

L'ESPRIT DANS LES *COMÉDIES ET PROVERBES*

Si l'esprit n'est pas la chose du monde la mieux partagée dans les *Comédies et Proverbes*, il est cependant partout. On en fait : plusieurs catégories de personnages participent à ces assauts spirituels qui constituent le plus vif des échanges. Mais aussi, on en parle. Il y a esprit et conscience qu'il y a esprit. Et conscience, de la part de l'auteur comme de ses critiques, que l'esprit forme le plus intense, le plus neuf des tic-tac de parole qui structurent ce théâtre de poche, qui est aussi un théâtre du langage. Si nos trois pièces au programme sont toutes fondées sur une intrigue amoureuse assez vulgaire (vont-ils se marier ?), c'est un autre des traits qui les unissent que l'amour ici n'a de *vérité* que *de parole*, mais qu'on y parle pourtant beaucoup d'amour en se jouant, qu'on y fait *l'amour en esprit*, en mots à double entente, en coq-à-l'âne, en métaphores désaccordée, en paradoxes spirituels, en des ébats d'une préciosité marivaudesque, comme revue et corrigée par un brin de cette fantaisie plus délurée qu'est ce que Hegel, Schlegel, Kierkegaard, puis Jankélévitch ont appelé l'ironie romantique— un peu amortie tout de même ici, bien plus que dans *Fantasio* (qui en fournit le modèle français le plus aigu) par l'esprit des salons à la française qui, plus encore après 1835, constitue l'ethos dominant dans la vie sociable de l'auteur.

C'est à affronter quelques-uns des aspects de l'esprit dans nos pièces au programme que je me propose de consacrer cet exposé : sa structure actantielle et sa dimension agonistique, d'abord ; sa dimension *aléthique*, ce qui veut dire que l'esprit ici, arme contre toutes les *doxas*, prétend dire — *la vérité*, à la pointe espiègle mais inquiète du mot spirituel. Restera à dire enfin une autre de ses vérités essentielles : sa dimension ludique, festive, érotique même, mais aussi poétique, qui tient au plaisir d'invention (impertinente et sidérante, comme dirait Freud) que donne à l'acteur du mot d'esprit comme à son spectateur l'exercice de cette gymnastique qui vous tient alerte et *en alerte*.

Et si, chez Musset, le dernier mot de l'esprit, cette « raison prompte » comme on disait au siècle de Voltaire, n'était pas à chercher du côté de l'invention verbale imprévisible et d'une certaine grâce poétique à sauts et à gambades que lui seul permet ?

L'agonistique spirituelle

Mais d'abord, force est de constater que tout n'est pas si rose, ni si festif dans les logiques de l'esprit : elles supposent des personnages plus ou moins doués pour cette escrime, et un fond d'agressivité ironique entre eux. Le personnel de l'esprit, Freud l'a montré, s'ordonne selon trois places : le faiseur d'esprit, sa cible et le spectateur de la prouesse, complice que l'on prend à témoin par la manche de la bêtise du tiers mais aussi de l'élégance du trait lancé contre lui. C'est dire

que si l'esprit est partout, il est loin d'être une activité égalitaire. La scène d'esprit est ségrégative, aristocratique : il y a des perdants et des gagnants : l'escrime spirituelle a ses bons tireurs, et ses préposées victimes. Qui, bien sûr, se défendent tant bien que mal. Regardons l'oncle Van Buck, faisant sa colère contre Valentin, puis essayant en retour l'artillerie de ses pointes : « tu te moques de moi » (50), « te railles-tu des gens ? » (50). Même jeu chez Perdican subissant bouderies, esquives et dérobadés de la part de sa cousine Camille : « Ne raillez pas ; je ne suis pas de force à vous répondre » (112). De même le comte, sous la pluie des avanies d'esprit de la marquise, trop en forme ce soir-là pour lui, bougon et malgré tout en veine de jouer les *Celadon* de boudoir : « Vous riez de tout » (33), « Raillez, raillez... » (33), « cela vous divertit donc beaucoup de vous moquer du pauvre monde ? » (40). Et elle, en réponse à ses contre-attaques perdues d'avance : « Plaisantez donc à votre tour » (41). Plus d'autre recours pour le vaincu enchifrené, à qui on espère ironiquement qu'il reviendra un peu d'esprit s'il vient du monde, que de diagnostiquer chez sa « cruelle » (39) (dont la cruauté consiste justement à répondre à son indicible amour par de l'esprit) cette « maladie qui court les salons », la « froideur qui raille et qui dédaigne » (49).

