



HAL
open science

Le jeu de la loi et du désir dans trois comédies-proverbes de Musset

Olivier Bara

► **To cite this version:**

Olivier Bara. Le jeu de la loi et du désir dans trois comédies-proverbes de Musset . Musset : un trio de proverbes, Classiques Garnier, pp.81-95, 2012. hal-00910232

HAL Id: hal-00910232

<https://hal.science/hal-00910232>

Submitted on 27 Nov 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le jeu de la loi et du désir dans trois comédies-proverbes de Musset

On ne badine pas avec l'amour, Il ne faut jurer de rien, Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée : trois comédies-proverbes, trois tâtonnements dramatiques pour inventer une issue provisoire à la rencontre conflictuelle des désirs ou à la menace de leur extinction. Le recommencement par Musset de tels « essais¹ » répond moins à la nécessité de recréer sans cesse les moyens théâtraux de surmonter les obstacles au désir du sujet, formés par des lois extérieures (morale sociale, ordre familial), qu'à la nécessité de surmonter l'absence de lois dans un monde anémique déserté par les valeurs. Le désir ne peut plus chez Musset, comme dans la comédie ou la tragédie classiques, s'attiser par le heurt contre l'interdit, se renforcer dans l'invention comique d'un contournement de la loi ou dans la confrontation tragique avec les figures d'autorité. Dans le monde sans dieu du théâtre de Musset, contrairement au drame hugolien, les désirs amoureux des sujets aimants ne peuvent plus se projeter dans un au-delà, briller comme des « feux dans l'ombre » à l'horizon de quelque transcendance. Chaque comédie nouvelle est dès lors la remise en mouvement du tourniquet sans fin des désordres amoureux, la réinvention poétique, symbolique, dramatique des modalités d'une rencontre (ou d'une séparation) qu'aimerait, par la grâce du jeu de séduction et de ses lois, le désir maintenu en éveil.

Comédie d'un monde anémique

Deux des trois comédies-proverbes de Musset ici confrontées convoquent, au fondement de leur intrigue, un schéma comique traditionnel : l'opposition entre les désirs des jeunes gens et la loi sociale, familiale ou morale incarnée par les pères. *On ne badine pas avec l'amour* et *Il ne faut jurer de rien*, avec leur couple de jeunes amoureux, mettent en scène le surgissement du désir au sein d'un ordre familial et social, dès lors perturbé. On croit assister, *a priori*, à une nouvelle variation comique sur la loi du cœur contrariée par les codes sociaux et combattue par les figures d'autorité familiale, avant la résolution du conflit dans le dénouement nécessairement heureux, assumé dans sa théâtralité joyeuse. Si *Il ne faut jurer de rien* sacrifie en apparence au rituel comique, dans l'opposition entre Valentin et Van Buck comme dans son dénouement euphorique, le schéma comique ancien de l'opposition du désir (des jeunes gens) et de la loi (des pères et autres barbons) se trouve profondément faussé par Musset. La forme comique comme le sujet traditionnel de la comédie sont ironiquement viciés, dès lors que le projet matrimonial ne s'oppose à aucun obstacle objectif : l'intrigue ne possède aucune motivation en dehors des préventions propres aux personnages. Cécile le remarque finement et candidement : « C'est singulier ; pourquoi m'écrit-il, quand tout le

¹ Rappelons ces mots de l'avant-propos d'*Un spectacle dans un fauteuil (prose)*, en 1834 : « Voilà ce que j'avais à dire au public avant de lui donner ce livre, qui est plutôt une étude, ou, si vous voulez, une fantaisie, malgré tout ce que ce dernier mot a de prétentieux. Qu'on ne me juge pas trop sévèrement : j'essaye. » *Théâtre complet* de Musset, éd. Simon Jeune, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 6.

monde veut bien qu'il m'épouse ?² ». La crise de la matrice comique naît d'une mise en cause du principe d'autorité, elle-même engendrée par une forme de décomposition familiale et sociale dont les pièces de Musset se font les témoignages.

