

Etude de symétrie dans
On ne badine pas avec l'amour

Une étude des symétries que présente la structure de On ne badine pas avec l'amour permet de mieux saisir l'unité contestée de cette pièce. Une lecture rapide de l'oeuvre laisse une impression de désordre et de déséquilibre. D'abord, la pièce présente les deux pôles du genre théâtral sans véritable transition: la comédie burlesque, à la manière de Molière, fait place à la tragédie brutale. D'autre part, les personnages se répartissent nettement en deux "familles": les grotesques et les premiers rôles. Cependant, l'ensemble offre une impression d'unité. Musset analyse en détail les conflits qui déchirent la nature humaine et parviennent à suggérer un message de profonde vérité humaine. Grâce à des effets savants de symétrie, Musset fait jaillir l'ordre du déséquilibre apparent.

Abordons cette étude par l'analyse du déséquilibre le plus évident, celui du comique et du tragique. En réalité, l'importance quantitative de ces deux éléments s'équilibre si l'on considère que la fréquence de leur présence est inversement proportionnelle du début à la fin de la pièce.¹ Le quatuor grotesque (Blazius, Pluche, Bridaine, le Baron) domine le premier acte, tandis qu'il disparaît des dernières scènes. Musset suit un ordre logique dans la caractérisation de ses personnages. Les grotesques ne se prêtent qu'à une caractérisation superficielle; leur présentation est donc volontairement extérieure, caricaturale; mais à mesure que la pièce intériorise l'analyse, que le thème central se développe, le drame s'éloigne des préoccupations alimentaires ou hiérarchiques, c'est-à-dire de la comédie, pour approfondir les conflits sentimentaux et se transformer en tragédie. A l'inverse de ce mouvement, les gro-

tesques s'effacent, ils doivent céder la place aux êtres vivants dont les problèmes sont réels et graves.

Cependant, la disposition scénique des grotesques et des premiers rôles est conforme à l'esthétique romantique formulée par Hugo dans la Préface de Cromwell. Dans la nouvelle forme littéraire qu'a suggérée Hugo: "Le laid existe à côté du beau."² L'originalité de Musset réside dans son interprétation du principe énoncé par Hugo: il pousse à l'extrême et épuise les possibilités d'emploi du "grotesque" et du "sublime," soulignant la signification de la locution "à côté de"; en effet, il établit et poursuit strictement la juxtaposition du "laid et du beau." Chaque entrée en scène de Perdican, de Camille ou de Rosette fait suite à des scènes comiques ou grotesques.³ La régularité de cette succession est un procédé purement théâtral visant à produire un "effet" sur le spectateur. Le grotesque fonctionne, ainsi que l'a prévu Hugo comme "un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée."⁴ A juste titre, on devrait substituer "la réalité" au "beau" dont parle Hugo, car chez Musset, la fonction des grotesques, ces fantoches dont l'intelligence et la vraisemblance sont limitées, est, en partie, de faire ressortir la vie des premiers rôles.

Ainsi de l'entrée en scène de Perdican. Blazius avait déjà tracé de son élève un portrait à l'image de son précepteur, et le spectateur attend un pédant moliéresque: "la bouche toute pleine de façons de parler si belles et si fleuries qu'on ne sait que lui répondre les trois quarts du temps."⁵ Et l'arrivée de Perdican était aussi préparée par une scène et demie de fantoches. C'est donc avec beaucoup de plaisir et quelque surprise qu'on entend les premières paroles joyeuses du jeune homme: "Bonjour mon père, ma soeur bien-aimée! Quel bonheur! que je suis heureux!" (I,ii,94-5). Voici un jeune homme qui retourne au château paternel après dix ans d'absence, et qui éprouve des sentiments humains; point de pédantisme. Ses paroles suivantes contredisent le proverbe "tel

père, tel fils," car il se montre indifférent aux précisions mécaniques qui obsèdent le Baron. A la question de celui-ci: "Quand as-tu quitté Paris, Perdican?", il répond: "Mercredi, je crois, ou mardi" (I,ii,98-99). Au fur et à mesure que le drame psychologique approche du paroxysme, la dissemblance entre les actions et les paroles des fantoches deviennent de plus en plus vides et futiles.

Pendant, il ne faut pas conclure que les seuls effets de symétrie consistent à opposer ces deux familles de personnages. Loin de là: les grotesques incarnent les défauts humains dont Perdican et Camille ne sont pas exempts; il existe donc une parodie, bien qu'à niveau irréel et outrageusement exagérée. Ces défauts, "la vanité, le bavardage et la colère" (III,vii,28) sont, selon Perdican, les causes du drame qui a éclaté entre Camille et lui. L'incarnation de ces défauts par les grotesques souligne le ridicule de toute cette tragédie, qui aurait pu être évitée sans ces folies humaines, et sur le fait que "tout cela est triste à mourir" (II,v,225).

