

**IMAGE(S) ET IMAGINAIRE DU CORPS DANS LE
THÉÂTRE DE MUSSET À TRAVERS LES COSTUMES ET LES
VÊTEMENTS DU XIX^e SIÈCLE**

**COSTUMES AND CLOTHING OF THE NINETEENTH CENTURY
IN MUSSET'S IMAGERY**

**IMMAGINE(I) E IMMAGINARIO DEL CORPO NEL TEATRO DI
DE MUSSET ATTRAVERSO I COSTUMI E I VESTITI DEL XIX
SECOLO**

Agnes FELTEN¹

Résumé

L'imaginaire du corps dans le théâtre de Musset repose sur des images du corps du comédien. Le costume est une convention théâtrale et un élément dramatique essentiel au théâtre. Le vêtement y est inévitablement associé. Il est intéressant de mettre en rapport les costumes du tout à chacun, à la ville et les costumes sur scène. Il faut aussi observer la présence des indications dans le texte lui-même à propos de ce que portent les personnages. En complément des didascalies, pas toujours précises, le texte propose des renseignements précieux. Le vêtement, qui couvre le corps, est paré de nombreuses qualités, de nombreuses connotations. Au théâtre il est un élément clé. Il fait partie de l'imaginaire de l'auteur et des images conservées par les spectateurs. Le vêtement et le costume, dans l'œuvre de Musset, jouent un rôle de premier plan. Ces deux éléments sont essentiels pour tenter de définir son esthétique. Le noir, élément nocturne, est une dominante de sa poétique et de son imaginaire. En quoi vêtements et costumes nourrissent-ils l'imaginaire du dramaturge romantique ?

Mots-clés :Musset, costume, vêtement, imaginaire, corps

Abstract

The imagery of the body in Musset's theatre is based on images of the actor's body. The costume is a theatrical convention and a key dramatic element. Clothing is inevitably linked to it. It is interesting to relate stage costumes to off-stage clothing. Attention must also be paid to indications on clothing in the text itself. In addition to stage directions, not always precise, the text is an invaluable source of information. The garment, which covers the body, is adorned with many qualities and connotations. In drama, it is a key element. It is part of both the playwright's imagery and the images the audience will remember. In Musset's work, clothing and costume do stand in the foreground. These two elements are essential in attempting to define his aesthetics. Black, a night element, is a main characteristic of his poetics and imagery. How do clothing and costume feed the romantic playwright's imagery?

¹ agnes.felten@gmail.com, Université de Lorraine, France

Keywords: Musset, costume, clothing, imagery, body

Riassunto

L'immaginario del corpo nel teatro di De Musset si fonda sulle immagini del corpo dell'attore. Il costume è una convenzione teatrale e un elemento drammatico essenziale del teatro. Il vestito vi è inevitabilmente connesso. È interessante mettere in relazione i costumi nella vita di ciascuno e i costumi sulla scena. Si deve altresì notare la presenza, nel testo stesso, di indicazioni riguardanti quello che indossano i personaggi. Oltre alle didascalie, non sempre precise, il testo fornisce informazioni preziose. Il vestito che ricopre il corpo è ornato di molte qualità, di numerose connotazioni. È un elemento chiave del teatro. Fa parte dell'immaginario dell'autore e delle immagini che restano impresse nel pubblico. Il vestito e il costume, nell'opera di De Musset, svolgono un ruolo di primo piano. Questi due elementi sono cruciali per tentare di definire la sua estetica. Il nero, elemento notturno, è una componente dominante della sua poetica e del suo immaginario. In che modo vestiti e costumi alimentano l'immaginario del drammaturgo romantico?

Parole chiave: De Musset, costume, vestiti, immaginario, corpo

L'imaginaire du corps dans le théâtre de Musset passe d'abord par les images du corps du comédien. Il s'agit, en effet, de représenter les personnages et de les mettre en relation avec ce qu'ils jouent, à travers l'imaginaire créé par le costume. Il est une convention théâtrale et un élément dramatique essentiel au théâtre. La mode influence les costumes de théâtre. Il est intéressant d'observer la présence des indications dans le texte lui-même à propos de ce que portent les personnages. En complément des didascalies, pas toujours précises, le texte propose des indications précieuses. Il faut observer aussi les couleurs et leur symbolique. Il faut noter par ailleurs les matières utilisées. Dans l'œuvre théâtrale de Musset les vêtements sont d'abord rattachés aux comédiens. Le dramaturge a bien connu Melle Rachel et Talma reste une référence qu'il évoque dans ses articles. L'imaginaire de l'auteur est versé dans les représentations précédentes. Les costumes classiques et tragiques s'opposent aux nouveautés romantiques. Delacroix peint Talma avec une grande passion et oriente les nouvelles voies et recherches artistiques. Le comédien joue un rôle important au XIXe siècle. Il est au centre des mondanités. Donc ce qu'il porte n'est pas anodin. Il est en constante représentation, y compris, lorsqu'il ne joue pas. C'est un être de séduction. Ce qui explique peut-être la fascination des poètes pour les comédiennes. En ce qui concerne le texte théâtral lui-même, les personnages portent des vêtements habituels de l'époque, concernée par l'arrivée massive du noir. Les héros romantiques sont habillés presque comme leurs créateurs. La parenté entre la scène et la ville est flagrante. Par rapport aux costumes utilisés dans ses pièces, Musset n'a pas eu

