler, chez une Camille dépitée, l. 42-44) ; grande toilette et coquette-ries (qu'il pense résulter de sa cour à Rosette) ; aveu implicite de son amour pour Perdican (c'est ainsi qu'il interprète la récupération de la bague : précieux « hochet d'enfant » !) ; analyse par Camille des ruses féminines comme moyen de défense (pour Perdican, c'est là l'explication des revirements de Camille).
- En fait, Camille, du moins jusqu'au geste par lequel elle découvre Rosette évanouie, maîtrise ses effets : elle sait que Perdican a lu sa lettre et devine donc son état d'esprit ; elle peut jouer la comédie (et même celle du mensonge et de la vérité, puisqu'elle a bien couru le risque de tomber dans la fontaine) pour démasquer son cousin. L'ironie dramatique vise donc Perdican, qui croit avoir l'avantage alors que le lecteur connaît l'avance de Camille sur lui. Mais, ce qu'ignore Camille, c'est que ses manèges trahissent, malgré elle, ses sentiments profonds.

8. Violence, défi et vérité de Camille

- Accumulation de négations et virulence des anaphores (« je n'ai pas été chercher », « je n'ai pas répété », « je n'ai pas feint », « je ne lui ai pas mis », « je ne lui ai pas dit », l. 108-114), autant d'après reproches ; passage du vouvoiement au tutoiement ; confirmation véhémement de sa présence, pourtant déjà signifiée, au rendez-vous de la fontaine (« Eh bien ! oui, j'y étais », l. 117), pour mieux relancer le réquisitoire ; questions rhétoriques impétueuses, qui placent Perdican face à ses responsabilités et démontent implacablement son comportement (l. 119-126, l. 128) ; métaphores dépréciatives dramatisées (« trait », « flèche empoisonnée traversât », « frappât », l. 124-126) ; interjections (« Eh bien ! ») et injonctions comminatoires (l. 129-130).
- Comme Perdican s'est laissé emporter par la passion en affirmant ne « jamais » mentir, Camille, dans le vertige de la colère, lance un défi mortellement imprudent : débordement révélateur de sa souffrance et d'une vérité dont elle ne mesure pas encore maintenant les implications : son amour pour Perdican.

III. Cruauté à l'égard de Rosette

9. Cruauté de Camille

- Aucun ménagement à l'égard de Rosette : interrogatoire et épreuve humiliante de la vérité (révélation des circonstances et des termes de la rencontre du matin ; démenti formel de la promesse de Perdican, « il ne t'épousera pas », l. 30 ; « preuve » bientôt donnée de sa fausseté, l. 31) ; mise à profit de son écrasante supériorité sociale (tutoiement ; apostrophes condescendantes : « mon enfant », l. 12 ; « Pauvre innocente ! Non, je ne t'ai pas vue », l. 20 ; « pauvre fille », l. 30 ; « La pauvre fille », l. 35. Rappel

de la distance qui sépare Perdican de Rosette : « le seigneur Perdican », l. 12) pour saccager les sentiments de la jeune fille (« Tu l'aimes, pauvre fille », l. 30 ; « La pauvre fille a le cœur pris », l. 35).

- Non sans inconscience et mauvaise foi : jalousie convertie en commisération et « vengeance » en service désintéressé (« ferais-je un acte d'humanité ? », l. 35).

10. Réactions à l'évanouissement de Rosette

- Réaction d'indifférence absolue de part et d'autre devant le corps prostré de Rosette : amer triomphe de Camille (« Je vous laisse avec elle ; tâchez de la faire revenir. (*Elle veut sortir.*) », l. 104-105) ; prolongement de l'impitoyable duel (l. 106-134) avant de porter secours à Rosette ; désinvolture et cynisme de Perdican à l'égard de son malaise (« il ne faut pour cela qu'un flacon de vinaigre », l. 135-136).

- Rosette : un accessoire abandonné, à peine gênant ; son sort importe peu à l'égoïsme féroce des protagonistes, tout absorbés par leur propre affrontement.

ACTE III SCÈNE 7

AXES D'ÉTUDE

- La scène de dépit amoureux (questions 1, 2, 3, 4, 5, 7).
- Registres : le pathétique (question 6).

POUR UNE LECTURE ANALYTIQUE : la scène de dépit amoureux

I. Structure de la scène

1. Vers l'effondrement

- Cinq séquences : démarche de Camille auprès du baron, affrontement avec Perdican, supplications de Rosette, rappel de Perdican, échange écourté et sortie de Camille : plusieurs tentatives qui suscitent l'espoir d'un dénouement heureux ; échec pour toutes (fuite du baron, dialogue venimeux des jeunes gens, entêtement de Perdican, fuite de Camille) : précipitation vers l'inéluctable catastrophe.

- Dialogue de sourds entre Camille et le baron : des supplications sans réponse ; le baron « s'enferme » dans un discours de ressassement burlesque (« je deviendrai fou », « dans le désespoir », « m'abandonner à ma douleur », « Dites-lui [...] que je m'abandonne à ma douleur »), avant de s'enfermer au sens propre (l. 20, l. 21). Veulerie de l'autorité et fuite des responsabilités.

- Allées et venues, sur un rythme accéléré (des échanges toujours plus brefs, voir l. 89 à 121), apartés de Camille soulignant son évolution, de la détresse à la panique (l. 109-116).

II. L'explication impossible

2. La démarche de Camille auprès du baron

Des injonctions / supplications inconvenantes – responsabilité de Camille dans ce mariage de Perdican (défi de la sc. 6. Et n'a-t-elle pas expressément « refusé son cousin », demandé au baron de rendre ses comptes, et annoncé son départ ?) – et pitoyables : désespoir de la jeune fille, qui, toute honte bue, s'humilie ainsi, sans succès. Camille peut mesurer alors « sa solitude » (l. 25).

3. Les arguments de Camille auprès de Perdican

- L'opposition du baron (l. 32), le qu'en-dira-t-on et la réputation de Perdican (l. 40-42, l. 44-46), l'écart social et culturel entre Rosette et Perdican (« une fille de rien », l. 49 ; « Elle vous ennuiera [...] », l. 52-56), le gaspillage d'une éducation (« [...] trois mille écus de perdus », l. 63), perdue auprès d'une sottise (« les pauvres d'esprit », l. 67) : convenus d'abord, extérieurs aux personnes, les arguments visent ensuite directement Rosette, puis Perdican, à l'aide de sarcasmes toujours plus felleux (« vous lui ferez couper les mains et les pieds », l. 54-55).
- Préjugés sociaux, réflexes basement épiciers, pulsions de haine et de violence meurtrière, qui persiflent même les paroles de l'Évangile (l. 66-67) : toutes les valeurs et les sentiments, pourtant sincèrement affichés par Camille à l'acte II – recherche de la paix intérieure, noble fierté, mépris du « monde » et de ses biens éphémères –, se trouvent balayés sous l'effet de la passion frustrée.

4. Caractéristiques du « persiflage »

Persiflage tendu, serré ; duel impitoyable, par lequel Camille, et à sa suite Perdican, reprennent et modifient les mots de l'adversaire pour le blesser, aggravant ainsi entre eux le malentendu. Dès l'entrée de Perdican, provocation de Camille (« à quand le mariage ? », l. 26), convertie en véritable question (« Vous comptez [...] que vous épouserez Rosette ? », l. 29-30), puis en approbation feinte (« vous faites très bien de l'épouser », l. 40-41) de la réponse de son cousin (« il me plaît d'épouser cette fille », l. 33-34) ; voir aussi les variations sur « fâchée » (l. 41, l. 43, l. 44, l. 47), où chacun joue à la surenchère dans l'indifférence ; ou encore, en stichomythie, reprise avec jeu de mots insultant, du mot « pauvres » (l. 66-67, voir note 1, p. 99) ; Perdican s'empresse d'ailleurs de retourner la raillerie en paraphrasant l'Évangile (l. 68-69), comme il a retourné le négatif (« de rien », l. 49) en positif (« de quelque chose », l. 50). De même, les ultimes stichomythies avant l'entrée de Rosette (avec effet de surprise sarcastique ménagé par Perdican, l. 73-75) accentuent la cruauté irréversible de ces prises de bec.

5. L'entêtement de Perdican

• **Motifs de cet entêtement** : le sarcasme de Camille (l. 26) verrouille le dialogue, quand Perdican venait peut-être tenter une réconciliation. Mais profondément blessé par la mise en demeure de Camille (III, 6, l. 129-130), il ne peut comprendre, sous cette provocation, la mortelle angoisse de sa cousine. Obligation de faire pièce à Camille (« c'est une idée que je vous dois », l. 34), de respecter la parole donnée (l'intervention de la malheureuse Rosette ne doit-elle pas le culpabiliser ?), de faire « taire » les mauvaises langues (« nous retournerons sur la place », l. 105) : autant de défis à relever pour l'amour-propre ombrageux de Perdican.

• **Propos sur Rosette** : revirement choquant par rapport aux attendrissements de Perdican sur les charmes de Rosette, sur son harmonie avec la nature, l'enfance et ses propres rêves (voir II, 3, question 4, et III, 3, questions 5, 6, 7) ; désinvolture quelque peu méprisante dans l'expression de sa décision (« il me plaît d'épouser cette fille », l. 33-34) ; plaider peu flatteur pour Rosette (indifférence affichée pour son « esprit » et son éducation, l. 37-38, l. 60-61) ; mutisme face aux supplications de Rosette. Le dépit semble avoir glacé en Perdican toutes les ressources de la sensibilité.

AUTRE PISTE DE RÉFLEXION : défi et dépit amoureux

Voir « D'autres textes », pp. 144-145 : Shakespeare, *Beaucoup de bruit pour rien*, question 3.

ACTE III SCÈNE 8

AXES DE LECTURE

- La scène de dénouement : de la scène d'amour (questions 1, 2) au dénouement de tragédie (questions 3, 4, 5, 6, 7).
- Le lyrisme romantique (question 10).

POUR UNE LECTURE ANALYTIQUE : de la scène d'amour au dénouement de tragédie

I. Personnages : deux cœurs enfin accordés

1. Camille et Perdican, la découverte de la vérité

- Découverte de l'erreur dans laquelle tous deux ont vécu : fausse vocation religieuse (l. 2-5) ; orgueil pernicieux (l. 10-15).
- Examen pathétique : prière désespérée de **Camille** à Dieu (questions, adjurations, « Vous le savez », l. 2, l. 5 ; exclamation éperdue « Ah ! malheureuse », l. 8) ; sentiment poignant d'abandon (*cf.* les paroles de Jésus sur la croix ?) ; humble reconnaissance de sa faillibilité et de sa faiblesse. Monologue tourmenté de **Perdican** : apostrophes solennelles à « l'orgueil », enfin identifié comme l'origine du mal et personnifié en

mauvais « conseiller » ; interrogations oratoires dramatisées par l'anaphore, « qu'es-tu venu faire » (l. 11) ; prise de conscience de la souffrance de Camille, « La voilà pâle et effrayée » (l. 11-12) et de la faute commune : « qu'es-tu venu faire sur nos lèvres, orgueil » (l. 14).

2. Les gestes et leur accompagnement verbal

- Baisers et contact physique ont été refusés par Camille (I, 2, 3), accordés par Rosette (II, 3 ; III, 3), frappés d'interdit par l'orgueil, comme l'a été la parole vraie.
- Enfin libérée, sincère, la parole de Perdican (l. 18-34) peut annoncer le baiser (l. 33) qui précède l'accord des deux cœurs (« nous nous aimons », l. 34), et que confirme Camille (« Oui, nous nous aimons, Perdican », l. 36) ; le geste de tendresse de Perdican (« *Il la prend dans ses bras* », l. 35), accepté par Camille (« laisse-moi le sentir sur ton cœur », l. 36-37), scelle les retrouvailles (« *Il l'embrasse* », l. 40) : l'harmonie rétablie entre Camille et Perdican est ainsi signifiée par la pleine utilisation du sens figuré et du sens propre de « cœur ».