Si cette cruauté du théâtre de l'esprit est ici partout, Musset semble s'être arrangé dans nos trois pièces pour varier combats et combattants, non sans manifester malgré tout des constantes. Au cœur le plus vif de ces assauts où l'amour est passé au crible endiablé de l'échange spirituel, le match Perdican-Camille, et celui, plus serré encore, en un seul round, du Comte et de la Marquise : avec, dans les deux cas, net avantage aux femmes. Ce qui nous change des victoires faciles d'Octave dans *Les Caprices de Marianne* avec ses faire-valoir, le mélancolique Coelio, le stupide Claudio, ou de l'irratrapable longueur d'avance que prend d'emblée l'incontrôlable Fantasio, dont l'ironie a la chance d'avoir un fantoche jeune et titré pour *punching ball* : le Prince de Mantoue, et pour complice une reine prête à la connivence. Mais il est vrai d'ajouter que déjà Marianne en ses caprices avait plus que de la repartie, et que la Princesse n'était pas elle non plus en reste. L'esprit chez Musset, ou la guerre des sexes ? Oui, mais devenue guerre de langage.

Mais comme pour varier les plaisirs, entre Valentin et Cécile la guerre d'esprit n'aura pas lieu, puisque, dans notre troisième pièce c'est le combat du neveu et de son prud'homme d'oncle, désireux de le contrôler par les liens du mariage, qui est en lice dès la première scène. Mais tant est centrale la structure de la joute spirituelle, que s'y pose tout de même la question de savoir qui serait le gagnant si combat d'esprit il y avait : face aux rudesses de langage de la petite provinciale, avec son bouillon, sa foulure et sa mazurke, Valentin, le Parisien dandy a le triomphe facile. Il ironise sur cette petite qui a raison d'apprendre l'italien si cela lui permet d'y déployer plus d'esprit qu'en son français de baronnette campagnarde (85). Cela avant d'avoir à reconnaître qu'il a mal jaugé « l'ennemi », comme il l'appelle : « Cette petite fille a de l'esprit et même quelque chose de mieux » (119). Preuve que l'esprit, au sens étroit comme au sens large, n'est pas la seule partie à jouer – ou à perdre. Ce que nous rappelle dans le registre noir *On ne badine pas avec l'amour...*

Le personnel de l'esprit

Ainsi, l'esprit a ses combats, ses scènes à faire, et sa répartition hiérarchisée de rôles clés : au sommet, le libertin, le dandy, le joueur, aux mots comme aux dés, Octave et Valentin, avec comme doubles Fantasio dans le registre plus *danseur de corde* ; et, dans le registre acerbe, Frank et Lorenzaccio.

En face, lui disputant sa prééminence, le « bravant » – c'est le mot que la marquise emploie (40) –, la femme objet de ses avances, démontant, à coups de reparties spirituelles, et avec une aisance qui le déconcerte, sa vanité de faiseur de phrases en veine d'un « caprice » : Marianne déjà, puis surtout la Marquise et, dans *Un caprice* justement, Mme de Léry. Dans le tourniquet pragmatique de leurs échanges, avec permutation de place à chaque réplique, souvent brève, chacun joue à tour de rôle le faiseur d'esprit, l'autre étant condamné pendant ce temps à endosser les deux autres places de la pragmatique spirituelle : celle de victime mais aussi de spectateur obligé d'admirer la prouesse de langage faite à ses dépens...

