



Exceptionnellement
LE THÉÂTRE DU CRÈVE-COEUR
à la Salle Communale de Cologny
Du 30 janvier au 17 février 2008



**Les
Caprices
de Marianne** Alfred de Musset

Mise en scène
Alain Carré

avec Aline Gampert
Olivier Perez
Alain Carré
Anne Vaucher

Bernard Paccot
Christelle Mandallaz
Lise Ardaillon

et la participation remarquable de François-René Duchâble, piano

Salle Communale de Cologny • 17, chemin de la Mairie • Cologny - Genève
Mercredi, Jeudi, Vendredi, Samedi 20h30 • Dimanche 17h15 • Relâche: Lundi, Mardi
Réservation: +41 22 / 786 86 00
www.theatreducrevecoeur.ch





Le Théâtre du Crève-Cœur du 30 janvier au 17 février 2008

**Pour la 1ère fois à la Salle Communale de
Cologne – 17, chemin de la Mairie**

«*Les Caprices de Marianne*» Alfred de Musset

Mise en scène : **Alain Carré**

avec

Aline Gampert, *Marianne*

Olivier Perez, *Coelio*

Alain Carré, *Octave*

Anne Vaucher, *Hermia*

Bernard Paccot, *Claudio*

Christelle Mandallaz, *Tibia*

Lise Ardaillon, *Ciuta*

et la participation exceptionnelle de

François-René Duchâble, piano

15 mai 1833

Un soir de carnaval... À Naples ? à Venise ?

A Nohant, ou partout dans le monde quand on aime faire la fête, où le vin coule à flots, où les femmes ont le parfum d'un voyage de courte durée...

Marianne ? c'est George Sand. Octave et Coelio sont les deux faces d'Alfred de Musset, l'amant malheureux de George Sand. Derrière l'auteur se cache déjà le fantôme de Frédéric Chopin (dont les 24 Préludes rythment cette création) incarné, ici, par le pianiste François-René Duchâble.

Une mascarade ? Une parodie ? La vie ne serait-elle qu'un caprice...qu'une partie de plaisirs libertins...

À vos risques et désirs ! Le péril n'est que la métaphore de la jouissance...

Alain Carré

Equipe de réalisation :
Création lumières **René Donzé**
Scénographie **Isabelle Griot**
Régie **Eric Faugeron**

Musique : 24 Préludes de Frédéric Chopin

Durée du spectacle : 2 heures

Le Théâtre du Crève-Cœur. 16 ch. de Ruth. Cologne . GE

Mercredi, jeudi, vendredi, samedi 20h30. Dimanche 17h15. Relâche : lundi, mardi
Plein tarif : Fr.28.-, tarifs réduits (AVS, chômeurs, AI) : Fr.22.-, (étudiants) : Fr.18.-,
tarif jeunes (apprentis, collégiens) : Fr.12.-

Réservation : +41 22/786 86 00
www.theatreducrevecoeur.ch

Le Mot du metteur en scène...

"Aimer est le grand point, qu'importe la maîtresse?
Qu'importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse?"
Alfred de Musset

15 mai 1833

Un soir de carnaval...

A Naples? à Venise?

A Nohant, Marianne pour les intimes dont fera bientôt partie Alfred de Musset ? où partout dans le monde quand on aime faire la fête, où le vin coule à flots, où les femmes ont le parfum d'un voyage de courte durée...

« De la musique avant toute chose... »? Chopin, bien entendu, le suivant après Musset, dans les bras de la harpie du romantisme...le fantôme de l'amour en guise de préludes...

Il en faut bien 24 pour dompter cette scandaleuse Marianne !

Ici le masque est de rigueur...Coelio est le double d'Octave, tous deux ne font qu'un Musset!

Marianne et Hermia incarnent les quatre saisons d'une George Sand marionnettiste...

Tibia et Malvolio font la pluie et le beau temps : l'un rit, l'autre grommelle!

Ciuta prédit l'avenir dont Claudio est la victime...un cocu averti en vaut deux!

Une mascarade? Une parodie? La vie ne serait-elle qu'un caprice...qu'une partie de plaisirs libertins...

« *Je frappai la statue : une femme en sortit ;*

J'ouvris les bras, et bus sa vie en une nuit. »

« Et si vous étiez un de ces vrais amants, n'iriez-vous pas, si la recette en était perdue, en chercher la dernière goutte jusque dans la bouche du volcan ? »

A vos risques et désirs ! Le péril n'est que la métaphore de la jouissance...

Alain Carré



Alain Carré,
Codirecteur du Théâtre du Crève-Cœur
Cologny-Genève
Comédien et metteur en scène
www.lisiere.com/carre

C'est une invitation au voyage des mots, un espace unique entre poésie et théâtralité. Comédien-metteur en scène, ce troubadour du verbe réalise un parcours ambitieux: prouver que l'art de dire est aussi un art de scène. Deux cents prestations par an en Belgique, en Suisse, en France surtout, mais aussi en Allemagne, en Pologne, au Maroc, en Israël, au Brésil, en Espagne...

Homme de défis, il a relevé ceux de mettre en scène et d'interpréter La Chanson de Roland, Le Testament de François Villon, l'œuvre intégrale d'Arthur Rimbaud, Les Lettres à un Jeune Poète de R.M. Rilke, les chansons de Jacques Brel, Le Journal d'un génie de Salvador Dali, Ainsi parlait Zarathoustra de Nietzsche...

Au théâtre, il met en scène « Les Combustibles » d'Amélie Nothomb et « La Nuit de Valognes » de Eric Emmanuel Schmitt, « Le CID » de Pierre Corneille, « UBU ROI » d'Alfred Jarry, « La Maladie de la Mort » de Marguerite Duras.

La musique le fascine. Il l'intègre dans la plupart de ses spectacles. Ses rencontres avec Jean-Claude Malgoire et Gabriel Garrido le conduisent à la mise en scène d'opéras qu'il aborde avec passion. Il met en scène Béatrice et Bénédict de Berlioz, L'Homme de la Mancha de Brel/Cervantès, Don Quichotte, La Patience de Socrate de Telemann, le Balet Comique de la Roynne de Beaujoyeux, Les Cantates du Café et des Paysans de J.S.Bach, Les Noces de Figaro et Bastien & Bastienne de Mozart.

Mais un de ses plus grands frissons réside dans les spectacles inattendus qu'il a montés avec François-René Duchâble: L'Oiseau Prophète, Voyage dans la Lune, L'eau d'ici vaut bien l'au-delà, voyages musicaux où il dialogue avec le pianiste. A deux, ils imaginent les Concerts Epistolaires sur Berlioz, Chopin-Musset, Bach-Satie, Hugo et Juliette, Le Roman de Venise, Rimbaud voleur de feu, Nerval, Char, Pétrarque, La Fontaine, André Velter ...

Une trentaine de créations à leur répertoire !

En tant que professeur, il a donné quinze années de formation pour acteurs professionnels à Bruxelles, Mons et Liège, et est actuellement professeur d'Art de Dire au CPM de Genève.

Alain Carré, c'est avant tout une voix que l'on retrouve sur une cinquantaine de CD de son large répertoire:

www.autrementdit.net



François-René Duchâble, pianiste

Changement de cap pour ce pianiste de renommée internationale, encouragé en 1973 par Arthur Rubinstein à se lancer dans une carrière de soliste. Il est alors invité par de grandes formations internationales : l'Orchestre Philharmonique de Berlin, le London Philharmonic, l'Orchestre National de France, le Montréal Symphony, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, le Rotterdam Philharmonic, l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre de Chambre de Lausanne, l'Orchestre National de Belgique, le Maggio Fiorentino, l'Orchestre du Festival de Budapest, l'Orchestre NHK de Tokyo etc...sous la direction de chefs tels que Karajan, Dutoit, Jordan, Gardiner, Herreweghe, Swallisch, Janowski, Plasson, J.Nelson, Semkov, , Svetlanov, Temirkanov, I.Fischer, A.Lombard,

G. Herbig, J.Cl.Casadesus, et Th.Gushlbauer.

Trente années de concerts dans les temples de la musique lui ont valu la reconnaissance du public et de prestigieuses récompenses musicales : de nombreux Chocs du Monde de la Musique, de Diapasons d'Or et cinq Victoires de la Musique. Ses enregistrements sont salués tant par le public que par La Critique : les « Vingt-quatre Etudes » de Chopin, les « Douze Etudes Transcendantes » de Liszt, les Sonates de Beethoven, les concertos de Ravel, et dernièrement la parution d'un DVD et d'un CD consacrés aux cinq concertos de Beethoven.

Ce DVD, auquel a participé le comédien Alain Carré, a obtenu les Victoires de la musique en février 2004.

Loin de s'écarter de la musique, François-René Duchâble s'offre aujourd'hui un nouvel élan avec des partenaires choisis pour leur complicité comme Alain Carré, comédien .

A deux, ils innovent des formules musicales où poésie, littérature, danse, acrobatie et même pyrotechnie partagent la magie de lieux insolites dans « un environnement de nature » et loin des parcours obligés. De Bach aux grands romantiques, des « Reflets dans l'eau » au « Bateau Ivre », c'est ainsi qu'ils aiment jouer.

Les Caprices de Marianne

Alfred de Musset



Alfred de Musset
portrait de Charles Landelle

I – L'époque

II - L'auteur

III -L'œuvre

IV – Les Caprices de Marianne

1. L'espace et le temps

2. Les personnages

I - L'EPOQUE

Les Caprices de Marianne paraissent le 15 mai 1833 dans *La Revue des Deux Mondes*. Depuis août 1830, la France est gouvernée par Louis-Philippe 1er. Les premières années de la monarchie de Juillet (1830-1848) se déroulent dans un climat instable directement lié à l'histoire nationale depuis 1789. Au cours de cette période, la France cherche un équilibre politique, sans parvenir à concilier des aspirations contradictoires. Pour comprendre l'état d'esprit de 1830, il convient donc de porter un bref regard sur les années qui séparent la Révolution française de la révolution de Juillet.



Louis-Philippe 1er

Le spectre de 1789

Point de rupture irréversible, la Révolution oblige la France de la première moitié du XIXe siècle à repenser la société et la contraint à inventer un système politique qui allie les idéaux de 1789 –incarnés par la Déclaration des droits de l'homme et de citoyen-, sans en revivre les sanglantes conséquences. Aussi les régimes successifs, première République, Directoire, Consulat, Empire ou Restauration, tentent d'instaurer unité et unanimité, mais aboutissent tous à l'échec dans le sang.