La configuration familiale, dans *On ne badine pas avec l'amour* et *Il ne faut jurer de rien*, est brouillée³. Perdican n'a apparemment qu'un père, tandis que Camille a perdu sa mère, n'évoque aucune figure paternelle, et se rattache encore à la « famille » d'une communauté religieuse. Le trio grotesque formé par Dame Pluche, Maître Bridaine et Maître Blazius forme une famille de substitution, ou d'adoption, réduite à l'état de fantoches – état qui caractérise aussi bien le Baron, père trop ridicule pour incarner sérieusement la loi. *Il ne faut jurer de rien* fixe très vite, dès la scène d'exposition, les types comiques traditionnels de l'oncle et du neveu, mis à distance dans la convocation de l'intertexte – « Me prends-tu pour un oncle du Gymnase ? », s'indigne Van Buck⁴. Et ce dernier d'évoquer le souvenir du défunt père de Valentin, qu'il peine à remplacer auprès du frivole et roué jeune homme : « Que mon frère n'est-il mort garçon, au lieu de se marier à quarante ans passés !⁵ ». Quant à la Baronne de Mantes et à l'abbé, ils forment autour de Cécile un couple parental improbable et anachronique (inscrit dans quelque souvenir de la Restauration ?), par l'union de la vieille aristocratie et de l'Eglise qu'il figure. Le Baron est absent de la scène, évoqué fugacement par son épouse, et renvoyé par cette petite note à une sentimentalité bien peu compatible avec l'affirmation de quelque autorité : « Tout le monde pleurait ; le baron ne faisait que se moucher⁶. » Les figures parentales et familiales, dégradées dans nos deux premières pièces, disparaissent presque complètement d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, comédie de la maturité, comédie des adultes, où seule est mentionnée à la fin la mère de la Marquise chez qui pourrait s'officialiser le mariage avec le Comte : « [...] vous allez me donner le bras pour aller dîner chez ma mère⁷ ».

Le comique naît d'abord du spectacle d'un affranchissement obstiné ou frondeur de la loi des pères, bafouée avant de s'être imposée. Dans *Il ne faut jurer de rien*, les premières répliques échangées entre l'oncle et le neveu fondent une relation horizontale, d'égalité entre les deux personnages, le premier ne parvenant pas à affirmer d'entrée de jeu l'autorité de sa parole, sapée par la symétrie des répliques et l'irrévérence du jeune homme :

Van Buck – Monsieur mon neveu, je vous souhaite le bonjour.

Valentin – Monsieur mon oncle, votre serviteur.

Van Buck – Restez assis ; j'ai à vous parler.

² *Il ne faut jurer de rien*, éd. Sylvain Ledda, Paris, Gallimard, « folio théâtre », 2011, II, 2, p. 105. Toutes nos citations proviennent de cette édition.

³ Voir, sur la « parentalité mutilée » dans les trois proverbes de Musset, l'article de Jean-Marie Roulin dans le présent volume, « Musset : un théâtre adelphique ». Je remercie Jean-Marie Roulin de m'avoir donné à lire son texte.

⁴ *Il ne faut jurer de rien*, I, 1, p. 67.

⁵ *Ibid.*, III, 1, p. 110.

⁶ *Ibid.*, I, 2, p. 69.

⁷ *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, éd. Frank Lestringant, Paris, Gallimard, « folio théâtre », 2010, p. 261. Toutes nos citations seront empruntées à cette édition.

Valentin – Asseyez-vous ; j’ai donc à vous entendre. Veuillez vous mettre dans la bergère et poser là votre chapeau⁸.

Face à son neveu aux « gilets de satin », l’oncle Van Buck brandit la seule loi économique, loi bourgeoise de l’économie et de la prudence acquise par cet aristocrate converti au commerce, loi balayée par l’ironie du vain jeune homme que seul motivent le refus du « vulgaire » et l’attachement à sa noblesse, code aristocratique formant le cadre élémentaire de sa vie libertine. La première scène consacre l’impuissance de l’oncle à imposer un ordre – économique, passant par l’établissement dans le mariage – et une autorité : « Imagine-t-on qu’un homme de mon âge serve de jouet à un bambin ? Me prends-tu pour ton camarade, et faudra-t-il te répéter⁹... », proteste vainement Van Buck. À la scène suivante, c’est la loi portée et énoncée par la Baronne de Mantes qui se trouve vidée de sa substance dans la parole et les associations sonores de mots et d’idées du Maître de danse : au désir de Cécile d’apprendre la valse à deux temps, il rétorque : « Madame la baronne s’y oppose. Ayez la bonté de tourner la tête, et de me faire des oppositions¹⁰. » Quant à l’étourderie de la Baronne et son art du coq-à-l’âne, ils achèvent de saper dans le désordre de sa parole toute autorité durable : que Cécile demande la cause du refus de lui laisser apprendre la valse à deux temps, et la Baronne lui répond : « Parce que c’est indécent. Avez-vous *Jocelyn*¹¹ ? ». La dérision de toute autorité se poursuit au début de l’acte III, lorsque Van Buck tente en vain d’opposer au nouveau projet de Valentin (faire parvenir une lettre à Cécile) les « lois du royaume » et la « notion du bien et du mal¹² » : peine perdue, lois civiles, lois morales, lois naturelles, rien n’arrête un jeune roué. Même la loi religieuse que pourrait figurer l’Abbé est à son tour tournée en dérision lorsque Cécile s’échappe de la bibliothèque du château en grugeant l’homme d’Église, transformé en médiocre gardien de la vertu des jeunes filles (acte III, scène 2).

