

VÉRITÉ PROVERBIALE ET CRÉATION DRAMATIQUE DANS LE THÉÂTRE DE ALFRED DE MUSSET: L'EXEMPLE DE *ON NE BADINE PAS AVEC L'AMOUR* (1834) ET *IL NE FAUT JURER DE RIEN* (1836)

GODO Simplicie Noguès

Docteur ès-Lettres

Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

Département de Lettres Modernes

godosimplice@gmail.com

Résumé

Le théâtre est un art vivant dont les pratiques littéraire et scénique s'inspirent aussi du proverbe. De ce rapport entre théâtre et proverbe, naît un genre littéraire : le proverbe dramatique. Alfred de Musset y trouve l'occasion de créer des œuvres qui assoiront sa notoriété. Par elles et par une écriture faite de rebondissements, cette étude montre que l'art dramatique se nourrit de la substance morale du proverbe pour lui donner, en retour, une résonance bien plus profonde. Ainsi, par cette médiatisation à l'œuvre dans les textes analysés, le dramaturge permet une réflexion sur la condition humaine.

Mots-clés: Théâtre, Musset, Proverbe, Amour, Proverbe Dramatique

Abstract

Theater is a lively art whose literary and stage practices come from proverb. From the relationship between theater and proverb arises a literary genre called proverb drama. This literary genre inspired the famous play writer Alfred de Musset in his play writing. The analysis of his play writing shows that dramatic art uses the content of proverb to shet light in the minds of people. Thus, through is art, the dramatist make people think about human condition.

Key words: Theater, Musset, Proverb, Love, Proverb Drama

Introduction

L'art dramatique, tel qu'il s'apprécie aujourd'hui, détermine aussi bien du point de vue du texte que de la scène, une pratique, une existence fondée sur des principes théoriques variés. S'appuyant sur ces principes, les grandes théories qui sous-tendent la pratique théâtrale se sont toujours focalisées sur la finalité des créations. Or, au-delà des préoccupations liées à leur réception, il est rare que l'on s'interroge sur la source de la création dramatique, de l'idée qui sert d'humus à la composition du texte dramatique. Si la logique mimétique aristotélicienne consacre la nature comme source de la création dramatique, elle n'en précise pas matériellement les modalités spécifiques. Pourtant, au nombre de celles-ci figurent les proverbes.

Formule incisive et sentencieuse à valeur didactique, le proverbe est un condensé de sagesse dont la visée, à notre sens, n'est véritablement perceptible qu'à la lumière d'une illustration vivante. Cette pédagogie de l'exemple, notable dans les pièces *On ne badine pas avec l'amour* et *Il ne faut jurer de rien* du dramaturge français Alfred de Musset, jeune membre du Cénacle romantique ¹ appelle le sujet suivant: « Vérité proverbiale et création dramatique dans le théâtre de Alfred de Musset : l'exemple de *On ne badine pas avec l'amour* et *Il ne faut jurer de rien* ».

Partant de l'hypothèse que, chez lui, l'écriture dramatique se nourrit également de la substance morale du proverbe, la présente réflexion sera dynamisée par ces deux interrogations : Comment le proverbe sert-il de matrice à l'écriture des textes dramatiques à l'étude? En quoi le théâtre de Musset participe-t-il à la médiatisation du proverbe?

Ainsi, à la lumière des principes méthodologiques offerts par la sociocritique et la sémiotique devant les ressources des textes convoquées, l'on s'emploiera à montrer que le théâtre de Musset s'inspire du proverbe et de sa dynamique parolière pour distraire, puis instruire ses contemporains; mais aussi sa postérité. En conséquence, cette étude partira du constat de la fécondité du rapport entre théâtre et proverbe avant d'envisager la matérialité de la vérité qu'il incarne dans les deux pièces à analyser.

1. Musset et le proverbe dramatique

Parues respectivement en 1834 et 1836, *On ne badine pas avec l'amour* et *Il ne faut jurer de rien* illustrent l'intérêt du dramaturge pour une forme de divertissement issue de la vogue mondaine des salons. Mais elles l'inscrivent également dans un mouvement qui part des réticences devant les dogmes du romantisme à une indépendance esthétique qui l'amène à se tourner vers le passé pour explorer d'autres pistes, d'autres ressources notamment celles du proverbe.

1.1. Les distances d'avec le romantisme flamboyant

Musset naît en 1810 dans un contexte où se fait sentir un bouillonnement révolutionnaire artistique venu du XVIIIe siècle. Impulsé par des théoriciens comme Diderot et Louis-Sébastien Mercier, le drame romantique qui connaît un essor fulgurant au XIXe siècle s'affiche comme une esthétique théâtrale nouvelle, de principes auxquels souscrivent les auteurs de la jeune génération. Regroupés autour d'une figure tutélaire, celle de Victor Hugo, les auteurs français de drames revendiquent un bien qu'ils estiment précieux: la liberté dans la création artistique et littéraire. Très

¹ Petit groupe d'artistes, de poètes et d'écrivains réunis autour de Charles Nodier et Victor Hugo entre 1823 et 1833.

sensible à cette quête de modernité qui irradie leurs créations, M.-C. Hubert (2016) les identifie ainsi:

Les romantiques sont des hommes résolument modernes. Balayant comme Diderot et Louis-Sébastien Mercier, tout passéisme, ils désirent créer un art qui parle du présent aux hommes de leur temps. Conscients que le goût varie avec les époques, ils rejettent, avec force irrévérence, les modèles anciens, antiques ou classiques (p. 202).