Après la Révolution de 1789, la situation est complexe. Le camp des révolutionnaires est divisé. De nombreux Français partagent encore les idées royalistes, soutenus par les monarchies européennes qui se coalisent à partir de 1792 contre la France, entraînant des guerres qui semblent n'avoir pas d'issue. Les cinq années qui suivent la Révolution sont également marquées par les contradictions de régimes politiques incapables de trouver des bases solides. Après la mort de Louis XVI sur l'échafaud (21 janvier 1793), la Terreur (1793-1794) pourchasse de nombreux aristocrates et ecclésiastiques, mais aussi des partisans de la Révolution comme Danton ou Robespierre, qui finissent, eux aussi, sur l'échafaud. L'écrivain Charles Nodier (1780-1844) s'est souvenu dans ses récits de ces années d'épouvante où la guillotine était la grande buveuse de sang. Cette époque terrible marque profondément l'imaginaire collectif. Ainsi, la noblesse royaliste, expropriée et menacée, émigre. Tout un foyer d'intellectuels français se constitue à l'étranger. Chateaubriand, fervent monarchiste, fuit la guillotine. En 1795, le Directoire (1795-1799) tente un retour à l'ordre. Mais la crise politique et sociale empire, aggravée par la récession économique, les disettes et la flambée des prix : le nouveau système achoppe pour aboutir au coup d'Etat du 18 Brumaire, provoqué par un jeune et brillant général : Bonaparte.

Napoléon : de l'Histoire au mythe

Napoléon Bonaparte a fasciné ses contemporains jusqu'à devenir l'objet d'un culte et d'une admiration dont Musset rend compte dans les premières pages de *La Confession d'un enfant du siècle* (1836). Le destin politique de ce chef militaire est hors du commun. Brillant général sous le Directoire, « élu » Premier consul en 1799, Bonaparte s'ingénie à prendre progressivement les rênes du pouvoir, tout en rétablissant la paix intérieure et extérieure. Il gagne aussi la confiance des hautes sphères de la société et la reconnaissance du peuple.



Napoléon Bonaparte

En 1804, après un plébiscite, Bonaparte devient Napoléon 1^{er}, empereur, «représentant couronné de la Révolution triomphante ». Mais cette mainmise de Napoléon sur la France et l'Europe –avec la fondation d'une quatrième dynastie, celle des Bonaparte- n'est qu'éphémère. L'échec des campagnes de Russie, l'Europe aux portes de Paris contraignent Napoléon à abdiquer le 6 avril 1814. La tentative de reprise du pouvoir (les Cent Jours) se solde par l'échec de Waterloo. Le destin de Napoléon s'achève sur l'île de Sainte-Hélène où il meurt exilé en 1821.

L'Empereur exerce en effet une influence durable au-delà de sa mort. Ainsi, après 1830, lorsque le règne de Louis-Philippe déçoit une partie de ceux qui aspiraient à un véritable changement, Napoléon devient une référence, un modèle politique. La littérature et le théâtre s'emparent de lui et le mythifient. Quatorze pièces relatant la vie de l'Empereur sont données à Paris entre octobre et décembre 1830. Pour de nombreux contemporains de Musset, Napoléon a su trouver un équilibre entre les valeurs de la Révolution et un système dynastique auquel les Français restaient finalement attachés: l'Empereur accède à une légende que le romantisme littéraire s'approprie en la magnifiant.

1830, la révolution décevante

De 1814 à 1830, la France retrouve les rois avec la Restauration, terme qu'il faut entendre au sens propre, c'est-à-dire comme le retour du système monarchique. Louis XVIII (1814-1824) et Charles X (1824-1830), frères de Louis XVI, se succèdent au pouvoir en tentant de respecter la Charte, c'est-à-dire la Constitution octroyée le 4 mars 1814. La Charte garantit les valeurs républicaines et d'autres libertés, notamment celle de la presse, qui joue un rôle de plus en plus important dans la diffusion des opinions et des idées. Si le gouvernement de Louis XVIII fonctionne avec des ministres plutôt modérés, celui de Charles X, dominé par les ultras (favorables à la monarchie), provoque la crainte des libéraux (favorables au système parlementaire). L'impopularité du ministère Polignac (1829-1830) et les mesures coercitives prises contre la presse entraînent les émeutes des 27, 28 et 29 juillet 1830: « les Trois Glorieuses ». Paris vit pendant quelques jours au rythme des canons et des barricades. Ouvriers, bourgeois, soldats combattent ensemble au nom d'une valeur essentielle bafouée par la Restauration : la liberté.

La révolution de Juillet se veut donc porteuse d'un message d'espoir, d'égalité. Le duc d'Orléans est appelé au pouvoir le 4 août et prête serment à la Charte. Il devient Louis-Philippe 1^{er}, et porte le titre –ô combien symbolique !- de « roi des Français », et non de « roi de France » comme ses prédécesseurs. Ce nouveau gouvernement marque rapidement le triomphe de la bourgeoisie libérale. Très vite, le peuple, qui a favorisé la mise en place du nouveau régime, est oublié, et un clivage entre bourgeoisie et classes populaires se creuse de façon significative. Aussi, après toutes les espérances engendrées par « les Trois Glorieuses », l'enthousiasme retombe-t-il, laissant place au scepticisme moral, à une agitation populaire constante, et, du côté des intellectuels, à une profonde désillusion. Jusqu'en 1835 (attentat de Fieschi contre Louis-Philippe), la France traverse de nombreuses crises économiques et sociales : le peuple se sent dépossédé de sa victoire de juillet par la bourgeoisie d'affaires qui gouverne le pays jusqu'en 1848.

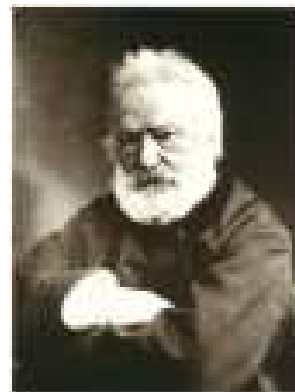
De graves crises touchent le pays au moment où Musset compose *Les Caprices de Marianne*. En 1832, la flambée des prix entraîne des émeutes. Une épidémie de choléra frappe Paris au printemps et décime surtout les classes défavorisées. Par ailleurs, la crise algérienne et les manœuvres politiques de la duchesse de Berry qui veut rétablir les Bourbons viennent compliquer cette situation instable. C'est dans cette atmosphère de tensions et d'illusions perdues que Musset écrit ses premières œuvres.

Le romantisme : un combat

L'instabilité politique et les violences qui l'accompagnent ont modifié l'inspiration des artistes et les attentes du public. L'art devient l'expression d'un combat et le romantisme est considéré comme un genre nouveau et révolutionnaire. La vie artistique autour de 1830 est donc intrinsèquement liée au contexte politique. De son côté, la presse dramatique et littéraire joue un rôle considérable dans la diffusion des œuvres. Celles de Musset, par exemple, paraissent dans *La Revue des Deux Mondes*, un organe de presse très influent sous la monarchie de Juillet. La nouvelle littérature a son maître, Victor Hugo. D'abord légitimiste, il devient franchement libéral, ce qui oriente le sens, la portée de son œuvre et étend son influence à toute une jeune génération parmi laquelle on compte Théophile Gautier, Gérard de Nerval, et Musset. Dans les dernières années de la Restauration, Hugo prend la tête du mouvement. C'est au théâtre que le combat s'engage de façon aiguë, en plusieurs étapes.

Le libéral Stendhal, admirateur de Napoléon, rédige *Racine et Shakespeare* (1823-1825), pamphlet dans lequel il démontre l'importance d'une nouvelle esthétique via le modèle shakespearien, seul capable de peindre le monde contemporain. Il oppose notamment le registre épique, qui plaisait aux hommes du siècle de Racine, au registre dramatique qu'il considère mieux adapté à son époque. Deux ans plus tard, dans la Préface de *Cromwell* (1827), Hugo réaffirme la force du modèle Shakespearien. Ce texte devient le manifeste du théâtre romantique.

L'engagement de Hugo dans cette lutte lui confère prestige et autorité, même si le premier succès du drame romantique est dû à Alexandre Dumas qui fait représenter *Henri III et sa cour* au Théâtre-Français (actuelle Comédie-Française) le 12 février 1829. Un an après, le 25 février 1830, a lieu la première d'*Hernani*, à la quelle Musset n'assiste pas. Elle provoque la fureur des détracteurs du romantisme –épisode raconté brillamment par Théophile Gautier. La célèbre « bataille d'Hernani », réelle et symbolique, confirme néanmoins le succès d'un nouveau genre : le drame romantique.



Victor Hugo

Source et modernité du théâtre romantique

Quelles innovations le théâtre romantique présente-t-il ? Musset et les dramaturges de son temps ont d'abord cherché à s'éloigner des codes instaurés par la poétique classique. La règle des trois unités, édictée par Boileau, n'est plus respectée. Les lieux se multiplient et l'action ne s'inscrit plus dans les vingt-quatre heures qu'imposait la norme classique. Les bienséances sont également reléguées en coulisse et on n'hésite plus à représenter l'adultère, l'assassinat et la mort violente. Le théâtre romantique s'affirme donc à la fois comme un mouvement de réaction contre une tradition dramatique encore prégnante en 1830 et comme la réponse aux attentes d'une nouvelle société aguerrie à la violence. D'autres éléments favorisent l'affirmation de la nouvelle école. L'engouement pour la littérature étrangère est incontestable dans la création de l'identité romantique au théâtre. Walter Scott, Byron, Schiller impriment leur marque sur bon nombre de pièces jouées autour de 1830. L'une des premières pièces de Musset, *La Quittance du diable*, est une adaptation d'un roman de Scott, *Waverley*. Victor Hugo, dans *Amy Robsars* (1828), emprunte également un canevas au romancier anglais. Shakespeare demeure pourtant le principal modèle des dramaturges romantiques : ils revendiquent haut et fort son héritage. En 1827, à Paris, une troupe de comédiens anglais joue *Hamlet*, *Othello* et *Macbeth*. C'est un triomphe. L'univers shakespearien et le jeu naturel des comédiens anglais influencent considérablement les créateurs français.

Enfin, le théâtre romantique puise volontiers dans le mélodrame ou le roman noir. On y retrouve les mêmes situations extrêmes et pathétiques. Toutefois, les pièces de 1830 subvertissent les codes, introduisent la violence et la mort à tous les niveaux de la dramaturgie. Contrairement au mélodrame « classique », qui montre en général la victoire de la vertu, le théâtre romantique se dénoue dans l'échec et le sang.

A ces données littéraires s'ajoutent les progrès techniques qui permettent plus d'innovations scénographiques. Avec le théâtre romantique naît l'ère des décors grandioses et des effets spectaculaires. L'éclatement de l'unité de lieu et la structure en tableaux impliquent plusieurs cadres et des changements à vue. Le théâtre romantique est un spectacle pour le regard, et parfois la somptuosité des décors l'emporte sur les dialogues. Cette hégémonie du décor s'explique aussi par un goût pour la reconstitution historique, pour la « couleur locale », présentée par Hugo dans la Préface de *Cromwell*.



Lorenzaccio 1896

Cette prégnance de l'Histoire, lointaine ou proche, se caractérise aussi par le choix des sujets des drames. Hugo s'inspire de chroniques et montre des époques révolues. Mais le propos du drame porte indirectement sur la France de 1830. De son côté, quand il compose *Lorenzaccio*, dont l'action se déroule à Florence en 1537, Musset porte un regard désabusé sur son époque. Aussi le théâtre romantique se donne-t-il à lire comme le miroir de son temps. Musset, Dumas, Hugo et Vigny, pour ne citer que les plus célèbres, inventent par conséquent un théâtre où l'Histoire véhicule un discours politique. Mais à y regarder de plus près, ce n'est pas la représentation de l'Histoire qui définit à elle seule le théâtre romantique. La représentation de la mort, issue inévitable du drame, participe de cette définition : elle semble l'unique réponse aux questions métaphysiques que le théâtre romantique soulève. *Lorenzaccio* rend compte de cette prégnance de l'Histoire et de la mort sur scène.