l'occasion de travailler véritablement avec des metteurs en scène. Peu de pièces ont été montées de son vivant, en raison de son choix d'écrire des « spectacles pour un fauteuil ». *Lorenzaccio*, par exemple, a été mis en scène la première fois par S. Bernhardt, alors que son créateur était mort. Musset exerce aussi son regard critique sur le théâtre en écrivant des articles sur les pièces qu'il a vues. Le vêtement et le costume dans l'œuvre de Musset jouent un rôle de premier plan. Ces deux éléments sont essentiels pour tenter de définir son esthétique. Le noir, élément nocturne, est une dominante de sa poétique et de son imaginaire. Les vêtements participent à l'écriture dramatique, sans voler la vedette au texte. En quoi influencent-ils l'imaginaire du dramaturge ? L'imaginaire d'un auteur dramatique implique nécessairement la représentation et donc le corps se trouve au centre de l'écriture, avec ses images. Comment penser le corps théâtral ? Quel regard porte Musset sur le corps à travers les vêtements ? Il faut préalablement s'interroger sur la poétique de l'habit de théâtre avant d'examiner la franche prépondérance du noir pour enfin montrer les particularités des costumes dans le théâtre de Musset.

Poétique de l'habit de théâtre

Jusqu'au XIXe siècle, l'habit de théâtre, l'instrument de travail indispensable a été à la charge du comédien. « Il doit se le procurer lui-même par des moyens qui varient suivant sa fortune personnelle, ou sa notoriété : il l'achète chez le fripier, le fait confectionner par un tailleur, à moins qu'il n'ait la chance ou l'habileté de se le faire offrir. »¹. Donc il devait comporter des couleurs voyantes, et paraître riche, pour attester la valeur du comédien. Au XVIIe et au XVIIIe siècle, le costume de théâtre permet de distinguer quelqu'un qui est acteur de quelqu'un qui ne l'est pas. « Le costume, comme les autres éléments concrets employés sur le plateau, correspond étroitement à l'ensemble de leurs fonctions : type fixe, représentation référentielle, voire pléonastique, système en décalage, jeu d'ouverture soulignant la polysémie, appui pour le jeu, ou encore mise en place de tableau figuratif ou non réaliste. (...) Il a été et reste un élément fondamental du mouvement dramatique, parce qu'il participe à la fois de l'espace, de l'action et du temps. »² Il est visible d'emblée. Il fait partie à la fois du décor et du corps de l'acteur. Selon A.

¹ Verdier (A), *l'Habit de théâtre, Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVIIe siècle*, Lampsaque, Lagny-sur-Marne, le Studiolo-Essais, 2006, p.5

² Verdier, op.cit. p.9

Verdier, on n'utilise pas indifféremment les termes habit et costume. L'étymologie du terme habit, *habitus* évoque la notion de manière d'être et de s'habiller, à l'intérieur d'un groupe social, ce qui produit la cohésion d'un groupe. Barthes dans le *Système de la mode*¹ utilise la comparaison avec le modèle saussurien qui oppose langue et parole et montre en quoi le vêtement, comme la langue, constitue une réserve de sens, tandis que l'habit, comme la parole en est l'utilisation par l'individu. A. Verdier fait remarquer qu'« étudier l'histoire du vêtement revient à mettre en rapport ces deux niveaux de réalité, l'acte individuel et sa signification par rapport aux normes sociales. »². Donc l'imaginaire est concerné, au sens où il permet d'enrichir la vision de la réalité. L'individu doit être observé selon son appartenance au groupe mais aussi en fonction de son intériorité propre. Le costume est un lien entre les deux sphères, celle du réel et celle de l'imaginé.