GENRES : un dénouement de tragédie

3. Rôle du lieu et des éléments du décor

- L'« oratoire » : lieu de la prière et du recueillement ; symbolique de l'intimité propice à la confrontation avec le secret de la conscience ; là peut émerger la vérité de Camille et de Perdican (voir question 1), dont les voix se répondent en écho (« Qui parle sous cette voûte ? », l. 16). Voir le commentaire de Bernard Masson :

« Dans un théâtre de poète, les lieux ont une importance symbolique : si la fontaine dans les bois – lieu des souvenirs d'enfance – sert de décor aux badinages du cœur, c'est au pied d'un autel, dans un oratoire, que Perdican et Camille découvrent la valeur sacrée de l'amour, échange mystique, seule vraie religion digne de l'homme et qui renvoie dos à dos l'ascétisme morbide des couvents et le formalisme médiocre des ministres de l'Église. Car il y a tout à parier que Bridaine est à table et Blazius entre deux vins quand Perdican et Camille, éperdus d'amour, tombent dans les bras l'un de l'autre en présence d'un Dieu invisible, mais présent, qui les regarde » (« Le masque, le double et la personne », *Revue des sciences humaines*, octobre-décembre 1962).

- Mais **symbolique** utilisée de manière **ambiguë** : « l'autel » est le lieu consacré des serments ; il est ici le témoin d'un double parjure (Camille s'était engagée à prendre le voile ; Perdican a promis le mariage à Rosette...) ; c'est aussi celui du sacrifice (Rosette mourra bientôt, « derrière l'autel » ; Perdican se verra les « mains couvertes de sang »). De même, des « dalles insensibles » de l'oratoire, de sa « voûte » se dégage une impression sinistre (froideur et obscurité du caveau), en harmonie avec le tragique du dénouement et... le retour de Camille au couvent (« un caveau malsain ? », sc. 4) ?

- **Gravure de la page 102** : confinement étouffant de l'espace, resserré par un mobilier surchargé (prie-Dieu, armoire) ; silhouette de Camille environnée par l'ombre ; de Perdican au fond, absorbé, effacé par celle-ci ; face-à-face de l'héroïne, mains abandonnées, et du crucifix : prière inefficace et impossible dans une atmosphère empreinte de gravité.

4. Structure de la scène et choc tragique du coup de théâtre

- Progression vers l'aveu réciproque et le baiser (l. 1-40, voir questions 1 et 2) ; interruption par « un grand cri derrière l'autel » (l. 41) ; brefs échanges affolés et terrible prémonition de Perdican (« sang » et « froid mortel », l. 42-54) ; désarroi et prière de celui-ci (l. 54-61) ; retour de Camille : elle annonce la mort de Rosette et son propre départ. La scène, placée d'abord sous le signe de l'espoir, semblait promettre un dénouement de comédie. Le retournement tragique, à la fois retardé et préparé par le dialogue entre les jeunes gens et la prière de Perdican à partir du « *cri* », en est rendu d'autant plus saisissant dans sa brutalité : « Elle est morte ! Adieu, Perdican ! » (l. 63).

- Mort de Rosette dans les coulisses : procédé classique de la mort racontée et non représentée ; refus du mélodrame et du spectaculaire ; renforcement du tragique par l'attente de Perdican, resté seul en scène, par l'identité de la messagère, mortellement frappée elle aussi, par la sobriété lapidaire de sa formule. Fin de la comédie à l'intérieur de la tragédie.

5. La rétrospective amère de Perdican

- Au passé composé (compte rendu des erreurs commises, l. 11, l. 14, l. 19, l. 20, l. 21, l. 27, l. 30, l. 33), s'opposent plus-que-parfait (l. 13, l. 24-25) et imparfait (l. 28-29 : évocation des libéralités offertes par Dieu) et conditionnel (= irréel du passé s'appliquant aux promesses de bonheur que les jeunes gens n'ont pas su saisir, l. 13, l. 32).

- Antithèses entre les dons précieux qui leur ont été accordés et les dégradations commises (« bonheur », « perle », « inestimable joyau » ≠ « jouet » ; « vert sentier », « pente si douce », « buissons si fleuris » ≠ « rochers informes ») : constat d'un gâchis opéré par deux insensés, deux enfants gâtés, qui reconnaissent trop tard, dans la souffrance, la réalité de l'amour (présent d'actualité, l. 12 ; « nous nous aimons », l. 18, l. 34).

6. Fatalité psychologique ?

- Incompréhension des héros face à eux-mêmes (vocation religieuse devenue mensonge pour Camille, l. 4-6 ; action inexplicable de l'orgueil pour Perdican, l. 10-11, l. 14-15) : mécanismes psychologiques présentés dans leurs discours comme des forces irrésistibles et énigmatiques. C'est ce que soulignent la forme des questions (« Pourquoi », l. 6, l. 7, l. 22 ; « qu'es-tu venu », l. 11, l. 14), leur accumulation, laissée sans réponse (l. 19-21), la personnification des passions (« orgueil », « vanité », « bavardage », « colère »), le vocabulaire de l'illusion (« Insensés », « songe », « vaines », « folies », « tromper », « rêve »).

- Difficulté pour les jeunes gens à assumer leur responsabilité dans le drame (travers d'« enfants gâtés » ou imputables à la misérable condition humaine, comme Perdican semble le croire : « Il a bien fallu », l. 30, « car nous sommes des hommes », l. 33-34) ; culpabilité mal reconnue : Camille s'autorise bien vite de la bienveillance divine (« Ce Dieu [...] ne s'en offensera pas ; il veut bien que je t'aime », l. 37-38) ; si Perdican ressent le poids accablant de sa faute (« mains [...] couvertes de sang », l. 48 ; « froid mortel », l. 53 ; « meurtrier », l. 55), il tente de plaider l'irresponsabilité et revendique la « pureté » de « notre cœur » (morale jésuite de l'intention à défaut d'une morale de l'action ?).

7. Références à Dieu et prière de l'athée

- **Références à Dieu** : pour Camille en pleine détresse, Dieu en « père » muet et insensible (l. 1-2, l. 6), puis, dans l'éblouissement de l'amour, en divinité protectrice et compréhensive (l. 37-39) ; pour Perdican harcelé de regrets, Dieu prévenant, trahi par des enfants ingrats (l. 23-26), puis, dans la catastrophe finale, imploré comme maître de toute destinée : Dieu façonné *ad libitum*, suivant l'état intérieur des jeunes gens.

- Dans l'absolu du désespoir, régression de Perdican vers les supplications du petit enfant, d'une pathétique incohérence : mauvaise foi (voir question 6) ; dérobade et esquive (à Dieu, somme toute, la décision et la responsabilité du crime : « Ne faites pas de moi un meurtrier », l. 54-55 ; « Ne tuez pas Rosette, Dieu juste [...] ne faites pas cela », l. 57-60) ; promesses (bien tardives !) de réparation (l. 58-59). Pauvre tentative et improbable secours : le signal du désastre.

ÉCRIRE

- Faire relire les monologues de Perdican (III, 1 ; III, 2) ; rappeler formes, fonctions, destinataires fictifs de cette convention de théâtre.
- Souligner l'importance de la situation d'énonciation (immédiatement après le dénouement ou plus tard ? au château, à Paris, ailleurs ?) pour orienter le monologue (plutôt lyrique ou plutôt délibératif ? désarroi, révolte, résignation, ressaisissement, espoir de Perdican ? examen de conscience, bilan, pour quelle décision ?).
- Valoriser l'exactitude des allusions à Camille et à Rosette et la vraisemblance des choix faits par Perdican (quel sort réserver au remords, à la frustration et au chagrin ? Faut-il prévoir pour lui l'étourdissement dans le libertinage, l'oubli par le départ vers des pays lointains, la retraite dans la solitude ?).

AUTRES PISTES DE RÉFLEXION

- **Le dépit amoureux** : voir « D'autres textes », p. 146 ; Molière, *Le Dépit amoureux*, question 3.

- **Dénouements dans le théâtre de Musset :**

- **Corpus :** *Fantasio*, II, 7 ; *Les Caprices de Marianne*, II, 6 ; *On ne badine pas avec l'amour*, III, 8.

- **Plan d'étude :**

1. De la comédie au drame.
2. La marque du tragique.
3. Les leçons.

FAIRE LE POINT

STRUCTURE ET MISE EN SCÈNE : la précipitation du drame

1. « L'invasion du drame »

- Après le piétinement de l'acte II, **l'action s'accélère** à l'acte III, d'abord **pour les fantoches** (sc. 1 : péripétie, Blazius chassé par le baron ≠ suspens pour l'intrigue sentimentale, monologue de Perdican ; sc. 2 : péripétie, Bridaine bientôt de retour au château, Blazius déchaîné contre Pluche), ensuite **pour les jeunes gens** : dans la même scène 2, *casus belli*, la lettre arrachée à Pluche et lue par Perdican déclenche les hostilités : en un tour de main, projet de vengeance de Perdican et début d'exécution (billet à Camille, invitation de Rosette) ; sc. 3 : mise à exécution immédiate de la vengeance (déclaration d'amour à Rosette et promesse de mariage) ; sc. 4 : rebondissement éclair (Pluche sur le départ, volte-face de Camille et... juron révélateur).

- Dès lors, c'est **le trio (Perdican, Camille, Rosette) qui occupe la scène** (sc. 5 et 6 : mise hors jeu de Bridaine et du baron, voir question 5) :

- sc. 6 : vengeance de Camille, évanouissement de Rosette, défi lancé à Perdican : son mariage avec Rosette confirmé ;
- sc. 7 : affrontement de Camille et de Perdican, supplications de Rosette pour rompre le mariage, obstination de Perdican ;
- sc. 8 : aveu d'amour réciproque de Camille et de Perdican, mort de Rosette, séparation des amoureux.

2. Répartition des scènes d'extérieur et d'intérieur

Substitution de scènes d'intérieur (sc. 6, *La chambre de Camille* ; sc. 8, *Un oratoire*) aux scènes d'extérieur (sc. 1, *Devant le château* ; sc. 2, *Un chemin* ; sc. 3, *Le petit bois*) : resserrement tragique de l'action par le confinement des lieux et tension dramatique ; dévoilement des sentiments les plus profonds et accès au secret des cœurs (voir sc. 8, question 3).

3. Lieux à définir ?

- **Sc. 4** (le chœur, dame Pluche, Camille) : scène d'extérieur (présence du chœur), la continuité est possible avec la scène du « *petit bois* », que quelques signes seulement peuvent suggérer (stylisation des éléments, voir les mises en scène de J.-P. Vincent p. 6, p. 8, p. 16 ; rideau de scène sobrement peint...)

- **Sc. 5** (le baron, maître Bridaine) : l'absence d'indication cynique autorise le même décor.
- **Sc. 7** (le baron, Camille, puis Perdican, Rosette) : scène d'intérieur (salon du château ?), peu après la mise en scène dans « *La chambre de Camille* » ; un changement minime de décor suffit à modifier le lieu (meuble déplacé, rideau tiré, délimitation d'un autre lieu par les dispositifs d'éclairage). Si le plateau est vaste, la répartition des éléments de décor dans l'espace scénique permet à elle seule de signifier discrètement les changements.

4. Décors des premières représentations

Le seul décor (petit salon du château) appauvrit considérablement les effets dramatiques de la pièce et nuit à leur progression (voir question 2) ; la signification et la vraisemblance des échanges s'en trouvent altérées : cour de Perdican à Rosette dans le lieu chargé de sens du « petit bois, près de la petite fontaine où [Camille l'a] fait venir » la veille ? Justification de la présence du chœur (sc. 4) ? Retrouvailles dans « l'oratoire » tragique du dénouement ? Le texte de Musset a été d'ailleurs remanié et adapté pour les représentations de 1861, au prix de bien des sacrifices.

GENRES ET REGISTRES : l'assombrissement

5. Disparition des fantoches

- Dans l'ordre, Blazius (sc. 2) ; Bridaine (sc. 5) ; Pluche (sc. 6) ; le baron (sc. 7), suivant leur degré de proximité avec l'univers du château, celui des jeunes gens, et la vraisemblance de leur intervention dans le drame que vivent ceux-ci.
- Dénoûement de leur rivalité : rencontre de Blazius et de Bridaine, altercation de Blazius et de Pluche, très bref retour de Bridaine auprès du baron, de Pluche auprès de Camille et effacement pur et simple de Blazius. La tragédie a pris le relais de la comédie : les grotesques n'y ont plus leur place.