La comédie mussetienne propose bien une série de figurations symboliques de l’ordre social, mais d’un ordre dérisoire, frappé d’inanité. La loi chargée de réguler le comportement des personnages se réduit à la série des règles conventionnelles énumérées par les figures d’autorité. Dans *On ne badine pas avec l’amour*, la fixité et la nécessité absurdes des commandements du Baron les discréditent d’entrée de jeu. Son pouvoir, fondé sur l’attachement au rituel immuable et arbitraire, sert surtout son égoïsme vaniteux et sa quête de confort personnel : « Qu’il est austère et difficile, le recueillement de l’homme d’État ! et quel plaisir ne trouverai-je pas à tempérer, par la présence de mes deux enfants réunis, la sombre tristesse à laquelle je dois nécessairement être en proie depuis que le roi m’a nommé receveur¹³. » Dans *Il ne faut jurer de rien*, Valentin ne semble connaître de limites dans ses actes que celles du langage admis dans le beau monde : seuls l’offusquent les mots « foulure » et « bouillon » placés dans la bouche de Cécile de Mantes (acte II, scène 1). En face, la Baronne se réfère à un code désuet de comportement, lois de la galanterie ou lois familiales par

⁸ *Il ne faut jurer de rien*, I, 1, p. 47.

⁹ *Ibid.*, I, 1, p. 58 .

¹⁰ *Ibid.*, I, 2, p. 68.

¹¹ *Ibid.*, I, 2, p. 70.

¹² *Ibid.*, III, 1, p. 107.

¹³ *On ne badine pas avec l’amour*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « folio théâtre », 2010. Toutes nos citations proviennent de cette édition.

laquelle une fille montre « à sa mère une lettre qu'on lui écrit¹⁴ ». Le monde référentiel que convoqueraient ces comédies est privé de valeur et de sens : ce théâtre renvoie symboliquement à la carnavalisation du pouvoir et de l'ordre dans la société issue de la révolution de 1830. Tout dit la dissociation et l'éclatement tragiques des hiérarchies, des règles, des consciences, dispersion historiquement signifiante dans le théâtre romantique de la monarchie de Juillet.

Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée convoque à son tour un monde social que ne régule plus que le rite. Le temps collectif y apparaît comme la seule figuration de la loi à travers le rythme socialisé d'une temporalité collective. La pièce se déroule à l'époque du « compliment de bonne année » et des « almanachs¹⁵ ». Le seul obstacle dressé devant le désir du Comte de se tenir en tête-à-tête avec la Marquise est le rituel mondain du « jour ». Désir amoureux contrarié par les rites de la mondanité, ou désir fugace de se désennuyer avec la Marquise ? Le Comte évoque une « envie de vous voir », que menace l'arrivée possible en ce mardi, jour de visite chez la Marquise, d'une « cohue d'amis intimes¹⁶ ». L'opinion publique constitue une autre manifestation, aussi dérisoire, de la loi sociale. La menace dirigée contre la réputation constitue une arme entre les mains des deux duellistes du proverbe, lorsque le Comte révèle que circulent les bruits de mariage de la Marquise avec le « millionnaire » M. Camus et que la Marquise insinue à son tour que le Comte est, de notoriété publique, « dans les chœurs » - parmi les demoiselles de l'Opéra : « Mais vous voyez bien que tout peut se répéter, puisque vous m'apprenez que je suis à la veille d'être annoncée Mme Camus. Ce qu'on dit de vous est au moins aussi grave, car il paraît malheureusement que c'est vrai¹⁷. » Tel peut être aussi le sens du titre proverbial de la comédie : pour éviter le « vent horrible » du qu'en dira-t-on, il convient de fermer la porte devant les rumeurs en acceptant la perspective du mariage de raison entre la Marquise et le Comte. Bien faible motivation, à la mesure d'un monde de conventions responsable de la glaciation des désirs.

On assiste bien, d'une comédie l'autre, à la mise en cause de l'ordre social, familial et moral, subtilement sapé par l'ironie dramatique de Musset. Que reste-t-il dans ce théâtre pour incarner ou figurer la loi, à part les fantoches, les oncles et la *vox populi* ? Dans l'univers des valeurs flottantes, même la vérité proverbiale appelée par le titre et la morale finale des comédies est atteinte par la mise en doute généralisée de tout ordre culturel : dédoublée dans *Il ne faut jurer de rien* (« il n'y a de vrai au monde que de déraisonner d'amour¹⁸ ») comme dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* (« il n'y a rien de tel que de s'entendre¹⁹ »), la loi générale mise en action par la comédie-proverbe n'atteint une forme d'absolu que dans *On ne badine pas avec l'amour* ; là, la mort de Rosette fonde tragiquement la vérité, sur le champ de ruine des espérances et de la confiance. Quel écart entre la loi mortifère de *Badine* et les vérités aléatoires, contingentes et toujours remplaçables d'*Il ne faut jurer de rien* et d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* !