Or, c'est justement au sujet de ce rejet et des règles qui le rendent manifestes dans les textes de théâtre que survient la brouille entre Musset et les autres membres du Cénacle. À leurs côtés, ceux que P. Bénichou (1988) considère comme « les mages du romantisme » (p. 6), l'auteur des textes à l'étude fait office de cadet et de rebelle. Si, en plus d'être ses aînés, Victor Hugo, Alfred de Vigny et Alphonse de Lamartine sont auréolés, sous la Restauration, d'une gloire qui lui fait encore défaut, ils incarnent aussi ce romantisme fringant, généreux et engagé dans les luttes sociétales devant décider de l'avenir. Placé aux antipodes de l'enthousiasme de ses devanciers, Musset vit une crise existentielle qui l'empêche de croire et d'adhérer entièrement aux idéaux du romantisme conquérant. Pour F. Lestringant (2009), « Musset incarne un romantisme qui n'est pas le romantisme flamboyant, mais un romantisme ironique [...] c'est un romantique qui s'est toujours moqué du romantisme » (p. 139).

Sa trajectoire esthétique se veut alors plus libérale, plus admirative du passé, c'est-à-dire du moyen-âge et du classicisme français et étranger. D'où la justification de ce repli où il se retranche en tant qu'écrivain et au nom duquel P. Bénichou le range au nombre des désenchantés. En réalité, ce désenchantement dont ils souffrent se traduit par une réelle rupture doctrinale que J.-L. Diaz (1993) relève également par ce constat : « après une période de connivence et de séduction qui laissera en eux des traces, ils ont été amenés à prendre des distances, de manière plus ou moins radicale, avec l'optimisme conquérant des frères aînés » (p. 94).

De cette posture du "poète déchu", désormais à la croisée des chemins suite à la relation tumultueuse avec George Sand, le dramaturge Musset manifeste un vif intérêt pour un genre en vogue dans la pratique culturelle mondaine des salons: le proverbe dramatique.

1.2. Les proverbes, une voie nouvelle d'expression artistique

Ayant délaissé les canons de l'esthétique romantique pour se définir une nouvelle voie, plus conforme au trouble qu'il vit, l'écrivain abandonne le drame pour s'engager résolument dans la comédie. En opérant ce choix quelque peu surprenant pour un romantique, il en vient à s'intéresser aux proverbes. Mais qu'est-ce qu'un proverbe ? S. Ali et J. Dérive (2013) en donnent une acception :

Fruit de l'ensemble des expériences culturelles d'un peuple qui lui sont rendues comme des données ou des principes naturels et intangibles, le proverbe se présente comme un énoncé qui vient s'insérer dans le discours oral ou la production écrite pour soutenir, argumenter, expliciter des propos personnels (p. 79).

Tel qu'envisagé, l'énoncé proverbial s'impose comme un adjuvant de la pensée proférée, mais aussi et surtout comme un soutien à la pensée reflétée à travers la création littéraire dramatique. De fait, le texte de théâtre en tant que production écrite renferme un discours que le proverbe peut rendre explicite à l'attention de la communauté. De cette possibilité insoupçonnée, fondée sur la relation entre le texte écrit et les nécessités d'emploi du propos parémique, naîtra un

genre théâtral singulier: le proverbe dramatique. Comme cela se peut aisément deviner, cette forme de théâtre dont les représentants les plus prolifiques avant Musset sont Théodore Leclercq et Louis Carrogis de Carmontelle, épouse un principe de fonctionnement en rapport avec un proverbe, quel qu'il soit. Inspirés de lui, le texte et la représentation ne visent en réalité qu'un seul et même objectif: celui de donner une illustration de la vérité proverbiale.

Il est nécessaire, par ailleurs, de souligner qu'en tant que tel, le proverbe dramatique compte deux traits distinctifs majeurs: le défaut d'une codification rigide et le caractère privé du divertissement qu'il constitue. En effet, en ce qui concerne le premier, il est bon de savoir qu'à la différence de la comédie et de la tragédie ou même du drame romantique, le proverbe dramatique n'est pas codifié au sens strict du terme. Autrement dit, il n'est pas le fruit d'une théorisation qui lui aurait défini des règles ou des canons d'écriture et de création des textes, de même que l'organisation de la mise en scène du spectacle que ces derniers envisagent. Toutefois, des constances générales demeurent, des constances que l'on relève dans les habitudes textuelles et scéniques des praticiens de cette forme dramatique. Ce sont des « saynètes improvisées » (P. Pavis, 2015, p. 74) qui s'apparentent fortement à la comédie, au vaudeville, écrits en un ou deux actes et dont l'objet porte sur la reconnaissance par le lecteur ou le spectateur du "mot"; c'est-à-dire du proverbe que la création est censée illustrer.