6. Le tragique au cœur du burlesque

Voir « Faire le point, acte II », question 1.

- Indépendante jusque-là de l'intrigue des jeunes gens, la querelle ridicule des fantoches retentit sur elle : le seul acte d'autorité du baron, l'exil de Blazius (sc. 1), relance le conflit entre les abbés ; reportée sur Pluche, la hargne de Blazius déclenche l'incident de la lettre prise par Perdican (sc. 2) et contribue à mettre en place la comédie cruelle du dépit amoureux. Par son inaction auprès de son fils et de sa nièce, le baron (« Passons dans mon cabinet », sc. 5 ; « Je vais m'enfermer », sc. 7) se fait le complice de la mécanique destructrice qu'ils ont mise en route.
- L'acte III accentue les échos et les correspondances entre scènes burlesques et tragiques : la mécanique des comportements chez les marionnettes (symétries comiques de la sc. 2) et l'égoïsme de leurs appétits, l'incompréhension du baron et les erreurs d'interprétation de Blazius (les « billet[s]

doux » de Camille !), les extrémités auxquelles il se livre (« Donnez-la moi ou vous êtes morte ! »), sont-ils si différents de ceux des jeunes gens (symétries des vengeances ; fureurs de l'orgueil blessé ; malentendus persistants, voir III, 2, questions 8, 10 ; pulsions meurtrières...) ? Le faux départ de dame Pluche, saluée par les vœux ironiques du chœur, ne préfigure-t-il pas également le dénouement (sc. 4) ?

ÉCRIRE

- Tenir compte du laconisme glacé de la dernière phrase de Camille : douleur retenue et résolution d'une noblesse tragique : comment dans ces conditions engager le dialogue ? Suggérer les difficultés de sa mise en place entre les deux femmes : silences ? efforts de Camille pour détourner la conversation ? récit lacunaire du drame ?
- Inviter les élèves à s'interroger sur l'état d'esprit de Camille (résignation chrétienne ? révolte et sentiment d'injustice ? rancœur contre les religieuses et les « leçons » apprises ? remords de sa conduite ?), sur la personnalité de sœur Louise (revenir sur le portrait que Camille dresse d'elle, II, 5) et les sentiments que celle-ci peut éprouver elle-même : compassion ? satisfaction secrète ? consternation ? effroi ?
- On n'exclura pas une décision de Camille de quitter le couvent. Voir Raymonde Temkine, « Musset sur scène aujourd'hui », *Europe*, novembre-décembre 1977 :
« Une question du décorateur, Zbiniew Wiekowski : que devient Camille après ? Elle ne peut pas retourner au couvent. Elle n'aime pas Dieu et l'a renié. À quoi Timmerman [metteur en scène] répond : elle devient sans doute George Sand. »

POINT FINAL ?**SOCIÉTÉ : LA VÉRITÉ DE FAUX PERSONNAGES****1. Fantoches et malfeasance**

- Voir « Une œuvre de son temps ? » p. 121 ; « Lectures de *On ne badine pas avec l'amour* », pp. 164-165.
- Voir I, 2, questions 6, 7 ; I, 5, question 5 ; « Faire le point, acte I », question 7 ; « Faire le point, acte II », question 5 ; III, 7, question 1 ; « Faire le point, acte III », question 6. Voir la dérision à l'égard de toutes les formes de pouvoir dans l'œuvre de Musset : théâtre (bêtise et malveillance des grotesques, le prince de Mantoue et Marinoni dans *Fantasio*, le juge Claudio et Tibia dans *Les Caprices de Marianne*) ; *Revue fantastique*, voir le conte impertinent, « La semaine grasse » : vanité des autorités et de l'autorité, in Musset, *Œuvres complètes*, Seuil, 1963, t. I, pp. 330-332).

2. Rôle du chœur, d'un point de vue social

- Clin d'œil à la tradition littéraire, fiction littéraire, fantaisie de poète, le chœur évoque les paysans du village de façon discrète et éloignée.
- Comme dans *Lorenzaccio*, à l'arrière-plan de l'action, figuration du peuple en spectateur, témoin ironique et sensible du drame, mais non acteur.

PERSONNAGES : DES HÉROS EN QUÊTE D'EUX-MÊMES**3. Accéder à l'âge adulte ?**

- **Regard des héros sur leur enfance** : nostalgie de **Perdican**, idéalisation de l'enfance comme paradis perdu de l'amour innocent (I, 3 : « Toute notre vie est là » ; I, 4 : « le monde mystérieux des rêves de mon enfance » ; II, 3 : « notre vie passée » ; voir « Les thèmes », pp. 138-139 ; « Lectures de *On ne badine pas avec l'amour* », Henri Béhar, pp. 165-166) ; pour **Camille**, rejet et peur de l'enfance (I, 3 : « Je ne suis pas assez jeune pour m'amuser de mes poupées, ni assez vieille pour aimer le passé [...] les souvenirs d'enfance ne sont pas de mon goût »), précisément comme appel du cœur et de l'amour, que Camille ne reconnaît que dans la dernière scène (« il veut bien que je t'aime ; il y a quinze ans qu'il le sait », III, 8).
- Difficultés pour accéder à l'âge adulte : drame de la séparation, soulignée à plusieurs reprises (« il y a dix ans que je ne vous ai vus », I, 4 ; « Depuis près de dix ans que nous avons vécu éloignés l'un de l'autre », II, 5 ; « Il y a dix ans que je ne vous ai vu », II, 5 ; « il y a quinze ans », III, 8) ; période de l'éducation considérée comme une mise entre parenthèses, sans rapport aucun avec le monde, et exclusivement définie par la limite d'âge socialement convenue (« hier matin », « vingt et un ans comptés », « depuis hier », « l'âge de dix-huit ans », I, 2) ; rôles sociaux fixés d'avance et d'autorité pour les enfants (le baron a tout prévu de leur avenir !) ; abandon des jeunes à des éducateurs suspects (voir la critique du couvent, II, 5) et solitude dans un univers adulte discrédité (voir « Une œuvre de son temps ? », pp. 122-

123 ; « Faire le point, acte II », question 5) : une quête de soi sans la préparation ni les armes pour la mener à bien.

4. « Un drame du masque »

- Rôles empruntés ; comédie de l'orgueil et du dépit amoureux ; « badinage » de Perdican : sa mise en scène, la riposte de Camille, l'ultime affrontement ; voir « Formes et langages », « Le théâtre dans le théâtre », p. 130 ; « Lectures de *On ne badine pas avec l'amour* », H. Lefebvre, p. 161.
- Déguisements de la parole vraie, dénaturée le plus souvent par l'amour-propre : décalages et contradictions entre le sentiment et son expression, méprises sur les intentions de l'autre (II, 1, questions 5, 6), refus de l'entendre (dérobades de Perdican, compliments et provocations déplacés dans II, 5, par exemple ; voir « Lectures de *On ne badine pas avec l'amour* », Bernard Masson, p. 163) ; débat comme épreuve de force (questions déconcertantes de Camille, les devinettes pièges, II, 5 ; sarcasmes meurtriers, III, 7) ou de séduction (mise en scène de Camille : la « petite fontaine », II, 5) ; duplicité et mensonge sous l'effet du « noble orgueil » blessé (voir III, 3, questions 1, 2, 3, 4, et l'analyse que fait Camille de la déclaration d'amour de Perdican à Rosette, III, 6) : parole à prendre au rebours même de ce qu'elle prétend exprimer.

5. Comédie de l'inconscience et de l'inconscient

- Voir II, 3, question 4 ; III, 2, question 7 ; III, 6, question 8.
- Voir « Lectures de *On ne badine pas avec l'amour* », Louis Jouvot, p. 162 ; « Les thèmes », « Secret », p. 141.

THÈMES : L'AMOUR, « TERRE PROMISE »

6. « Les conditions, la valeur, les limites d'un amour authentique »

L'amour, au centre de la pièce, est évoqué par Camille et Perdican comme le seul fondement du bonheur et la mesure de toute chose (voir « Une œuvre de son temps ? », pp. 124-125) : il fait l'objet d'un débat passionné, où s'affrontent deux conceptions de l'amour (voir II, 5, question 9) dans des systèmes de valeurs opposés, ayant chacun leur légitimité ; mais comment reconnaître l'« amour authentique » étant donné les obstacles de l'éducation, des mentalités, d'expériences décevantes, de l'orgueil ? Ce proverbe « contient une dénonciation passionnée de tout ce qui peut masquer ou dénaturer un sentiment vrai, principalement l'orgueil, l'amour-propre, la vanité. La mort de Rosette est la transposition scénique, sur le plan du drame, de la mort du sentiment, tué par le faux-semblant, de même que la mort de Déidamia tuée par Monna Belcolore, dans *La Coupe et les Lèvres*, symbolisait l'irréversible dégradation de l'amour sous l'effet de la débauche » (Simon Jeune, notice sur *On ne badine pas avec l'amour*, voir « Bibliographie », p. 167). Difficulté des personnages à vivre l'amour, par méconnaissance de soi et de l'autre, incapacité de le dire et de déchiffrer son appel sous les paroles piégées de l'autre.

QUI PARLE ? QUI VOIT ? SOUS LA FICTION, L'EXPÉRIENCE PERSONNELLE

7. Les échos autobiographiques

Les commentateurs voient dans la pièce des échos de la relation entre le poète et George Sand, et particulièrement du « drame de Venise ».

- Traces de confidences et de conversations avec George Sand, II, 5, notes 1, p. 68 et 69 : souvenirs de couvent, foi ardente et vocation religieuse d'Aurore adolescente. Voir le portrait de M^{me} Marie-Xavier, peut-être l'original de sœur Louise, dans *Histoire de ma vie*, III, 12 : « M^{me} Marie-Xavier était la plus belle personne du couvent, grande, bien faite, d'une figure régulière et délicate ; elle était toujours pâle comme sa guimpe, triste comme un tombeau. Elle se disait fort malade et aspirait à la mort avec impatience. C'est la seule religieuse que j'aie vue au désespoir d'avoir prononcé des vœux. Elle ne s'en cachait guère et passait sa vie dans les soupirs et les larmes. Ces vœux éternels, que la loi civile ne ratifiait pas, elle n'osait pourtant aspirer à les rompre. Elle avait juré sur le Saint-Sacrement ; elle n'était pas assez philosophe pour se dédire, pas assez pieuse pour se résigner. C'était une âme défaillante, tourmentée, misérable, plus passionnée que tendre, car elle ne s'épanchait que dans des accès de colère, et comme exaspérée par l'ennui. Les unes pensaient qu'elle avait pris le voile par désespoir d'amour et qu'elle aimait encore ; les autres qu'elle haïssait et qu'elle vivait de rage et de ressentiments. »

- Dans les questions provocatrices de Camille à Perdican, dans sa protestation contre la légèreté et l'inconstance des hommes, Musset transpose peut-être des reproches que lui a adressés sa maîtresse lors du séjour malencontreux à Venise. Leurs lettres postérieures se feront l'écho de ces discussions pénibles. Comme l'affirme Auguste Brun, Musset peut donc accuser « George Sand de ne pas l'avoir compris » et compose un drame de l'orgueil qu'il a personnellement vécu.

Mais l'avis du critique appelle des compléments.

- Répercussions certaines de la correspondance entre les amants séparés après le départ de Musset (voir « Musset et *On ne badine pas avec l'amour* », « La naissance de l'œuvre », pp. 24-25). Mais c'est dans la bouche de Perdican, et non seulement de Camille, que Musset place des propos de George Sand. La pièce semble ainsi prolonger un dialogue et esquisser une connivence entre les amants. Musset, grâce à elle, et notamment dans la dernière tirade de Perdican (III, 8), ne tente-t-il pas « un plaidoyer – peut-être à demi-conscient seulement – en faveur d'un retour au grand amour retrouvé, mais rendu plus lucide par la crise » ? (Simon Jeune).

- Difficulté de donner une interprétation autobiographique... elle reste du domaine de la spéculation, particulièrement pour un texte de théâtre, qui repose sur la mise en œuvre de débats nourris de contradictions. Peut-être Musset a-t-il ainsi transposé les siennes comme le suggère Henri Béhar (« Lectures de *On ne badine pas avec l'amour* », pp. 165-166)...