¹⁴ *Il ne faut jurer de rien*, II, 2, p. 98.

¹⁵ *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, p. 238 et p. 246.

¹⁶ *Ibid.*, p. 231.

¹⁷ *Ibid.*, p. 243 et p. 236.

¹⁸ *Il ne faut jurer de rien*, III, 4, p. 140.

¹⁹ *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, p. 261.

Resterait, dans *Badine*, le chœur comme seul (faible) étalon des valeurs. Momentanément, ponctuellement, avant que la comédie ne bascule dans la tragédie, le chœur fait résonner une voix et entendre une loi, fondée sur une ancienne et collective sagesse : « nous sommes vieux²⁰ », déclare le personnage collectif, porteur de la simple loi d'amour ressourcé dans la bienveillante nature. À Perdican, il dit simplement : « Votre retour est un jour plus heureux que votre naissance. Il est plus doux de retrouver ce qu'on aime, que d'embrasser un nouveau-né²¹. » Autre maxime immémoriale rappelée par le chœur, pour annoncer l'issue tragique du badinage pour Rosette : « Hélas ! la pauvre fille ne sait pas quel danger elle court, en écoutant les discours d'un jeune et galant seigneur !²² ». Une morale qu'accompagne la possibilité d'un ordre harmonieux ici s'esquisse : « Raillant les grotesques, il prend parti pour Perdican, au nom d'une morale de la nature. Voix du passé, il parle pour l'enfance, l'innocence, la fraîcheur. Le chœur est aussi un cœur. Un lien quasi familial l'unit à Perdican²³. » Par le chœur transparait bien la possibilité d'un ordre fondé sur une loi qui ne serait point dérisoire, loi énoncée par un chœur aux contours flous, symbolisant une fraternité villageoise authentique, située dans un ailleurs ou un autrefois que le dénouement (d'où ont disparu les commentaires choraux) rejette dans l'utopie d'un *nulle part*²⁴.

Naturalité du désir et loi d'Amour

Les trois comédies ont en commun la tentative de leurs personnages pour refonder, dans l'anomie généralisée et l'effondrement des figures d'autorité, un système de valeurs fondé sur l'absolu du désir amoureux partagé. Certes, la quête de l'authenticité paraît faible dans le monde d'adultes blasés d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*. Toutefois, l'état d'enfance y est bien présent, à l'état de trace, de souvenir ou d'image convoquée dans l'automatisme du langage des (faux ?) serments : « Je suis perdu, je vous aime comme un enfant²⁵ », lâche le Comte en guise d'ultime argument - en désespoir de cause ? Dans les deux comédies de la jeunesse que sont *Badine* et *Il ne faut jurer de rien*, l'amour figure clairement comme seule loi absolue – d'un absolu tangible, à portée d'individus. Les personnages masculins rêvent de l'épanouissement libre d'un éros qu'aucune loi humaine ne contient ni ne contraint. Tel est le sens de la célèbre tirade de Perdican face à Camille : « [...] il y a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de deux de ces êtres si imparfaits et si affreux²⁶. » Découvrant de l'esprit et du cœur dans le billet envoyé par Cécile, Valentin s'exclame : « Ah ! que le cœur est un grand maître ! On n'invente rien de ce qu'il trouve, et

²⁰ *On ne badine pas avec l'amour*, I, 4, p. 52.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, III, 4, p. 105-106.

²³ Gérard Gengembre, « Présentation » d'*On ne badine pas avec l'amour*, Paris, GF-Flammarion, 1997, p. 28.

²⁴ Sur l'usage du chœur dans le théâtre de Musset, voir Laure Pineau, « Musset et la voix du chœur : entre héritage antique et modernité romantique », *Littératures*, 61/2009, « Musset, un romantique né classique », Toulouse, Presses universitaires du Mirail, p.59-74.

²⁵ *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, p. 259. La reprise textuelle, par Musset, d'une phrase écrite à George Sand douze ans avant résonne comme un adieu à un amour conçu comme accomplissement supérieur de toutes les formes d'attachement affectif. Voir la note de Frank Lestringant dans l'édition convoquée, p. 391.