Le second trait distinctif, quant à lui, touche à la nature même du divertissement qu'il incarne dans un pays marqué par une instabilité politique à travers les régimes successifs post-révolutionnaires². Parce qu'il s'émancipe de codes d'écriture ou de contraintes esthétiques, le proverbe dramatique, contrairement à la comédie ou à la tragédie qui sont des divertissements publics, détermine un spectacle strictement privé, joué exclusivement dans les salons ou à l'intérieur des châteaux de représentants de la noblesse. À ce titre, il constitue un dispositif de contournement de la censure étatique dans un contexte marqué par des affrontements réguliers, directs ou indirects, entre royalistes et républicains. Ayant connaissance de son caractère privé, P. Gethner (2012) reconnaîtra au proverbe dramatique des relents subversifs lorsqu'il affirme :

Parmi les formes littéraires les plus subversives de l'ancien régime, on peut placer le proverbe dramatique. Destiné à être joué dans des salles privées, appelées théâtres de société, ou simplement lu, ce type de petite saynète pouvait se libérer de toutes les règles dramaturgiques, et surtout du code des bienséances (p. 305).

Aurolé de ses spécificités libertaires et subversives, il n'est pas étonnant que ce genre théâtral en plein essor au XIXe ait intéressé, puis attiré de nombreux auteurs aux profils bien définis. Il y a d'un côté ceux qui veulent échapper aux ravages de la censure; de l'autre, se trouvent ceux dont les créations n'ont pu "passer la rampe" et qui tiennent coûte que coûte à les faire apprécier du public, quitte à adhérer aux principes du "spectacle dans un fauteuil". Musset répond de cette mouvance. Déçu de l'échec de *La nuit vénitienne* et obligé, malgré tout, de vivre de sa plume, le jeune dramaturge trouvera dans le genre théâtral à la mode l'occasion de briller certes; mais aussi et surtout d'asseoir sa notoriété.

En partant du postulat que le proverbe, décrit comme formule spécifique exprimant une vérité générale, associé à l'expérience d'une vie sentimentale en lambeaux, inspire le dramaturge,

² Après la Révolution de 1789, 12 régimes politiques se sont succédé en France jusqu'à aujourd'hui (de la Monarchie Absolue à la Monarchie Constitutionnelle en passant par la Première République, le Directoire, le Consulat, le Premier Empire jusqu'à la Ve République). Ceux contemporains de l'essor du proverbe dramatique sont l'Ancien Régime, le Premier Empire, la Restauration, la Monarchie de Juillet et le Second Empire.

nous nous attèlerons à montrer en quoi la vérité proverbiale participe à la créativité de l'auteur ou le promoteur de la série "spectacle dans un fauteuil".

2. L'action dramatique comme matérialité de la vérité proverbiale

Par principe, le spectacle théâtral est un divertissement qui s'adresse directement à un public dans un laps de temps. Sans déroger à cette règle, le proverbe dramatique, en tant que forme de théâtre conserve tout de même une spécificité : le lecteur-spectateur ou le public se doit de trouver le mot ou le proverbe que les processus présentés lui inspirent. À cette fin, Musset fait preuve de création en partant d'un « sujet compris comme entité abstraite » (S. Bonnevie, 2007, p. 17), c'est-à-dire l'amour. Il l'implique dans un jeu faisant intervenir des types de personnages dont les coups de théâtre font triompher la parole proverbiale.

2.1. Des personnages typés

À la lecture des textes convoqués, l'on se rend vite compte que les animateurs du jeu textuel, même s'ils sont relativement nombreux et investissent un espace qui tend à se démultiplier, n'endossent pas la même valeur au regard de leur participation dans la progression de l'action dramatique. Certains, en effet, se présentent comme soumis à un *fatum* qui les engage dans une destinée que le lecteur-spectateur anticipe d'emblée, tandis que d'autres n'y figurent que comme de simples auxiliaires de jeu. Aussi sont-ils inégalement répartis dans des séries opposées dont la première porte sur les personnages grotesques.

2.1.1. Les personnages grotesques

Les animateurs du dialogue dans les œuvres théâtrales à l'étude n'adhèrent pas tous à la même catégorie. Sont considérés comme grotesques les personnages dont l'action n'influence pas profondément l'évolution de l'intrigue dramatique. Bien au contraire, leurs actions définissent un jeu qui tend à s'éloigner de la préoccupation centrale du dramaturge. Au nombre de cinq sur l'ensemble du corpus, ils sont reconnaissables à des traits identiques; ils sont tous passablement âgés et surtout, ils traînent un défaut comme suggéré par le tableau suivant :

LES PERSONNAGES GROTESQUES	
<i>Adjuvants du jeu textuel</i>	
Maître Bridaine	La bonne chère
Maître Blazius	Le vin
Dame Pluche	La religion
Le Baron	La paranoïa
Van Buck	L'inflexion bourgeoise

Comme indiqué, les personnages, sur l'ensemble des textes, sont fortement typés. Autrement dit, ils recèlent de stéréotypes qui permettent de les identifier et de rendre lisibles leurs actions dans l'écoulement de la fable. En effet, Maître Bridaine et Maître Blazius sont respectivement ami du Baron et précepteur du jeune Perdican, son fils. Si le premier, en tant que chapelain et confident

du seigneur féodal se réjouit d'une position qui lui donne une place à la table du noble, le second qui revient au château avec son jeune maître après dix ans d'absence vaine, en réalité, le même objectif. La concurrence ou la rivalité qui s'installe d'office entre eux les engage dans un jeu mettant en lumière leur caractère ridicule. Préoccupés, l'un par les mets raffinés qu'il apprécie tant, l'autre par la cave du Baron, ils n'apportent vraiment rien d'essentiel à la progression de l'action dramatique comme constaté dans cet échange :

LE BARON, *à part*. Je commence à croire que Bridaine avait raison ce matin. Ce Blazius sent le vin d'une manière horrible.