Les cénacles romantiques

La vie littéraire d'avant 1830, et dans les premières années de la monarchie de Juillet, se développe au sein de cénacles, c'est-à-dire de cercles où les artistes présentent et lisent leurs projets, leurs œuvres. Plusieurs cénacles romantiques, auxquels Musset participe, fleurissent autour de 1830 et révèlent l'engagement des artistes dans la société de leur temps. Véritables viviers, ils tiennent un rôle considérable dans la diffusion des idées et de la littérature nationale et étrangère.

Trois principaux salons littéraires naissent entre 1823 et au-delà de 1830. *La Muse française*, véritable organe du romantisme, voit le jour en 1823-1824. Son idéologie est royaliste d'inspiration catholique, et sa référence littéraire est Chateaubriand. De jeunes auteurs comme Hugo ou Vigny y participent. Ce premier cénacle est fidèle au gouvernement en place, le principal objet de débat est la poésie et l'expression lyrique. Mais très vite *La Muse française* se délite, pour des raisons politiques et littéraires.

Vigny ou Hugo se détachent du groupe, désireux d'apporter à la création plus d'innovations. L'éviction de Chateaubriand du gouvernement achève la désagrégation de ce premier groupe d'artistes. Toutefois, une réflexion sur la littérature s'est engagée et désormais ne cessera plus.

A partir de 1824, c'est autour de Charles Nodier que se retrouve la nouvelle école. Les dimanches de l'Arsenal, où Nodier a été nommé bibliothécaire, sont essentiels dans le développement de la littérature romantique. Contrairement à *La Muse française*, le cénacle qui se forme autour de Nodier est plus vindicatif et exprime la nécessité de profonds changements en littérature. Un soir de 1828, un jeune homme blond de dix-sept ans y lit ses premiers vers –il s'appelle Alfred de Musset. D'autres grands poètes y lisent leurs productions. Mais l'un d'eux s'affirme de plus en plus sensiblement comme le chef du mouvement : Victor Hugo.

A partir de 1827, sous son instigation et celle de Sainte-Beuve, un nouveau cercle se réunit, le Cénacle qui devient le quartier général des romantiques. Cette fois, le ton est plus belliqueux et la polémique littéraire s'exacerbe. Même si le salon de Nodier continue d'exister, les artistes se rencontrent chez Hugo, rue Notre-Dame-des-Champs. Peintres, graveurs, musiciens, poètes viennent y préparer la révolution romantique. Le principal mot d'ordre du Cénacle est « liberté ». Balzac, Vigny, Mérimée, Dumas, Delacroix s'y retrouvent et nourrissent des discussions animées qui, dans une certaine mesure, théorisent la littérature romantique. La camaraderie littéraire qui caractérise le Cénacle revêt parfois un caractère inattendu voire pittoresque. Hugo propose ainsi des escapades nocturnes dans les tours de Notre-Dame. Musset, déjà indépendant, et sans doute nostalgique du salon de Nodier, ne participe que de loin à ce Cénacle, qui reste néanmoins le lieu emblématique de « l'esprit romantique ».

II. L'AUTEUR

Alfred de Musset (1810-1857) a eu conscience très jeune de sa vocation littéraire. Plus que chez tout autre auteur de sa génération, un lien étroit et complexe unit sa vie à son œuvre. Tenter une esquisse biographique de Musset invite à opérer prudemment un va-et-vient entre les deux. Entré avec éclat en littérature, dramaturge aujourd'hui le plus joué du répertoire romantique, Musset, avec ses splendeurs et ses misères, a donné lieu à toutes les mythifications, à cause du reflet déformé que le miroir de son œuvre tend à sa vie.



Un enfant du siècle

Louis-Charles Alfred de Musset naît à Paris sous l'Empire. Son enfance et son adolescence se déroulent dans la capitale sous la Restauration, régime politique que sa famille méprise. Issu de la petite noblesse, Musset grandit dans un terreau favorable à l'amour de l'art et de la littérature : son père, Musset-Pathay, réalise en 1819 une édition des *Œuvres complètes* de Jean-Jacques Rousseau. Son grand-père maternel, intime de Carmontelle (auteur de proverbes à succès), est un homme de goût et un fin lettré. Ce double héritage semble avoir marqué profondément l'enfant. Très jeune, Musset montre une vive sensibilité, des facilités intellectuelles, nourries par l'émulation familiale et la lecture de romans d'aventures. Ces scènes d'enfance heureuse s'épanouissent aussi à la campagne, chez l'oncle Guyot-Desherbiers ; certaines nouvelles à l'atmosphère bucolique en portent la réminiscence nostalgique.

Elève au lycée Henri-IV, Musset a pour condisciple le duc d'Orléans, fils du futur Louis-Philippe, mais aussi Paul Foucher, qui sera le beau-frère de Victor Hugo. Ces amitiés lui permettent de fréquenter très tôt les milieux aisés et lettrés. La jeunesse d'Alfred, en compagnie de son frère aîné Paul –qui sera un biographe dévoué mais peu objectif !- et de sa sœur Hermine, est entourée d'un amour maternel qui ne se démentira jamais, même dans les moments de crise. Toutefois, la sensibilité du jeune Musset a ses revers. C'est un enfant fragile nerveusement, et sa mère protège avec indulgence ce fils capricieux au tempérament labile. A quatorze ans, Musset est un jeune homme blond et mince, presque androgyne qui dédie ses premiers vers à sa mère.

Jeunesse dorée

A seize ans, Musset écrit dans une lettre à Paul Foucher : « Je voudrais être Shakespeare ou Schiller. » Ce désir présomptueux et naïf traduit un choix très tôt affirmé pour l'écriture, qui préfigure l'exaltation littéraire d'un jeune Rimbaud. Après un baccalauréat obtenu sans éclat, Musset commence son droit et abandonne presque aussitôt. Il se sait déjà poète. Sous l'autorité paternelle, il tente des études de médecine qui s'achèvent dès la première séance de dissection. Musset est un jeune homme doué mais qui ne se sent pas fait pour un métier. La fréquentation de cercles en vogue, l'influence de ses indéfectibles amis, Ulric Guttinguer et Alfred Tattet, font de lui un jeune homme à la mode, un dandy élégant, amateur de femmes plus ou moins faciles, mais aussi un rêveur velléitaire et –on retrouve cette dualité chez Octave et Coelio dans *Les Caprices de Marianne*. A dix-huit ans, il fait ses premiers pas dans le monde littéraire. Il rencontre aussi la marquise de La Carte... C'est un premier échec, qui cristallise en lui le sentiment de la désillusion amoureuse.

Introduit dans les cénacles romantiques de Nodier et de Hugo, Musset connaît très jeune la gloire littéraire. A la fin de l'année 1829, il publie un premier recueil, les *Contes d'Espagne et d'Italie*, qui tout en sacrifiant à la mode de la couleur locale, étonne par la liberté du ton et de la forme. Coup de génie ou brillante provocation, cette première œuvre mêle les genres et les registres de façon subtile et contient déjà les thèmes de sa production ultérieure. Car chez Musset, la poésie ne va pas sans le théâtre. Cette passion le hante. Sa première pièce, *La Quittance du diable*, n'est pas jouée. La seconde, une comédie originale, *La Nuit vénitienne*, est créée en décembre 1830. C'est un échec cuisant, elle est retirée après deux représentations. Musset dit « adieu à la ménagerie ». Pendant dix-sept ans, il écrira pour une scène imaginaire, libérée de toutes contraintes.

1832 est une année très importante dans la vie du jeune poète. L'épidémie de choléra qui sévit au printemps emporte son père : à vingt et un ans Musset doit s'assumer matériellement et soutenir sa famille. Tenté un instant par la carrière militaire, il décide finalement de vivre de son écriture en collaborant à *La Revue des Deux Mondes*, dirigée par l'influent François Buloz. A la fin de cette même année paraît le premier *Spectacle dans un fauteuil*, composé d'œuvres versifiées très différentes : un sombre drame, *La Coupe et les Lèvres*, une subtile comédie, *A quoi rêvent les jeunes filles*, et un long poème narratif, *Namouna*. Musset entre dans sa vie d'adulte.

On ne badine pas avec la vie

Entre 1833 et 1838, Musset vit la période la plus dense de son existence et offre à la littérature plusieurs chefs-d'œuvre. Le mythe de l'amour meurtri, sous-jacent, rejoint la réalité avec la rencontre de George Sand au printemps 1833. Il s'aime passionnément, se le disent, se l'écrivent et le vivent. Mais à Venise, au début de l'hiver 1834, George trahit Alfred. Cette crise inaugure deux années de déchirements et de réconciliations. Ils s'aiment mais ne peuvent vivre cet amour. Musset est sujet à des crises nerveuses qui se caractérisent par un dédoublement de lui-même (phénomène d'autoscopie) et des accès de violence. Ces symptômes sont aggravés par les abus d'alcool et les tourments d'une relation impossible.



A l'automne 1835, les amants se séparent définitivement ; c'est, comme le note Frank Lestringant, « le sacrifice ». Leurs adieux sont auréolés de mystère. L'aventure douloureuse des « amants de Venise » donne lieu à une correspondance passionnée qui passe très vite de la sphère personnelle à celle de la fiction. Ainsi, certains passages d'*On ne badine pas avec l'amour* (1834) reprennent presque textuellement des passages de la correspondance des amants. Cette expérience amoureuse, douloureuse et sublime, emprunte un chemin littéraire – peut-être cathartique ? – dans les œuvres majeures de Musset : *On ne badine pas avec l'amour* (1834), *La Confession d'un enfant du siècle* (1836) et le cycle des *Nuits* (1835-1837).

Cette tumultueuse passion n'a pas guéri Musset de son goût pour la débauche, l'absinthe et les prostituées. De ce point de vue, on peut voir le héros éponyme du drame *Lorenzaccio* (1834) comme un double littéraire de Musset. Après 1835, la blessure causée par George Sand ayant été pansée, Musset entretient plusieurs liaisons. D'abord avec Mme Jaubert qu'il appelle sa « marraine », puis avec Aimée d'Alton, sa « nymphe poupette ». Mais la jalousie et les excès du poète font échouer ces liaisons, tout en influençant des pièces au ton très vif comme *Le Chandelier*, *Un Caprice*, ou encore certaines nouvelles ; *Emmeline* ou *Les Deux Maîtresses* sont en effet des récits dans lesquels Musset retranscrit ses mésaventures amoureuses, tendres et douloureuses. Il est nommé conservateur de la bibliothèque du ministère de l'intérieur en 1838, mais il n'est pas très assidu. Il tombe gravement malade en 1840. A l'issue de sa convalescence, il dresse un bilan pathétique sur sa vie dans le sonnet *Tristesse* :

« *Le seul bien qui me reste au monde
Est d'avoir quelquefois pleuré.* »

A trente ans Musset n'est plus un jeune homme blond et charmant mais un homme jeune qui porte déjà les stigmates d'une déchéance annoncée.