²⁶ *On ne badine pas avec l'amour*, II, 5, p. 89.

c'est lui seul qui choisit tout²⁷. » Premier pas, pour le héros roué, trop tôt désabusé, sur le chemin d'un savoir neuf, celui de la loi universelle d'amour, loi d'attraction des êtres et des choses régissant l'univers et réglant le monde dans l'harmonie des désirs et des nécessités du cœur. Telle est la leçon d'astronomie délivrée par Valentin à Cécile, contemplant la « poussière de mondes » : « Dis-moi ; s'il y a jamais eu un moment où tout fut créé, en vertu de quelle force ont-ils commencé à se mouvoir, ces mondes qui ne s'arrêteront jamais ? » La réponse n'est pas « l'éternelle pensée » divine, avancée par Cécile, mais « l'éternel amour », écrit « en lettres de feu » dans l'espace : « Ils vivent parce qu'ils se cherchent, et les soleils tomberaient en poussière, si l'un d'entre eux cessait d'aimer²⁸. » Une loi d'attraction universelle, d'inspiration épicurienne, régirait seule un monde enfin arraché à ses artifices, pour se ressourcer dans une naturalité primitive : une universelle attirance réciproque des corps.

Le parcours des espaces dramatiques, dans les deux premières comédies, figure les tentatives, avortées ou réussies, d'échapper au monde clos des lois positives pour retrouver l'espace ouvert de la loi naturelle d'amour. Dans *Badine*, toute la dialectique de la comédie tragique se joue dans l'alternance de ses espaces, clos ou ouverts, jusqu'à l'enfermement final, fatal, dans l'oratoire. Dans *Il ne faut jurer de rien*, l'on glisse de la chambre de Valentin et du château de la Baronne à une alternance souple entre lieux clos et lieux ouverts, jusqu'à ce que s'imposent le « petit bois » et sa « clairière » aux dernières scènes, celles du triomphe de l'amour porté par la naturalité du désir innocent. Peut alors se déployer la célébration lyrique de Valentin : « Regarde comme cette nuit est pure ! Comme ce vent soulève sur les épaules cette gaze avare qui les entoure ! Prête l'oreille ; c'est la voix de la nuit ; c'est le chant de l'oiseau qui invite au bonheur²⁹. » Triomphe de la transparence dans l'accomplissement fusionnel des désirs harmonieux...

« [...] j'en aime les paysages et non les tableaux³⁰ » affirme Cécile dans la clairière du petit bois : se trouve rappelée en creux la nostalgie ou l'utopie d'une loi naturelle confondue avec la spontanéité d'une présence de l'être à lui-même et au monde, en deçà de tout écart et de toute re-présentation. Figurée au théâtre, une telle nature, censée appeler la naturalité de la loi d'attraction des êtres, risque d'être ramené à son statut de simple convention. Dans *Badine*, la nature est à la fois exposée et effacée par l'évolution des lieux représentés : « Toute la pièce nous fait passer d'un salon à un oratoire. Entre les deux, la nature se trouve comme annulée, après avoir été si présente³¹. » commente Gérard Gengembre, avant d'ajouter à propos du « poétique » dans *Badine* : « La poésie procède d'abord de ce que l'on pourrait appeler les jeux de la féerie et de la déréalisation. En effet, le décor se caractérise par une érosion des contours, le vague, l'imprécision. La convention du décor théâtral est en quelque sorte exhibée, pour mieux multiplier les signes harmonieux d'une nature idéalisée et d'un château de comédie, tous deux marqués par les souvenirs de l'enfance³². » La nature est ramenée aux

²⁷ *Il ne faut jurer de rien*, III, 3, p. 120.

²⁸ *Ibid.*, III, 4, p. 138.

²⁹ *Ibid.*, III, 4, p. 130.

³⁰ *Ibid.*, III, 4, p. 133.

³¹ Gérard Gengembre, éd. citée, « Dossier », p. 136.

³² *Ibid.*, « Introduction », p. 37.

topoi du *locus amoenus*, de la comédie pastorale³³ ; sa naturalité se perd dans sa thématization même comme dans sa théâtralisation. L'espace naturel est ici métaphore, ou trace, d'un autrefois fantasmé, d'une plénitude rêvée qui sert à dire, indirectement, le vide desséchant du présent et de la séparation des consciences. La nature célébrée et évacuée comme simple décor, bientôt réduite à un hors-scène importun ou menaçant, dit finalement « l'hédonisme inquiet de Musset », selon la belle et juste formule de Sylvain Ledda³⁴.