MAITRE BLAZIUS. De plus il a mangé beaucoup ; sa parole était embarrassée.

LE BARON. Vraiment, je l'ai remarqué aussi.

MAITRE BLAZIUS. Il a lâché quelques mots latins ; c'étaient autant de solécismes. Seigneur, c'est un homme dépravé.

LE BARON, *à part*. Pouah ! Ce Blazius a une odeur qui est intolérable. – apprenez, gouverneur, que j'ai bien autre chose en tête, et que je ne me mêle jamais de ce qu'on boit, ni de ce qu'on mange. Je ne suis pas un majordome. (***On ne badine pas avec l'amour, Acte I, scène 5, p. 49***)

Loin de se préoccuper de la réussite du projet du Baron, Maître Blazius donne dans l'intrigue et la calomnie, attestant ainsi que seule la position que chacun des deux occupera dans le cœur et dans la maison du Baron est digne d'intérêt. De fait, en intrigant activement auprès du maître du château pour nuire à leurs intérêts réciproques comme Blazius tente de le faire dans l'extrait ci-dessus, leur implication dans la réalisation du projet du Baron est mineure.

Relevant tout aussi du même type mais dans un registre différent, le personnage de Dame Pluche est encore plus caricatural. À la fois gouvernante et dame de compagnie de Camille, cette vieille fille endurcie qui ne veut pas entendre parler de mariage espère bien ramener la jeune fille au couvent pour qu'elle y consacre ses soins et son ardeur à la religion. Son attitude austère et ses considérations religieuses extrêmes lui définissent un caractère hautement risible quand elle comprend que le cœur a ses raisons que la raison ne peut connaître. De plus, ses raisonnements sur le rapport entre les sexes l'inscrivent dans un militantisme bigot et marginal qui dessert l'action dramatique puisque ses principes religieux l'empêchent de voir le drame en train de se nouer sous ses yeux.

Contrairement à cette dernière, le Baron, lui, refuse d'admettre une quelconque contrariété à ses vœux les plus chers: marier son fils et sa nièce. S'imaginant « régir les âmes humaines comme il planifie l'assolement de ses terres » (D. Canal, 1992, p. 19) le ridicule de ce personnage se lit à la fois dans les efforts consentis pour la réalisation de son projet et surtout dans la paranoïa manifestée devant n'importe quelle entrave. Quant à Van Buck, il est le prototype du bourgeois ayant fait fortune à force de travail et désireux de prétendre aux privilèges de la noblesse. Le mariage qu'il projette entre son neveu Valentin et Cécile, la fille de la Baronne, obéit justement à cette inflexion. Sauf que, son manque total d'autorité et sa volonté de soigner ses relations avec la baronne l'amènent à la complaisance, à la bouffonnerie. Il pousse le ridicule jusqu'à tenir un pari sur l'honneur avec son neveu qui, du haut de ses convictions de dandy, considère que toutes les

femmes ont plus de défauts que de mérites. À ses yeux, elles sont volages, infidèles et ne méritent aucunement un quelconque engagement sérieux.

En obligeant son oncle Van Buck qu'il sait faible et complaisant à tenir un pari ridicule, il veut apporter la preuve de ce qu'il croit et de ce qu'il pense. Ainsi, Maître Bridaine, Maître Blazius, Dame pluche, le Baron et Van Buck sont à ranger au nombre des personnages grotesques qui fonctionnent sous la plume du dramaturge Alfred de Musset, comme des pantins ou des faire-valoir. À ce titre, ils n'ont d'existence que pour servir les relents burlesques à la pièce alors que la véritable tension dramatique se joue ailleurs. En effet, ceux qui, par leur jeu incarnent l'exemplarité du mot, c'est-à-dire du proverbe annoncé dans le titre de la pièce appartiennent à un autre groupe dont le rôle, par opposition aux premiers, relève plutôt du tragique.

2.1.2. Les personnages tragiques

Étant tous dans la fleur de l'âge, les personnages tragiques dans les textes de Musset sont ceux qui concentrent le plus l'attention du dramaturge puisqu'ils sont censés, par leurs actions, matérialiser le proverbe. Contrairement à ceux de la série opposée, il s'avère moins pertinent d'étudier leurs défauts que le décalage situationnel de leur quête. Autrement dit, entre la volonté qu'ils affichent et ce qui leur arrive réellement. Le tableau ci-dessous en donne un aperçu:

LES PERSONNAGES TRAGIQUES	
<i>Sujets principaux du jeu textuel</i>	
Perdican	Veut se marier
Camille	Veut se marier
Rosette	Veut se marier
Valentin	Ne veut pas se marier
Cécile	Ne veut pas se marier

Tels que présentés, les personnages que nous considérons comme tragiques engagent l'action dramatique juste pour voir se réaliser leur quête, même si pour deux d'entre eux, il s'agit d'une quête par procuration. En effet, Perdican et Camille partagent la même enfance et les mêmes souvenirs. Il va sans dire qu'ils ressentent mutuellement des sentiments. Malgré cette donnée factuelle, leur rencontre au château du Baron ne s'explique que par l'obéissance à l'autorité paternelle. Ce n'est pas proprement leur volonté, mais ils s'y plient pour honorer la figure du père. En revanche, Rosette, jeune fille roturière et sans éducation, sœur de lait de Camille, veut réellement se marier parce qu'elle a la faiblesse de croire en la promesse que Perdican lui fait par dépit. Parallèlement, les deux autres personnages du tableau présentent une quête d'une nature différente. Valentin ne veut pas se marier parce qu'il ne croit pas en l'amour et à la vertu des femmes.