REGISTRES ET TONALITÉS : VARIATIONS

8. « Deux proses de théâtre »

Deux registres opposés et comportant des tonalités multiples, dans une pièce qui pratique le mélange des genres, signifiés par deux séries de personnages.

- **Style de tension...**

– « tantôt passionnel ou fébrile et interrogatif » : I, 3 (efforts de Perdican pour émouvoir Camille, question 8) ; II, 1 et II, 5 (provocations, impatiences, brusqueries) ; III, 6 (violence de Camille, question 8)... dans des situations de malentendu tragique ;

– « oratoire par l'élan et romantique par l'expression » : II, 5 (tirades de Camille et de Perdican, questions 9 et 15 : vocabulaire de l'excès, surcharge stylistique, syntaxe tumultueuse, sous l'effet de la « colère », que relèvent symétriquement les deux personnages, convaincus d'être incompris) ; III, 3 (serments de Perdican à Rosette, question 2) ; III, 8 (élan lyrique de Perdican, l. 18-34, l. 10 ; exclamations et interrogations ; images empruntées aux éléments et aux décors naturels, « vent funeste », « océan », « vert sentier » ; empreintes de merveilleux, « perle » du bonheur « pêchée » par Dieu ; apparition de la période et amplification du mouvement par les rythmes ternaires... ; lyrisme en harmonie avec l'intensité des regrets du héros, Perdican jetant un regard sur les chances de bonheur qu'il a, comme Camille, gaspillées).

- **... ou de détente : style de comédie**

– « le familier » : « bas corporel » mis en paroles et en scène, vin et table au centre des préoccupations des abbés (I, 1, 3, 5 ; II, 2 ; II, 4, questions 3, 7, 8 : le monde fruste des appétits de la chair) ; simplicité des propos de Perdican sur les lieux, les jeux, les promenades de son enfance (I, 3, 4 : désir de revenir à la transparence originelle) ;

– « l'ironie » : dans les descriptions auxquelles se livre le cœur (I, 1 : portraits satiriques de Blazius et de dame Pluche ; et I, 3 : des abbés à table ; III, 4, question 2), regard amusé de Musset sur lui-même.

– « la parodie bouffe » : I, 1, questions 1, 2 ; I, 3, question 4 ; II, 2, questions 1, 2 ; II, 4, question 2 ; III, 2, question 4 (grandiloquence de la double litanie des fantoches, Bridaine et Blazius, de l'agression à l'égard de Pluche : parodie de la déploration et des défis tragiques) : prétentions ridiculisées... et jeux ironiques sur le théâtre.

LE TEXTE ET SES IMAGES

On peut proposer des réponses différentes à certaines questions, les photographies donnant lieu, par leur taille, leur cadrage, parfois leur imprécision, à des interprétations assez libres, et les mises en scène n'étant pas, par ailleurs, forcément présentes à l'esprit du professeur et de l'élève.

LES GROTESQUES ET LA CARICATURE

1. Les fantoches selon Louis Morin

- **Le baron (p. 2) :** hauteur, vanité et assurance de « l'homme d'État » (menton et sourcils levés, regard dédaigneux, mine pincée ; perruque à rouleaux et toupet haut dressés ; dentelles virevoltantes, pour costume de cour du XVIII^e siècle).
- **Blazius (p. 2) :** une illustration malicieuse des rondeurs et de la somnolence de l'abbé (« bercé », « comme un poupon », « il se ballotte », « ventre rebondi », « yeux à demi fermés », « triple menton », I, 1), doublée par celle de la mule, ployant sous le poids imposant du cavalier ; un abbé servi sur bouquet fleuri.
- **Le baron et Blazius (p. 3) :** théâtrale indignation du baron et confusion de Blazius (contraste amusant des silhouettes, le maigre et le gros ; ample geste du baron pour congédier le gouverneur, pans de l'habit comme écartés par le pivotement du corps ; parade enfantine de l'abbé, qui s'abrite derrière son couvre-chef).
- **Dame Pluche et le chœur :** sous les quolibets des paysans à l'arrière-plan, revêche apparition (coiffe chantournée, profil aigu, air rechigné, « coudes affilés » et mains à la taille dans une attitude de défi hargneux ; expression courroucée de la « pauvre bête », faisant écho à celle de la maîtresse).

2. Légende pour chaque dessin

- Le baron : « Pas un mot de plus là-dessus » ou « Qu'il est austère et difficile, le recueillement de l'homme d'État » (I, 2) ou « De l'honneur de la famille, Blazius ! » (II, 4).
- Blazius : « messer Blazius s'avance dans les bluets fleuris », « il se ballotte sur son ventre rebondi » (I, 1).
- Le baron et Blazius : « Sortez, monsieur l'abbé, et ne reparaissez jamais devant moi » (III, 1).
- Dame Pluche et le chœur : « Rangez-vous Canaille » ; « Vite, vite, qu'on selle mon âne ! » (III, 4).

3. Des techniques opposées

- **Louis Morin :** portrait et silhouettes esquissés avec légèreté (le baron, Blazius, dame Pluche) ; dessin délicat, procédant par petites touches (robe

LE TEXTE ET SES IMAGES

de Pluche), où dominent courbes et effets de mouvement (vêtements du baron et de Blazius, queue de la mule de Blazius, coiffe de Pluche et oreilles de son âne) ; décors pointillistes (feuillages brouillés, fleurettes, château et chaumière) ; ombres discrètes et pastel estompé (bleu tendre, ocre rose) : fraîcheur, bonhomie de l'illustration (Blazius, le baron et Blazius), humour des détails (expression des animaux accordée à la personnalité de leur maître, touffe de bleuets en présentoir, geste peureux de Blazius), en correspondance avec le texte de Musset (I, 1 ; III, 4).

- **Daumier (p. 37)** : personnages vigoureusement dessinés, en noir et blanc, traits précis et nets, l'attention étant concentrée sur le quatuor (absence de décor, silhouettes figées dans la cérémonie de présentation), expressément réuni pour conclure un mariage d'intérêt. Cruauté de la satire, dans l'allure, la position des corps, l'expression des visages ; à gauche, un futur efflanqué, plutôt mûr et décati, profil niais et stupéfié : de la promesse d'une dot substantielle ou de la laideur de la future ? ; au centre, Robert Macaire, sourire roublard, buste incliné, dans l'attitude de l'amabilité marchande ; à droite, la promise, affreuse, profil et grands pieds d'homme, parapluie respectable et gros sac (lesté d'argent ?), en compagnie d'une matrone ou d'une entremetteuse à la mine narquoise. Ironie féroce de Daumier : qui, somme toute, fera une bonne affaire dans ce mariage organisé en marché par un escroc ?

LES GROTESQUES EN SCÈNE

4. Une interprétation inquiétante de dame Pluche (p. 4)

- Coiffe (de religieuse ?) et mitaines, robe et mantelet plissé (façon chasuble) sombres, chapelet au poignet : la tenue de dévot la plus sévère. Expression concentrée, lèvres étroitement serrées, sourcils froncés, regard clair, d'une fixité troublante, dirigé vers la droite (vers Camille ?, III, 4), corps ramassé et poing fermé (colère, dépit, interrogation soupçonneuse ?) : une créature menaçante sur fond de visages moqueurs.

- Une interprétation sobre, mais en accord avec les connotations inquiétantes des portraits de Pluche : hostile à toute expression de bienveillance, d'amour et de plaisir (I, 1, 3) ; liée à des images de mort (comparée à « la fièvre », associée au « vent » desséchant), étique (« jambes maigres », « tibias secs », I, 1 ; « coudes affilés », I, 3), irrédelle « comme un songe léger » (III, 4), promise au pourrissement du tombeau (« mourez dans un caveau malsain ») ; annonciatrice du dénouement en dépit de ses aspects burlesques (voir « Faire le point, acte I », question 2 ; III, 4, question 6).

5. Jeu des acteurs et caricature (p. 5)

Physique replet et calvitie pour Alain Ollivier (réminiscence de Napoléon ?), cheveux en bataille et teint rougeaud pour Guy Naigeon ; grimace expressive de profonde attention et de perplexité du baron, assis : absolue reddition de l'intelligence (« Je n'y comprends absolument rien », II, 4) ! Geste appuyé de Blazius, interpellant de la main son interlocuteur

(« Ne comprenez-vous pas clairement ») et soulignant ainsi son propos, mimique véhémement, bouche largement ouverte, à hauteur de l'oreille du baron, corps lourdement penché vers lui : déséquilibre et laborieuse tentative d'explication de l'ivrogne.

LES JEUX DE L'AMOUR : ROSETTE ET PERDICAN

6. Dispositifs scéniques, éclairages et didascalies

- Scènes auxquelles peuvent se rapporter les photographies :
 - p. 6 : III, 3 (cour de Perdican à Rosette) ;
 - p. 7 : I, 4 (présence du chœur, entrée de Rosette, premier baiser de Perdican : « Donne-moi vite cette main-là et ces joues-là, que je t'embrasse » ; on peut aussi penser à II, 3, et aux « baisers » de Perdican ; la scène, par sa théâtralité – et la présence de Camille (Viviane Théophilidès ?, longs cheveux et robe blanche –) peut renvoyer à III, 3.
- **P. 6** : décor stylisé, sans réalisme, mais qui suggère dans sa plasticité des éléments visuels mentionnés par les indications scéniques ; structure métallique en hauteur, légèrement inclinée par rapport à la verticale (comme pourrait l'être un arbre ?) ; mais miroitement bleuté du dispositif, qui semble chuter dans un bac à l'arrière-plan (la « fontaine », la « source », où Perdican jette la bague de Camille) ; éclairage centré sur les deux acteurs, obscurité ailleurs (pénombre du bois ou ombre symbolique ?).
- **P. 7** : fraîcheur et clarté de l'ensemble (blanc, bleu, vert bleuté), en harmonie avec les retrouvailles de Perdican et de sa « patrie » enfantine ; décor de théâtre dans le théâtre, délimitant deux espaces (colonnades et marches, encadrant un décor champêtre ; ciel en forme d'amande, encadré par un double arc de cercle, la voûte de feuillage et le sol lumineux, Rosette et Perdican au centre) : le « nid » idéalisé que célèbre le héros, mais aussi l'espace de la comédie dangereuse qu'il joue auprès de Rosette et de Camille, et que peuvent observer, à l'avant-scène, les autres personnages.

7. Jeu des acteurs et badinages de Perdican

- **P. 6** : un jeune homme en tenue décontractée (chemise et gilet), mais à la posture déclamatoire, geste vaste englobant le décor, regard au loin, expression exaltée ; Perdican en représentation dans sa cour à Rosette, qu'il associe au spectacle de la nature pour mieux défier et blesser Camille.
- **P. 7** : élégant manteau de Perdican, attitude empressée (silhouette légèrement courbée sur les mains de Rosette, pied gauche en avant) et manières galantes de jeune « seigneur » (baisemain incongru pour une petite paysanne) ; le rituel de la séduction.

8. Différenciation des conditions sociales

- Par le vêtement (indices poétisés de la condition paysanne de Rosette : ceinture / corset, tablier bordé de dentelles, fleurettes dans les cheveux, p. 6 ; tenue franchement disgracieuse, grosses chaussures, camisole et

LE TEXTE ET SES IMAGES

jupes à mi-mollet, cheveux ébouriffés, p. 7) ; par le geste : le baisemain de Perdican (p. 7), haussant les deux mains de Rosette à sa bouche au lieu de se courber profondément sur l'une d'elles ne s'adresse pas tout à fait à une demoiselle de condition ; Rosette d'ailleurs, toute droite, apparaît un peu gauche, déconcertée peut-être.

- Rosette agenouillée baise la main de Perdican, en signe, soit de remerciement et de gratitude (« Vous me donnez votre chaîne d'or ? »), soit de fervente adoration (« je vous aimerai comme je pourrai ») : le geste d'humilité (de vassalité ?) imaginé par le metteur en scène signale l'entière dévotion de Rosette, reconnaissante et amoureuse, à Perdican.

9. Rôle du chœur (p. 7)

- Groupe mêlé d'hommes et de femmes décalé côté jardin, hors de la scène enchâssée où se rencontrent Rosette et Perdican, mais dans l'attitude de l'écoute ; harmonisation des costumes de couleur claire et discrétion des marques sociales (une tête couverte d'un fichu « paysan », voir, I, 1, question 11), celles-ci étant prises en charge par la tenue de Rosette ; une allusion au XVIII^e siècle (culotte au genou de l'un des acteurs), mais par ailleurs des vêtements plutôt intemporels.