C'est en effet à la disparition de la nature et de ses promesses de ressourcement que l'on assiste dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, enclos dans les murs d'« un petit salon » parisien, n'ouvrant imaginairement, dans le dialogue, que sur l'espace urbain – celui du théâtre des Italiens ou du bijoutier Fossin. La nature, ramenée aux manifestations météorologiques, est confinée dans un hors-scène menaçant, faisant souffler sur la scène le vent glacial de l'hiver – métaphore d'une glaciation des désirs pour ces personnages trentenaires ? « [...] je commence à avoir trente ans, et je perds le talent de vivre », confie la Marquise³⁵. Le crescendo des attaques météorologiques, autour du petit salon, jusqu'à l'« ouragan » et à la « trombe », convoque ironiquement la transcendance de la « colère céleste », occupée à châtier « les carreaux de vitre, les parapluies³⁶ ». Dérisoire manifestation divine, reliquat des grandes tragédies dans la petite comédie-proverbe... Tout aussi dérisoire est l'évocation des productions agricoles, « des pommes et du foin³⁷ », du voisin de campagne, M. Camus (amant des champs amené dans la conversation pour attiser la jalousie de l'amant des villes qu'est le Comte ?),

Le rêve d'immédiateté dans la grande communion amoureuse naturelle se heurte à la loi de la médiation qui régit les rapports humains : le discours sur l'amour ramène l'amour à un pur objet de discours. Partout, les lois de la rhétorique s'insinuent dans une parole qui se voudrait sincère, jusqu'à tenter de surmonter l'obstacle de l'échange par l'excroissance même des figures mobilisées par Perdican, dans *On ne badine pas avec l'amour*. Toute rhétorique est impitoyablement dénoncée comme telle par la Marquise dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, où le discours du Comte, sincère ou convenu, est régulièrement empêché. Le personnage ne peut dépasser aux oreilles de la Marquise le stade de la déclaration et de l'éloquence : la Loi d'amour est incessamment ramenée à une proclamation creuse, un bavardage humain. Le point culminant, sommet comique ou climax dramatique, est atteint lorsque le Comte pose les genoux sur le coussin pour solenniser sa déclaration, toujours trop théâtrale pour être en accord avec la vérité d'un désir authentique. Même la convocation d'un absolu, celui de la sacralité, pour fonder la parole amoureuse sur un étalon sûr, échoue : « je vous jure sur ce qu'il y a de plus sacré au monde », tente d'asséner le Comte, avant que sa parole se décompose dans le glissement de l'indicatif au conditionnel, et dans le bredouillement de la suspension syntaxique : « Mais, madame, je veux... je désirerais³⁸... ».

³³ Voir sur ce point l'Introduction de Bertrand Marchal dans l'édition convoquée d'*On ne badine pas avec l'amour*.

³⁴ Sylvain Ledda, Préface à *Il ne faut jurer de rien*, éd. citée, p. 28.

³⁵ *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, p. 233.

³⁶ *Ibid.*, p. 247.

³⁷ *Ibid.*, p. 235.

³⁸ *Ibid.*, p. 259.

C'est dans *On ne badine pas avec l'amour* que la malédiction de la médiation atteint son plus haut point tragique avec la mort de Rosette. La triangulation des désirs, la convocation d'un tiers par Perdican et Camille pour alimenter dans la jalousie le désir de l'autre, débouchent sur l'explosion mortifère de la violence. Surtout, cette violence surgit de la rêverie fusionnelle même, inscrite au cœur de la pièce, réponse au monde artificiel des adultes-fantoches. La tentative de reconstitution régressive d'une société fraternelle, par delà le tabou de l'inceste, l'essai de fondation d'une relation entre cousins et frères de lait, débouchent sur la mort³⁹. Le rêve de fusion des « enfants », libérée par l'effondrement de la loi paternelle, débouche sur la mise à mort du tiers – du personnage innocent, seul demeuré fidèle à une naturalité sans tache, personnage objectivé, nié dans sa qualité de sujet, et renvoyé *in fine* à son infériorité sociale.

Le dénouement de *Badine* apparaît toutefois comme un hapax dans notre corpus ; une évolution et un apaisement se jouent entre les trois pièces : « La médiation n'est plus trahison, mais ajustement. Une rupture existe bien après *On ne badine pas* ; ce passage du tragique à la fin heureuse des comédies traduit une maturité affective et une confiance accordée (retrouvée ?) à la parole qui peut dénouer les intrigues. Les amoureux ne sont plus maintenant de jeunes innocents, ils ont vécu. L'expérience a descellé leurs lèvres, elle a conféré à leur amour un caractère moins urgent⁴⁰. » Surtout, les personnages d'*Il ne faut jurer de rien* et d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* ont su inventer les modalités ludiques d'une réinvention de la loi et, partant, d'une réanimation du désir.