Le terme « costume » apparaît tardivement dans la langue. Il ne figure pas dans le dictionnaire de Furetière. Il est admis dans celui de l'Académie Française en 1740. Il est dérivé de l'Italien et signifie coutume, mœurs, usages. Il a des utilisations en peinture. A la fin du XVIIIe siècle, au moment où le théâtre s'oriente vers le souci de la peinture de la vérité historique, l'expression « costume de théâtre » est utilisée. Ainsi l'habit de théâtre est une déclinaison du vêtement. Il est intéressant de montrer que les costumes de théâtre sont en rapport avec la vie quotidienne. Le XIXe siècle s'intéresse davantage aux individus et à leur histoire, ainsi qu'à leurs vêtements. Donc l'histoire des costumes devient un sujet d'étude. Et le costume au théâtre joue un rôle fondamental. « A l'intérieur de la mise en scène, un costume se définit par la ressemblance et l'opposition des formes, des matières, des coupes, des couleurs par rapport aux autres costumes. Ce qui compte c'est l'évolution des costumes au cours de la représentation, le sens des contrastes, la complémentarité des formes et des couleurs. »³ Le costume fait partie des premiers éléments que le spectateur perçoit lors de la représentation. Il s'agit aussi d'une façon de cacher le corps. Et tous les éléments qui masquent le corps font partie des éléments nocturnes. En effet, certains corollaires du nocturne sont les éléments secrets, occultant une partie de l'individu. Le costume est à la fois le lien social avec les autres, le moyen de s'intégrer à un groupe en suivant la mode par exemple, et en même temps une habile possibilité de se voiler et de

¹ Barthes (R.), *Système de la mode*, Seuil, Paris, 1967, p.135

² Verdier, op. cit. p.20

³ Pavis (P), *Dictionnaire du théâtre*, Messidor, Editions sociales, Paris, 1987, p.101

dissimuler son moi intérieur. Le terme de costume, selon Greimas « exprime une manière spéciale de se vêtir, propre à un groupe social à un moment donné et présentant en même temps une unité de conception. (...) Il signifie la manière de s'habiller commune à tous les hommes civilisés. »¹ C'est pourquoi il est intéressant de s'interroger sur l'histoire du costume à l'époque contemporaine des grands succès théâtraux de Musset. Il est indéniable que ce dandy, centré sur la mode et son image, a choisi aussi le théâtre comme moyen d'expression artistique afin de valoriser tout ce qui tourne autour de la représentation de soi et du corps. « Le besoin qu'éprouvent de nombreuses personnes de souligner par la parure leurs qualités physiques ou de cacher leurs imperfections explique dans une large mesure la création de cette esthétique appliquée à la toilette qu'est la mode. »² La mode est en effet une des expressions de l'imaginaire du corps. Les concepteurs d'habits, les créateurs artistiques visualisent d'abord le corps. Tout est à inventer, la couleur, le tissu, les accessoires. Ils en disent long aussi sur le corps. « Les objets dont s'entourent les individus et surtout ceux qu'ils portent sur eux-mêmes, sont propres à refléter leurs sentiments et leurs pensées intimes. »³ Ce qui exprime leur besoin de se donner une personnalité, d'être à la mode, ou de correspondre à un imaginaire sociétal. L'individu éprouve soit le besoin de se rattacher à un groupe, comme le dandy, soit l'envie de se marginaliser en étant complètement original. Les dandys ont le sentiment d'être uniques, alors qu'ils arborent les mêmes vêtements et les mêmes codes vestimentaires. En 1830, les termes anglais et l'anglomanie de manière générale exercent une forte influence sur les écrivains français et sur la mode en particulier. Musset a traduit De Quincey et est influencé par les romantiques anglais, par Lord Byron notamment. « L'apport romantique se traduit également par l'emploi constant de termes hyperboliques comme charmant, enchanteur, divin, adorable, merveilleux, étourdissant, écrasant, pyramidal, qui servent tous à qualifier la beauté éphémère d'une journée ou d'une saison, elle-même soumise, esclave de la mode. »⁴ Musset a noté l'abus des adjectifs dans le style romantique. Il existe aussi tout un vocabulaire péjoratif appliqué aux vêtements, mais ils sont « moins nombreux que les adjectifs hyperboliques répandus par le romantisme, car la tendance est alors à l'admiration. (...) L'ennui, cher aux romantiques, s'exprime pourtant

¹ Greimas, (A J), *La mode en 1830, Formes sémiotiques*, PUF, Paris, 2000, p.19

² Greimas, op.cit. p.9

³ Greimas, op.cit. p.9

⁴ Greimas, op.cit. p.13

dans le terme à la mode asphyxier que l'on applique à tout et partout, ainsi que dans cassant qui indique un personnage ennuyeux.»¹ L'imaginaire collectif porte un regard singulier sur les romantiques. « Le romantique, que ses ennemis présentent tantôt comme un être étrangement bigarré et entouré de domestiques, tantôt comme une sauterelle asthmatique, « un jeune homme long, serré de la taille, et un peu blême » néglige complètement la tradition française lui préférant les goûts et les manières britanniques. (...) La société parisienne de la Restauration se montre en effet très empressée d'adopter les mœurs anglaises.»² Et R. Huyghe associe le surhomme et le dandy. La démesure nouvelle les concerne tous les deux. Le dandy, selon lui, « devient le sujet élu offert à l'imagination ».³ Ils « poussent le raffinement jusqu'à adopter quatre ou cinq différentes toilettes par jour ».⁴ Pour le dandy, tout tourne autour de lui, de sa personnalité, de son ego.