- Une mise en scène qui dépasse le cadre du temps, de l'espace, de la condition paysanne : le chœur, un témoin et un observateur privilégié du jeu dangereux des héros (III, 4), mais qui reste à distance d'eux (voir « Point final ? », question 2).

LES JEUX DE L'AMOUR : CAMILLE ET PERDICAN

10. Chronologie dans l'action

- **P. 8** : première ou deuxième rencontre de Perdican et de Camille (I, 2, 3) ; tirés à quatre épingles, tenue stricte et éloignement physique.

- **P. 9** : plus tard, fin de l'acte II (sc. 5), moment d'intimité et d'abandon apparents (« Est-ce toi, Camille, que je vois dans cette fontaine, assise sur les marguerites »), proximité des corps, laisser aller de Perdican (allongé, pieds et jambes nus : baignade ?...), veste tombée pour les deux jeunes gens (Camille en chemisier, quoique très décent !).

11. Rendre la complexité des sentiments

- **P. 8** : attitude d'invite et d'attente de l'acteur, corps plié vers l'avant, bras ballants, tête penchée, sourcils interrogateurs, grimace attristée : déception et chagrin de Perdican ; raideur de l'actrice, qui reste détournée de son interlocuteur, dans une posture de refus, visage tendu et mains agrippées sur un crucifix de taille respectable (voir aussi p. 9) : crispation qui peut suggérer l'hostilité mais aussi l'appréhension de Camille.

- **P. 9** : profils tous deux souriants, mais ambigus (détente, espoir ou amusement de Perdican ? jeu des devinettes pour Camille, abordé sur le mode léger ou sur un ton de provocation ironique ? invitation ou défi ?).

LE BADINAGE ET SES DÉCHIREMENTS

12. Camille et Perdican : âpreté de l'affrontement (p. 10)

Violence saisissante dans la position et l'expression respective des acteurs : Perdican se projetant vers Camille, sous l'effet de la colère, une main à la hanche, l'autre posée sur le dossier de la chaise où Camille est assise, très droite, figée, comme pour résister au choc. Profil menaçant de Perdican, dangereusement rapproché de celui de la jeune fille, mimique agressive du cri. Regards de défi réciproque. Expressivité appropriée aux scènes 6 et 7 de l'acte III.

13. Perdican et Rosette : étreinte pathétique (p. 11)

- Pathétique des deux personnages, étroitement serrés l'un contre l'autre, Perdican agenouillé, semblant retenir Rosette abandonnée contre lui, yeux fermés, mains accrochées à son bras. Expression éperdue de l'acteur.
- Perdican relevant Rosette (III, 3) et lui adressant « des paroles brûlantes adressées à une autre », selon les propos de Camille (III, 6) : trouble et division du personnage ? ou relevant Rosette évanouie, après l'affrontement cruel avec Camille (III, 6) ? Perdican peut prendre alors la mesure du désastre, dans le bouleversement et l'effroi.

14. Rosette, la victime (p. 6 et 11)

Dans les deux cas, un personnage sans défense, entièrement livré à Perdican et à son amour pour lui, et dont on devine qu'il sera sacrifié injustement.

- **P. 6** : une Rosette enfantine, qui fait, à genoux, allégeance au maître ; regard de confiance absolue (voir question 8), contrastant avec la pose emphatique, solennelle de Perdican.
- **P. 11** : doux visage souffrant, masque aux yeux clos, poupée sans défense et prête à retomber sans le soutien de Perdican ; préfiguration de la mort de Rosette.

LES COSTUMES DE CAMILLE

15. Contraste des deux toilettes et armes de séduction

- **P. 13** : Camille aux actes I et II, bandeaux lissés, veste cintrée, étranglant la taille, boutonnée haut, jupe et manches longues, ne laissant dépasser que les mains, col blanc et revers sages. Voile à la main et couleur bleue évoquant d'avance l'habit de la religieuse (sa « robe de couvent », III, 6).
- **P. 12** : Camille dans sa « robe neuve », à partir de III, 6, cheveux libres, décolleté généreux, bras nus, surcharge de dentelles et de volants, association rouge et or flamboyante, d'une séduction agressive. Déploiement fastueux de sensualité et incitation au désir.

16. Comparaison des costumes (p. 8-9, 10, 14)

- **P. 8-9** : même sévérité, peut-être plus marquée encore, du premier costume (beige/brun) de Camille que page 13, dans une mise en scène antérieure de J.-P. Vincent.

LE TEXTE ET SES IMAGES

- **P. 10** : robe provocante par les nudités qu'elle dévoile, mais la légèreté vaporeuse des dentelles, le bleu tendre des tissus laissent à Camille une douceur virginale, assez éloignée des effets tentateurs recherchés par l'éclatante toilette affichée page 12.
- **P. 14** : choix d'une robe claire très fluide, vastes manches tout en plissés, comme la jupe, corsage de fine dentelle. Grâce juvénile de la toilette, charme plus discret et plus subtil que dans les documents pages 10 et 12.

LE COUPLE ROMANTIQUE

17. Des mises en scènes différentes des sentiments

- III, 8 : aveu d'amour réciproque, suivi d'un baiser (« Oui, nous nous aimons, Perdican »).
- Accord des cœurs signifié différemment, liberté ou pudeur : sensualité et tendresse d'une étreinte (baiser sur la bouche, étroit enlacement des corps accroupis, confondus dans le flou des vêtements, p. 14) ; chasteté et retenue des attitudes (décence des corps rapprochés, élégamment vêtus ; Camille, le dos appuyé contre Perdican : « laisse-moi le sentir sur ton cœur » ; main dans la main, regards dirigés au loin, p. 15).

18. Images du couple « romantique »

- **Romantique** (a. propre au romantisme ; b. qui invite à la rêverie, fait appel à l'émotion, à la sensibilité, à l'imagination...) : valorisation et exaltation de la passion amoureuse dans le théâtre et la poésie romantiques (thème central dans les drames de Hugo et de Vigny : aspiration à une réconciliation avec soi et le monde dans la communion avec l'autre). Selon Bernard Masson, « *On ne badine pas avec l'amour* offre [...] l'image d'un univers où l'amour est l'unique valeur à laquelle on puisse légitimement consacrer son existence et sacrifier sa vie [...] » ; seul, il permet d'atteindre à « la plénitude de la vie personnelle ». « Le "nous" de l'amour qui éclate, sur le mode lyrique, quelques secondes avant que le cri de Rosette ne vienne le dissocier à jamais, est l'expression parfaite d'une relation du "moi" au "toi", qui offre tous les caractères de l'existence authentiquement personnelle : don mutuel dans la confiance, la transparence et l'abandon à visage découvert, sentiment de la transcendance, adhésion à un ordre conçu comme éternel » (« Le masque, le double et la personne », *Revue des sciences humaines*, octobre-décembre 1962).
- Les images évoquent toutes deux, chacune à sa manière (voir question 17), la réalisation de cet idéal de l'amour dans le couple romantique : « don mutuel » (p. 14 : corps lovés l'un contre l'autre ; p. 15 : mains réunies, têtes inclinées l'une vers l'autre), « confiance » et « abandon » des gestes (p. 14 : Camille assise tout contre Perdican, bras croisés autour de son cou ; p. 15 : tête de Camille contre l'épaule de Perdican) ; ferveur des expressions (p. 14 : recueillement des paupières baissées ; p. 15 : regards et sourires extatiques, « sentiment de la transcendance » ?).

« ADIEU, CAMILLE, RETOURNE À TON COUVENT »**19. L'état d'esprit de Camille**

- II, 5 : Camille, encore dans sa « robe de couvent », après ou au cours de l'algarade avec Perdican.
- Sa tenue stricte de pensionnaire un peu dérangée (cheveux épars, masquant en partie le visage, veste à moitié déboutonnée) ; assise, la tête et le buste tournés sur le côté, sourcils froncés, regard à terre, mine butée (ou méditative ? ou confuse ?) : plus rien de la rigide Camille figurée dans le dessin de la page 13. La photographie suggère le désarroi du personnage après l'âpre duel mené avec Perdican.

20. Portraits de Camille

- Des portraits contrastés, avant (p. 8-9, p. 13, p. 16) et après la métamorphose de Camille (p. 10, p. 12) : voir questions 15 et 16.
- Des perspectives différentes sur le personnage, que chacun trouvera plus attachant suivant le physique de l'actrice, sa tenue, l'expressivité de sa physionomie, les choix de la mise en scène, sa date, etc. : une adolescente haute et lumineuse (Valérie Dréville), éclatante malgré l'austérité de son costume ; ou vive et menue, au visage mystérieux de camée (Emmanuelle Béart) ; une jeune fille décidée au beau profil résolu (Clotilde de Baysse) ; une jeune femme moderne (coupe de cheveux, vêtements), frêle et sensuelle (Isabelle Huppert) ; un profil aristocratique et distingué, d'une grande actrice, plus réservée que les autres, dans une mise en scène qui privilégie l'élégance des gestes et des acteurs (Suzanne Flon).

D'AUTRES TEXTES

DÉFI ET DÉPIT AMOUREUX AU THÉÂTRE

SHAKESPEARE, *BEUCOUP DE BRUIT POUR RIEN*, 1598

1. Défis et initiative du dialogue

- Causticité agressive de l'échange : attaque directe de Béatrice (« Je m'étonne que vous vous mêliez ») et preste réplique de Bénédict (« Eh quoi ! [...] vous vivez encore ? ») ; assauts d'esprit répétés, d'une rhétorique baroque (personnifications du « dédain » et de la « courtoisie », et variations autour de ces termes clés de la galanterie ; comparaisons et métaphores animales burlesques : « chien », « corneille », « perroquet », « magot », « palefroi », « ruade » ; vivacité du dialogue (enchaînement sur les mots repris au vol, « *Dédain* », « courtoisie », « perroquet », « figure », etc. ; stichomythie vers la fin du dialogue).
- Béatrice prend l'initiative de la joute, en intervenant la première ; elle la relance à chaque réplique de Bénédict, le persiflage se faisant toujours plus direct, jusqu'à l'accusation d'insupportable laideur ; c'est Bénédict qui abandonne la partie, face à « l'agilité de [...] langue » et à la « longue haleine » de Béatrice : celle-ci a le dernier mot.

2. Les raisons d'une escarmouche

- Affirmation de part et d'autre d'insensibilité, voire d'hostilité, à l'égard de l'autre sexe (« un cœur si insensible » / « la froideur de mon sang », « J'aimerais mieux entendre mon chien aboyer [...] qu'un homme me jurer qu'il m'adore »), dont chacun affiche une image dévalorisée (les hommes : de repoussants grotesques pour Béatrice ; les femmes : des mégères à la langue trop bien pendue pour Bénédict).
- Mais aussi plaisir manifeste à cette « guerre d'épigrammes », réitérée, de longue date, à chaque rencontre (« vous vivez encore ? », « je vous connais de vieille date ») : c'est à celui qui brillera le plus aux yeux de l'autre, l'esprit aiguisé par un public complice.
- À l'arrière-plan, une attirance réciproque dont les jeunes gens se protègent par la raillerie (parenté, précisément, des déclarations et des jeux d'esprit ? invite sous forme de provocations ? et allusion de Bénédict à l'indifférence de Béatrice : « je suis aimé de toutes les dames, vous exceptée » : dépit et reproche ?)

3. Un affrontement différent de ceux que met en scène Musset

L'affrontement ne se noue pas ici autour d'enjeux cruciaux comme chez Musset : il suffira que Béatrice et Bénédict se croient aimés l'un par l'autre pour que tombent les masques, la guerre se révélant l'image inversée de l'amour. L'allégresse du duel, la légèreté et la familiarité du ton préservent

l'avenir. Chez Musset, au contraire, le conflit est éminemment sérieux dans I, 2, 3 et dans II, 5 : il engage chez les jeunes gens des positions fondamentales, morales et métaphysiques, face à l'existence. Dans III, 7, le persiflage relève d'une stratégie meurtrière, de la jalousie et du dépit, dans laquelle Perdican et Camille ont piégé cruellement une victime, se piégeant ainsi eux-mêmes. Drame contre comédie.