Fort de cette conviction, le pari qu'il propose et qu'il conclut avec son oncle ne vise qu'un seul objectif: séduire rapidement Cécile et l'abandonner afin de prouver aux yeux de tous y compris

le lecteur-spectateur son opinion sur le mariage. De son côté, la fille de la baronne de Mantes, intelligente et d'un esprit vif, ne compte pas épouser Valentin d'emblée. Même si le jeune homme l'intéresse passablement, elle suit en cela les nouvelles dispositions de sa mère. Devant l'enjeu, Perdican, Camille, Rosette, Valentin et Cécile définissent un jeu textuel qui les engage dans une destinée dont le caractère prévisible paraît, à première vue, imprévisible à l'analyste. Qu'est-ce à dire ?

Cela signifie que dès l'entame des pièces, la situation de départ qui enclenche l'action dramatique annonce un principe de cause à effet, une sorte de déterminisme qui amène l'analyste à croire à une fin prévisible. Ainsi, la rencontre entre Camille et Perdican orchestrée par les soins du maître des lieux doit permettre, conformément aux vœux de ce dernier, aux jeunes gens de se marier. Pour le lecteur et pour le spectateur, la finalité attendue parce qu'étant prévisible est le mariage. De même, le pari bouffon qui mobilise les énergies de Van Buck et Valentin au sujet de la séduction de Cécile, si on en croit la si grande certitude du dandy, possède une finalité tout aussi prévisible. Elle consiste pour le jeune homme à séduire Cécile afin de prouver qu'il ne peut l'épouser. Logiquement le lecteur-spectateur s'attend à ce que le jeune dandy n'épouse pas Cécile puisque cette dernière est supposée manifester les travers qu'il reconnaît à la gent féminine de l'époque.

Partant d'une situation banale de départ, la trajectoire des personnages concernés se révélera tragique d'autant plus que les efforts qu'ils fournissent pour réaliser l'issue attendue sont justement ce qui les conduit vers l'issue inattendue ou imprévisible. Le tragique naît donc de la quête contrariée des personnages principaux; un peu comme si leur disposition de départ conditionnait, par une fatalité qui s'acharne sur l'existence, la finalité de leur trajectoire. En conséquence, le caractère typé des actants les inscrit dans une ligne-force qui laisse entrevoir une issue annoncée par le proverbe. Mais les rebondissements notables dans leur parcours constituent un ingrédient de la matérialisation de la vérité proverbiale.

2.2. Retournements de situation et coups de théâtre

Selon P. Pavis (2015), « le coup de théâtre est une action imprévue changeant subitement la situation, l'issue ou le déroulement de l'action dramatique » (p. 74). Il apparaît comme une réelle perturbation des certitudes dans les projets des actants, perturbation qui induit un fléchissement ou une réorientation du déroulement de la fable. Dans les textes à l'étude, les retournements de situation sont nombreux. Il est cependant possible de les étudier en s'appuyant sur des critères spécifiques: le nombre de personnages impliqués, l'action volontaire des actants ou leur indifférence. Ainsi, s'ils dynamisent l'action dramatique, ils occasionnent l'intervention d'une variété de personnages comme indiqué dans le tableau ci-dessous:

ŒUVRES DRAMATIQUES	PERSONNAGES IMPLIQUÉS	CHANGEMENTS BRUSQUE DE SITUATION OU COUPS DE THÉÂTRE
<i>On ne badine pas avec l'amour</i>	Camille et Perdican	Contrairement au coup de foudre annoncé, les deux protagonistes se disputent. (Acte I, scène 2)
<i>On ne badine pas avec l'amour</i>	Camille	Camille qui ne voulait pas épouser Perdican, change d'avis subitement. (Acte III, scène 7)

<i>On ne badine pas avec l'amour</i>	Perdican et Camille	Après avoir soutenu qu'ils ne ressentent rien l'un pour l'autre, ils reconnaissent soudain qu'ils s'aiment et qu'ils doivent se marier. . (Acte III, scène 8)
<i>On ne badine pas avec l'amour</i>	Rosette	Contre toute attente, la mort de Rosette empêche définitivement le mariage de Camille et Perdican. (Acte III, scène 8)
<i>Il ne faut jurer de rien</i>	Valentin	Devant le charme et l'intelligence de Cécile, valentin tombe, soudainement et malgré lui, amoureux. Il consent à l'épouser. (Acte III, scène 4)

En se focalisant sur le critère du nombre de personnages impliqués, l'on constate que tous les actants de premier plan sont soit agent, soit spectateur du coup de théâtre qui survient dans le cours de l'action dramatique. En tant qu'agent de cet imprévu, ils participent activement à l'infléchissement de la fable en l'orientant dans un sens tout à fait imprévu. L'analyste n'en prend la pleine mesure qu'à la lecture de cet extrait dialogique:

SCENE 3. *Un champ devant une petite maison.*

Entrent ROSETTE et PERDICAN.