La loi et le désir mis en jeu

Les pièces de Musset mettent en scène des personnages désorientés, perdus dans un environnement anémique, mus par des désirs incertains faute d'obstacles extérieurs qui en justifient et en alimentent le déploiement. Faute d'un interdit objectif, dramatiquement figurable, le désir des jeunes gens menace de tourner à vide, ou de se tourner contre lui-même, dans l'invention de son propre empêchement. Telle serait l'origine de la crise du jeune homme dans les comédies romantiques de Musset : le désir ne saurait fonder le sujet désirant dans son identité dès lors qu'il ne trouve aucune véritable contrariété hors de lui-même. Quel père tuer symboliquement pour affirmer la loi de son désir individuel face à la Loi collective, si les pères ont failli, sont réduits à des fantoches, à un oncle commerçant débonnaire, ou à une simple absence⁴¹ ? Les comédies confrontent des désirs vagues, innommés, à des obstacles qui ne sauraient en définitive être qu'intérieurs : « Le système conflictuel [...] repose ainsi moins sur des clivages socioculturels ou des oppositions familiales que sur le parasitage de certaines obsessions [...]. », note Sylvain Ledda⁴².

³⁹ Je renvoie une fois encore à l'article de Jean-Marie Roulin dans le présent volume.

⁴⁰ Alain Heyvaert, *La Transparence et l'Indicible dans l'œuvre d'Alfred de Musset*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 214.

⁴¹ Je renvoie à la célèbre ouverture socio-historique de *La Confession d'un enfant du siècle*.

⁴² Sylvain Ledda, Préface à *Il ne faut jurer de rien*, éd. citée, p. 32.

Perdican, jeune homme placé au seuil de la vie sociale, ne rencontre pas de véritable obstacle à l'accomplissement de son désir individuel à l'intérieur du monde socialisé : l'ennemi est moins le pouvoir familial ou la loi morale que l'Autre, figuré par Camille. Les vrais écueils dressés face à la loi du désir sont l'amour-propre et la crainte de la souffrance causée par la blessure intime. Dans *Il ne faut jurer de rien*, Van Buck interprète la réaction de Valentin à sa première entrevue avec Cécile, à laquelle il a assisté caché, en termes d'amour-propre blessé ou, en d'autres termes, d'atteinte narcissique : « C'est votre amour-propre qui souffre. Si je n'avais pas été là, vous seriez venu me faire cent contes sur votre premier entretien, et vous targuer de belles espérances. Vous vous étiez imaginé faire sa conquête en un clin d'œil, et c'est là où le bât vous blesse⁴³. » Le désir ne s'attise plus de rencontrer face à lui la loi, portée haut par les figures d'autorité ; le conflit s'intériorise, concerne la rencontre amoureuse par delà l'enfermement solipsiste dans l'amour de soi seul, nourri par la peur de la trahison. Chez Valentin, l'obsession est le souvenir des gants « en daim de couleur verdâtre⁴⁴ » du mari cocu de sa maîtresse, alimentant en lui le syndrome de Ménélas. La crainte panique d'être trompé, ou « ganté », éloigne le « franc libertin », trop tôt désabusé, du mariage. Cette peur d'être trahi, qui est peur de l'autre dans son altérité, fait de lui, le roué, un parent paradoxal de la pieuse Camille de *Badine* – et aussi de la trop lucide Marquise d'*Il faut qu'une porte*. Chez ces trois personnages, l'obstacle dressé devant le désir amoureux est issu d'un savoir trop tôt constitué, fixé, fiché dans la conscience, devenu obsession⁴⁵. Dans les trois cas triomphe le narcissisme, dans le refus de l'idée même d'une atteinte à l'amour-propre, qui porte avec lui le refus de la rencontre forcément hasardeuse avec l'Autre.

À cette terreur s'ajoute l'ennui, pour désorienter plus encore le désir. Dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, le désir guide moins les deux personnages que leur ennui profond à en être vertigineux : « je m'ennuie à crier » réplique la Marquise à l'exposé, par le Comte, de son après-midi : « Je me désole depuis midi ; j'ai fait quatre visites sans trouver personne. Je devais dîner quelque part ; je me suis excusé sans raison. Il n'y a pas un spectacle ce soir⁴⁶. » Indétermination du « quelque part », négations en série : le monde n'offre au mondain désœuvré que son indistinction et son vide – rien qui soit susceptible d'alimenter et aimanter le désir, si ce n'est le hasard d'une rencontre de voisinage. Les personnages se caractérisent par la vacance de leurs désirs, par leur vacuité et leur disponibilité – ce qui confère au temps dramatique une élasticité, par l'étirement de la conversation au coin du feu (ou entre deux portes) et la précipitation de la décision matrimoniale. Finalement, l'absence de vrai désir amène les personnages, ces silhouettes réduites à leur titre nobiliaire, à se nourrir de leur propre indécision : « voulez-vous rester ou sortir ? », interroge la Marquise⁴⁷ face à ce pantin de Comte que n'oriente ni désir ni volonté – « j'entre ici machinalement sans réfléchir à ce que j'y viens faire⁴⁸ ». Le froid menace

⁴³ *Il ne faut jurer de rien*, II, 1, p. 85.

⁴⁴ *Ibid.*, I, 1, p. 60.