Le vêtement noir

Le poète connaît son double qui porte un habit noir et qui le suit partout. Ce manteau qui l'enveloppe est celui de la solitude. Dans *la Confession d'un Enfant du siècle*, Musset décrit ainsi son époque : « Mais il est certain que quelque chose d'étrange est arrivé tout d'un coup: dans tous les salons de Paris, les hommes ont passé d'un côté et les femmes de l'autre, et ainsi, l'un vêtu de blanc comme des mariées, et l'autre en noir comme des orphelins, a commencé prendre la mesure de l'autre à l'œil. Ne nous laissons pas tromper: ce vêtement noir que les hommes de notre temps l'usure est un symbole terrible; avant de venir à cela, l'armure a dû tomber morceau par morceau et la fleur de broderie en fleur. La raison humaine a renversé toutes les illusions, mais il porte en lui-même la douleur, afin qu'il puisse être consolé. »⁵ Dans un autre passage, il évoque « de pâles fantômes, couverts de robes noires »⁶. L'opposition entre le vêtement noir auquel il prête de sombres connotations, et la pâleur est un thème récurrent chez Musset. Son anticléricalisme provoque inconsciemment, chez lui, une attirance pour

¹ Greimas op. cit.14

² Greimas op. cit. p.15

³ Huyghe (R), *la Relève de l'imaginaire, la peinture française au XIXe siècle, réalisme et romantisme*, Flammarion, Paris, 1976, p.100

⁴ Greimas, p.20

⁵ Musset, *Confessions d'un enfant du siècle*, LGF, Paris, 2003, p.69-70

⁶ Musset, *Confessions d'un enfant du siècle*, LGF, Paris, 2003, p.62

une couleur longtemps bannie par les hommes d'église. En effet, le monde chrétien en Occident a longtemps jeté un discrédit sur le noir. L'abbé de Clairvaux, au début du XII^e siècle, invente une nouvelle vision théologique de la couleur. Il veut exclure le noir et les couleurs sombres très proches, à cause de leur impureté. Il propose aussi de ne se consacrer qu'à une seule couleur, claire de préférence pour que la luminosité soit mise en avant. La lumière, c'est Dieu. Et en complément de cette lumière colorée, de cet éclat de divinité, il propose le camaïeu. Et pourtant les hommes d'église ont ensuite adopté le noir.

Les hommes et les femmes en noir au XIX^e siècle

Le noir revient à la mode à la fin du XVIII^e siècle. Il était réservé au deuil. Sébastien Mercier remarque que le noir fait un retour en force dans la vie quotidienne parisienne : « Avec un habit noir, tout un chacun est dispensé de suivre la mode et d'avoir des costumes de couleurs. L'habit noir s'accommode merveilleusement à la boue, aux intempéries des saisons, à l'économie et à la répugnance de faire grande toilette. »¹ Ce sont surtout les hommes de condition modeste qui sont habillés en noir. Mais dans les revues de mode, il est noté la prédominance du noir. Dans la bonne société, l'usage commence à se répandre aussi mais pour les cérémonies et le soir. En Grande-Bretagne, le noir est réservé à l'aristocratie dès la fin du règne de Louis XVI et pendant celui de Napoléon I^{er}.

Au XIX^e siècle, le noir devient une convention sociale qui entre dans les mœurs et se généralise à toutes les classes sociales. Au moment de la Restauration, le crêpe de soie noir est utilisé pour les robes du soir et les tenues de deuil. Le grand deuil est tout en noir. Il est appelé « deuil de crêpe ». Il se différencie du deuil ordinaire, où quelques touches de lilas, de blanc ou de gris sont autorisées. « La tendance à l'uniformisation du costume masculin, qui va culminer vers le milieu du siècle, n'est pas du goût de tout le monde. Et certainement pas des romantiques, à commencer par Théophile Gautier. Alexandre Dumas considère cette mode impérative comme une contrition odieuse, presque une humiliation, et il la dénonce comme un zéro solitaire et insignifiant »² Le noir reste surtout la couleur des habits de travail pour les majordomes et pour les classes sociales de basse extraction. Dans la littérature, les personnages importants et un peu sulfureux portent des ensembles en velours noir.