PERDICAN. Puisque ta mère n'y est pas, viens faire un tour de promenade.

ROSETTE. Croyez-vous que cela me fasse du bien, tous ces baisers que vous me donnez ?

PERDICAN. Quel mal y trouves-tu ? je t'embrasserais devant ta mère. N'es-tu pas la sœur de lait de Camille ? ne suis-je pas ton frère comme je suis le sien ?

ROSETTE. Des mots sont des mots et des baisers sont des baisers. Je n'ai guère d'esprit (...) moi tout le monde m'embrasse sur les deux joues et cela me chagrine.

PERDICAN. Que tu es jolie, mon enfant !

(On ne badine pas avec l'amour, Acte II, Scène 3, p 58-59)

Par cet échange, Perdican modifie consciemment et radicalement le cours de l'action dramatique. En choisissant délibérément de courtiser Rosette, une fille "sans nom", il donne une impulsion nouvelle au cours des événements par l'implication d'une innocente dans la querelle amoureuse qui l'oppose à Camille, sa promise. L'issue de ce triangle amoureux entre Camille, Perdican et Rosette sera non seulement fatale à cette dernière, mais elle scellera le sort du mariage des deux premiers en tant que finalité attendue de leur jeu. De fait, Rosette, n'est ni plus ni moins qu'une spectatrice et une victime du coup de théâtre opéré par Perdican. Ainsi, les péripéties qui

essaiment les textes du corpus donnent une résonance particulière aux jeux des personnages tout en incarnant une technique d'écriture chez le dramaturge.

Fondée sur le principe du coup de théâtre, l'écriture dramatique de Musset, par la multiplication des situations et autres rebondissements, impose une lecture à rebours qui laisse entrevoir à la fois le suspense et le tragique. Or, fatalité rimant avec unité d'action, la conjonction des changements successifs de situation finit par consacrer le triomphe de la parole proverbiale.

2.3. Le triomphe de la parole proverbiale ou l'accomplissement tragique du proverbe

À la lumière des textes convoqués, il a été possible d'observer que l'organisation dramaturgique des textes est telle qu'elle ne pouvait que conduire le lecteur-spectateur à reconnaître et à admettre la force d'un principe dont la lisibilité est assurée par les choix d'écriture du dramaturge. En effet, sous sa plume, l'action est fortement marquée par la versatilité des personnages principaux. Ces derniers changent constamment d'avis, tantôt parce qu'ils sont désarçonnés devant une réalité à laquelle ils ne s'attendaient pas (Perdican et Valentin), tantôt parce qu'ils subissent une influence extérieure (Cécile et Camille). En tout état de cause, l'enjeu principal du jeu textuel étant le mariage, les nombreux rebondissements que l'on découvre au fil de l'action montrent que les personnages n'ont aucun contrôle sur leur cœur et par conséquent sur leurs sentiments respectifs. C'est ce qui justifie la quête contrariée dans le jeu des protagonistes des pièces théâtrales que résume aisément le schéma suivant:

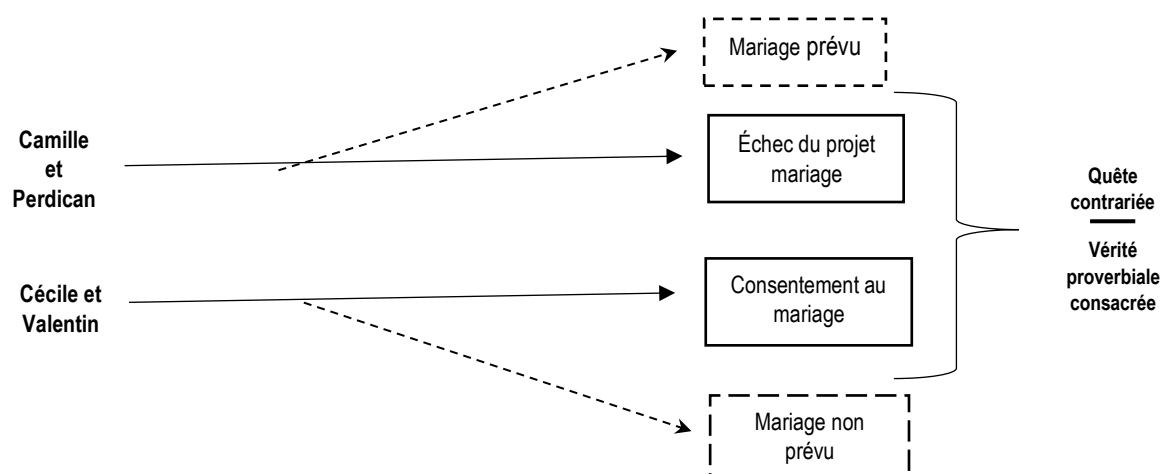


Schéma des trajectoires des couples tragiques

À l'aune de cette modélisation, l'on comprend finalement que la composition des textes chez Musset n'a fait que suivre ses propres convictions sur la réalité du cœur humain. En effet, rien n'est garanti quand il s'agit de sentiments car la logique amoureuse que le dramaturge ne connaît que trop, commande des choix s'émancipant de toute raison. Ainsi, fort de son expérience, il fait se mouvoir dans une atmosphère comique qui vire parfois au drame, des personnages sur lesquels pèse une sorte de transcendance qui les amène à obtenir exactement le contraire de ce qu'ils espéraient. Le couple Perdican-Camille dont le mariage était plus que certain ne se réalise pas du fait de la mort de l'innocente Rosette. En revanche, là où cette perspective n'était guère envisagée par le couple Cécile-Valentin, le mariage a lieu. Autant dire que la quête contrariée des différents actants participe du triomphe de la parole proverbiale dans la mesure où elle contient une vérité qui s'impose non seulement à la communauté, mais aussi à l'individu. C'est d'ailleurs ce que l'on note dans cette réplique finale du dandy :

VALENTIN – Mon oncle, il ne faut jurer de rien, et encore moins défier personne.