⁴⁵ Je me permets de renvoyer ici à mon article « La trahison de la parole : mythe fondateur et fondement éthique de la poétique mussetienne », dans les actes du colloque de Cerisy « Poétiques de Musset », sous la direction de Sylvain Ledda, Frank Lestringant et Gisèle Seginger, à paraître.

⁴⁶ *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, p. 233.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 242.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 242.

toujours, métaphore de l'extinction des sentiments : « Le feu ne va pas », constate la Marquise, priant le Comte de « mettre une bûche⁴⁹ ».

L'enjeu, moral *et* dramatique, consiste en définitive à faire du jeu badin et libertin le moyen de ranimer la flamme du désir. Il faut pour cela inventer (faute de disposer d'obstacles objectifs et « légaux ») des chemins tortueux contournant des écueils imaginaires. Certes, dans *Badine*, le jeu se révèle dangereux : le stratagème inventé est incapable d'ouvrir une voie au partage harmonieux des désirs ; le blocage est total puisque les moyens mêmes, mobilisés pour contourner l'obstacle, détruisent la possibilité de s'aimer. L'absolutisation de l'Amour, érigée en Loi suprême, selon des voies différentes, par Camille et Perdican, aboutit à sa négation à l'échelle, forcément relative et contingente, du désir humain. C'est pour avoir nié cette contingence que les deux jeunes gens trop épris d'idéal mettent à mort Rosette. *Il ne faut jurer de rien*, en revanche, réactive les moyens éculés de l'ancienne comédie et du marivaudage ; chez Valentin, voulant mettre Cécile à l'épreuve de la séduction, le désir naît d'un calcul des probabilités et d'un stratagème concerté, d'un jeu raisonné dans sa déraison même. Tel est le détour nécessaire à la refondation de la croyance et de la confiance en autrui – et d'abord en soi-même. Une étape décisive dans le jeu de la séduction est franchie par Valentin et Cécile lorsque cette dernière, à la réception du billet, ne tourne pas la tête du côté de son galant visiteur : « Il est tout simple qu'elle ne se retourne pas. Elle ne sait rien, et je n'ai rien su lui dire. Je ne suis qu'un sot si vous voulez ; il est possible que je me pique d'orgueil et que mon amour-propre soit en jeu. Belle ou laide, peu m'importe ; je veux voir clair dans son âme⁵⁰. » L'obstacle est dressé par des moyens purement artificiels et ludiques ; le désir réel – qui est désir de *connaître* autrui - peut naître⁵¹.

Ne jamais jurer de rien, toujours parier sur la disponibilité du désir qu'attisent les lois provisoires forgées par les jeux de la séduction : voilà les seules solutions trouvées face à la double crise de la loi et du désir. *Il ne faut jurer de rien* peut se lire, en perspective, comme la correction ultérieure apportée au basculement tragique de *Badine*, et comme une correction par anticipation de la fin desséchante d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*. Certes, l'idylle amoureuse, dans la conciliation des désirs individuels, de la loi naturelle et de l'ordre familial, est renvoyée, au dénouement, à son caractère de pur théâtre, de jeu d'apparences – ces apparences face auxquelles, certes, comme dit le proverbe, il ne faut jurer de rien. Mais le jeu, du moins tel qu'il est représenté dans les comédies de Musset, engage le réel en modifiant l'ordre des choses et des désirs. Valentin ne se blesse-t-il pas réellement le bras en jouant à la voiture versée devant le château de la Baronne ? « Je me suis démis le bras, c'est ma faute ; mais j'ai versé, et je ne me plains pas. Au contraire, j'en suis bien aise ; cela donne aux choses un air de vérité qui intéresse en ma faveur⁵². » Le jeu de la séduction, jeu cherchant à ranimer le désir par la contrainte ludiquement inventée, est dangereux, comme le rappelle le proverbe-titre d'*On ne badine pas avec l'amour* ; c'est un pile ou face entre la mort et l'amour. Toutefois, sa mobilisation dans les comédies-proverbes dont il retend les intrigues et refonde

⁴⁹ *Ibid.*, p. 253 et p. 252.

⁵⁰ *Il ne faut jurer de rien*, II, 1, p. 93.

⁵¹ Il conviendrait ici, dans cette invention de l'obstacle et du cheminement tortueux, de mobiliser la culture libertine de Musset : voir Valentina Ponzetto, *Musset ou la Nostalgie libertine*, Genève, Droz, 2007.

⁵² *Il ne faut jurer de rien*, II, 1, p. 77.

l'action constitue sans doute la seule réponse possible face à l'effondrement des lois positives et de leurs représentants. Les lois du jeu théâtral réinventent l'art de la contrainte, sans laquelle tout désir se meurt.

Olivier Bara

Université Lyon 2, UMR 5611 LIRE