Splendeurs et misères d'un vieux courtisan

Des années 1840 jusqu'à sa mort, Musset connaît une lente décrépitude morale et intellectuelle. Sa descente aux enfers est « traversée çà et là par de brillants soleils », mais sa santé s'altère considérablement, aggravée par un alcoolisme notoire et des abus de toutes sortes. Sa production littéraire s'en ressent. Comme le note Frank Lestringant dans la chronologie de sa vie, certaines années sont stériles : 1846, 1847. Musset écrit ponctuellement quelques contes, des proverbes. Toutefois, en 1847, *Un Caprice*, écrit en 1837, connaît un vif succès à la Comédie-Française. Enfin les œuvres de Musset quittent le fauteuil du salon pour celui du théâtre. Ses pièces de jeunesse sont créées. Musset accepte de les adapter (*André del Sarto*, *Fantasio*, *Les Caprices de Marianne*). On lui commande de nouvelles œuvres, mais le génie n'est plus au rendez-vous. *Bettine* (1851), donnée au Théâtre du Gymnase, ne rencontre pas le succès escompté.

La fin de la vie de Musset est marquée par l'obtention de reconnaissances officielles. En 1845, il reçoit la Légion d'honneur, et, en 1852, après trois tentatives, il entre à l'Académie française. Ces honneurs un peu vains, ses accointances avec le régime de Napoléon III suscitent quelques railleries, voire le mépris de poètes comme Baudelaire ou plus tard Rimbaud. Louise Colet, d'abord maîtresse de Musset avant de s'attacher à Flaubert, dresse un portrait peu flatteur du vieux poète de quarante ans. Musset se fourvoie de plus en plus dans les mondanités, sa verve et son esprit s'étiolent (son discours de réception à l'Académie est médiocre).

L'éternel adolescent n'est plus que l'ombre d'Orphée. En mai 1857, usé par la maladie et rongé par l'alcool, Musset s'éteint. Il est inhumé au Père Lachaise ; son cortège funèbre, conduit par Mérimée, est seulement constitué d'une poignée d'amis. Selon sa volonté, exprimée dans l'élégie *Lucie* (1835), un saule pleureur est planté sur sa tombe. Le mythe du poète s'accomplit ainsi jusque dans la mort.



Tombe de Musset
(Père Lachaise)

III. L'OEUVRE

L'œuvre de Musset pose le problème ambigu de la fiction et de l'écriture de soi. En effet, le lecteur est souvent tenté de voir derrière les personnages ou les situations le visage et la vie de l'auteur. Certes, ses œuvres majeures sont sans doute les plus autobiographiques, à l'instar d'*On ne badine pas avec l'amour* ou de *La Confession d'un enfant du siècle*. Il est toutefois réducteur d'interpréter sa production dans cette direction univoque. Si Musset est aujourd'hui reconnu comme le plus grand dramaturge de son époque, c'est grâce à la modernité de son théâtre. Mais Musset est aussi un poète dont la langue, précieuse et lyrique, souvent ironique, exprime avec acuité les plus intimes émotions du cœur. Poète de la souffrance, chantre de la douleur, certes, mais pas uniquement. On a fait parfois de son œuvre poétique celle d'un romantique un peu mièvre. Pétri de douleur et de fantaisie, l'univers littéraire de Musset est singulier dans l'horizon de 1830, parce qu'il ne renie pas l'héritage classique et n'obéit que très partiellement aux codes de l'école romantique.

Du dandysme littéraire



Clair de lune
Munch

Les débuts de Musset en littérature sont ceux d'un poète. Après une traduction très libre de Thomas de Quincey, *L'Anglais mangeur d'opium* (1828), il crée la surprise avec les *Contes d'Espagne et d'Italie* (fin 1829, mais ils portent la date de 1830). Ce premier recueil hétéroclite s'ouvre par un drame bouffe, *Les Marrons du feu*. L'auteur y peint avec humour et cynisme des situations cocasses : le propos mêle le libertinage, la prostitution et l'anticléricalisme. L'ensemble du recueil est de la même veine. Sa *Balade à la lune* crée même un petit scandale. Ces premiers pas en poésie sacrifient à la « couleur locale », à l'influence de poètes étrangers : Schiller, Byron ou Shakespeare, qu'il cite volontiers en exergue, mais aussi à une tradition française qui revendique la paternité de Rabelais ou de Beaumarchais.

Dans ce recueil, Musset brise les conventions de la versification, avec des rejets osés ou des images jugées parfois scabreuses que la censure interdit. Cette jeune œuvre est celle d'un poète-adolescent à qui la littérature offre l'expression de son tour d'esprit élégant et provocateur. Il croque ainsi l'oisiveté et les plaisirs faciles (*L'Andalouse*) grâce à un style qui donne, lui aussi, l'impression de la facilité.

Pourtant l'ironique lucidité propre à Musset est déjà présente dans des poèmes comme *Mardoche*. La dimension parodique de ces vers de jeunesse est évidente. L'indépendance de Musset à l'égard du romantisme s'affirme nettement en 1830 dans *Les Secrètes Pensées de Rafaël*. Il y prend ses distances avec les romantiques « hugolâtres », qu'il juge loin de ses préoccupations esthétiques. La rupture de l'œuvre de Musset avec le romantisme est donc très tôt consommée. Il se brouille avec Hugo –ils ne se réconcilieront qu'en 1842.

Dès son entrée en écriture, Musset affirme son originalité en mêlant ses deux genres de prédilection : la poésie et le théâtre. Ses premières œuvres dramatiques sont empreintes de lyrisme. Sa poésie proprement dite, quant à elle, présente des parties dialoguées (*Don Paez*). Pour Musset, théâtre et poésie sont liés et expriment un regard lyrique sur le monde. Ses premières esquisses dramatiques portent ce qui fera l'originalité et la force de ses grandes comédies : l'obsession de la trahison, l'amour contrarié, l'aspiration au néant. Le registre est doux-amer. Le lyrisme précieux des dialogues –Musset emploie abondamment la métaphore –l'éloigne d'une esthétique grandiloquente mise au goût du jour par le drame romantique et le mélodrame. Les héros de Musset sont de jeunes dandys, doubles de lui-même, prompts à tomber amoureux, jaloux et excessifs, mais qui oublie vite leurs tourments dans le «tourbillon des fêtes ». Mais cette désinvolture recèle ses ambiguïtés. L'écriture altière et vive masque à peine un désenchantement qui s'affirme de plus en plus dans l'écriture. Ainsi, *La Coupe et les Lèvres* (1832) met en scène Frank, héros pessimiste et violent, qui ne trouve de réponse à sa révolte que dans la mort de la pure Déidamia assassinée sous ses yeux. La subtile comédie en vers *A quoi rêvent les jeunes filles*, qui suit le drame, s'achève par le mariage de Ninon –mais Ninette, sa sœur, reste seule et sans fiancé. Lyrisme et cruauté sont donc déjà au cœur de l'écriture de cet auteur de vingt-deux ans.

De l'écriture au mythe

Au cours de la grande période de fécondité que constituent les années 1833-1836, l'œuvre que produit Musset se caractérise par le désenchantement et la fantaisie. *Les Caprices de Marianne*, *On ne badine pas avec l'amour* et *Fantasio* n'ont de comédie que le nom. Musset invente un nouveau mode d'expression dramatique où le sourire est toujours brisé par les caprices ironiques du sort. Ces comédies campent une jeunesse idéaliste qui échoue dans ses désirs, face à un monde d'adultes aveugles –les fantoches –personnages grotesques qui provoquent, par leur sottise, des drames. Un thème, mussétien par excellence, se constitue : l'impossible communication entre les sexes qui conduit à la mort. Dans ces pièces, novatrices par leur structure et leur propos, les personnages « purs » comme Coelio ou Rosette meurent à cause du langage de l'amour : « des mots sont des mots, et des baisers sont des baisers », déclare Rosette à Perdican dans *On ne badine pas avec l'amour*. En effet, dans les comédies de Musset, le langage de l'amour est trompeur et il tue.

La jeunesse que décrit Musset est condamnée à la résignation. Les personnages qui survivent font l'expérience douloureuse de la mort de l'autre. Dans ces « comédies » s'élaborent ainsi l'esthétique et le mythe de Musset, sous les traits de héros tantôt rêveurs et mélancoliques, tantôt cyniques et désabusés, ayant perdu toute forme d'espoir. Ainsi, peu de temps après *Les caprices de Marianne*, Musset publie *Rolla* (1833), long poème dans lequel il exprime la douleur d'avoir perdu la foi en Dieu.



Rolla Adolphe Lalauze

La fin de *Rolla* est édifiante puisque le héros se suicide dans les bras de sa maîtresse. L'expérience douloureuse avec George Sand renforce l'expression de ce nihilisme travesti sous le masque de l'ironie. L'idéalisme blessé envahit l'œuvre : c'est l'écriture du désenchantement.

Au cours de ces années fécondes, Musset puise dans sa vie son inspiration littéraire. *On ne badine pas avec l'amour*, *Lorenzaccio*, *La Confession d'un enfant du siècle*, puis *Les Nuits* rendent compte de son expérience personnelle. Mais ces œuvres dépassent le simple caractère autobiographique. Elles offrent en effet une « lecture du romantisme », l'image d'une époque sans foi où l'amour ne sauve pas, où l'action est vaine, y compris l'acte créateur de l'artiste. *Lorenzaccio*, *La Nuit de mai* ou encore la nouvelle *Le Fils du Titien* (1838) peuvent être lus comme des métadiscours sur l'art et la place de l'artiste dans la société de son temps. L'artiste apparaît comme décalé, en marge, incapable de tenir un rôle efficace. Même sa création est vaine.



La Nuit de mai
Eugène Lami

Dans *La Confession d'un enfant du siècle*, roman autobiographique des amours déçus du poète, la subjectivité de l'auteur est transcendée : on y lit le visage désespéré de la jeunesse des années 1830, avec la figure tutélaire du Rousseau des *Confessions* à qui Musset rend explicitement hommage. Ce roman peut être analysé comme le renoncement de Musset à de nombreux idéaux, notamment sentimentaux. A la fin du récit, Octave (Musset) rend sa liberté à Brigitte Pierson (George Sand). Comme le note Frank Lestringant, *La Confession d'un enfant du siècle*, roman du sacrifice, « décrète l'irrésolution comme la seule attitude lucide face à l'absurdité de vivre ».



La Nuit de décembre
Eugène Lami

Enfin, *Les Nuits*, cycle de quatre longs poèmes, tout en développant les thèmes de la solitude et de la difficulté d'écrire, montrent l'évolution du poète confronté au monde et aux affres de la création. Dans *La Nuit de décembre*, le « je » se diffracte, le poète se parle pour aboutir au constat de la double solitude, celle de l'homme, celle de l'artiste. *La Nuit d'octobre*, la dernière des quatre, laisse toutefois entrevoir un espoir, une rédemption par le travail et l'écriture.