MOLIÈRE, *LE DÉPIT AMOUREUX*, 1656

1. Reproches et conception de l'amour

- Reproches de **Lucile** : manque de considération et de confiance de la part d'Éraste (« Quand on aime les gens », « La pure jalousie est plus respectueuse »), qui n'a pas aimé comme il se doit (« votre cœur [...] était mal enflammé ») et selon elle, indifférence (« C'est faiblesse / De faire voir aux gens que leur perte nous blesse ») ; en parallèle (« Quand on aime les gens, on peut, de jalousie [...] Mais alors qu'on les aime... »), défense et reproches d'**Éraste** : cruauté et... indifférence de Lucile (« jamais vous ne m'avez aimé »), qui préfère rompre plutôt que voir dans la jalousie un effet de l'amour.

- Un débat pointilleux, qui utilise le langage et les figures convenus de la galanterie (discours par généralisation, formules et maximes : « on », « les gens » ; vocabulaire hyperbolique : « offense », « cruelle », « immortelle », « blesse » ; métaphores de la flamme amoureuse – « mal enflammé », « flamme si belle » – et du « cœur » en « prison »). Une conception de l'amour héritée des codes de la préciosité : la jalousie apparaît comme un travers regrettable, de mauvais ton, qui constitue une offense pour la femme aimée ; soumission de l'amoureux, qui doit se faire pardonner cette infraction.

2. Les étapes de la réconciliation

- Accusations réciproques des amoureux (mal aimer / ne pas aimer) : incitations à plaider, chacun ne demandant pas mieux que d'être convaincu. Chantage de Lucile à la séparation : appel à la protestation amoureuse d'Éraste. Demande de « pardon » du jeune homme, et reconnaissance implicite de ses torts. Accord amorcé d'abord (« J'aurais peur d'accorder trop tôt »), puis scellé au dernier vers par Lucile : « Remenez-moi chez nous ». Voir question d'ensemble 1, p. 152.

- Symétries et parallélismes (« Quand on aime » ; « Non, [...] Éraste » / « Non, Lucile » ; « Mais [...] c'est vous qui » / « C'est vous qui l'avez résolu » ; « Moi ? point du tout » / « Moi ? je vous ai cru » ; « Comme vous » / « Comme moi ? ») ; vers qui se répondent en écho, avec effet de stichomythie : deux à deux (v. 1-2 / 3-4), un à un (v. 7-10 ; v. 21-24), avec fragmentation des répliques dans l'alexandrin (3 / 3, v. 19 ; et 6 / 6, v. 34, au moment de la pleine réconciliation). Le ballet verbal apparaît plus comme un duo que comme un duel. Pronom indéfini « on » (généralités sentencieuses, ou pronom masque pour « vous »,

v. 8 ?), relayé par l'alternance de « je » et de « vous » directs, apparition d'un « nous » paradoxal, qui, tout en brandissant la menace d'une rupture, la nie (« nous rompons ensemble »), renouvelé ensuite (« chez nous ») en signe d'accord : une querelle sans lendemain.

3. Comparaison avec le dénouement de *On ne badine pas avec l'amour*

Voir question d'ensemble 1, p. 152.

MARIVAUX, *LES SERMENTS INDISCRETS*, 1731

1. Conflit entre amour et amour-propre

- Répugnance de Lucile à signifier à Lisette sa mission : l'aveu est trop compromettant pour son orgueil (retard et circonlocutions : « Est-ce que vous ne le devinez pas ? », « Apparemment [...] oui, que je l'aime, puisque vous me forcez »). Des recommandations contradictoires : Lucile charge bien Lisette de déclarer son amour à Damis, mais en prétendant dégager totalement sa responsabilité (« comme de vous-même », « ce n'est pas moi », « c'est vous ») ; elle ne précise pas clairement la stratégie à suivre (« je ne vous indique rien », « je vous prie de m'épargner une instruction », « je ne vous prescris rien » : la messagère doit comprendre à demi-mot et se débrouiller comme elle peut !), tout en suggérant quand même des pistes (« vous aurez remarqué »), mais avec quelles restrictions (« certaine tournure, certaine industrie [...] et le reste ! ») ! Embarras cruel de la jeune fille dans cette démarche qui la « révolte », mais qu'elle présente comme urgente (« Allez, hâtez-vous, il n'y a point de temps à perdre »).

- Un chef-d'œuvre de mauvaise foi : accusation de « malice » à l'égard de la messagère (froidement désignée par « Mademoiselle »), coupable d'obliger Lucile à s'expliquer ; contre-vérités et absurdités manifestes (« un mot [...] dont je ne me sers ici que par raison » ; « une fausse confiance ») ; dérobadie pitoyable (« je gâterais tout »).

2. Initiative de Damis et rôle de Lisette

- C'est précisément au moment où Lucile a décidé, après bien des scrupules, de laisser entendre son inclination à Damis et de l'inciter à se déclarer que celui-ci, pour l'éprouver, lui annonce sa décision d'épouser Phénice. L'initiative ne peut pas être plus malencontreuse.

- Lisette souligne l'énormité de la bévue en quittant brutalement Damis, sans abandonner sa fonction traditionnelle d'adjuvant des amoureux, dont elle est la conseillère lucide : servante complice de Lucile, messagère, porte-parole, prête à intervenir en cas de catastrophe (« Je vais pourtant voir ce qu'on peut faire pour lui »).

3. Les « serments indiscrets » de Camille et de Perdican

- Camille : serment de prendre le voile et de renoncer à l'amour humain ; Perdican : cour, promesses à Rosette et serment de l'épouser.

- Des situations très différentes :
 - Les amoureux de Marivaux, si piégés soient-ils par leur amour-propre, sont conscients de leurs sentiments (« oui, que je l'aime » ; « Arrête, je me meurs ! et je ne sais plus ce que je deviendrai »). Les masques qu'ils empruntent sont délibérés, même s'ils les font souffrir cruellement (« Puisse le Ciel favoriser ma feinte »). Leur recours tactique à Phénice se fait avec son assentiment, les modalités et les limites de la comédie sont clairement fixées. Le dénouement des malentendus dont ils sont responsables s'en trouvera facilité, par Phénice elle-même, et par la servante Lisette.
 - Au contraire, les amoureux de Musset ignorent leur véritable nature. Ils partent seuls à la recherche d'eux-mêmes, dans l'incertitude de ce qu'ils sont vraiment et sans la maîtrise des rôles qu'ils jouent, des armes qu'ils utilisent et de leurs conséquences. Voir « Point final ? », question 5.

GOLDONI, LES AMOUREUX, 1759

1. Un dépit comique

- Traitement caricatural de la comédie du dépit amoureux : toute en apartés et en déplacements agités (« *tout en marchant* ») de part et d'autre ; chaque personnage développe parallèlement griefs et supputations, qui le renforcent dans sa décision de rompre ; récriminations d'une fureur outrancière : « Je préférerais m'attacher une pierre au cou » ; « un roc » ; « très indigne amour » ; « physionomie vraiment diabolique » ; « Elle est infernale ! », dans un registre plutôt familier : précisions et images pittoresques (« [...] un oignon ! », « ce tourniquet »).
- **Comique** : décalage amusant entre la démesure des accusations (« diabolique », « infernale ») et la personnalité véritable des jeunes gens ; querelle plaisamment différée : elle ne s'exprime pas par l'affrontement direct mais s'auto-entretient par ces apartés rageurs, les deux personnages s'inventant, chacun dans son coin, des motifs de rancune, et les nourrissant du silence de l'autre ; le dialogue ne se renoue qu'au moment où Eugénie « *fait mine de partir* ».

2. L'issue de la dispute

La réconciliation : la fin de l'extrait amorce, sinon la dissipation du malentendu, du moins la reprise du dialogue, avec la formulation des griefs jusque là retenus (et aggravés) par les apartés (« M. le comte », « madame votre belle-sœur ») ; les autres personnages de la comédie ont pris soin, d'ailleurs, de préciser les sentiments de Fulgence et d'Eugénie.

3. Des amoureux « outrés », mais « vrais »

- La caricature (voir question 1) « outre », certes, les formes du dépit dans la dispute des « amoureux », mais en les stylisant, elle rend plus visibles les rouages de l'amour-propre et de la mauvaise foi sous l'effet de la jalousie : des mécanismes mis à nu.

- Reproches sanglants chez Goldoni (« Elle est infernale ! »), mais que les amoureux se gardent bien de préférer (pour le moment) à haute voix, tant ils sont absurdes et injustes ! L'amusement l'emporte dans cette mise en scène de la querelle ; une outrance très différente chez Musset : violence du lyrisme (réquisitoire passionné de Camille contre la « muflerie » des hommes, invectives de Perdican, II, 5), sarcasmes impitoyables (III, 6 et 7), qui, jetés à la face de l'adversaire, expriment les ravages de la passion méconnue – et réprimée chez les amoureux.

QUESTIONS D'ENSEMBLE

1. La scène de dépit amoureux : le schéma de base

- Une querelle, qui débouche sur une menace de rupture, à partir d'un malentendu initial provoqué par la jalousie (soupçons d'Éraste dans *Le Dépit amoureux* ; décalage malencontreux entre les résolutions respectives des jeunes gens dans *Les Serments indiscrets* ; défiance réciproque entretenue par les apartés dans *Les Amoureux*).
- Une amorce de réconciliation en une seule scène (Molière), ou dont la conclusion est différée (Marivaux, Goldoni) ; le malentendu se dissipe de part et d'autre, chez Molière notamment, à partir d'une amende honorable (Éraste : « Mais si mon cœur encore revoulait sa prison ») et d'aveux indirects (Lucile : « J'aurais peur d'accorder trop tôt votre demande ») ; un accord en perspective est prévisible chez Marivaux (démarche dont Lucile charge Lisette auprès de Damis, consternation de Damis prenant conscience de sa bétise : « Arrête, je me meurs ! », présence de Lisette) ; le spectateur attend aussi la réconciliation de Fulgence et d'Eugénie, pour peu que cesse le jeu raide des apartés (Goldoni). L'amour triomphera sans aucun doute.
- Musset respecte ce schéma, mais pour l'annuler aussitôt par le cri de Rosette, détournant ainsi le cliché de comédie vers une issue tragique : la fin du malentendu et la réconciliation des amoureux provoquent la mort de Rosette et coïncident avec leur séparation.

2. Les fonctions de la scène de dépit amoureux

- Fonction dramatique : dans le jeu amoureux, péripétie, rebondissement et renversement. L'intrigue sentimentale prend par là force et animation.
- Fonction comique : l'auteur joue pleinement de l'ironie dramatique : en semant les indices qui manifestent la force du sentiment chez les amoureux (mauvaise foi des reproches, autant d'appels déguisés au raccommodement chez les amoureux de Molière et de Goldoni ; concessions – difficiles, il est vrai – de l'amour-propre à l'amour chez ceux de Marivaux ; excès même des griefs, comme signes de la passion chez ceux de Goldoni), il ménage au spectateur le plaisir de démonter les mécanismes de la dispute, tout en l'assurant d'un dénouement heureux.
- Originalité de Musset, qui, dans un dénouement à double détente, illustre le proverbe du titre et donne à la scène du dépit amoureux une signification morale et des accents tragiques.

LA BÊTISE AU POUVOIR DANS LA COMÉDIE DU XIX^e ET DU XX^e SIÈCLE

PROSPER MÉRIMÉE, *LE CARROSSE DU SAINT-SACREMENT*, 1829

1. Le vice-roi et sa charge

- Désintérêt et désinvolture (les « affaires de ce gouvernement » : un pis-aller quand le vice-roi est « obligé de garder la chambre », qu'il « n'a rien à y faire », en cas d'« attaque de goutte ») ; paresse installée (vellétés de travail toujours conclues à l'identique : « il y a deux mois », « vous y songeriez », « J'y songerai ») ; vénalité (toute supplique se monnaie) ; ignorance absolue du territoire administré (langage, géographie, mœurs) et préjugés ethnocentriques du vice-roi (« Pourquoi tous les Indiens ne parlent-ils pas espagnol ? »).
- Une satire caustique de l'exercice du pouvoir colonial dans les possessions espagnoles : incurie et corruption.