Et puis il y a le lot des joueurs d'esprit sur la défensive, qui, à ce jeu, ont tiré les mauvaises cartes, et font ce qu'ils peuvent pour résister à l'avalanche : Van Buck qui n'a à sa disposition pour se défendre, en plus de son quant à soi offusqué d'oncle à héritage (« Il vous sied bien de sourire quand je parle », 49), que les ressources d'un pesant comique, que Valentin s'empresse de trouver « trivial » (49) ; mais aussi le comte qui répond comme il peut, avec de rares instants de grâce, et même Perdican, constamment bousculé par la sauvage Camille, dont l'esprit — mais est-ce bien ici le mot qui convient ? — n'y va pas par quatre chemins, quitte à être dépassée dans cet emploi par la Catherine de *L'Ane et le Ruisseau*.

Enfin, au dernier rang de la hiérarchie spirituelle, la palette des fantoches, spécialistes non de l'esprit mais du comique involontaire, faisant rire à leurs dépens sans qu'ils l'aient cherché. Avec, de temps en temps quand même, quelque impertinence de réplique : la Baronne faisant de l'éclaté débarquant sur un brancard « un mort qui m'arrive » à mettre *illico* dans une chambre verte (75), puis filant la métaphore funèbre avec cet autre mort qu'elle n'aime pas avoir pour jouer à la bouillotte (94).

Comme si Musset s'amuse à varier les gammes de ce jeu d'esprit auquel il est maître, il aime à faire jouter la grâce un peu verbeuse de Perdican et les esquives cinglantes de Camille, la triomphante ironie à la Vicomte de Launay de la Marquise et les reparties à cran de retard du comte, et face à la grâce déconcertante de Valentin l'esprit Chrysale de Van Buck : soit qu'il agresse son irresponsable neveu, en lui faisant voir que, si lui n'avait pas vendu du guingan à Anvers, il pourrait à l'hôpital avec sa robe de chambre à fleurs (49) – deux synecdoques particularisantes, comme on en verra bien d'autres ; soit qu'il se déboutonne jusqu'à se remémorer la « moisson d'appas » de ses conquêtes de jeunesse, antithèses des beautés du jour, « moitié chair et moitié coton » (120). Manière un peu rude de faire passer deux de ses vérités : sa mise en cause

1. Qui, elle, n'hésite pas avouer la philosophie latente de ses rebuffades : « On dit que dans un ménage, on se querelle toujours de temps en temps. Puisque je dois l'épouser, j'essaye » (éd. Simon Jeune, Pléiade, p. 1024).

offusquée des contradictions de son neveu, ironiste à bon compte, trop porté à « faire le *fashionable* » (50) ; puis sa double dénonciation, des mensonges de la toilette féminine et des ravages de la mélancolique romantique...

La vérité par l'esprit

C'est que l'esprit chez lui, comme partout ici, a bien une vertu *aléthique*. Sa force n'est pas uniquement jongleuse : il n'est pas gratuit. En se jouant, il cherche la vérité : et pour ce faire il vise des travers, des doxas, des compoctions, des certitudes. Plus encore : il prétend dénoncer les mensonges sur lesquels on vit impudemment, déshabiller les apparences avantageuses, passer derrière le décor des vraisemblances intéressées, mettre à nu masques et comédies. Ainsi faisait, selon Musset, dans un registre plus tendu, l'exemplaire Aristophane². Ainsi fait-il faire dans ce même ethos à ces ironistes masqués et démasqueurs que sont Frank et Lorenzaccio. Ainsi était censé faire aussi dans un registre plus fantaisiste le Figaro mâtiné de Valmont, amateur d'envers, que postulent à titre de personnage auctorial les « *Revue fantastiques* » de 1831. Les *Comédies et proverbes* permettent à Musset une nouvelle inflexion, dans le registre de la sociabilité mondaine, des infinies ressources de sa palette spirituelle.