(Il ne faut jurer de rien, Acte III, Scène 4, p. 107)

Par cette intervention pleine de sens, le personnage qui devient enfin raisonnable, prend conscience de son manque de sagesse et de bon sens. L'individu orgueilleux et insouciant de l'entame de la pièce est tout à fait transformé à la fin. Lui qui croyait piéger la jeune Cécile à travers une mise en scène sur fond de pari, a été pris à son propre piège : celui de l'amour. Devant autant de subtilité dans la conduite du jeu par le dramaturge, le lecteur-spectateur, à la suite des personnages eux-mêmes, ne peut que convenir de la justesse des proverbes-titres : "on ne badine pas avec l'amour" et "il ne faut jurer de rien".

En réalité, l'amour n'est pas un jeu puisqu'il peut conduire à des drames regrettables. Il ne peut également faire l'objet de défis quelconques puisqu'il commande les cœurs à sa guise et cela, indépendamment de la volonté des individus. Les enseignements que l'on tire du jeu textuel à travers la communication qui s'établit entre le texte et la scène ou le texte et son lecteur témoignent de la fécondité du rapport entre genre dramatique et vérité proverbiale. Du fait de son caractère vivant, le théâtre devient le ressort de la dynamique du proverbe.

3. Le théâtre comme facteur de la dynamique du proverbe

La double existence du genre dramatique lui donne une place de choix quand il s'agit de communiquer au monde, celui d'hier mais aussi et surtout celui d'aujourd'hui, un savoir ou un principe d'ordre moral. Dans le contexte de modernité où les proverbes offrent un ressourcement à la fois culturel et intellectuel, le théâtre peut y participer dans la forme, puis dans le fond.

3.1. Le proverbe dramatique, une forme de jeu originale

Les deux textes pratiqués de la présente étude relèvent d'un sous-genre théâtral : le proverbe dramatique. Loin d'être *stricto sensu* une dramatisation d'un proverbe quelconque³, le proverbe est avant tout un genre ou une forme théâtrale. Tantôt apparentée à la comédie, tantôt au drame, il s'agit d'un type d'action dramatique perçu comme « un divertissement ou comme un théâtre "de poche" ou encore un théâtre "de chambre" » (D. Canal, 1992, p.15). En soi, il consiste en une forme de jeu alliant quelque fois une dimension participative dont la finalité vise à faire deviner "le mot" étant entendu que « ce n'est pas la forme qui fait le proverbe, mais le fait qu'il y ait quelque chose à deviner » (C. Leguy, 2005, p.16). Les personnages, de diverses conditions et d'un nombre assez relatif, interagissent en moyenne sur trois actes pour donner vie à une action dont le dramaturge seul connaît la visée. Celle-ci, ignorée des lecteurs et des spectateurs parce qu'aucune disposition n'étant prévue à l'entame de la pièce pour cette éventualité, constitue la clé de voûte de la création dramatique. Un peu comme si l'unité d'action en tant que technique dramaturgique n'avait pour unique objet la mise en lumière d'une vérité, d'une leçon de vie exprimée de manière plus ou moins imagée sous une formule succincte. Appelée proverbe ou plus

³ Un des débats en atelier lors du colloque sur les proverbes a porté sur la compréhension du proverbe dramatique. À la question de savoir si le proverbe dramatique était une dramatisation du proverbe, notre réponse était qu'il ne fallait pas céder à la tentation de l'amalgame. Le proverbe dramatique est une forme théâtrale spécifique qui a son propre canevas. Alors que l'idée de dramatisation suppose une intentionnalité consciente de théâtralisation ou de mise en scène. Dans le premier cas, la forme du jeu inspire aux lecteurs et aux spectateurs (qui participent au jeu) le proverbe ; dans le second, le proverbe est censé conditionner le jeu. Il existe donc une nuance qu'il faut saisir.

généralement parémie, cette vérité que le théâtre met en lumière et à la portée de tous comporte une dimension universelle.

3.2. La mise en lumière de la vérité universelle

La notion de proverbe dramatique met en évidence un rapport dont la fécondité est au cœur de la présente réflexion. En effet, derrière la dénomination d'un genre littéraire ayant connu ses lettres de noblesses au XIXe siècle, il est à noter un rapprochement à la fois surprenant et instructif au regard des notions impliquées. Il s'agit du théâtre et du proverbe; c'est-à-dire un genre littéraire consacrée à la mise en scène de situations de crise vécues par des personnages et une formule qui est un condensé de sagesse. À travers les textes théâtraux *on ne badine pas avec l'amour* et *il ne faut jurer de rien*, il se dégage une certaine résonance du proverbe que le jeu des actants révèle. Qu'ils soient considérés individuellement ou par couples, leurs trajectoires respectives témoignent d'une vérité que le lecteur-spectateur peut deviner aisément: il n'est jamais bon de se jouer des sentiments d'autrui. De même que la peau de l'ours, on ne peut la vendre qu'après avoir tué l'animal.