2. Procédés de la satire

- Détails burlesques (travail réglé sur des attaques de goutte, impotence niée par le vice-roi ; répétition de la même conduite, d'une séance à l'autre, bien espacées d'ailleurs : « deux mois »). Comique des décalages : dans la séance de « travail », entre le sérieux affiché (« Balthasar, je n'y suis pour personne ») et sa réalité (préoccupation prioritaire : le titre de « chevalier de Saint-Jacques » ; report ?? de toutes les décisions) ; entre les cas examinés et leur traitement (appel au secours urgent, mais réponse différée ; requête insignifiante, mais abordée comme une affaire d'État) ; entre les marques cérémonieuses de respect du secrétaire (« Je demande pardon », « Votre Altesse », « monseigneur », « J'ai eu l'honneur », « à votre Altesse », avec emploi de la troisième personne ; « Pardonnez-moi, monseigneur », couleur espagnole oblige !) et l'indignité du destinataire.
- Le rôle du secrétaire souligne la satire, le contraste amplifiant l'impos-ture. Le malheureux Martinez, surchargé de corvées, n'en est pas moins le serviteur fidèle et empressé de don Andrès, dont il partage les préjugés : énumération d'une généalogie indienne « à faire dresser les cheveux sur la tête ». Ironie du dramaturge.

3. Bêtise du vice-roi et du baron

- Deux vanités (titre de « chevalier de Saint-Jacques » pour le vice-roi ; « la place que j'occupe et la gravité de mon habit » pour le baron), chez des personnages qui incarnent l'autorité auprès de leurs inférieurs (Balthasar, Martinez ; Bridaine) et l'affirment avec suffisance. Deux incompétences en scène : des « hommes d'État » ignorants (« vous savez le latin, Bridaine », « Et quant à moi, je n'y comprends rien » ; « cette province de [...] tu sais bien ? »). Mais la caricature s'affirme autrement chez Musset (I, 2, questions 5, 6, 7). Le négligent don Andrès n'est pas tout à fait une marionnette comme l'est le baron.

- Les enjeux sont différents : satire d'un médiocre notable de province imbu de lui-même dans une province française de fantaisie (Musset) ; satire de l'administration espagnole coloniale, à un tout autre niveau (vice-roi), dans un vaste pays d'Amérique latine, à partir d'une situation historique (le vice-roi mis en scène s'appelait Manuel de Amat, et fut en poste à Lima de 1761 à 1775, note de Patrick Berthier, *Théâtre de Clara Gazul*, Gallimard, coll. « Folio », 1985).

GEORG BÜCHNER, *LÉONCE ET LÉNA*, 1835

1. Les ridicules du roi et les propos du baron

- Discordance entre les hautes préoccupations du roi (vocabulaire et références métaphysiques : « la substance est l'en-soi », « attributs », « modifications », « affections et accidents », « libre arbitre », « catégories ») et la triviale séance d'habillage matinal (« *Il court, presque nu, d'un bout à l'autre de la chambre.* ») ; recherche des vêtements et des accessoires de toilette ; confusion et brouillage des deux activités (intellectuelles / matérielles : « accidents : où est ma chemise » ; « catégories [...] dans la plus honteuse confusion : on a attaché deux boutons de trop ») ; amnésie généralisée (oubli du moyen mnémotechnique lui-même : « que signifie ce nœud à mon mouchoir ? » ; du fil de la harangue : interruptions, digressions et incohérences, questions qui signalent les pannes de la mémoire) : impossibilité de dire l'objet de la réunion du Conseil.

- Pénétré du sentiment de sa mission (prise en charge du peuple, dont le souverain a la pleine responsabilité : « il faut que je pense pour mes sujets, car ils ne pensent pas »), le roi Pierre manifeste précisément son incapacité à l'assumer. L'auteur ridiculise l'illusion que se fait le pouvoir de son importance, de sa grandeur et de sa dignité : démystification de l'image du monarque en « cerveau » de ses sujets.

- Même conviction, chez le baron, à l'échelle privée, de devoir décider du sort d'autrui (mariage des enfants : « J'ai formé le dessein », « J'ai disposé les choses »), et sur le plan collectif, d'assurer « le bonheur des hommes en général, et de ses vassaux en particulier »... Et impuissance à réaliser son programme (voir I, 2, question 1).

2. Le roi et son entourage

- Dans les ratés intellectuels du monarque, l'entourage est sollicité comme pense-bête, aide-mémoire (« Valet, [...] que voulais-je me rappeler ? », « Et toi, qu'en penses-tu ? », « Qu'en pensez-vous, Président ? »). En vain, leur impuissance est équivalente : caractère évasif des réponses (« elle désirait [...] Se souvenir de quelque chose » ; « il en est peut-être ainsi, mais il peut ne pas en être ainsi » ; effet d'amplification par le chœur : « il en est », etc.). Le roi Pierre peut se plaindre de n'être pas aidé (« Ces êtres-là me brouillent l'esprit » ; « Président, comment pouvez-vous avoir la mémoire aussi courte ? »).

- Effet comique de miroir : des conseillers à l'image du souverain. C'est toute l'institution monarchique qui se trouve frappée de la même nullité.

ALFRED JARRY, *UBU ROI*, 1896

1. Un spectacle pour marionnettes

Simplification du dialogue et refus délibéré de toute nuance psychologique : frustes exclamations (« Me voilà joli ! », « Eh ! cela va bien », « Ah ! j'ai peur », « je suis mort ! »), signifiant des réactions élémentaires. Raideur mécanique des revirements (« je les adore [...] Ah ! j'ai peur [...] et cependant non, je n'ai rien ») et automatismes des comportements (« Vos ordres [...] seront exécutés » ; « Dites aux soldats », « Vive le Père Ubu »). Caractérisation du fantoche Ubu par le rappel, systématique dans la pièce, de ses emblèmes grotesques (« pistolet à phynances », « bâton à physique », « croc à merdre », « Chanson à Finances »). Chanson à Finances caricaturale (« Vive », « Ting, ting, ting »). Indications sommaires sur l'action et le décor (« dans la plaine les Russes » ; « la colline », « une hauteur », le « moulin à vent »).

2. Rôle d'Ubu et des fantoches de Musset

- Le rôle d'Ubu : symboliser un pouvoir politique usurpé, pleutre, fondé sur la tyrannie et l'exploitation (« notre grand Financier »), capable de toutes les atrocités (insignes menaçants dans leur bouffonnerie : « pistolet », « bâton », « croc »), au seul service de lui-même (« et vous graviterez autour de moi ») : vision particulièrement noire dans sa drôlerie, extensible à toute dictature, hors d'un cadre spatio-temporel précis (Pologne, Russes imaginaires) et satire vengeresse.
- Les fantoches de Musset : symboliser l'inanité des institutions les plus respectées (université, Église, administration) dans une société qui hésite entre deux temps (Ancien Régime / Restauration, monarchie de Juillet). Ironie qui vise plus un ordre social qu'un régime politique. Voir « Faire le point, acte II », question 5 ; « Point final ? », question 1.

BORIS VIAN, *LE GOÛTER DES GÉNÉRAUX*, 1951

1. Le nom des personnages

- « James Audubon Wilson de la Pétardièrre-Frenouillou » : nom aristocratique à rallonges de l'hôte, origines mêlées (anglo-saxonne : « Thomas Woodrow Wilson », 1856-1924, président des États-Unis, ou « Henry Maitland Wilson », commandant des forces britanniques, 1881-1964... ? / française : « Audubon », allusion à la réclame pour l'apéritif Dubonnet ?) et à consonances bouffonnes (« la Pétardièrre-Frenouillou » : « pétard » / « frenouillou » ; mot-valise : fredaine / fretin, nouille / grenouille, etc. ?) ; « Dupont-d'Isigny » : nom de marque d'une entreprise de friandises ; « Juillet » par référence à Alphonse Juin (1888-1967), chef militaire de la

Seconde Guerre mondiale, fait maréchal en 1952 ; « Lenvers de Laveste », de l'expression « retourner sa veste », pour signifier un revirement d'opinion.

- Clins d'œil et connivence avec le public dans le détournement et la recomposition des noms (dérision par les connotations aristocratiques, allusions à l'actualité, comportements politiques, images publicitaires) : des militaires brocardés allègrement.

2. Titre et satire

- *Le Goûter des généraux* : l'action de la pièce s'ordonne autour d'un « goûter » (« goûter tout de suite »), organisé par Audubon, sous la haute surveillance de sa mère, qui interdit à son fils la consommation d'alcool (« anisette » mesurée et « pastis » bu en cachette : « Elle m'interdit d'en boire. Mais j'en bois en cachette »). Antimilitarisme et pacifisme de Boris Vian : la satire vise ici le comportement irresponsable des chefs militaires : le « goûter » burlesque rabaisse une grave réunion, où se joue la vie de millions d'hommes, au niveau d'une récréation enfantine ; le chef des armées tremble devant l'autorité maternelle ; il se rallie, sans la comprendre, à la décision du pouvoir politique, comme les quatre généraux s'inclinent devant la formule magique, « c'est un ordre ». À aucun moment, la gravité des enjeux n'est évoquée, la guerre est tout au plus un désagrément pour l'armée, une gêne (« c'est très désagréable » ; « c'est bien embêtant »), nécessitée par d'obscurs mais indiscutables impératifs économiques (« le velours se vend aussi mal que le reste »). Divulguer des secrets militaires est nettement moins culpabilisant pour Audubon qu'avouer sa consommation de pastis (« Non, pas de la guerre, ça, ça ne fait rien »). Servilité et infantilisme à l'échelle la plus haute des décisions.

- Dans *Ubu Roi*, la satire vise moins l'armée que l'exercice du pouvoir politique (comme l'indique le titre) tel que l'incarne le pantin Ubu dans son exposé de stratégie militaire : condensé de poltronnerie, de suffisance, de bêtise et de bassesse.

SUJET DE TYPE BAC

QUESTIONS D'ENSEMBLE

1. Travers des personnages

Paresse et incompétence (le vice-roi du Pérou, question 1) ; dispersion et confusion (le roi Pierre, question 1) ; lâcheté et bassesse (Ubu, question 2) ; puérité et irresponsabilité (Audubon et ses généraux, question 2) : et dans tous les cas, bêtise et ignorance.

2. Des extraits comiques

1. *Le Carrosse du Saint-Sacrement* (question 1) : comique de situation et de caractère, dans une saynète qui montre en acte les défaillances d'un représentant du roi dans l'accomplissement de sa tâche.

2. *Léonce et Léna* (questions 1 et 2) : comique plutôt verbal et comique de gestes, pour un roi d'opérette soucieux de ses devoirs, mais brouillon et amnésique.
3. *Ubu Roi* (voir commentaire) : caricature et charge de la farce pour la marionnette au pouvoir Ubu.
4. *Le Goûter des généraux* : humour corrosif de Boris Vian, qui ridiculise le gradé militaire en gamin attardé, obtus et inconscient.

COMMENTAIRE

I. Ubu, un personnage de farce**1. Une marionnette (voir question 1)****2. Un antihéros**

- Poltronnerie et égoïsme : dispositif exclusivement défensif pour protéger Ubu (« rester sur la colline » ; « au milieu » ; « autour de moi » ; « que je n'aurai pas sur le dos » ; « nous nous tiendrons » ; alternance entre le « nous » de majesté et le « moi » du lâche).
- Sottise : absurdité comique du discours (pléonasmes : « descendre en bas », « fantassins à pied » ; truismes, « autant de balles [...] car 8 balles peuvent tuer 8 Russes » ; précisions intempestives, « les tuer un peu » ; comparaison incohérente, « au milieu comme une citadelle », qui devrait se dresser **autour** des combattants) et des « dispositions » annoncées (l'inverse de ce que prévoyait normalement un plan de bataille) : celles-ci devraient aboutir à un massacre indifférencié des deux armées (« le tas »).
- Aplomb outreucidant (démenti aussitôt : « les Russes n'attaqueront pas » / « *Un boulet russe arrive* »).
- À l'arrière-plan, accents parodiques (*Macbeth*, acte V ; clin d'œil à Don Quichotte, qui se bat courageusement, quoique contre des moulins à vent. Alors que Ubu, lui, s'abrite dans le « moulin à vent » ?).