Dans nos trois comédies, la nature aléthique de la joute d'esprit se déploie dans deux combats, centraux, *pour la vérité* : celui des jeunes contre les vieux, que tout ce qui n'est pas convention heurte et met en cause ; celui des femmes contre les hommes, galants, phraseurs, tricheurs. Le premier combat est celui de Valentin contre Van Buck, mais aussi de Lorenzaccio contre ses oncles les marchands, qui ne veulent pourtant pas qu'on dise qu'ils vendent du drap, tout comme contre les vérités emphatiques de Philippe Strozzi, mais c'est déjà celui de Mardoche (1830). Même si la joute explicite n'y est que rarement entre ces deux camps, c'est le clivage générationnel qui de nouveau structure *On ne badine pas avec l'amour* : d'une part, les jeunes premiers, exposés au feu croisé de l'amour et de son badinage spirituel, obligés de prouver leur vitalité face à ces deux risques ligüés ; de l'autre, les adultes fantoches, « âmes mortes » qui fonctionnent aux conventions de langage et aux bienséances.

Quant à notre troisième comédie, si elle échappe à ce paradigme puisque les personnages y sont déjà largement sortis de la jeunesse, ce que commençait à faire, après le frais émoulu Perdican, le déjà casable Valentin, elle fait en revanche la paire avec *Badine* quant à l'autre stratégie de *vérité par l'esprit* : celle des femmes. Dans nos deux pièces, comme d'ailleurs dans *Les Caprices de Marianne* et dans *Un caprice*, mêmes combats, mêmes parades, mêmes ironies de leur part contre des galants trop empressés : Perdican, Le Comte, portés de plus à d'autres aventures (avec Rosette l'un, avec ses fleurs d'opéra l'autre), mais surtout engoncés dans leur certitude *macho* de plaire à bout portant, avec leurs fadeurs usées. Certitude que s'emploient à torpiller, chacune dans son style, Camille avec ses nerfs à fleur, la marquise avec la trousse de secours de ses reparties mondaines et son infinie capacité à parler bûche quand on la menace

2. « Quand son regard perçant fixait la face humaine, / Pour fouiller la pensée, il allait droit au cœur. / Mais il n'en montrait rien qu'un sourire moqueur. / [...] Il nommait par leur nom les choses et les hommes », « La loi sur la presse », *Poésies complètes*, éd. M. Allem, Pléiade, p. 476.

de lui parler d'amour. Mais, pour une fois, le Comte marque un point à son tour, lorsqu'il dénonce le côté à *bon compte* de cette prétention féminine à la vérité, au regard du « méchant roman » (46) que, selon ces dames, joueraient leurs prétendants : « Vous vous piquez de dire vrai, et vous ne voyez que mensonge dans les autres ? » (46). Trop facile... Et il marque un autre point quand il demande à la marquise, la jetant face à ses contradictions : « alors, [...] qu'est-ce que ce pompon fait sur votre tête ? » (50) Ce qui ne suffit pas à remettre en cause la force aléthique plus grande de l'esprit des femmes, qui partage un trait au moins avec l'autre dynamique spirituelle, celle des jeunes : d'être la *force des faibles*. Car si les jeunes et les femmes sont tenus en laisse dans la sphère sociale, ils tiennent à prendre leur revanche sur le terrain de l'esprit. Soit deux aspects, comme dirait Freud, de la révolte contre le père. Qui est aussi, dans les deux cas, révolte contre les certitudes du langage, tant les adultes installés dans la vie comme les hommes séducteurs sont dénoncés pour leur capacité commune à *faire des phrases*.