Fantaisie et proverbes

La Fantaisie est également une composante essentielle de l'esthétique de Musset. Elle crée un pendant et un complément à l'écriture du désenchantement. La fantaisie, au sens étymologique, est la faculté de voir des images, de les faire apparaître comme des visions. Or tous les jeunes héros de Musset possèdent ce don, et projettent hors d'eux un monde imaginaire. Fantasio, par exemple, se voit en bouffon, Octave s' imagine « danseur de corde », Coelio se voit en chevalier du Moyen Âge. La fantaisie imprègne donc l'univers d'*On ne badine pas avec l'amour*, *Fantasio*, *Il ne faut jurer de rien*, *Un caprice*, et de façon significative, des *Caprices de Marianne*. Elle se caractérise aussi par la capacité des personnages à mettre en scène leur vie. Octave (*les Caprices de Marianne*), Perdican (*On ne badine pas avec l'amour*) ou Valentin (*Il ne faut jurer de rien*) mettent en scène la rencontre amoureuse. Aussi, dans une certaine mesure, la fantaisie permet-elle la mise en abyme, le projection de soi, et ouvre une réflexion sur la théâtralité. En effet, des héros inmanquablement, rêvent une existence idéale qui, inmanquablement, se heurte à la réalité des fantoches ancrés dans des conventions hiératiques. Le baron d'*On ne badine pas avec l'amour* ou la baronne de Mantes d'*Il ne faut jurer de rien* sont accaparés par des détails domestiques et ne voient pas le drame qui se joue sous leurs yeux. L'univers de ces œuvres est donc marqué par la dualité d'un monde où l'imaginaire des jeunes héros s'affronte aux ridicules raideurs des adultes. Toutefois, à partir du *Chandelier* (1835) et surtout avec *Il ne faut jurer de rien* (1836), le théâtre de Musset quitte sa gravité sans perdre son charme.

La fantaisie prend un sens plus heureux et s'adapte au genre que Musset affectionne le plus, celui du proverbe. L'expérience personnelle du jeune auteur a fait évoluer sa conception du genre dramatique. *Le Chandelier* (1835), *Il ne faut jurer de rien* (1836) ou *Un caprice* (1837) trahissent l'évolution de son inspiration. Le monde dépeint s'harmonise, la solution n'est plus dans le renoncement ni dans la mort.

L'amour triomphe et Musset retrouve la comédie psychologique qui rappelle Marivaux ou Carmontelle. Le style évolue parallèlement au propos des œuvres. Le jeu d'esprit dans les dialogues prend un tour plus léger, plus ironique que cynique. La métaphore, abondamment employée dans les premières pièces, laisse place à un dialogue altier où Musset explore les méandres de la psychologie amoureuse avec plus d'optimisme. Cette tendance s'affirme également dans ses nouvelles composées entre 1836 et 1839, à l'exception peut-être de *Frédéric et Bernerette* (1836) qui se termine par un suicide très romantique. En 1836-1837, Musset rédige également les *Lettres de Dupuis et Cottonet* qui vont dans le sens de ce changement d'inspiration. Dupuis et Cottonet, deux bourgeois de province, tentent de comprendre ce qu'est le romantisme. Musset, toujours provocateur, y exprime son indépendance un peu moqueuse à l'égard du mouvement. Ses productions dramatiques, singulières en leur temps, en témoignent.

Derniers opus, derniers feux

Le sonnet *Tristesse*, écrit en 1840, marque peut-être symboliquement la fin de l'intense créativité de Musset. Après cette date, il écrit moins ; ses publications n'ont plus la même force. Il se soumet à des besognes alimentaires en rédigeant des contes, qui ne manquent pas de charme, mais qui pour lui sont des pensums. *L'Histoire d'un merle blanc* (1842), par exemple, narre les mésaventures douloureuses d'un oiseau dont le plumage « différent » cause sa solitude et sa souffrance.



Le Merle blanc
Antoine Quaresma

Au hasard de sa quête, le jeune merle croise une belle merlette, vaniteuse et menteuse, qui présente quelques ressemblances avec George Sand. Cet apologue triste et tendre se termine néanmoins de façon heureuse quand l'oiseau rare comprend que sa beauté réside dans son chant : c'est la voix du poète.

Toutefois, cette voix poétique s'affaiblit. Musset s'occupe davantage de rassembler son œuvre en volumes que d'y apporter de nouvelles créations, à quelques exceptions près.

Le poème *Une soirée perdue* (1840) redit le profond attachement de Musset à Molière et, en définitive, au classicisme français. En ce sens, son œuvre remet en cause une partie de la critique littéraire qui a longtemps défini le romantisme en l'opposant au classicisme. Musset a partagé les innovations du romantisme, mais tout un aspect de sa production traduit son attachement à la littérature des XVIIe et XVIIIe siècles –Musset avait même envisagé d'écrire une tragédie en vers pour la comédienne Rachel.

Quelques poèmes de circonstances –*Sur la paresse* (1842), *Le 13 Juillet* (1843) –ponctuent de longues périodes de stérilité. Dans le très nostalgique *A mon frère revenant d'Italie* (1843), Musset évoque ses amours avec George, qui toujours le hantent. En 1852, dans l'un de ses derniers grands poèmes, *Souvenirs des Alpes*, ce fantôme d'amour réapparaît une dernière fois sous la forme d'une reminiscence mélancolique.

Grâce au succès, d'*Un caprice* en 1847 à la Comédie Française, Musset renoue sur le tard avec l'écriture dramatique, bien qu'il abandonne aussi de nombreux projets de pièces. Entre 1848 et 1852, il compose ainsi plusieurs comédies et en adapte d'anciennes en les dénaturant. Ses dernières pièces ne manquent pas d'intérêt mais restent fades comparées aux œuvres de jeunesse. L'évolution de la dramaturgie de Musset est significative. Ces œuvres tardives sont des comédies assez conventionnelles qui s'achèvent par la réconciliation et le mariage. *Louison* (1849) *Carmosine* (1850), *Bettine* (1851) s'inscrivent ainsi dans une tradition de comédie « à la française ». Sa dernière pièce, *L'Âne et le Ruisseau* (1855), est seulement lue, mais pas représentée. Dans les ultimes années de sa vie, Musset n'écrit presque plus. Certaines œuvres de sa vieillesse prématurée ne manquent pas d'élégance, mais elles n'ont ni la force ni l'originalité des créations de jeunesse, qui, à l'instar des *Caprices de Marianne*, offrent à Musset, aujourd'hui encore, sa postérité.

IV. LES CAPRICES DE MARIANNE

1. L'espace et le temps

Du jour à la nuit

La composition atypique de la pièce s'inscrit dans un traitement du temps et de l'espace tout aussi singulier. L'action se déroulerait en une douzaine d'heures si la dernière scène ne venait en contrepoint projeter la fable dans une durée indéterminée. Musset utilise en effet un temps qu'on peut qualifier de « tragique », mais qu'il détourne par divers procédés d'écriture dramatique.



(illustration)
Umberto Brunelleschi
1879-1949

L'essentiel de l'intrigue commence avec l'office du matin et s'achève à la nuit. Les dialogues, et parfois les didascalies, donnent quelques éléments qui permettent de situer l'action dans la journée – Musset reste très laconique dans les repères temporels qu'il fournit. La scène 1 de l'acte I se déroule le matin. Elle est construite autour du mouvement de Marianne qui « *sort de chez elle, un livre de messe à la main* », puis rentre à son logis lorsque Octave l'aborde une première fois. La scène 2 trahit une légère progression. Hermia s'interroge : « A-t-on fait porter dans le cabinet d'étude le tableau que j'ai acheté ce matin ? », ou encore « ces persiennes sont trop sombres ; qu'on laisse entrer le jour sans laisser entrer *le soleil* ». Ces deux répliques forment deux repères implicites qui permettent de situer l'évolution de l'action au cours de la matinée. Grâce à ces détails (signalés en italique), les heures prennent de la profondeur et se dilatent. La scène 3, entre Claudio et Tibia puis entre Claudio et Marianne, ne contient quant à elle aucune indication temporelle. On peut toutefois penser que l'action de l'acte I correspond à peu près à une matinée.

Dans le second acte, le temps s'accélère. Les heures sont marquées par les cloches qui annoncent le début et la fin des vêpres. C'est à travers les perceptions d'Octave que le sablier de la comédie s'écoule. Le personnage est en effet constamment dans la rue, et fournit, par le jeu de la double énonciation, des indications sur la progression des heures, qu'il constate visuellement et auditivement. Or, grâce à de subtils jeux sémantiques, la nuit tombe tôt sur *Les Caprices de Marianne*. Très vite l'atmosphère devient crépusculaire et la tension dramatique augmente. Musset exagère même ce climat vespéral, en soulignant avec insistance la présence des « maudites vêpres » dont l'étymologie (*vespera*, le « soir ») évoque explicitement la fin du jour. La moitié de la comédie se déploie donc avec l'idée d'une pénombre envahissante. Ce mouvement du jour vers la nuit prend le sens symbolique du passage de vie à trépas et, esthétiquement, cette progression correspond à la mutation de la comédie en drame.

Mais la chronologie qu'impose le récit dramatique n'est pas aussi linéaire qu'il y paraît. Elle relève en effet d'un maniement astucieux de la progression et de la simultanéité. Ainsi, l'absence de liens temporels explicites entre les scènes crée des « arrêts sur image », comme si Musset avait voulu montrer plusieurs tableaux se déroulant en même temps. Cet effet est particulièrement lisible à l'acte I. Par exemple, la scène centrale entre Coelio et Hermia dure assez longtemps pour englober à la fois la première rencontre entre Octave et Marianne (fin de la scène 1), et laisser le temps à la jeune femme d'avertir son mari (scène 3). Ainsi l'enchaînement chronologique des actions se trouve remis en cause par ces effets de synchronicité. La modernité de cette exploitation du temps est frappante. Musset place plusieurs scènes sur un même plan temporel, tout en jouant avec des effets de retours en arrière – procédés qu'on retrouvera au cinéma. Chacune conversation se développe indépendamment des autres, ce qui dramatise, au second acte, le malentendu tragique.

Si on suit le parcours de Coelio, de sa première apparition à sa mort, on s'aperçoit que Musset inscrit son histoire dans une journée, ce qui correspond à l'unité de temps tragique. Pour en rendre compte, Musset utilise des techniques d'écriture propres à la tragédie, comme l'ellipse ou le récit. Ainsi, entre l'acte I et l'acte II, les quelques heures qui s'écoulent confirment les soupçons de Claudio laissent le temps à Marianne et Octave de réfléchir à leur première rencontre et à Coelio de se nourrir du récit d'Hermia. Une seconde ellipse sépare la scène 1 de la scène 2 de l'acte II : elle permet de souligner l'errance de Coelio. Autant de moments éludés qui créent un effet de discontinuité temporelle et participent aux non-dit et à la confusion tragique qui envahissent la pièce. Musset utilise également le récit, technique qui introduit à la fois une pause, un retour en arrière, et, dans le cas présent, une projection de l'action sur un autre plan. Ainsi, le récit d'Hermia ne fait pas avancer l'intrigue, mais ouvre *Les Caprices* sur un passé tragique qui, on le comprend très vite, correspond à l'avenir de Coelio. On note enfin un jeu sur les contrastes rythmiques à l'intérieur de l'acte II. Les scènes 1, 3 et 6 s'opposent aux scènes 2, 4 et 5 dont le rythme est accéléré, voire frénétique pour la scène 5. Tous ces éléments d'écriture créent donc un double effet, à la fois de *crescendo* dramatique et de *ralentendo* poétique.