3. Un personnage burlesque

Dégradation systématique de la dignité royale.

- Titres hétéroclites, mêlés, qui signalent soit l'incapacité d'Ubu à les employer (« Seigneur Général », « Sire Dieu »), soit l'instabilité de son statut (comment désigner l'usurpateur : « père Ubu », « Sire Ubu » ?), et, au-delà, l'impertinence de Jarry à l'égard des formules de respect que le langage consacre au pouvoir.
- Registre familier (« que je n'aurai pas sur le dos », « tirer dans le tas ») ; insignes de la royauté dénaturés (orthographe insolite, « phynances » ; mot grossier plaisamment modifié, « merdre ») en symboles du matérialisme le plus terre à terre (« phynances », « merdre », « physique », en souvenir du professeur de physique détesté, le « père Hébert »).
- Obsession scatologique : « merdre » et recommandations triviales (« faire leurs besoins »).

II. Un fantoche inquiétant

Sous la farce, une satire grinçante.

1. Malfaisance d'Ubu Roi

- Les principes du régime installé par Ubu : le règne de l'argent (volé par Ubu) ; l'hymne national est une « Chanson à Finances » ; le souverain est le « grand Financier ». La pratique systématique de la terreur : Ubu, qui dispose d'ailleurs d'armes efficaces, a programmé le massacre en grand de la population. Le mépris absolu de la vie humaine : les soldats sont comptés pour rien dans le plan de bataille d'Ubu (« tirer dans le tas »). Le culte de la personnalité : Ubu combine le « nous » du monarque traditionnel et le « je » du dictateur moderne ; c'est lui que la Chanson à Finances célèbre comme « le grand Financier ».
- Ses soutiens : l'armée (obéissance sans discussion des « officiers », des « soldats et palotins », titre de fantaisie qui désigne les partisans du régime).

2. Un personnage symbolique, le fantoche traduisant, dans son outrance, des vices propres à toute tyrannie (voir question 2). **Énormité du rire et portée subversive de la farce.**

DISSERTATION

Souligner au préalable la complexité du problème : variété des genres comiques, de la farce à la comédie de mœurs, d'intrigue, de caractère, au vaudeville, etc. ; des procédés, des tonalités, des formes du comique : parodie, burlesque, humour, ironie, absurde ; comique de situation, de mots, de gestes, de caractère, etc. Autant d'éléments qui expliquent la diversité des **fonctions du comique au théâtre**.

I. Fonction de divertissement

1. Diversion (divertissement : sens premier) : la réalité plaisantée et mise à distance.

- Conjuraison de l'angoisse : comique de caractère (monomanie d'Argan, l'hypocondre, dans *Le Malade imaginaire* = triomphe du rire du comédien sur la peur de la maladie et de la mort).
- Parti pris de légèreté : « Je me presse de rire de tout de peur d'être obligé d'en pleurer », dit Figaro dans *Le Barbier de Séville*, I, 1 ; humour et drôlerie, ou rire de la farce contre l'horreur (Vian, Jarry).

2. Détente

- Gratuité de l'amusement face à la mécanique déréglée d'un personnage (le baron, le roi Pierre).
- Plaisir désintéressé, face au comique de situation (gags, retournements, quiproquos : le spectateur s'égaie d'en savoir plus qu'un ou plusieurs

personnages), de mots et de gestes (*Léonce et Léna*, *On ne badine pas avec l'amour*, I, 5, par exemple), prioritaire dans certains genres (vaudevilles, comédies de Labiche, de Feydeau...).

3. Et convivialité

« Le rire est toujours le rire d'un groupe » (Bergson) : contagiosité du rire, complicité des spectateurs, rire lié à une culture partagée (parodie, *On ne badine pas avec l'amour*, II, 2 ; allusions : les noms des généraux dans *Le Goûter des généraux*).

II. Fonction satirique

1. Dénonciation et critique : le rire au service de la contestation

- Mise au jour des travers, des abus, des scandales d'une société (Molière : la religion comme instrument de puissance dans *Le Tartuffe* ; Musset : la religion dévoyée à travers les fantoches, Blazius, Bridaine, Pluche ; Boris Vian : le scandale de la guerre, etc.).
- Démystification des puissants par des procédés burlesques divers (le vice-roi du Pérou, le roi Pierre, Ubu Roi) : une justice par le rire.
- Incitation à la conscience critique par la simplification, le grossissement, la stylisation des caractères et des situations, les perturbations du langage (refus de l'illusion théâtrale chez Jarry et Brecht).

2. À portée morale et politique

- Instruire tout en amusant, selon le vœu des classiques : éclairer sur les comportements humains (voir « D'autres textes », p. 152, la scène cliché de dépit amoureux, Goldoni, question 1).
- Redresser les mœurs par le rire (*cf.* la devise de la comédie : « *Castigat ridendo mores* ») : le comique, ou les leçons du ridicule.
- Affirmer la liberté de l'esprit : revanche de l'intelligence sur la bêtise, l'esprit de sérieux, les forces d'oppression, la censure, etc. Exercice démocratique, que tous les régimes tyranniques répriment. Comédie : tribune subversive et entreprise de salubrité publique.

3. Des visées complémentaires

- Le comique au théâtre permet à la fois de « **rire avec** », dans la chaleur communicative du groupe / de « **rire de** », la moquerie le cimentant autour de valeurs communes (« Les hommes ont peur du rire parce que le rire retranche, exclut, agresse. Les hommes ont besoin du rire parce que le rire détend, désarme, relie », Claude Roy).
- La variété de ses aspects chez les grands maîtres de la comédie (toute l'étendue de la gamme comique chez Molière) souligne cette complémentarité. L'amusement peut se faire l'instrument de la dérision et de la réflexion critique. Voir I, 5, question 5 ; « Point final ? » question 1, « Lectures de *On ne badine pas avec l'amour* » (« Les grotesques », Simon Jeune), p. 165.

Des attentes et des fonctions qu'il est artificiel de dissocier et qui justifient le succès toujours renouvelé de la comédie et du comique : léger ou amer, subtil ou grossier, délicat ou bouffon.

ÉCRITURE D'INVENTION

- Transposer personnages (poste à responsabilité de « l'autorité » : chef de l'État ? chef du gouvernement, ministre ? préfet ? ambassadeur ?), etc. ou au contraire, fonction et charge modestes ; condition de l'interlocuteur : secrétaire ? homme de paille ? agent de communication ? porte-parole ?) et situation (France ou pays étranger ? Difficultés à traiter : catastrophe naturelle ? accident industriel ? mouvement social ? attentat ?...).
- Caractériser les interlocuteurs par des indices physiques et psychologiques précis (*cf.* âge et « goutte » de don Andrés, niés obstinément, par coquetterie et par vanité, fatuité dans son attachement à ses titres, nonchalance, etc., servilité de Martinez) à travers leur langage, leurs réactions, les didascalies.
- Varier les procédés comiques en fonction des choix retenus (« incapacité » due à des obstacles matériels ou à l'incompréhension, à l'ignorance, au cynisme, à la cupidité, au formalisme, etc. de l'autorité ?) : travailler les dysfonctionnements du dialogue (questions, phrases inachevées, exclamations, répétitions, confusions, reprises de mots) ; l'expression de l'incertitude, de la perplexité ou au contraire de l'arrogance satisfaite et impuissante ; les réponses inadaptées, disproportionnées par rapport à la situation, absurdes, ou signifier comme dans *Le Carrosse du Saint-Sacrement*, l'absence de mesure. On pourra puiser à cet égard des exemples nombreux et circonstanciés dans la presse satirique.
- Utiliser le second rôle pour faire ressortir l'étendue de cette « incapacité » (un serviteur à l'image du maître, ou un critique lucide, ou un collaborateur strictement respectueux) : apartés ? répliques toutes en sous-entendus ? mots d'esprit ? clichés et platitudes ?...

SÉQUENCE PÉDAGOGIQUE

Théâtre, texte et représentation dans *On ne badine pas avec l'amour*

CADRE : étude d'une œuvre intégrale.

PERSPECTIVES :

- Genres et registres : proverbe, comédie, drame.
- Histoire littéraire et culturelle : le romantisme au théâtre.
- Intertextualité et réécritures.

Les élèves auront lu la pièce au préalable.

SÉANCES	LECTURES ANALYTIQUES	ÉLARGISSEMENTS
SÉANCE PRÉPARATOIRE	Questionner le titre, Voir « Repères », la liste des personnages : genre, attentes et enjeux.	
I, 1	<ul style="list-style-type: none"> • Une exposition originale (questions 1, 2, 3, 4, p. 32). • Le jeu des portraits (question 6, p. 32). • Mise en scène d'un théâtre à lire (questions 10, 11, p. 32). 	<ul style="list-style-type: none"> • Le « théâtre en chambre » romantique : un théâtre en liberté (« Quand Musset écrivait... », p. 115).
I, 2	<ul style="list-style-type: none"> • Suite de l'exposition : composantes de l'action et entrée en scène des héros (questions 1, 2, 3, 4, 8, 9, p. 40). 	<ul style="list-style-type: none"> • Intertextualité : figures de la bêtise : le vice-roi (<i>Le Carrosse du Saint-Sacrement</i>, question 3, p. 154), le roi Pierre (<i>Léonce et Léna</i>, question 1, p. 156), « D'autres textes ».
I, 5	<ul style="list-style-type: none"> • Le comique et les grotesques (questions 3, 4, 5, 6, p. 50). 	<ul style="list-style-type: none"> • Image et représentation : « Le texte et ses images » (questions 1, 5, p. 112).
LE POINT SUR L'ACTE I		<ul style="list-style-type: none"> • Le cadre et les personnages : « Faire le point, acte I », questions 1, 2, 3, 4, 6, p. 51. • Le mélange des genres : le comique et le sérieux (I, 2, questions 5 et 6, p. 40 ; I, 3, questions 3 et 4, p. 45 ; « Faire le point », question 7, p. 51).
II, 1	<ul style="list-style-type: none"> • La deuxième rencontre des héros (questions 4, 5, 6, 7, p. 54). 	<ul style="list-style-type: none"> • La représentation : « Le texte et ses images », questions 10 et 11, sur la photographie, p. 8.
II, 3	<ul style="list-style-type: none"> • Le type de l'ingénue (questions 5, 6, 7, p. 59). 	<ul style="list-style-type: none"> • Intertextualité : « Dire », p. 59.

SÉQUENCE PÉDAGOGIQUE

II, 5	<ul style="list-style-type: none"> • La scène d'explication : choix et chocs de valeurs (amour, couvent, mariage, questions 9, 10, 11, 12, 13, 14, pp. 75-76). 	<ul style="list-style-type: none"> • Thèmes : « Femmes » (p. 137) ; « Religion » (p. 140) dans <i>On ne badine pas avec l'amour</i>. • Dialogue de théâtre et débat : le mariage en question (« Écrire », p. 76).
LE POINT SUR L'ACTE II		<ul style="list-style-type: none"> • L'action : un temps d'arrêt (« Faire le point, acte II », questions 3, 4, p. 77). • Les personnages : adultes et jeunes gens (questions 5, 6, 7, p. 77).
III, 6	<ul style="list-style-type: none"> • La mise en scène de Camille : un jeu dangereux (questions 1, 2, 5, 8, 9, 10, p. 96). 	<ul style="list-style-type: none"> • La représentation : « Le texte et ses images », questions 12, 15, p. 113.
III, 8	<ul style="list-style-type: none"> • Le dénouement : de la comédie à la tragédie (questions 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, p. 105). 	<ul style="list-style-type: none"> • Invention : « Écrire », p. 105, ou p. 106. • La représentation : « Le texte et ses images », questions 17, 18, p. 114.
LE POINT SUR L'ACTE III		<ul style="list-style-type: none"> • Action, genres et registres : « L'invasion du drame » (« Faire le point, acte III », questions 1, 2, 5, 6, p. 106).
SÉANCE FINALE	<ul style="list-style-type: none"> • Romantisme de Musset : thèmes (un drame de jeunes gens, un drame du masque, un drame personnel) et tons (« Point final ? », questions 3, 4, 5, 7, 8, pp. 107-108). « Une œuvre de son temps ? », pp. 122-125. « Formes et langages », pp. 129-132. 	

Révision des textes : Lucy Martinet.