La tropologie spirituelle

Mais si l'esprit a ainsi une force subversive qui s'exerce contre les valeurs établies, et si sa nature est donc d'abord disjonctive, puisqu'il tend à mettre au jour la vérité derrière les conventions de façade, à mettre en pièces les bonnes consciences compactes, l'esprit ne serait pas l'esprit sans sa capacité antithétique mais complémentaire : celle de jouer, de jongler, de mettre ensemble, de comparer, de faire des parallèles bouffons, de risquer des comparaisons désaccordées, mais faisant apparaître de secrètes ressemblances. Après, donc, sa face disjonctive, sa face conjonctive...

S'il disjoint, c'est pour mobiliser, pour qu'on puisse rebattre les cartes autrement, que d'autres combinaisons puissent sortir du cornet à dés. Pour mettre le sens en crise – légère – mais aussi en fête. À quoi tient sa dynamique d'ordre poétique. Reste donc à repérer quelques-uns des mécanismes de la rhétorique spirituelle (car c'en est une), quelques-uns de ses procédés tropologiques, qui tous consistent à dérouter le convenable pour dire de manière détournée, « *assaisonnée* », et néanmoins *prompte* comme le voulait le XVIII^e siècle, cette impertinente vérité qu'il veut faire jaillir.

Passons vite sur les procédés qui jouent sur la quantité : fausse litote du Comte, pour qui l'averse qui tombe est « seulement un ouragan » (41), ou exagération de Valentin, qui menace son oncle de lui faire vingt-quatre petits-neveux noirs comme de l'encre (65), et pour qui le sermon qu'il doit essayer de sa part est aussi long que le chemin qui sépare leurs domiciles – parce qu'il la ruminé tout du long en venant (51).

Au nombre des procédés disjonctifs auxquels a recours l'esprit, songeons aux *ellipses*, qui consistent, comme on disait au XVIII^e siècle, à ce que cette *raison prompte* saute les « idées intermédiaires », mais aussi aux *synecdoques particularisantes*, l'un des principaux mécanismes ici de la logique spirituelle..

Spirituelle *saute d'idées*, lorsque le comte évoque un bonnet qu'on livre avec un rhume dedans (40), la marquise une idée qui la « gèle » (30), ou lorsque, pour accuser le comte de courtiser trop assidûment une fille d'opéra, elle le considère tout bonnement comme étant lui-même engagé « dans les chœurs » (38). Même

jeu, lorsque le comte se plaint qu'il faille aimer la marquise en hébreu (48), avec changement soudain de ligne prédicative entre pratique amoureuse et pratique langagière.

Synecdoque particularisante, d'autre part, qui consiste à mettre en vedette la partie matérielle saugrenue au lieu du tout générique auquel elle appartient. Ainsi, lorsque la même marquise, au lieu de désigner sa prétendue rivale comme une danseuse, en fait « certain chapeau rose à fleurs comme il n'en fleurit qu'à l'Opéra » (38) – et puisque le chapeau-femme devient vraiment fleur, cela consiste donc, par surcroît, à *réaliser* la métaphore florale. Même jeu lorsque Valentin symbolise le cocuage inévitable du mari par un gros plan sur les gants verdâtres (60), quand le comte met en cause les pompons de la marquise (50), autre gros plan sémantique, comme aveu de sa coquetterie, laissant à la sagacité du lecteur le soin de deviner, dans ce trope *in absentia*, le lien entre la chose promue au regard, instrument de coquetterie parmi bien d'autres, et la stratégie qui la fonde. De même, Dame Pluche, ne fend pas l'herbe mais la luzerne, et non de tout son corps mais avec ses « coudes affilés » (46). Quant à Valentin, il s'attend à voir descendre sa Cécile « en peignoir, en cornette et en petit souliers de cette grande caserne de briques rouillées » (111). Dans les deux cas, pour la jeune fille comme pour la bâtisse, l'esprit consiste à ne retenir que l'aspect matériel : il déshabille la séduction féminine réduite à sa batterie d'accessoires épars, comme il réduit le château ancestral à un assemblage de briques, et tant qu'à faire à une caserne où, enfermée, elle aussi fait son service militaire. Mais notons à quel point il y a rentabilité visuelle à ces raccourcis synecdochiques empilés, car inévitablement l'image saute aux yeux du lecteur et du spectateur. Mais dans ces cas-là la logique disjonctive qui réduit la chose à ses accessoires en la privant de sa valeur symbolique, se complique d'une logique associative qui consiste à empiler les morceaux disparates préalablement disjoints par la synecdoque particularisante.