Reste la dernière scène qui vient briser cette unité de temps. Une durée indéterminée sépare la mort de Coelio de la scène du cimetière : quelques heures ? Quelques jours ? Quelques semaines ? Questions auxquelles on ne peut répondre catégoriquement. En inventant un dénouement décalé par rapport aux événements, Musset fait encore preuve d'originalité dans sa dramaturgie. La pièce s'achève en effet sur le temps indéfini du cimetière. Tous les repères temporels s'effacent. Cette fin pérennise l'histoire d'amour tragique en la fixant dans l'atemporalité de la mort. Par ce choix, Musset place l'intrigue des *Caprices de Marianne* dans une temporalité ambiguë, à la fois classique par l'impression d'unité qu'elle crée, mais aussi très avant-gardiste par les effets de simultanéité et d'enchaînements qu'elle déploie.

Dans une rue de Naples

Les Caprices de Marianne se déroulent à Naples, au XVI^e siècle. Hormis l'onomastique, l'italianité et la teinte « Renaissance » de la comédie sont très peu marquées : la pièce pourrait bien se dérouler dans une autre ville, à une autre époque. Toutefois, Musset ne renonce pas totalement à la « couleur locale » et distille, çà et là, quelques allusions, qui créent davantage une Naples stylisée qu'un espace urbain réaliste.

Si l'Italie n'est qu'une esquisse, les lieux de l'action, quant à eux, sont circonscrits à un périmètre assez réduit. Cette concentration des espaces produit une impression d'unité, qui, toutefois, n'est pas vraiment respectée. L'ensemble des lieux correspond à un quartier et l'essentiel de l'action se déroule dans une rue. Cette proximité des endroits de rencontre enserré l'intrigue dans un étai qui dramatise les situations et permet à Musset de passer d'un tableau à un autre, d'une rue à une autre, tout en restant vraisemblable. Cette liberté qu'il s'octroie est manifeste dans les didascalies de l'acte II. Pour la scène 1, Musset note « *Une rue.* » Pour la scène 2, il indique simplement « *Une autre rue.* » Le caractère imprécis et presque ironique de ces indications spatiales traduit la liberté du jeune dramaturge et offre aux metteurs en scène une grande latitude pour la représentation. Là où à la même époque Hugo précise ses décors avec force minutie, Musset se contente d'un signe, d'un repère. En cela, il est également novateur.

A l'instar du traitement du temps, le traitement de l'espace s'opère par un jeu de miroirs entre l'acte I et l'acte II. Deux scènes d'extérieur encerclent une scène d'intérieur dans l'acte I. Le même schéma est repris à l'acte II, en s'accroissant : deux scènes d'extérieur encadrent deux scènes d'intérieur. Les mêmes lieux reviennent symétriquement : une rue I, 2 ; II, 1), la maison de Coelio (I, 2, II, 4), le jardin de Claudio (I, 3 ; II, 5). Cette symétrie des espaces, doublée à l'acte II, renforce le caractère inexorable et aliénant du conflit qui se cristallise à l'acte I et s'accomplit à l'acte II. Pour l'essentiel, l'action se déroule à l'extérieur (six scènes sur neuf). Les séquences les plus longues et les plus significatives ont lieu dans la rue. C'est qu'en réalité l'action est subordonnée aux rencontres entre Octave et Marianne. Leurs échanges se produisent inévitablement sur les trajets d'aller et retours de la jeune femme qui « traverse la rue » pour assister aux différents offices religieux, puisqu'elle « ne sort de chez elle que pour aller à la messe ». La rue, espace dramaturgique efficace, permet la liberté du surgissement des personnages.

Elle recèle des endroits discrets, tels que l'ombre d'un balcon, la tonnelle d'un cabaret ou encore la grille d'un jardin. Ces lieux, à la fois clos et ouverts, présentent l'intérêt d'être des sphères d'intimité au cœur d'un espace public. Plongée dans la teinte nocturne que revêt très vite la comédie, la rue devient aussi le lieu inquiétant des forfaits anonymes. Enfin, envisagée comme « espace-miroir », la rue révèle l'état psychologique des personnages. Pour Coelio, elle est lieu d'errance, de rêverie nocturne et de mort. Pour Octave, elle est synonyme de carnaval, mais aussi d'enivres solitaires. Pour Marianne, c'est le lieu de passage obligé entre sa demeure et la pratique religieuse à laquelle elle s'astreint. Pour Claudio (et Tibia), elle est lieu de complot. Enfin, dans une dimension moindre, la rue évoque la prostitution, puisqu'on y peut voir Rosalinde « qui se tient toujours à sa fenêtre ». Musset exploite ainsi tous les possibles de cet espace hautement théâtral, à la fois pragmatique mais aussi poétique, grâce au rapport mimétique qu'il entretient avec chaque personnage.

Ce lieu presque unique permet de mettre en valeur la subjectivité des personnages dans le rapport qu'ils établissent avec le monde : un seul univers, ou presque, est offert à plusieurs subjectivités. Cette concentration spatiale de l'action rappelle l'espace shakespearien auquel *Les Caprices de Marianne* doivent beaucoup. L'antagonisme de deux maisons voisines, la délimitation assez nette de l'espace de chacun (« *Le jardin de Claudio* », « *La maison de Coelio* ») sont autant de caractéristiques qui renvoient, par exemple, à la géographie de *Roméo et Juliette*. Dans cette tragédie, la maison des Capulets jouxte celle des Montaigus.

Dans les *Caprices de Marianne*, Claudio déclare, à propos de Coelio : « C'est le fils d'Hermia, notre voisine. Ainsi, grâce à cette conception resserrée de l'espace, les rencontres sentimentales sont favorisées et les conflits, inévitables.

2. Les personnages

Les Caprices de Marianne comptent huit personnages et des domestiques. Les noms choisis par Musset sont pour la plupart empruntés au théâtre de Shakespeare ; de façon explicite pour Hermia, Claudio, Tibia et Malvolio, et de façon indirecte pour Coelio (il existe une Célia dans *Comme il vous plaira*). Tous appartiennent à la noblesse napolitaine, à l'exception du personnel ancillaire. Les trois personnages principaux, Marianne, Octave et Coelio, sont jeunes, voire très jeunes – en bien des points, ils sont des doubles de Musset qui n'a que vingt-deux ans lorsqu'il compose sa pièce. Face à eux, se dresse une génération plus âgée, incarnée principalement par Claudio et Hermia, et, en second plan, par Ciuta et Malvolio. Contrairement à ce que suggère le titre, plusieurs personnages sont soumis au règne du caprice, notamment Claudio et Octave, qui connaissent des changements d'attitude et des sautes d'humeur assez marqués. Il en résulte une confrontation constante d'individualités en mouvement, dont l'évolution, au fil de la comédie, provoque des situations qui vont de l'absurde au tragique.

- **Marianne**

Marianne est l'héroïne de la pièce, à plusieurs titres. D'abord par la longueur de son rôle : elle est l'un des grands emplois de jeune première du théâtre romantique (à l'instar de Camille dans *On ne badine pas avec l'amour*). C'est autour d'elle que se tisse le drame : elle est l'unique objet de préoccupation de Coelio, de Claudio et d'Octave. Placée dès l'exposition au centre des enjeux, Marianne est constamment sous les projecteurs. Comme l'indique le titre, ses caprices marquent les rebondissements de l'intrigue. Héroïne, elle l'est surtout par la force percutante des propos que Musset lui fait tenir. La modernité de son discours sur le « sort des femmes » (II,1) étonne encore aujourd'hui.

Mais Marianne est aussi « femme » et même « trois fois femme », comme le constate Octave avec agacement. Physiquement d'abord. On n'insiste en général pas suffisamment sur l'attraction qu'exerce le personnage, donnée pourtant fondamentale pour comprendre l'image de l'amour qu'elle projette – peut-être malgré elle ? La beauté et la féminité de Marianne brûlent les yeux de Coelio et d'Octave ; cette « beauté de Marianne » est même un leitmotiv qui revient tout au long de la comédie. Marianne est en effet perçue à travers ses agréments physiques. La première réplique de la pièce en rend compte explicitement : « Ma belle dame, puis-je vous dire un mot ? », lui lance la vieille Ciuta. Pour Coelio, elle est « belle », elle a « deux yeux bleus, deux lèvres vermeilles, une robe blanche et deux blanches mains ». Quand Octave l'accoste la première fois, en pleine rue, il l'apostrophe avec la périphrase hyperbolique « princesse de beauté ». Plus tard, quand il pense que Coelio va renoncer, il la qualifie à nouveau de « Belle Marianne ».

Mais cette beauté a son revers. Elle s'accompagne chez Marianne d'une grande froideur, qui fait dire à Coelio : « entre elle et moi est une muraille imaginaire ». Les comparaisons bien senties d'Octave soulignent l'ambivalence de cette jeune femme, belle mais froide.

Elle est ainsi tour à tour « une mince poupée », « une rose du Bengale sans épine et sans parfum », ou encore « une Galatée d'une nouvelle espèce », autant de rapprochements qui disent sa beauté et son indifférence glaciale. Sur l'attrait extérieur de ce personnage –perçu uniquement au travers des regards masculins –c'est encore à Octave que revient le portrait de Marianne le plus éloquent :

« Ah ! Marianne, c'est un don fatal que la beauté ! –La sagesse dont elle se vante est sœur de l'avarice, et il y a plus de miséricorde dans le ciel pour ses faiblesses que pour sa cruauté » (II, 1).

Marianne est belle mais intouchable. Cette vénusté se révèle finalement dangereuse.

La jeune femme est en effet une « cruelle Marianne » aux yeux d'Octave. Sans doute l'héroïne a-t-elle des raisons pour être méfiante à l'égard des hommes. Marianne est très jeune : « Et si je n'avais que dix-neuf ans », lance-t-elle à Octave. « Elle sort du couvent et respecte ses devoirs », précise Coelio. En réalité, elle vient de subir un mariage forcé avec un homme qu'elle n'aime pas. Il s'agit même d'un mariage d'argent, comme l'insinue cyniquement Claudio en déclarant : « As-tu remarqué que sa mère, lorsque j'ai touché cette corde, a été tout d'un coup du même avis que moi ? » (I, 3). Marianne est mal mariée et par conséquent mal aimée. Elle nous apparaît d'abord prisonnière, à la fois des obligations du mariage, et d'un poids familial qui l'a obligée à une mésalliance. Cette gangue, qui au début des *Caprices* annihile sa subjectivité, craque progressivement au cours de l'intrigue. Marianne prend un autre visage, s'affranchit, et se rebelle. De dévote elle devient révoltée, puis amante passionnée et désespérée. En revanche, au moment où elle comprend l'irréversible mutation qui s'opère en elle, elle se souvient : « Ah ! C'est donc là le commencement ? On me l'avait prédit. –Je le savais. –Je m'y attendais ! » (II,3). Marianne est donc une jeune femme dont l'apparente naïveté cache une grande lucidité. Au final, ses « caprices » correspondent aux étapes de la liberté que progressivement elle recouvre, avec les sacrifices qu'un tel affranchissement des codes sociaux implique.