¹ Mercier (S), *Tableau de Paris*, la Découverte, Paris, 2006, p.56

² Lemaire (G G), *Le noir*, Hazan, Beaux-Arts, Paris, 2006, p.69

Anna Karenine, le soir du bal, est vêtue entièrement de velours noir. Kitty la perçoit alors comme cruelle et un peu horrible. « Il s'installe dans l'imaginaire de ce temps une ambiguïté savamment cultivée entre le vêtement monacal et le vêtement de pécheresse ou de la sorcière. Et ce goût, situé entre le raffinement exquis et l'érotisme le plus trouble, qui se confond avec la plus stricte décence (la vertu et le vice effaçant ainsi leur frontière commune), se niche dans le moindre détail : le tour de cou de l'Olympia de Manet, qui dérive des rubans en velours rouge dits « à la guillotine » portés au bal sous la Terreur, en est la preuve éclatante car ce mince accessoire a contribué au scandale suscité par la première représentation publique du tableau. »¹

Les matières servant à la confection des vêtements

Une immense révolution dans la manière de se vêtir s'est accomplie. Les habits sont moins lourds qu'au Moyen-Age. Les goûts changent. Et l'on préfère à présent la finesse, la variété, et la richesse. L'industrialisation du pays et l'invention du métier Jacquard, ainsi que d'autres machines, ont considérablement changé la mode. Ce qui a permis de faire baisser le prix du tissu et de varier ses motifs, tout en modifiant à l'infini ses couleurs. Les motifs rayés sont un peu dénigrés après la Révolution car ils rappellent cette époque sanglante. L'uniformisation qui s'en suivit a été oubliée au profit de grandes fantaisies d'impressions. Les tissus étaient inspirés de motifs égyptiens, de palmes d'Inde, de dessins chinois, et d'arabesques turques. Trois catégories de dessins sont alors utilisées : les dessins reproduits par tissage, ceux par l'apprêtage de l'étoffe et enfin ceux qui sont surajoutés à l'étoffe. Certaines fantaisies à carreaux ont lancé la mode des tissus écossais. De nombreux motifs noirs parsèment encore les vêtements à cette époque.

Les couleurs des vêtements

Le choix des couleurs en ce qui concernent les vêtements est assez significatif lui aussi. En 1827, l'apparition de la girafe impose presque *de facto* la couleur jaune. Quant au vert, de nombreuses personnes n'hésitent pas à porter des costumes vert pomme. « Le règne d'une couleur dominante n'exclut pas la possibilité qu'une ou plusieurs couleurs secondaires soient également portées. »² Greimas a d'ailleurs mis en évidence l'assortiment des couleurs sur les tissus, plutôt que d'avoir cherché à en établir une hiérarchie. Selon lui, la Restauration marque une nette préférence pour les couleurs indécises et pour les

¹ Lemaire, op. cit. p.69

² Greimas, op. cit. p.110

nuances incertaines. « L'assortiment de deux couleurs tranchantes est alors à la mode, et l'on porte volontiers des rubans de deux couleurs accolées, ou des chapeaux de deux couleurs coupées, telles le noir et le jaune jonquille ou le rouge-fer et le noir. Sont en vogue également les assortiments spéciaux pour les robes, comme ce noir sur vert qu'on nomme flibustier, ou le fond brun avec des dessins couleur de feu, appelé foudre, ou enfin les assortiments symboliques, tels le rouge, le blanc, le vert, ou les couleurs nationales, conséquence des Trois Glorieuses. »¹ Certains noms de couleurs sont empruntés au théâtre parfois, comme pour certaines nuances, comme Desdémona ou Faliero. D'autres nuances sont issues d'œuvres littéraires, telles les couleurs Lord Byron, manteau de Socrate, ou flibustier. Il existe donc un rapport étroit entre la mode et les costumes de théâtre. Musset, quant à lui, a exercé un fort droit de regard sur la mise en scène et sans surcharger son texte de didascalies, il a distillé de précieux renseignements sur les vêtements portés par les personnages dans le texte même des pièces.

Les références aux vêtements dans le texte de Musset

Le texte théâtral lui-même comporte de nombreuses références aux habits. Ces didascalies internes renvoient souvent à des matières nobles telles que la soie ou le velours. Le corps est vu, à travers les vêtements parfois magnifié, parfois juste en accord avec son rang social. Il joue un rôle distinctif dans l'imaginaire. Les femmes portent des châles, devenus à la mode. Les hommes sont vêtus tantôt de robes de chambre et tantôt de manteaux. Le duc est un guerrier, donc lui arbore une cotte de maille. Les vêtements des domestiques ne sont pas décrits parce qu'ils ne revêtent pas d'importance. Ils sont comme tous les domestiques présentés au théâtre. Le duc de Fantasio porte une perruque que le bouffon va lui retirer à la face du monde. Le déshonneur public est souvent pire que la mort dans le théâtre de Musset. C'est pourquoi le duc se sent si humilié par le geste de Fantasio, qu'il préférerait mourir. Il se trouve à nu, privé de son habit capillaire.