Ce qui donne un effet d'inventaire à la Prévert, qu'on retrouve dans le mot d'esprit du comte, expliquant la pluie qui tombe par la « colère céleste qui châtie les carreaux de vitre, les parapluies, les mollets des dames, et les tuyaux de cheminée » (41). Amalgame comique qui met sur la même étagère les parapluies et les mollets des dames — que les haliebardes, enfin, permettent d'apercevoir — tout en s'amusant à voir le divin en personne (la « colère céleste », 41) derrière le désastre matériel de la « trombe » : effet héroï-comique surajouté – de manière tout à fait courante, car il est rare qu'un seul procédé suffise à la tactique retorse du trait d'esprit, comme il serait possible de le montrer à chaque fois.

Semblable processus dans le *zeugme*, mise ensemble de deux éléments disparates : ainsi lorsque la marquise s'amuse à imaginer que le comte, s'il y avait eu société chez elle, aurait été en train de parler à cette heure littérature et chemins de fer, et non de la courtoiser (42) ; ou bien encore dans l'*oxymore* ironique, qui consiste, lui, à apparier non des choses disparates mais des choses contraires. Ainsi, défini par le comte, un jour de réception apporte une « cohue d'amis intimes » (27)³ ; un bal est un endroit où causer confidentiellement « avec accompagnement de trombones et tintamarre de verres d'eau sucrée » (36) (de nouveau, on voit la scène), tandis que, par un procédé semblable de mise

3. Tandis que la marquise suggère qu'il est une pratique de socialité paradoxale consistant à expulser de chez soi les possibles fâcheux tous les autres jours...

ensemble des contraires, la marquise s'amuse à mettre en paradigme deux de ses déclarateurs impénitents, le comte et le prosaïque homme aux pommes, M. Camus, tous deux comparés à Rodrigue, pour leur tragique empressement à tomber à ses pieds (40).

Enfin, un autre procédé très répandu de conjonction spirituelle consiste dans les comparaisons et métaphores mais où comparants et comparés sont désaccordés, ou du moins d'isotopies distantes : nouveau mode d'accord incestueux du même avec le différent. Ainsi dans la bouche de la marquise, prompte aux comparaisons dévaluantes, les faiseurs de déclarations sont comme des auteurs sifflés, toujours prêts à infliger la lecture d'un manuscrit sortant de leur poche (43, souvenir de Boileau), tandis que, dans le même registre, à la fois satirique et littéraire, le comte est plus banal qu'un vieux couplet de vaudeville (43). Quant à la gent masculine tout entière, elle n'est faite que de « confiseurs déguisés », comme l'assène la même marquise à la fin d'une tirade qui amène cette estocade finale (35).

Plus constantes encore, les comparaisons rabaissantes qui ont recours au bas corporel. Par deux fois dans la bouche de Valentin : il a avalé comme un sorbet, à la fois délicieux et mémorable, le sourire du mari trompé (60), et il veut faire avaler à son oncle, en même temps qu'une tasse de chocolat, la lettre de change que celui-ci a signée en sa faveur, et qui lui reste en travers de la gorge (53). Même jeu dans la bouche de la marquise lorsqu'elle évoque, en filant la métaphore, la bonne compagnie d'autrefois, qui se bornait à recevoir « une fournée d'ennuyeux qu'on avalait à la rigueur » (28). Mais elle a bien d'autres recours métaphoriques à disposition pour dénoncer cette pratique des visites à jour fixe auxquelles l'averse la fait échapper ce jour-là par miracle : « procession », dit-le comte, et elle lui file aussitôt sa métaphore, cherchant déjà quelle en sera la « bannière » (30), ou bien « petite lanterne magique » (28), restée noire ce jour-là. Le comte lui aussi file la métaphore, dans un registre plus sérieux, quand il compare la rhétorique amoureuse au caquet qu'on entend dans l'antichambre d'un roi (48). Quant à Valentin, il préfère les jeunes filles herbes dans un bois plutôt que plantes dans une caisse (63) : métaphores en antithèse, pour emblématiser en raccourci sa conception clivée du féminin. Et à son prosaïque oncle il renvoie en boulet de canon ses supposées métaphores matinales (48).