• **Octave**

Octave est un personnage complexe, l'une des plus belles compositions du théâtre de Musset ; des comédiens aussi divers que Gérard Philipe, Francis Huster ou, plus récemment, Lambert Wilson ont incarné ce héros. Le prénom Octave est aussi celui du narrateur de *La Confession d'un enfant du siècle* (1836). Derrière cette récurrence onomastique, on peut donc voir en ce personnage un double de Musset. De nombreux aspects de la personnalité d'Octave offrent effectivement des similitudes avec celle du dramaturge.

Jeune aristocrate, Octave est un amateur de plaisirs. C'est un dandy qui a choisi l'ivresse comme mode de vie, au propre comme au figuré. Ivresse des gens, ivresse des mots dont il se gargarise et avec lesquels il enivre Marianne. De son aspect physique, on ne sait presque rien. Toutefois, l'accoutrement dans lequel il apparaît à Coelio fait sens. Il revient en effet d'une nuit orgiaque, déguisé en Arlequin. Il se présente ainsi sous les traits d'un des plus fameux héros de la commedia dell'arte.

D'emblée, Octave apparaît comme un personnage doublement théâtral, d'abord par le rôle d'intercesseur qu'il endosse dans *Les Caprices*, ensuite par ce déguisement qui procède d'une subtile mise en abyme. Arlequin est en effet un valet malicieux qui excelle dans les stratégies amoureuses. Au début des *Caprices*, le déguisement et l'homme ne font qu'un. Il se définit lui-même comme un « danseur de corde », un funambule, un acrobate qui jongle avec les mots, avec les images. C'est un bouffon artiste qui a de l'aisance et de l'esprit. Claudio complète ce portrait de saltimbanque en le comparant ironiquement à un « pilier de cabaret » ou à un « charmant croupier de roulette ». Octave, comme Musset, a le goût du jeu et des vapeurs alcoolisées...

Le contraste est pourtant frappant entre l'Octave-Arlequin qui entre en scène au début de l'acte I et l'homme qui tombe le masque au dénouement. Ce changement final, brutal, révèle ses déchirements intérieurs. Comme Fantasio ou Lorenzo, Octave est rattrapé par le rôle qu'il s'est assigné. Ainsi, il n'est pas seulement un luron déluré, un provocateur. Son évolution au cours de la pièce, les quelques informations qu'il livre, en filigrane, font de lui un être profondément désenchanté. Contrairement à Coelio, qui est novice, Octave a déjà fait l'expérience de la vie et de l'amour –pour cette raison, on le suppose un peu plus âgé que son ami et que Marianne. Lorsque Coelio évoque sa timidité et sa difficulté à entrer en contact avec la jeune femme, Octave répond par l'expression laconique : « J'ai éprouvé cela » (I,1) Ce bref aveu en dit long sur sa connaissance des sentiments et des souffrances qu'ils engendrent.

Sous le masque de l'histriion se dissimule donc le visage de l'homme blessé qui a trouvé refuge dans les plaisirs et les femmes faciles, incarnées par l'énigmatique Rosalinde, fille de joie –ou de désespoir ?-, qui ne viendra jamais le consoler du fardeau qu'il porte : la solitude.

Octave en effet est rongé par deux maux : l'ennui et la peur du vide. Ces deux traits le renvoient à son isolement et ont des conséquences sur son comportement. Octave est un personnage en fuite, soumis à une instabilité intrinsèque. Ses exutoires sont la débauche, l'alcool, mais aussi le service qu'il rend à son ami en servant ses intérêts auprès de Marianne : il semble à la recherche d'une action qui lui ferait oublier sa solitude –comme il avoue à Marianne : « je tâche d'y voir double, afin de ma servi à moi-même de compagnie » (II, I). Solitaire et désabusé, il révèle sa personnalité complexe dès qu'il se trouve seul face à lui-même. En ce sens, ses monologues sont ceux d'un bouffon sceptique qui s'interroge sur le sens de l'existence, sur la vacuité des choses de ce monde sur le caractère aléatoire des choix et des destinés.

Tout comme Marianne, Octave subit une initiation au cours de la pièce. Grâce à la parole que Musset lui octroie, il délivre un « message » sur la complexité des sentiments et des désirs, en analyste perspicace et lucide qu'il est. Double de Musset, on peut voir en lui le porte-parole du dramaturge. Personnage tout rempli d'un énigmatique passé, il fait l'expérience la plus cruelle qui soit, celle de l'ironie du sort. L'histoire d'Octave, c'est également celle d'une amitié brisée, d'un fratricide involontaire. Dans la dernière scène, Octave meurt aussi, métaphoriquement, il est renvoyé à sa propre solitude que cristallisent les « adieux » qu'il fait à la vie.

Octave est enfin un ami véritable, et, sous son masque, un homme d'honneur. A aucun moment de l'intrigue il ne trahit Coelio, bien qu'il soit parfaitement conscient de l'ambiguïté de sa situation envers Marianne : « Ton écharpe est bien jolie, Marianne, et ton petit caprice de colère est un charmant traité de paix. –Il ne me faudrait pas beaucoup d'orgueil pour le comprendre : un peu de perfidie suffirait ». (II, 3).

Mais Octave n'est pas perfide et le code d'honneur qu'impose la fraternelle amitié prime sur les charmes de Marianne. Même si on peut penser que son « Je ne vous aime pas, Marianne » n'est pas totalement honnête, Octave reste fidèle à la parole donnée à Coelio lors de leur première rencontre : « Je te jure sur mon honneur que Marianne sera à toi, ou à personne au monde, tant que j'y pourrai quelque chose » (I, 1). Il perd Coelio et refuse Marianne, il affirme par là son sens de l'amitié et son renoncement à la vie. Avec ce personnage, Musset crée l'une des plus justes images du désenchantement romantique.

• **Coelio**

Troisième élément du trio de la pièce, Coelio est un personnage habité par ses rêves et les fantaisies de son idéalisme. Son physique et son appartenance sociale nous sont livrés par Octave dès la première scène. « Il est jeune, beau, noble », mais il est aussi « triste comme la mort ». Ce portrait rapide met en lumière l'ambivalence fondamentale du personnage. Coelio est effectivement un très jeune homme qui rêverait d'être chevalier et qui, dans une certaine mesure, est décalé dans son époque. Il a été éduqué dans le goût du beau, nourri d'art et de littérature. Le rapport de dépendance qui le lie à sa mère fait de lui un personnage fragile psychologiquement, peu confiant, et qui préfère mettre son choix amoureux, qu'il n'assume pas vraiment, dans la main d'un autre. Pourtant, Coelio n'est pas un garçon malingre comme pourrait le suggérer son attitude contemplative et passive, « c'est un homme de haute stature », affirme Tibia au moment de le faire assassiner. Mais Coelio est surtout un adolescent qui ne sait pas dire « je vous aime ».

Quand Coelio parle de lui et de son amour, il offre en effet à son interlocuteur l'image d'un échec vivant. Loin des réalités tangibles de l'amour, il s'abandonne à ses chimères et vit sa passion pour Marianne sur le mode éthéré de la sublimation. Il porte ainsi sur lui sa désespérance. Vêtu d'« un large habit noir » en plein carnaval, il ne manque pas de se singulariser et de faire songer aux héros romantiques sombres et byroniens, tels que souvent les clichés les montrent. Ce désespoir un peu résigné, il le porte aussi dans ses paroles : presque malgré lui, il ne cesse d'annoncer sa mort. Musset lui confère de surcroît une intuition qui lui fait pressentir le danger qui le menace. Ses premières paroles :

« Ah ! Malheureux que je suis je n'ai plus qu'à mourir », puis la répétition du motif de sa propre mort trahissent la tendance suicidaire du personnage. L'idée de son deuil le hante. Son héritage, en ce sens, est lourd. Fils d'une veuve, il a grandi dans l'absence de père. Sa naissance est en outre liée à la mort mystérieuse d'Orsini, prétendant malheureux de sa mère. Le récit de la tragique mésaventure d'Hermia renvoie à Coelio l'image de son destin et de sa propre fin. Marqué par cette étrange fatalité, individuelle et familiale, Coelio subit plus qu'il n'agit ; il se laisse emporter par les caprices du hasard, comme l'exprime poétiquement la métaphore de la barque à la dérive (I, 1). Ses dernières apparitions sont celles d'un fantôme. Il donne de lui-même l'image d'un mort qui marche vers l'inéluctable, mouvement tragique qu'Octave perçoit très bien : « Tu as l'air d'aller te noyer. Voyons, Coelio, à quoi penses-tu ? » (II,1). Coelio, « blanc comme la neige », porte sur son visage sa fatalité, le masque de la mort blanche.

Pour autant, sa dérive s'inscrit dans un idéalisme en quête d'absolu. En ce sens, c'est un « pur » qui rappelle l'innocent Silvio d'*A quoi rêvent les jeunes filles* (1832) et préfigure la naïve Rosette d'*On ne badine pas avec l'amour* (1834). Sa dilection pour Marianne est pétrie de fictions et de rêves, mais aussi d'une certaine exaltation. Coelio a forgé son amour dans les lectures de romans de chevalerie –peut-être ceux de Walter Scott que Musset et la jeunesse de 1830 appréciaient tout particulièrement : Mais Coelio n'est pas Ivanhoé. Son idéalisme se heurte à son incapacité à verbaliser son amour. La « muraille imaginaire » qui se dresse entre lui et Marianne, c'est l'indicible. Il ne parvient à formuler cet amour que par des substituts de langage. Enfermé dans la tour d'ivoire de ses rêves et de ses aspirations, Coelio aime en souffrant ; et les sentiments qu'il éprouve pour Marianne ont déjà commencé à le détruire quand débute la pièce : « Mon cabinet d'étude est désert ; depuis un mois j'erre autour de cette maison la nuit et le jour » (I,1). Coelio est sous le charme de son amour. Il est fasciné par l'enfermement de sa passion, non sans une délectation morbide.

Coelio, aussi « romantique » qu'Octave mais pour d'autres raisons, est impuissant. Il ne maîtrise pas le langage de l'amour. Et comme toute la puissance des *Caprices de Marianne* repose dans les mots, Coelio est donc condamné dès sa première apparition.

• **Claudio**

Bien que son rôle soit moins développé que les précédents, Claudio est le principal obstacle aux projets de Coelio et d'Octave. Magistrat, il occupe une fonction importante dans la hiérarchie de la ville. Cette position sociale lui confère un pouvoir dont il s'enorgueillit. Personnage peu sympathique, capable de faire preuve de machiavélisme et, pire, de fomenter un assassinat en toute impunité, Claudio est un barbon sans scrupules. S'il est d'abord comique dans son échange absurde avec Tibia, il devient vite dangereux et participe activement au drame. Il appartient à la race des fantoches qui peuplent le théâtre de Musset. Ridicule et aveuglé par sa suspicion maladroite, ce juge incorruptible est pourtant le grotesque le plus dangereux que Musset ait jamais inventé.