Ainsi reformulée, la vérité proverbiale que le destinataire du discours théâtral perçoit d'emblée acquiert une force de pénétration favorisée par le théâtre. En tant qu'art vivant, ce dernier donne à voir une expérience concrète qui facilite la compréhension du précepte parémique tout en le rendant énormément populaire. En retour, le proverbe nourrit la création dramatique dans la mesure où des possibilités émanant de ce type d'énoncés transcendent l'émotion ou le divertissement qu'il incarne pour interpeller la raison du lecteur-spectateur. À ce propos, V. Ponzetto (2015) rappelle : « le proverbe est, par essence, un genre empreint d'une forte veine didactique. Illustrant une maxime, il véhicule volontiers un contenu critique et moral. Il vise, en tout cas, à faire réfléchir le lecteur/spectateur » (p. 5).

À ses yeux, le proverbe en tant que genre littéraire et le proverbe en tant qu'énoncé spécifique partagent la même cible : le lecteur-spectateur et la société qu'il représente. Ainsi, la création dramatique apparaît comme le vecteur de la dynamique du proverbe puisqu'elle participe de la médiatisation de cette vérité universelle qui s'avère si nécessaire à l'éthique des individus et à la stabilité des sociétés.

Conclusion

En fin de compte, il convient de retenir que cette étude porte une ambition, celle de montrer la relation dialectique qui s'établit entre le théâtre à travers une de ses formes, cataloguée comme mineure certes mais pleine de ressources, et le proverbe, petite formule au contenu atemporel à valeur didactique. Dans la quête d'une meilleure proximité avec le public de son temps, Musset s'est orienté vers le genre du proverbe dramatique pour, d'abord, lui proposer un divertissement. Ensuite, ce choix opéré au détriment des attentes de ses amis du Cénacle romantique, lui a donné l'occasion de faire réfléchir ses contemporains car « le proverbe aime aussi se masquer, obligeant l'observateur à s'interroger sur ce qu'il est réellement » (C. Leguy, 2005, p. 22). Par une écriture faite de rebondissements, marquée par le grossissement du caractère de ses personnages, le dramaturge crée un jeu qu'il soumet au regard de la communauté. Cette dernière observe la trajectoire des actants et comprend que la volonté de l'individu peut être contrariée par ses propres émotions. Elle saisit également et beaucoup mieux, grâce aux ressources du théâtre, la profondeur de la vérité proverbiale dans le domaine de l'amour et des sentiments.

Les deux textes dramatiques étudiés dont la création et la composition ont été guidées par le proverbe, lui donnent, en retour, un écho singulier dans la perspective de sa réception. Alfred de Musset se sert ainsi du théâtre pour médiatiser le proverbe et offrir, par conséquent, à sa postérité une réflexion sur la condition humaine.

Bibliographie

- ALI Saoudé et DERIVE Jean, 2013, « Présence de l'oralité dans la production écrite : les proverbes dans la littérature contemporaine hausa », in Baumgardt ursula et al., *Littérature africaine et oralité*, Paris, Karthala, p. 77-93.
- BONNEVIE Serge, 2007, *Le Sujet dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan.
- BÉNICHOU Paul, 1988, *Les Mages du romantisme*, Paris, éditions Gallimard.
- CANAL Denis, 1992, « Les personnages et la comédie dramatique », in dossier de présentation *On ne badine pas avec l'amour*, Paris, Larousse, p 18-21.
- CANAL Denis, 1992, « Qu'est-ce qu'un proverbe », in dossier de présentation *On ne badine pas avec l'amour*, Larousse, p. 15-17.
- DIAZ José-Luis, 1993, « À propos de L'école du désenchantement de Paul Bénichou », in *Romantisme*, n°79, p. 91-100.
- GETHNER Perry, 2012, « Le proverbe dramatique, genre de l'impertinence », in *Impertinence générique et genres de l'impertinence (XVIe et XVIIe siècle)*, n°10, p. 305-316.
- HUBERT Marie-Claude, 2016, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- LEGUY Cécile, 2005, « Formes et masques du discours proverbial », in Baumgardt ursula et Bounfour Abdellah (dir.), *Le proverbe en Afrique. Formes, fonctions et sens*, Paris, L'Harmattan, p. 135-158.
- LESTRINGANT Frank, 2009, « « Musset, un romantique né classique ? » entretien avec Frank Lestringant », *Littératures*, n°61, p.139-152.
- MUSSET Alfred de, 1992, *On ne badine pas avec l'amour*, Paris, Larousse.
- MUSSET Alfred de, 1977, *Il ne faut jurer de rien*, Paris, Bordas.
- PAVIS Patrice, 2015, *Dictionnaire de théâtre*, Paris, Armand Colin.
- PONZETTO Valentina, 2015, « Mérimée, Leclercq et l'esthétique du proverbe », in *Mérimée et le théâtre*, publications numériques du CEREDI, "Actes de colloques et journées d'études", n°14, p. 1-11.