Un mot pour finir de ces nombreuses allusions littéraires ou artistiques, qui jouent en sous-main à chaque coin, doublant le dialogue d'un hypotexte riche de prolongements : autre recours à la structure conjonctive, qui consiste à chercher des éléments de comparaison souvent désaccordés, non plus dans le matériau textuel, mais dans la culture littéraire du temps. Ainsi, pour séduire Cécile, Valentin me,ace de poser à l'élégiaque « malade à pas lents » cher à Millevoeye, ou à un héros pastoral, assis au pied d'un arbre (45). Et là aussi, photo... Il félicite Van Buck de sa constance, aussi grande que celle de Regulus et d'Hernani (77) : *remake* de la mise dans le même sac des classiques et des romantiques dans « Les secrètes pensées de Rafaël, gentilhomme français ». Ou quand l'esprit a plusieurs cibles. Et, tant qu'à faire, les supposés oranges-outans de Sand sont de la partie, la consonance approchée aidant, avec erreur voulue sur la page de la *Revue des Deux Mondes* (*Un caprice*) : balle perdue, mais qui pourrait faire mouche. Un simple cornet de dragées nous envoie en fusée vers *Le Barbier de Séville* (79) ; un simple verrou nous fait pénétrer dans une toile de Fragonard (62). Et même Van Buck s'y met, lui qui ne veut pas être un oncle du Gymnase

(67), sorti qu'il est pourtant d'une pièce de Scribe. Comme la marquise après qu'elle a avalé ses cinquante lettres d'amour, l'auteur pourrait se vanter : « J'ai de la littérature » (44).

Mais si les procédés sont divers, disons pour conclure que l'objet recherché est bien le même : mobiliser le sens, le libérer de ses routines, instituer en lui la possibilité de divorces et de remariages. Que dans l'invention verbale aussi tout soit possible, transformable, permutable ; qu'il n'y soit jamais possible de jurer de rien ; mais qu'une porte, en revanche, y ait le droit d'être à la fois ouverte et fermée... Ce que l'esprit insuffle ainsi, c'est une dynamique, une *pneumatique*, et comme une érotique du langage, qui consiste à délier le joint et à conjoindre le délié. C'est sa phase festive, une fois faite la *tabula rasa* sémantique que permet une agonistique disjonctive parfois cruelle. Ainsi l'esprit invente, par ses conjonctions fantaisistes, comme une poésie de secours au poète désenchanté qui, lui aussi, a un peu perdu le « talent de vivre » (30), et ne semble retrouver un peu de verdure que dans la transe érogène de l'éclair spirituel.

Cela du moins lorsque le permet la tonalité des vies fictives qu'il trame en ses fables dramatiques, et que tout peut s'y terminer par des accordailles, les disjonctions de l'esprit comme les scènes de ménage. Du coup, il y a bien moins de cette euphorie joueuse dans *On ne badine pas avec l'amour*, plus acide. Plus que Perdican et Camille, c'est le Chœur qui y marche à l'esprit. Quant aux fantoches, il leur revient de payer leur dîme au comique. Mais les échanges entre héros y sont trop mortellement ironiques, puis trop passionnés, pour pouvoir être spirituels. Car pour qu'il y ait esprit, il faut que quelque connivence soit possible.

Et qu'il ne soit pas interdit de badiner...

José-Luis DIAZ