Claudio est vieux, il pourrait être le père de Marianne ; il appartient à la même génération qu'Hermia dont il est le voisin. Sa mise est ridicule comme le signifie ironiquement Octave : « Seigneur Claudio, vous êtes un beau juge ! ». Il est donc mal assorti à sa jeune et jolie femme. Ce décalage, dont il est conscient, éveille en lui une violente jalousie qui ne cesse de s'envenimer au fil de l'intrigue. Entièrement emprisonné dans ses prérogatives et la haute conscience qu'il a de lui-même, Claudio représente les rigidités et les bassesses d'une société pragmatique. En cela, il est l'inverse d'Octave, de Coelio ou de Marianne, qui, eux, abandonnent le carcan des convenances sociales pour exprimer leur subjectivité. Claudio analyse ainsi les situations par un système de valeurs matérialistes, sa réflexion est nourrie d'a priori moraux et sociaux. Il stigmatise tout ce qui ne correspond pas à son mode de fonctionnement et révèle par là son intolérance foncière. Ses jugements à l'emporte-pièce, les certitudes qu'il revendique ont un double sens, pas seulement comique. Pour Claudio, tout s'achète : la charge qu'il occupe, les tueurs à gage qu'il paie pour éliminer son rival, et jusqu'à son épouse, monnayée contre des cadeaux et de l'argent.

Comme Marianne, Claudio est soumis aux caprices de son caractère irascible. Il oscille ainsi, d'une scène à l'autre, entre une défiance excessive et une confiance ridicule. Mais il se convainc vite que des agissements se trament dans l'ombre. Sa véritable personnalité d'époux despotique se révèle dans la scène 3 de l'acte II quand il pose à Marianne une série d'interdits et un ultimatum qui provoquent la révolte de la jeune femme.

Contrairement aux autres fantoches du théâtre de Musset, Claudio n'est pas un sot. Il est capable de tenir la dragée haute à Octave et de lui répondre sur le même mode et le même ton. Plus caractériel que fou, Claudio est difficile à cerner pour ses interlocuteurs, y compris pour Tibia, bien souvent en décalage avec son maître. Octave dit de Claudio qu'il « n'a plus de sens » (II,3), c'est-à-dire aucune logique dans son comportement. Toutefois, dans ses entêtements, Claudio est un habile calculateur. Par sa fonction, il se sait au-dessus des lois. Assez rusé pour ne pas commettre lui-même de crime, il emploie des sbires qu'il place sous l'autorité de Tibia. A une cruauté toute machiavélique s'ajoute donc un cynisme déroutant. La mort de Coelio ne l'émeut pas un instant, les ricanements de connivence qui entourent le crime en témoignent. Claudio est donc un fantoche ambivalent. Il représente un obstacle redoutable pour les jeunes héros et, comble de l'ironie, il est le seul « vainqueur » de la comédie.

- **Tibia**

Tibia, dont le nom fait sourire et signifie « flûte » en italien, n'existe que dans son rapport à Claudio son maître. Tibia n'a pas d'autonomie propre, ses seuls échanges se produisent avec Claudio dont il est la marionnette. A première vue, Tibia est donc inconsistant et stupide, enfermé comme son maître dans un monde d'idées préconçues. L'incohérence de sa pensée, de ses propos, ses préoccupations ridicules apportent toutefois une touche humoristique à la pièce, notamment dans le premier acte. Bouffon servile, Tibia n'a ni passé ni apparence physique : il est donc plutôt une figure qu'un véritable personnage.

Le principal trait de son caractère est la servilité. Ordonnateur des basses œuvres de son maître, il est une sorte de bouffon-bourreau. Claudio le gratifie de titres « honorifiques » tels que « fidèle serviteur », ou encore « valet de chambre dévoués. Tibia est en effet totalement soumis à la parole de son maître, bien qu'il ne la comprenne pas toujours où l'interprète mal. Sa bêtise fait de lui un personnage dangereux car faible et manipulable. C'est lui qui orchestre l'assassinat de Coelio et se débarrasse de l'encombrant cadavre. Véritable homme de main, il a toutes les afféteries d'un ridicule favori que Claudio exploite à des fins sordides.

- **Hermia**

Hermia est la mère de Coelio. Elle apparaît le temps de deux scènes, mais sa présence est essentielle car elle délivre un message troublant. Ce personnage de mère et de veuve inventé par Musset est original en bien des aspects. Hermia est marginale dans l'intrigue, d'abord parce qu'elle est la seule à n'exister qu'à l'intérieur : on ne la rencontre jamais dans la rue, contrairement à tous les autres protagonistes. Cet enfermement l'entoure d'un halo mystérieux, et peut correspondre, symboliquement, à son aliénation au passé et au secret qui enveloppe sa vie. Hermia est en effet tout entière à ses souvenirs et à son fils. Nostalgique, elle regrette les temps de l'enfance de Coelio : « Quand vous aviez dix ou douze ans, toutes vos peines, tous vos petits chagrins se rattachaient à moi » (I, 2). Mais Coelio a grandi, et Hermia s'attribue désormais le rôle de « vieille sœur », en rejetant peut-être celui de mère. Ce refus de l'identité maternelle est corroboré par l'analyse de Bernard Masson qui affirme que « dans cette scène, Coelio fait métaphoriquement la cour à sa mère ». Cette interprétation confirme le caractère œdipien de la relation entre la mère et le fils.

Bien que déjà âgée, Hermia est encore belle. Elle fascine son fils pour qui elle a « les formes gracieuses d'une Diane chasseresse », il reconnaît en elle « le port majestueux d'une reine ». La beauté passée d'Hermia fait ainsi écho à la beauté actuelle de Marianne, traits féminins et maternels qui pour Coelio peut-être se mêlent et tissent des liens secrets qui l'emprisonnent.

La fonction que Musset assigne au personnage d'Hermia est cependant bien plus complexe qu'une relation mère-fils un peu trop exclusive. Hermia a un passé qui la hante et la poursuit. L'essentiel de la scène 3 de l'acte I constitue en effet le récit d'un épisode douloureux de sa jeunesse.

Hermia a connu la même situation que Marianne : elle est tombée amoureuse du père de Coelio, intermédiaire qui plaidait la cause de son ami Orsini, lequel, apprenant cette relation, fut retrouvé « transpercé de part en part de plusieurs coups d'épée ». Cette subtile mise en abyme renvoie à Coelio l'image de son propre avenir. Dans cette perspective, Hermia prend le statut d'une héroïne de tragédie : son destin est entouré d'une fatalité incarnée dans son fils, fruit d'amours entachées par la mort d'un innocent qui s'est cru doublement trompé. Le caractère prémonitoire du récit d'Hermia renvoie également aux récits de tragédies qui relatent des événements sanglants et en annoncent de futurs. C'est indirectement, par un habile jeu de substitutions, l'histoire de son fils qu'elle raconte.

Hermia revêt donc plusieurs identités. A la fois mère, sœur, et dans une certaine mesure amante, elle est aussi Diane (Artémis), dont la beauté a un aspect fatal. La présence d'Hermia dans *Les Caprices de Marianne* est un bel exemple de théâtre dans le théâtre, qui crée une profondeur incontestablement tragique.

- **Malvolio**

Le nom de ce personnage vient de l'italien *di mala voglia*, qui signifie « avec mauvaise volonté ». Le jeu sur ce nom rend bien compte du caractère ombrageux de ce comparse qui, comme le note Hermia, « gromm(elle) entre ses dents » (dans *La Nuit des rois* de Shakespeare, Malvolio est également un intendant peu aimable). Dans la comédie de Musset, il n'apparaît qu'une fois en compagnie d'Hermia (I, 2). Son rôle, très peu développé, ne comporte que trois répliques. Toutefois, leur contenu fait de Malvolio un personnage tourné vers le passé qui pose un regard critique sur la relation entre Hermia et son fils. Il regrette le temps du père de Coelio – « du vivant de son père, il n'en aurait pas été ainsi »- et rappelle ainsi à Hermia l'autorité qu'elle devrait exercer sur son fils. Resté attaché à Hermia après son veuvage, il s'autorise des remarques qui montrent aussi qu'il est un familier de la maison et a probablement accompagné l'enfance et la jeunesse de Coelio. En ce sens, on peut voir en lui une figure paternelle de substitution. Le conflit qu'il introduit souligne le décalage entre les convenances auxquelles Hermia devrait se plier et l'attitude libérale qu'elle a choisi d'adopter. Perspicace, Malvolio perçoit l'ambivalence de la relation fusionnelle entre la mère et le fils : « Ne dirait-on pas que notre maîtresse a dix-huit ans, et qu'elle attend son sigisbée ? », et rappelle à Hermia son âge. Tout l'art de Musset consiste à inventer ce personnage (essentiellement fonctionnel) qui apporte, en trois répliques, des précisions sur le passé d'Hermia, son statut social et son rôle de mère.

- **Ciuta**

Le nom de ce personnage est issu de l'italien *ciuetta*, qui signifie littéralement « chouette ». Il s'agit là encore d'un emprunt, mais cette fois Musset se souvient du conteur italien Boccace. « La vieille Ciuta », évoquée par Coelio, joue le rôle d'une entremetteuse assez directe mais peu efficace auprès de Marianne. En ce sens, est le pendant négatif d'octave qui, lui, assume plus subtilement sa tâche d'intercesseur. Ciuta n'apparaît que trois fois dans la comédie, mais à des moments stratégiques : en ouverture des deux actes, et peu de temps avant la mort de Coelio. Ces apparitions, savamment calculées, lui confèrent donc une fonction dramaturgique évidente. Elle sert de relais entre Coelio et Marianne puis entre Coelio et Octave.

Mais son apparence et son caractère énigmatique l'éloignent des entremetteuses de comédie, telle Frosine dans *L'Avare* de Molière. Ciuta est inquiétante. Présence visible et invisible de la rue, oiseau de nuit aux aguets le jour, elle semble épier et tout entendre des conversations, des intrigues qui se trament, comme l'atteste le dialogue de la brève scène 2 de l'acte II. Ciuta est celle qui vit et voit dans l'ombre, ce qui nous renvoie à l'étymologie de son prénom, la « chouette », rapace dont l'ouïe et la vue sont particulièrement développées.

Oiseau de mauvais augure, elle confère à la pièce une note presque fantastique. Dotée d'une certaine clairvoyance, elle perçoit assez bien l'état psychologique de Coelio quand elle dit à Octave : « Hélas ! Pauvre jeune homme ! Il aime plus que jamais, et sa mélancolie se trompe elle-même sur les désirs qui la nourrissent » (II,1). Plus tard, cette intuition mêlée d'observation se manifeste quand elle exhorte Coelio à se défier d'Octave, dont elle a saisi l'ambiguïté dans sa relation avec Marianne. Apparue mystérieusement au début des *Caprices*, elle disparaît tout aussi étrangement après avoir eu soin de semer le trouble dans l'esprit de Coelio.

La force dramatique des *Caprices de Marianne* repose donc sur la brillante composition de ces personnages qui jouent avec le langage de l'amour, mais finissent par se heurter aux caprices du sort.