Dans la *Quittance du diable*, Sténie se rappelle la douceur du velours des robes des nobles dames. Il admire aussi la soie : « aux uns la pioche et la bêche ; aux autres les robes de soie et les justaucorps de velours »² Le velours évoque ici la douceur, la richesse, la sensualité à laquelle Sténie n'a pas accès. Il rêve et les éléments riches du costume l'invitent encore plus à s'évader d'une réalité qui ne lui convient pas. Il oppose la « pioche » aux belles robes, cousues dans des matériaux riches,

¹Greimas, op.cit., p.111

² Musset, *Œuvres complètes*, Tome 2, Seuil, Paris, 1963, p.238

la « soie » et le « velours » sont bien entendu réservés aux aristocrates. D'un point de vue symbolique, la robe représente l'imaginaire féminin, l'idéal qu'il recherche, mais auquel visiblement il ne croit plus.

Dans *Lorenzaccio*, Lorenzo dit au duc que son « habit est magnifique. »¹ Il comporte un pourpoint et des gants dont Lorenzo sent le parfum à la scène 4 de l'acte II, au moment où le duc sans défense, à moitié nu, symboliquement, se prête à la pose pour un énième tableau. Le duc a retiré sa protection, sa précieuse cotte de mailles. D'ailleurs dans la pièce, l'allusion à cette partie de la tenue du chevalier est récurrente. Cet attirail lui confère de la noblesse et la comparaison avec de la soie, bien qu'inattendue, ajoute au caractère aristocratique du chevalier une douceur presque antithétique. Cette caractéristique la prive sans doute de son rôle protecteur. Lorenzo, alors qu'il tente de trouver par quel moyen priver le duc de toute défense, s'inquiète de ce qu'elle doit tenir chaud. Le duc ignore la dangerosité de cette remarque et ne s'intéresse qu'à son apparence. Pour lui, l'attribut nobiliaire ne le dérange pas : « En vérité, si elle me gênait, je n'en porterais pas. Mais c'est du fil d'acier ; la lime la plus aiguë n'en pourrait ronger une maille, et en même temps c'est léger comme de la soie. Il n'y a peut-être pas la pareille dans toute l'Europe ; aussi je ne la quitte guère ; jamais, pour mieux dire. »² Cette cotte de mailles occupe une position presque centrale dans le drame. Elle revient en filigrane. Il faut peut-être y voir selon L. Chotard une pointe envers les autres romantiques qui font du souci du détail exotique une obsession que Musset condamne indirectement. La cotte de mailles d'Alexandre joue, quant à elle un rôle capital, que Musset souligne « avec un soin si appuyé qu'il faut peut-être y voir, non un souci de vraisemblance, mais une parodie de l'importance accordée dans les drames aux accessoires et, en particulier, aux costumes. »³ Lorenzo dans la scène 4 de l'acte II évoque son physique. Il parle de sa coiffure et de sa barbe et de manière ironique quant à sa mise, conclut avec les mots suivants : « l'amour de la patrie respire dans mes vêtements les plus cachés. »⁴ Dans la scène 4 de l'acte V, Lorenzo explique à Freccia l'intérêt de l'argent qu'il vient de recevoir. Il lui propose de s'offrir un « habit neuf. »⁵ Le manteau, quant à lui, joue le rôle de dissimulateur. Il masque, il cache, il transforme

¹ Musset, *Lorenzaccio*, classiques Larousse, Paris, 2006, p.73

² Musset, op. cit. p.73

³ Chotard (L), *Musset, Lorenzaccio, On ne badine pas avec l'amour*, « des mots sont des mots et des baisers sont des baisers », société des études romantiques, SEDES, Paris, 1995

⁴ Musset, *Lorenzaccio*, classiques Larousse, Paris, 2006, p.64

⁵ Musset, *Œuvres complètes*, Tome 2, Seuil, Paris, 1963, p.117

l'honnête homme en personnage de mélodrame, ou de roman noir. Dans la pièce, les deux nuits importantes sont glaciales et nécessitent le port du manteau. Dans la scène nocturne, les deux personnages arrivent « couverts de leurs manteaux ». Le duc va pour réclamer son « pourpoint de zibeline ».

Dans *les Caprices de Marianne*, l'habit noir outrage l'habit de carnaval. Octave interpelle Coelio sur sa triste mine, son teint blanc qui s'oppose au rouge libertin de ses joues à lui. Il lui demande : « D'où te vient ce large habit noir ? N'as-tu pas honte en plein carnaval ? »¹ Leurs façons de concevoir sont radicalement opposées et se manifestent dans leurs tenues, et par conséquent dans les costumes de théâtre.

La petite pièce *Louison* propose une interrogation sur l'apparence. La jeune femme, qui tient le rôle principal, est prude et vertueuse. Elle est au service d'une duchesse délaissée par son mari qu'elle aime. Ce dernier à la fin de la pièce se rend compte de la chance qu'il a de connaître un tel bonheur. Il critique les aristocrates obsédés par leur apparence. Et il s'interroge sur sa façon à lui de penser :

« Hé quoi ! Suis-je donc fait pour suivre leur méthode ?