En outre, il convient de remarquer que non seulement les personnages se repartissent en deux catégories, mais aussi qu'ils s'assemblent deux par deux à l'intérieur de ces catégories.⁶ Dès la première scène, le chœur établit un parallèle rigoureux entre les deux instituteurs, Blazius et Dame Pluche, car, en dépit des différences qui distinguent ces personnages (par exemple, celui-ci est très gros et celle-là est décharnée), on a l'impression qu'ils sont coulés dans le même moule. A la troisième scène du même acte, le chœur souligne les caractéristiques pareilles de Blazius et de Bridaine, et l'on trouve à travers la pièce une symétrie d'actions et de caractéristiques entre ces deux ivrognes qui se rivalisent pour la première place à la table du Baron. Il y a aussi une comparaison importante à établir même entre les tiers, Rosette et Laura. Celle-ci n'est jamais présente sur scène, mais on doit remarquer que, tandis que Rosette peut

représenter le côté innocent et terrestre du caractère de Camille, Laura en est le côté religieux, amer, et faussé.

La pièce fournit donc une surabondance d'exemples de symétrie, mais c'est l'étude de Camille et de Perdican qui est la plus importante. Leur première entrée en scène est simultanée, et leurs premières actions sont symétriques: ils se tournent le dos. Malgré l'effet inattendu et peut-être comique de ce comportement, cette première scène de rencontre est très révélatrice de leurs caractères: un conflit se révèle déjà. L'éducation religieuse de Camille l'a beaucoup influencée, et ce n'est pas le cas de Perdican, qui s'oriente vers les plaisirs "sensuels" de la nature. Mais tous les deux ont en commun l'orgueil. Ce défaut est très évident dans chaque scène où ils apparaissent d'où vient la symétrie. La cinquième scène de l'acte II en est peut-être la scène la plus révélatrice. Cette scène, qui se trouve juste au milieu de la pièce, ressemble d'abord au dépit amoureux traditionnel. Camille et Perdican jouent à la bascule, mais leur jeu ne s'achève pas heureusement. Plus ils s'approchent de la vérité, plus ils souffrent, et plus leurs tirades sont archaïques. L'un agit et l'autre réagit, et les réactions, d'abord de défense, passent à l'offensive, à la vengeance. Ils s'enchaînent coup sur coup jusqu'à ce que la tragédie soit irréversible. A cet égard, c'est la symétrie qui est la cause de la tragédie. Si jamais l'un avait pu s'empêcher de réagir négativement à l'autre, la symétrie aurait été brisée, et la tragédie aurait été évitée. Il n'y a qu'un seul moment où ils veulent ensemble la même chose: c'est le moment où ils déclarent leur amour réciproque, dans la scène finale, mais il est trop tard. Un équilibre est impossible parce qu'ils avaient impliqué une tierce personne dans leurs relations.

Quel que soit le niveau d'analyse, la symétrie y est toujours l'élément prépondérant. Elle redouble

les effets comiques des grotesques, mais c'est l'emploi de la symétrie comme base de l'oeuvre qui est original et génial.

La conception de l'amour et de la vie que développe Musset dans cette pièce convient, en effet, à l'école dite "romantique," mais Musset y élabore une philosophie à proportions universelles. Camille et Perdican incarnent "cette lutte de tous les instants entre deux principes opposés qui sont toujours dans la vie," dont parlait Hugo,⁷ et comment pourraient-ils résoudre ce conflit qui est tellement universel et entre la tragédie inscrite dans la nature humaine?

Musset ne répond pas à cette question. Il montre simplement que "cette vie est elle-même un si pénible rêve! pourquoi y mêler les nôtres?" (III,viii,19-21).

SUE SWANSON
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

1

Voir le nombre de lignes prononcés par chaque "famille de personnages" dans chaque acte: (I) les grotesques: 277, les premiers rôles: 132. (II) 124, 364. (III) 136, 401.

2

Victor Hugo, "préface de Cromwell" dans French literature and thought since the Revolution (New York: Harcourt, Brace & World, 1942), p. 48.

3

Il y a une seule exception à cet ordre à la fin de la pièce: les grotesques n'interviennent ni avant ni pendant ni après les deux dernières scènes.

4

Hugo, p. 48.

5

Alfred Musset, On ne badine pas avec l'amour
(Paris: Classiques Larousse, 1965), I,i,1. 14-16.
Ci après je ne citerai que le numéro de l'acte, de
la scène, et de la ligne dans cette édition.

6

La seule exception est Rosette, qui mourra à
la fin de la pièce.

7

Hugo, p.49 .