Je puis mettre un chiffon, une veste à la mode,

Pour une broderie on se règle sur moi,

Et dans mon propre cœur, les sots me font la loi ! »²

Certaines pièces comportent des toilettes luxueuses. Dans *On ne saurait penser à tout* la comtesse est en train de faire ses bagages. Elle décide d'emporter sa robe « feuille morte ». Cette robe couleur de temps rappelle celle de la princesse Peau d'âne. Dans *Il ne faut jurer de rien*, les toilettes sont elles aussi somptueuses. Elles caractérisent un niveau social élevé qui présente un imaginaire très riche en connotations et renvoie en particulier à un l'univers féérique des contes de fées. Cécile, la première fois qu'elle rencontre Valentin, porte une « robe blanche ». L'héroïne s'esquive dans la nuit pour retrouver Valentin. Sa mère précise qu'elle est « coiffée et poudrée d'un côté »³ et qu'elle est partie en souliers de satin blanc. Au rendez-vous avec Valentin, elle mentionne son *schall* et évoque sa toilette de bal, et en particulier les fameux souliers de satin blanc. La pureté de l'héroïne domine et les vêtements sont en accord avec les caractères. Ils symbolisent d'une manière ostentatoire ce qu'ils sont au fond d'eux. L'oncle de Valentin, lui, porte un « habit neuf » et il

¹ Musset, op. cit. p.31

² Musset, op. cit. p.190

³ Musset, op. cit. p.156

s'est rasé le matin même. Il se trouve dans une situation qui le dérange, dans la nature, « crotté et trempé jusqu'aux os »¹ Il marmonne et compare son rôle à celui d'un confident de tragédie. Il ne pense qu'à être bien mis et à sa réputation. Cette attitude bourgeoise se ressent même dans sa façon d'être vêtu. Il regrette d'ailleurs de ne pas jouir de son confort habituel. Il voudrait être à Anvers pour jouir à loisir du cuir et du taffetas. L'étoffe est un symbole de richesse. Elle le rassure par sa douceur et son prestige. Il a besoin de repères et de preuves tangibles de sa réussite sociale. Le cuir possède ici le même pouvoir consolateur et apaisant. Valentin est sur un registre amoureux et il évoque avec passion l'idée d'un rendez-vous nocturne et secret. Il évoque avec émotion le tablier de la jeune fille, dans lequel elle cache ses billets doux. Il est pressé de la voir paraître en toute simplicité dans son « peignoir, en cornette et en petits souliers. »² Cette simplicité montre bien que la jeune femme lui plaît telle qu'elle est et qu'elle n'a pas besoin de porter des étoffes précieuses et recherchées. L'adjectif « petits » s'oppose à la « grande caserne » qui désigne métaphoriquement le château duquel elle s'échappe. Le château qualifié ainsi prend un aspect comminatoire et inquiétant. La jeune fille est presque enrôlée ou retenue enfermée dans un lieu qui ne lui correspond pas. Il est comme le chevalier venu la délivrer. D'ailleurs l'abbé qui mentionne Cécile plus loin demande si elle se trouve enfermée dans la chambre jaune.

Dans *André del Sarto*, Jacqueline porte un châle. Au début de la pièce son mari est en robe de chambre. Il s'agit d'un vêtement de nuit qui permet d'indiquer à quelle heure se passe approximativement la scène. Maître André précise d'ailleurs ensuite qu'il est six heures du matin et il porte une robe de chambre. Ensuite il évoque ses « vêtements de nuit ». Lorsqu'il est question d'adultère ou que l'ambiance correspond à peu de choses près à celle du roman noir, le manteau apparaît. Ce large habit énigmatique permet de dissimuler son identité ou les actions que l'on ne veut pas montrer aux autres. Cordiani rejoint discrètement et de nuit Lucrèce. Il se pare de son manteau « noir »³. Il se comporte comme un bandit, il porte un stylet, n'hésite pas à tuer le domestique d'André. Il provoque ce dernier en duel et le laisse pour mort. Il s'interroge sur sa

¹ Musset, op. cit. p.154

² Musset, op. cit. p.154

³ Musset, op. cit. p.17

nature intérieure : « Suis-je un libertin sans cœur ? » à quoi correspond la seconde question : « Suis-je un athée ? »¹

Dans *le Chandelier*, Jacqueline est obsédée par les bijoux. Elle souffre de l'attitude avare de son mari qui ne lui donne que très peu d'argent. Aussi se sent-elle obligée de voler pour pouvoir assouvir ses désirs d'en posséder toujours plus. Elle se compare à Tantale. Elle se dit « dévorée du matin au soir de la soif des chiffons. »² Elle pense même que celui qui l'aidera à étancher cette « soif » peut être qualifié de « hardi contrebandier ». ³ Le clerc rappelle qu'il porte un habit noir. « Nous autres avec nos habits noirs, nous ne sommes que du fretin, bon tout au plus pour les couturières. Elles ne tâtent que du pantalon rouge, et une fois qu'elles y ont mordu, qu'importe que la garnison change ? Tous les militaires se ressemblent ; qui en aime un, en aime cent. Il n'y a que le revers de l'habit qui change, et qui de jaune devient vert ou blanc. Du reste, ne retrouvent-elles pas la moustache retroussée de même, la même allure de corps de garde, le même langage et le même plaisir ? Ils sont tous faits sur un modèle ; à la rigueur, elles peuvent s'y tromper. »⁴

Ainsi à travers ce relevé l'imaginaire du corps dans le théâtre de Musset repose sur l'évolution du théâtre à cette époque. Les costumes renvoient au clivage de la société. Les aristocrates portent toujours des attributs nobiliaires, montrant leur rang et leurs richesses. Les habits des domestiques, ou des professions intermédiaires, ceux des notaires, par exemple, sont caractérisés de la même façon en fonction de la position sociale de ceux qui les portent. Les pièces de Musset possèdent peu de didascalies précises concernant les vêtements, sans doute, parce qu'il possède le même champ référentiel et imaginaire que les auteurs de son époque. Il a été influencé aussi par la mode du XIXe siècle et en particulier par les couleurs choisies. L'introduction du châle par exemple est assez récente dans la tenue féminine des femmes du XIXe siècle. Beaucoup de ses personnages féminins portent cet accessoire. Musset respecte les conventions à ce niveau. Son imaginaire, pétri de romans noirs, accorde une grande place au manteau, qui devient le symbole de tous les excès, notamment amoureux. Le vêtement est un élément essentiel dans l'imaginaire du dramaturge. Les images des corps ici correspondent à celles des romantiques, des dandies, des femmes que

¹ Musset, op. cit. p.17

² Musset, op. cit. p.132

³ Musset, op. cit. p.132

⁴ Musset, op. cit. p.130

Musset a côtoyées. L'aperçu qu'il en donne est assez réaliste. Images et imaginaires s'accordent pour représenter au mieux les époques à laquelle appartiennent les pièces parce qu'elles les caractérisent. Les personnages sont ancrés dans leur époque. Les pièces historiques respectent les costumes de l'époque dont ils parlent. L'imaginaire joue aussi sur l'inconscient et les rapports intimes. L'imaginaire s'enrichit aussi de l'échange avec d'autres œuvres, d'autres auteurs, et d'autres spectacles. Les visions données par les corps souffrants, aimants dans le théâtre de Musset proviennent de l'imaginaire shakespearien, de Schiller, de Marivaux, de Molière. Quand Musset invente le personnage de Louison, dans son imaginaire, elle tient autant de l'un ou l'autre prédécesseur. Elle a la verve de Marivaux, l'esprit de Molière et le culot des domestiques du siècle des Lumières. Elle est Figaro en jupons. Le noir domine dans les vêtements. Les personnages marquent leurs différences sociales par leurs vêtements. Et le luxe des habits est en relation avec l'imaginaire de l'auteur qui projette ses fantasmes. Les jeunes filles sont de blanc vêtue et les héros sont des bandits de grands chemins, parés de leurs manteaux pour accomplir des actions extraordinaires. Le corps reflète donc l'inconscient dans le théâtre de Musset.

Chotard (L), *Musset, Lorenzaccio, On ne badine pas avec l'amour*, « des mots sont des mots et des baisers sont des baisers », société des études romantiques, SEDES, Paris, 1995

Greimas, (A J), *La mode en 1830, Formes sémiotiques*, PUF, Paris, 2000

Huyghe (R), *la Relève de l'imaginaire, la peinture française au XIXe siècle, réalisme et romantisme*, Flammarion, Paris, 1976

Lemaire (G G), *Le noir*, Hazan, Beaux-Arts, Paris, 2006, p.69

Mercier (S), *Tableau de Paris*, la Découverte, Paris, 2006, p.56

Musset, *Confessions d'un enfant du siècle*, LGF, Paris, 2003

Musset, *Lorenzaccio*, classiques Larousse, Paris, 2006, p.73

Musset, *Œuvres complètes*, Tome 2, Seuil, Paris, 1963, p.238

Pastoureau (M), *Noir histoire d'une couleur*, Seuil, Paris, Points Histoire, 2008

Pavis (P), *Dictionnaire du théâtre*, Messidor, Editions sociales, Paris, 1987

Verdier (A), *l'Habit de théâtre, Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVIIIe siècle*, Lampsague, Lagny-sur-Marne, le Studiolo-Essais, 2006